



André Mesquita Penna Firme

DE QUIMERAS MARTELADAS

Sobre possíveis diálogos entre Lima Barreto e Nietzsche

Dissertação de mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Pedro Duarte de Andrade

Rio de Janeiro

Julho de 2021



André Mesquita Penna Firme

DE QUIMERAS MARTELADAS

Sobre possíveis diálogos entre Lima Barreto e Nietzsche

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Filosofia. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Pedro Duarte de Andrade

Orientador

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Federico Coelho

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Tito Marques Palmeiro

Programa de pós-graduação em Filosofia - UERJ

Rio de Janeiro, 23 de julho de 2021

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

André Mesquita Penna Firme

André Mesquita Penna Firme é graduado em História pela PUC-Rio e ex-aluno de filosofia do IFCS/URFJ, do qual saiu ao perseguir o mestrado. Desde a graduação, desenvolve pesquisa sobre a relação entre arte e filosofia, em especial a literatura. Estudou a relação do pensamento católico brasileiro com o modernismo.

Ficha Catalográfica

Penna Firme, André Mesquita

De quimeras marteladas : sobre possíveis diálogos entre Lima Barreto e Nietzsche / André Mesquita Penna Firme ; orientador: Pedro Duarte de Andrade. – 2021.

274 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2021.

Inclui bibliografia

1. Filosofia – Teses. 2. Lima Barreto. 3. Nietzsche. 4. Fachada. 5. Literatura brasileira. 6. Idealismo. I. Andrade, Pedro Duarte de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Filosofia. III. Título.

CDD: 100

Para o Anderson, sempre.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. À PUC-Rio e ao Departamento de Filosofia em particular agradeço a oportunidade de levar a cabo essa pesquisa durante estes dois anos de mestrado, e ao CNPq, sem cujo financiamento não seria possível sua concretização. Do mesmo modo agradeço ao meu orientador, Pedro Duarte, pelos comentários incisivos e pela aposta neste projeto.

Às pessoas que puderam acompanhar o desenrolar desse percurso e que mesmo com o corte avassalador da pandemia de COVID-19 continuaram a fazer sua presença ser sentida, de perto ou de longe. Em momentos de crise, os laços afetuosos que compõem nossas vidas se tornam simultaneamente mais frágeis e mais fortes. Se o trabalho de pesquisa já é de todo solitário, o contexto pandêmico fez dele uma provação radical de isolamento. Mesmo assim, o amor das pessoas ao meu redor se fez sentir em todos os momentos necessários, dos carinhos e brincadeiras às conversas preocupadas. À Ana, à Alice, à Annelyze, à Ana Amélia, ao João, ao Eduardo, e a todos os outros que dão sustentação à caminhada, o meu profundo agradecimento.

À minha mãe, que de forma doce ou dura, me faz lembrar de novo e de novo a força que o mundo me exige. Você é solo onde finco raízes, obrigado por tudo. Ao meu pai, acolhedor e carinhoso, que no vai e vem da vida nunca deixou de ser referência e convite ao pensamento. Aos meus irmãos Luísa e Raul, que tendo vindo depois participam comigo nessa jornada. Eu agradeço de coração.

À Gabrielle, que nos momentos mais difíceis teimou em ser luz e afago, que nos choros teimou em ser beijo, que nas angústias teimou em ser alento. Que a cada dia faz eu me tornar o homem que sou, que me estimula e me incentiva a ser cada vez melhor. Que participou de cada passo dessa jornada comigo e a cada passo me fez lembrar, com os seus olhos expressivos e sua leveza e seriedade, que não há angústia que seja eterna ou obstáculo intransponível. A você, formiguinha, precisaria da vida inteira para agradecer propriamente.

Aos professores e mestres que fizeram parte da minha trajetória e que terminaram por fazer parte do que sou, em especial à Margaria e ao Miguel Greg. Agradeço a ambos do fundo do coração.

Resumo

PENNA FIRME, André M.; DUARTE, Pedro. **De quimeras marteladas: sobre possíveis diálogos entre Lima Barreto e Nietzsche**. Rio de Janeiro, 2021. 274p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho se desenvolve em três etapas, nas quais o contato entre Lima Barreto e Nietzsche caminha do contato do primeiro com as obras do segundo ao que há de mais profundo na forma como os dois autores constroem o mundo, um no final do século XIX, o outro no início do século XX. O escritor carioca, imerso em um contexto intelectual fervilhante nas primeiras décadas do século, teve contato com as correntes filosóficas mais importantes que circulavam no Rio de Janeiro do período. Tornou-se quase inevitável o contato com as obras de Nietzsche, que desde fins da década de 1890 tornara-se fenômeno no mundo intelectual, sendo absorvido por segmentos letrados específicos que usavam suas obras como embasamento de renovações estéticas e morais. Nesse contexto, Lima Barreto rechaça o pensamento nietzschiano como o que havia de mais vil, burguês e contrário aos ideais de solidariedade e comunidade que pregava. Contudo, uma leitura mais atenta permite entrever, por trás do debate público, uma relação mais imbricada entre a forma como os dois autores entendem a existência em um mundo que parecia fragmentar-se. A repetição nas anotações de Lima Barreto da frase do prólogo do Zarathustra nos abre uma leitura em que a perspectiva da construção do Eu – em uma literatura que caminha entre a complexidade de um mundo de aparência e o processo trágico de dissolução do sujeito – apontam para a crítica ao idealismo e para a fundamentação artística de um mundo em devir, seja nas exortações de Zarathustra, seja no caminhar de Gonzaga de Sá.

Palavras-chave

Lima Barreto; Nietzsche; arte; literatura brasileira; idealismo; fachada

Abstract

PENNA FIRME, André M.; DUARTE, Pedro. (Advisor). **On Hammered Chimeras: About possible dialogues between Lima Barreto and Nietzsche.** Rio de Janeiro, 2021. 274p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work is developed in three stages, in which the contact between Lima Barreto and Nietzsche moves from the contact of the former with the works of the later to what is most profound in the way the two authors build the world, one in the late nineteenth century, the other in the early twentieth century. The writer from Rio de Janeiro, immersed in a vibrant intellectual context in the first decades of the century, had contact with the most important philosophical currents that circulated in Rio de Janeiro at that time. Contact with Nietzsche's works became almost inevitable, as since the late 1890s he had become a phenomenon in the intellectual world, being absorbed by specific literate segments that used his works as a basis for aesthetic and moral renewals. In this context, Lima Barreto rejects Nietzsche's thought as the most vile, bourgeois and contrary to the ideals of solidarity and community that he preached. However, a closer reading allows us to glimpse, behind the public debate, a more intertwined relationship between the way in which the two authors understand existence in a world that seemed to be fragmenting. The repetition in Lima Barreto's notes of the sentence in the prologue of Zarathustra opens up a reading in which the perspective of the construction of the Self – in a literature that walks between the complexity of a world of appearance and the tragic process of dissolution of the subject – points to the critique of idealism and the artistic foundation of a world in the process of becoming, whether in Zarathustra's exhortations or in the wandering of Gonzaga de Sá.

Key words

Lima Barreto; Nietzsche; art; Brazilian literature; idealism; façade

Sumário

Introdução	10
1 Presenças no palco: O Rio de Janeiro de Lima Barreto e de Nietzsche....	28
1.1 Lima Barreto e Nietzsche na virada do século - Aproximações	28
1.2 Literatura andarilha – A presença de Lima Barreto	38
1.3 A cidade sob seus pés – Signos de uma cenografia	53
1.4 Ecos da Basileia – A presença de Nietzsche	81
Lima Barreto e o Super-Homem – O primeiro diálogo	98
2 Dança sobre o abismo: Caminhando em um mundo de fachadas	106
2.1 Corda estendida sobre o abismo – No encalço de uma imagem	106
2.2 A literatura de si e a construção do “Eu”	117
2.3 “Há fachada em demasia em todos os homens”	133
2.4 O bovarismo e o mundo de fachadas	146
“Não somos nada nessa vida” – O segundo diálogo	165
3 Quimeras no centro da tragédia: O mundo como arte.....	178
3.1 A loucura de Quaresma – Aparência e realidade	178
3.2 O idealismo como Quimera – A fachada universalizada	190
3.3 Quimeras e Fachadas – A constituição artística do mundo.....	205
3.4 O lugar da arte como explicitador da estética fundamental	225
O trágico, o crepúsculo e a hora da angústia – O terceiro diálogo.....	241
Conclusão – Quimeras marteladas à beira-mar.....	255
Bibliografia	264

Siglas para as citações das obras de Nietzsche

Para a citação das obras de Nietzsche, adotamos a convenção proposta pelos *Cadernos Nietzsche*: as siglas das obras em alemão são seguidas pelas siglas em português. Elas são as seguintes:

GT/NT - *O nascimento da tragédia*;

PHG/FT - *A filosofia na época trágica dos gregos*;

WL/VM - *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*;

DS/Co. Ext. I - *Considerações extemporâneas I: David Strauss, o devoto e o escritor*;

HL/Co. Ext. II - *Considerações extemporâneas II: Da utilidade e desvantagem da história para a vida*;

SE/Co. Ext. III - *Considerações extemporâneas III: Schopenhauer como educador*;

MA I/HH I - *Humano, demasiado humano* (vol. 1)

VM/OS – *Humano, demasiado humano* (vol. 2): *Miscelânea de opiniões e sentenças*;

WS/AS - *Humano, demasiado humano* (vol. 2): *O andarilho e sua sombra*;

M/A - *Aurora*;

FW/GC - *A gaia Ciência*;

Za/ZA - *Assim falou Zaratustra*;

JGB/BM - *Para além de bem e mal*;

GM/GM - *Genealogia da Moral*;

WA/CW - *O caso Wagner*;

GD/CI - *Crepúsculo dos Ídolos*;

AC/AC - *O Anticristo*;

EH/EH - *Ecce homo*.

Introdução

O Oceano Atlântico representa uma distância maior ou menor, a depender daquele que o cruza, de quando cruza, e com que meios. Por muito tempo centro vivo e elo de todo o mundo lusófono, o *Oceano Australis*, ou Atlântico Sul, foi palco da formação do mundo moderno com seus navios negreiros, carregamentos de cana, tecidos e, por que não, livros. Mais importante, o trânsito de homens e mulheres, por vontade própria ou acorrentados nos porões de navios negreiros, fez do mar o centro de um mundo que se construía a partir desses trânsitos. Foi também sobre esse palco que ideias e pensamentos se deslocaram, entraram em choque, foram absorvidas e reformuladas. Em especial a partir do século XIX, esse trânsito se intensificou de tal forma que intelectuais e artistas do continente americano podiam acompanhar quase que simultaneamente as discussões e novidades vindas da Europa, ao passo que coletâneas, traduções e publicações de livros brasileiros, argentinos, uruguaios etc. se tornavam cada vez mais comuns no velho continente¹. É nesse palco que se dá o encontro entre os autores que serão aqui investigados.

O fim do século XIX e o início do XX marcam nesse contexto um momento de grande efervescência artística e intelectual na então capital federal brasileira, o Rio de Janeiro. O afluxo de pessoas - de trabalhadores industriais a intelectuais e políticos -, além de livros, revistas e jornais estrangeiros faziam da cidade um caldeirão de ideias, novas associações, discussões eruditas e inovações artísticas. E isso não apenas da elite econômica e letrada que na capital tomava ares de herdeira da corte imperial: tal efervescência era tanto mais forte nas camadas populares, que nos bairros em torno do centro da cidade congregavam desde egressos dos êxodos migratórios do pós-abolição a imigrantes europeus empobrecidos que aqui chegavam.

Afonso Henriques de Lima Barreto, escritor nascido em 1881 e residente a vida toda no Rio de Janeiro, experienciou de perto essa efervescência. Autor negro em uma época em que os esforços das autoridades republicanas se orientavam pela

¹ Sobre isso, cf. os três volumes da série “A circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)”, publicados pela Editora Unicamp entre 2016 e 2018.

manutenção da segregação racial após o corte seco da abolição da escravatura, Lima Barreto assumia a sua cor como uma marca do deslocamento - no sentido duplo em que não apenas se sentia deslocado dos círculos literários proeminentes, mas também se deslocava por grupos, bairros e classes sociais distintas. Não raro, relata Francisco de Assis Barbosa, era visto perambulando por bairros distintos, conversando, “bebericando aqui e acolá, mais adiante, vencendo enormes distâncias a pé até não mais poder”². Morador do subúrbio de Todos os Santos, ele estava acostumado a esse deslocar-se pela cidade e pelas suas gentes, e fazia questão de trazer essa pluralidade como marca de sua literatura. Cronista dos mais argutos e autor de textos ficcionais que representavam a cidade de modo direto ou parodiado, sua escrita emergia de um lugar indeterminado entre o jornalístico e o artístico – o que por vezes causava a impressão de que seus contos eram escritos como crônicas e suas crônicas por muito pouco não podiam ser lidas como ficção. Sua obra, nunca ensimesmada, partia sempre do confronto do seu autor com o mundo, e compreendia o lugar que ocupava nas dinâmicas que a geravam. A paródia e a ironia, recursos de predileção do escritor, competiam para esse lugar indefinido de sua escrita que se fazia sempre “a caminho”, sempre a deslocar-se entre gêneros, temas e pontos físicos na cidade.

Nesses caminhos, Lima Barreto travou conhecimento não apenas com um número considerável de pessoas, mas também manteve um diálogo muito intenso com as ideias de fora que circulavam pela cidade, em especial através de revistas intelectuais francesas e do contato com volumes estrangeiros - em bibliotecas públicas ou adquirindo-os para si. Testemunho disso é sua extensa e variada biblioteca, da qual deixou registro em 1917 com uma listagem de todos os seu³. Entre os 800 números do acervo, dentre os quais se encontravam livros de Ernst Renan, Herbert Spencer, Piotr Kropotkin, Taine, Diderot e Schopenhauer, dois chamam especial atenção: uma tradução em espanhol de *O Anticristo* na segunda prateleira da quarta estante e, na terceira prateleira da primeira estante, o volume de *Pages Choisies* organizado por Henri Albert, ambos escritos por Friedrich Nietzsche.

² BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 220.

³ O registro encontra-se na sessão de manuscritos da Biblioteca Nacional, onde estão guardados os originais de Lima Barreto. Ele foi reproduzido na íntegra na biografia escrita por Francisco de Assis Barbosa, citada anteriormente.

O filósofo e filólogo alemão, nascido em 1844 e falecido em 1900, vinha ganhado especial projeção desde a última década do século XIX. Seus aforismas eram traduzidos separadamente, rearrumados, compilados e publicados na imprensa, e suas ideias eram amplamente defendidas e criticadas no debate público internacional. Em especial o conceito de *Super-homem*⁴, atrelado a uma leitura de sua filosofia enquanto defesa da força, do domínio e do subjugamento dos mais fracos, tornou-se termo corriqueiro nos círculos intelectuais.

Absorvido de um lado pelos anarquistas revolucionários e de outro pelo pensamento aristocrático dos novos conservadores que ganhavam fôlego no início do século XX, a presença de Nietzsche no Brasil se tornou um campo de disputa *sui generis* no contexto cultural brasileiro. Apesar de não estar entre os pensadores norteadores de correntes filosóficas como aqui o foram Auguste Comte, Herbert Spencer e Ernst Haeckel, seus livros figuraram em listas de mais vendidos por alguns anos, e certas figuras públicas o tomaram como uma espécie de guia filosófico, moral ou estético. Desde as primeiras décadas do século XX, os nietzschianos se apresentavam das mais diversas formas.

É nesse contexto de circulações que Lima Barreto trava contato com o pensamento de Nietzsche. Suas referências diretas ao filósofo se dão no debate público – em crônicas de jornal e em contos – como um ataque não apenas a ele, mas aos nietzschianos que defendiam sua filiação como uma atitude de inovação radical. É na medida em que Nietzsche era um elemento do debate com os seus pares que Lima Barreto o confronta. O carioca – que ao longo da vida foi progressivamente se aproximando das discussões anarquistas, leitor de Kropotkin e Tolstói, e que defendia na esteira de Jean-Marie Guyau que a literatura deveria concorrer pelo entendimento e pela solidariedade entre toda a humanidade – não pôde senão rechaçar veementemente esta falsa novidade que a burguesia arrivista tentava alçar à posição de profeta da força e de uma modernidade autoritária. É assim, pelo menos, que o filósofo é lido pela lente dos textos de Lima, cuja “ojeriza

⁴ A escolha da tradução do termo *Übermensch* por “Super-homem” será explicada no primeiro capítulo. Aqui, basta indicar que esta era a forma mais usada na época, pela sua proximidade semântica e sonora com o correlato francês *Surhomme*, além de ser a escolha de tradução de Paulo Cesar de Souza, principal tradutor no qual aqui baseamos a leitura de Nietzsche.

peçoal” o fazia acusá-lo, junto ao “Esporte”, de causador “do flagelo que vem sendo a guerra de 1914”⁵.

Esse encontro, que demonstra à primeira vista uma radical diferença entre os dois autores, poderia ter sido esquecido como uma simples rejeição dentro do contexto de disputas intelectuais e artísticas da capital federal. Contudo, algo subsiste na relação dos dois autores que faz com que por vezes surjam interpretações que os aproximem. O claro conhecimento que Lima Barreto tem da obra e da vida do filósofo e ex-professor de filologia da Basileia não passou despercebido por parte de seus leitores; mas é em interpretações como a de Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo - que em artigo de 2004 propõe um “roteiro de leitura” da obra de Lima Barreto a partir do “diálogo tenso e fecundo”⁶ entre os dois - que esse encontro se complexifica. No artigo, intitulado “Uma corda sobre o abismo: diálogo entre Lima Barreto e Nietzsche”, ela afirma que este contato pode ser percebido desde crônicas, anotações de leitura, “até a composição de alguns de seus principais personagens de ficção”⁷. Segundo ela, a extensão desse contato constitui “motivo de investigação, perplexidade e estímulo para pesquisa”, e afirma que “a riqueza desse diálogo envolve questões que iluminam principalmente as reflexões sobre o humanismo no mundo contemporâneo”⁸.

Em que consiste esse diálogo do qual fala Figueiredo? De que forma a leitura do contato de Lima Barreto e Nietzsche para além da rejeição pura e simples nos permite compreender as questões que enfrentava o humanismo na aurora do século XX?

É no encontro com interpretações como a de Figueiredo que as questões deste trabalho começaram a ser formuladas. Isso na medida em que tal encontro permite - através de referências diretas e indiretas, alusões, imagens e descrições que fazem lembrar o filósofo alemão - a intuição e a hipótese de uma relação mais profunda do que a mera rejeição. Outro texto de Figueiredo, já de 2013, juntamente com a tese de doutorado defendida por Elaine Brito Souza em 2016 apontam uma direção para essas questões. O texto de Figueiredo traz a referência a Nietzsche ao explicar

⁵ BARRETO, Lima. Estudos. In: **Impressões de leitura e outros textos críticos**. São Paulo: Penguin Classics Cia. das Letras, 2017. p. 220.

⁶ FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. Uma corda sobre o abismo: diálogo entre Lima Barreto e Nietzsche. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 159-173, jun. 2004. p. 172..

⁷ Idem. Ibidem. p. 159.

⁸ Idem. Ibidem. p. 172.

a complexidade da relação entre o ficcional e o real no primeiro romance de Lima Barreto, *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*, composto por múltiplas vozes narrativas. O livro esfumaça as fronteiras definidoras do ficcional e do biográfico, argumenta a autora, ao estabelecer com o leitor um pacto ambíguo em que o “Eu” narrado pelo personagem Isaiás Caminha não pode ser compreendido pela ótica autobiográfica de seu autor, mas também carrega elementos da realidade que o compõe. Assim, a autora recorre a Nietzsche para explicar a crise do “conceito sintético ‘eu’”, que não daria conta da literatura feita por Lima Barreto. Para Nietzsche, ela argumenta, este conceito “reúne uma pluralidade de vivências e estados psíquicos numa unidade aparente, criada pela consciência, compreendida como um órgão de condução entre as impressões do mundo externo e as reações necessárias aos estímulos e impressões recebidos”⁹.

A tese de Elaine Souza segue na mesma direção sugerida por Figueiredo, ao usar da relação entre Lima Barreto e Nietzsche como ponto de partida para uma interpretação memorialística do primeiro. A crise da ideia de um sujeito essencializado e representado “fielmente” através da escrita de si - representada pela noção de Nietzsche de um Eu múltiplo e em constante formação - é o que dá ensejo para uma interpretação da escrita memorialística de Lima como uma escrita que tenta dar conta dessa crise do sujeito que, expressa de forma clara na escrita do *Ecce Homo* de Nietzsche, não poderia ser mais pensado como uma unidade interior cuja verdade deve ser revelada pela escrita. Para a autora, “compreender os textos autobiográficos de Lima Barreto como expressão da multiplicidade do sujeito pressupõe algum contato prévio com a filosofia nietzschiana”¹⁰.

Se essa compreensão *pressupõe* o contato entre ambos ou não, há que ser debatido. O fato é que a relação entre Lima Barreto e Nietzsche se mostra mais instigante a partir da leitura atenta dos recursos estéticos empregados em uma literatura que desafia e desloca a relação entre autor, mundo e obra. Isso permite colocar em jogo um aspecto recorrente na fortuna crítica de Lima Barreto desde os primeiros leitores, seus contemporâneos, passando pela revalorização de suas obras

⁹ FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. Crise do romance e o pacto ambíguo de Lima Barreto. **Revista Diadorim**, Rio de Janeiro, Vol 13, Jul. 2013, p. 16.

¹⁰ SOUZA, Elaine Brito. **Lima Barreto e a memorialística: sujeito e autobiografia em crise**. 2016 (Tese – doutorado em Literatura Brasileira). Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, 2016. P. 13.

no anos 1950 e chegando até seus intérpretes mais recentes: qual seja, “a ênfase no biografismo e a insistência em aproximar vida e obra”¹¹, que no caso de Lima Barreto, Elaine Souza também argumenta, dá ensejo para todo tipo de leituras redutoras da complexidade de seus recursos narrativos. Livros importantes para a primeira valorização do escritor junto ao cânone das letras brasileiras como *Lima Barreto: uma vida atormentada* (1953), de Moisés Gicovante, *Lima Barreto, escritor maldito* (1976), de Hélio Pereira da Silva, *Calvários e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* (1977), de João Antônio trazem essa marca forte do biografismo, muitas vezes incorrendo no erro de reduzirem o escritor a simplesmente “um ‘esquerdo’ ou um porta-voz dos desgraçados”¹². Marca cujos efeitos podem ser sentidos até publicações recentes.

O que a aproximação de Lima Barreto e Nietzsche parece permitir Souza e Figueiredo, portanto, é colocar em jogo de outro modo a relação entre mundo, autor e obra, na medida em que a relação entre a escrita de si e o esfumaçamento das fronteiras do ficcional e do biográfico permite repensar a literatura de Lima não como um realismo de caráter biográfico, mas como uma nova forma de compreender a escrita ficcional inserida no interior dos processos do mundo “real”. Compreender esses aspectos parece ser então de capital importância para que se possa esclarecer o outro aspecto recorrente na fortuna crítica de Lima Barreto: a figura do crítico impiedoso, irônico, que denuncia a hipocrisia das classes e grupos estabelecidos através da subversão de seus símbolos e imagens próprias. A imagem do crítico que revela sem nenhuma complacência a falta de inteligência dos intelectuais, a obtusidade dos bacharéis aferrados a signos vazios de distinção, a fraqueza de ânimo dos governantes e a inconsistência da crença cega na ciência é recorrentemente associada com pouca reflexão à situação de marginalização e exclusão do autor. O desvelo dos ideais de distinção da época – o bacharelismo, a literatura, os cargos públicos, a moda parisiense e muitos outros – que se torna temática recorrente na escrita de Lima Barreto não pode contudo ser reduzido à condição de marginalidade do escritor, como se uma pressupusesse a outra. A relação entre a escrita de si e a temática das aparências vazias em Lima Barreto é pouco analisada pela crítica, cuja solução simples do “indivíduo marginalizado” não permite explicar outros casos de escritores da mesma época. É nesse aspecto,

¹¹ Idem. Ibidem. p. 14.

¹² Idem. Ibidem.

compreendendo as especificidades do processo artístico de Lima Barreto, que o diálogo com Nietzsche permite complexificar a leitura de uma obra que esgarça os limites do ficcional.

A partir desse ponto inicial que nos sugere a bibliografia, compete-nos perguntar de quais modos se pode aproximar os dois autores. De que forma podem dialogar? Supondo que todo diálogo exige uma linguagem, um solo comum no qual ele pode se dar, deveremos nos questionar acerca desse solo para que a oposição radical que Lima faz a Nietzsche seja compreendida de modo mais aprofundado. Algumas intuições iniciais poderão nos dar o caminho a seguir na interpretação que este trabalho propõe.

O ímpeto de aproximar os dois autores não é de todo fortuito mesmo ao leitor leigo. Ao longo da história de recepção de seus textos até mais recentemente, ambos carregaram a fama de incompreendidos, escanteados, críticos mordazes e afeitos à polêmica como ferramenta de combate às ideias e aos intelectuais de seu tempo. Dono de uma escrita variada e plural, a “multifária arte do estilo” (EH/EH, Por que escrevo tão bons livros, §4) de Nietzsche parece muitas vezes ser aproximada pelo estilo múltiplo e impetuoso de Lima Barreto, cuja amplitude de gêneros e temas constituem em ambos um pensamento ao mesmo tempo moderno e anti-moderno. Através de crônicas, contos, artigos, romances, cartas, anotações e diários, o escritor carioca travou combate com os “ideais gregos” de beleza e simetria que os seus contemporâneos defendiam como universais. A partir das inovações modernas do romance, que rompiam com as formas tradicionais de composição da escrita, ele comporia um ataque à própria modernidade na qual estava inserido. Da mesma forma, ao quebrar com uma estrutura lógica e de composição do tratado filosófico, Nietzsche também parece partir desta abertura que a modernidade do século XIX vivenciava no pensamento e nas artes para traçar um ataque sem precedentes às próprias “ideias modernas”. Ambos travaram uma relação complexa de tensão, aproximação e combate com o seu tempo, no qual viam continuidades, novidades perniciosas, perdas e retomadas. Esse estilo, que Nietzsche chama de extemporâneo - que sendo múltiplo em suas formas de escrita permite a ambos dar unidade a si mesmos em sua posição frente ao seu tempo - é o que pode nos indicar uma aproximação inicial a partir da qual as questões do Eu e da ficção são derivadas.

Essa inserção no próprio tempo pode nos ajudar a pensar um outro aspecto que, por acaso ou não, aproxima os dois autores no imaginário geral. Vistos como

incompreendidos e deslocados, ambos travaram com a loucura uma relação estreita e dela desenvolveram uma visão própria. Nietzsche, é sabido, foi acometido por um colapso nervoso que o condena a um fim de vida de cuidados. De janeiro de 1889 até sua morte em 1900 o filósofo não escreve mais, e mal se recorda de quem um dia fora. Lima Barreto, por outro lado, foi internado duas vezes no Hospício Nacional, uma em 1914 e outra no final de 1919, saindo em fevereiro de 1920 – tendo sido diagnosticado com alcoolismo e “delírios alcóolicos”. Após a segunda internação, ele começaria a trabalhar em um obra que sua morte repentina em 1922 deixaria incompleta, intitulada *O cemitério dos vivos*, que pretendia dar conta do fenômeno que para ele carregava um grande mistério. Sua relação com a loucura, contudo, é bem anterior, da época em que adolescente se mudara com o pai para a Colônia de Alienados da Ilha do Governador, com o pai posteriormente sendo acometido por crises que o fariam ser diagnosticado como neurastênico. A experiência da loucura a faria figurar em seus textos desde jovem.

Se, como Nietzsche afirma em *Aurora*, “a loucura abre alas para a nova ideia, que quebra o encanto de um uso e uma superstição venerados” (M/A, §14), podemos supor que os dois autores tenham de tal modo encarado os limites do pensamento de sua época e se prostrado nessas fronteiras em um momento em que a antiga metafísica dava sinais de falência? Seria possível pensar a loucura dos dois autores como essa abertura para o novo, que inevitavelmente os levaria à fronteira da própria razão? Seguir essas intuições, ao mesmo tempo, não pode nos permitir esquecer que Lima Barreto trata o filósofo como “o doido do Nietzsche”¹³ e diz que era “incapaz, devido à sua própria doença, de fazer o que se chama um livro, com princípio, meio e fim”¹⁴.

Por esse motivo, ao dispor-se na investigação de um possível diálogo entre os dois autores não se pode incorrer nem no erro da simples rejeição, nem no da aproximação apressada da imagem que se consolidou dos dois escritores ao longo do tempo. É nessa ambiguidade, entre diferença radical e o solo comum, que a nossa investigação deverá tomar forma, na medida em que compreendemos que ambos

¹³ BARRETO, Lima. Histórias e Sonhos. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 28.

¹⁴ BARRETO, Lima. Um livro luxuriante. In: **Impressões de leitura e outros textos críticos**. São Paulo: Penguin Classics Cia. das Letras, 2017. p. 318.

confrontam experiências de vida e de pensamento que ora se aproximam, ora se distanciam.

Seguindo Nietzsche, ao afirmar que os conceitos filosóficos não são algo fortuito, mas “crescem em relação e em parentesco um com o outro”, a leitura dessas experiências pode ser empreendida de modo mais amplo, a partir da identificação do solo que os conecta como “membros da fauna de uma região terrestre” (JGB/BM, §20). Assim, a recepção que Lima Barreto faz dos textos nietzschianos deve ser o ponto de partida para compreender como ambos encaram problemas semelhantes ao produzirem obras que fogem de pretensões atemporais – do sistematismo filosófico universalista, de um lado, e dos ideais supremos de beleza e forma, de outro – e fincam raízes no seu tempo. Obras que não apenas estão em relação com as crises enfrentadas no momento de sua concepção – no qual o passado parecia dissolver-se a passos largos, as subjetividades se transformavam, a tradição metafísica parecia ter se esgotado e o otimismo democrático liberal dava sinais de falência –, mas que se entendem fundamentalmente como temporais, cujo sentido surge do solo em que se nutrem.

O conceito de diálogo parece, neste caso, apropriado e frutífero para tal investigação, pois não se pretende fazer aqui uma simples leitura nietzschiana de Lima Barreto, transpondo mecanicamente conceitos e interpretações do filósofo alemão e encaixando-os em sua literatura, como uma espécie de doutrina explicativa de sua arte. Tampouco poderemos compreender essa aproximação na chave da “influência”, na medida em que a relação dos dois autores se dá, como vimos, de forma ambígua e complexa.

É preciso entender a obra dos dois autores enquanto pensamento vivo que busca se orientar em uma modernidade que se apresenta como tempo em transição. Por isso não podemos nos ater apenas ao nível epidérmico das citações diretas que Lima Barreto faz de Nietzsche, pois como afirma Emmanuel Carneiro Leão: “quem na interpretação de um pensamento se ativer exclusivamente aos textos e se limitar apenas ao sentido objetivo, destruirá precisamente o que constitui o vigor de seu esforço de pensar”. Uma investigação que busque apreender o vigor histórico de um pensamento não poderá fazê-lo sem comprometer-se com a tarefa de pensá-lo, e “será sempre um esforço de abrir, através do diálogo, horizontes diferentes para um novo principiar do mesmo mistério. Por isso a história do pensamento é uma

tarefa exclusivamente de pensadores”¹⁵. Seguindo a sugestão de Carneiro Leão, só poderemos compreender o diálogo entre o pensamento de Nietzsche e o de Lima Barreto se nos propusemos, nós mesmos, a pensá-los, a colocarmos-nos também em diálogo com eles.

Para isso, é preciso que se estabeleça inicialmente o modo como a leitura dos dois autores será empreendida, para que fique claro a partir de que pressupostos a investigação pode se desenrolar. Como podemos confrontar uma literatura urbana cuja ficção nasce em contato intenso com a linguagem jornalística, em Lima Barreto, com uma filosofia aforismática e que foge dos padrões sistemáticos da estrutura lógica formal, em Nietzsche?

Devemos ler a literatura – e em especial a ficção – de Lima Barreto como um pensamento que se compreende inserido nas dinâmicas de sua formulação. Entendendo como Alain Badiou que a arte é um modo de “pensamento singular” irreduzível à filosofia¹⁶, e que essa deve mostrar seu “procedimento de verdade” como tal, pois “as verdades são artísticas, científicas, amorosas ou políticas, e não filosóficas”. Entendendo também que Lima se encontra no cerne de uma revolução que segundo Jacques Rancière dá forma “um regime histórico específico de pensamento segundo a qual as coisas da arte são coisas do pensamento”¹⁷, deveremos deixar a obra de Lima falar através de seus próprios mecanismos e lógicas internas. Ao chamar de estético esse novo regime, Rancière desloca o termo, que deixa de designar o domínio da “arte” de modo geral para designar uma configuração específica desse domínio na qual a arte se refere a “um modo de ser sensível” próprio aos produtos artísticos, “um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo”¹⁸. Nossa investigação, enquanto filosófica, deverá buscar portanto o “procedimento de verdade” próprio das obras artísticas¹⁹, para que

¹⁵ LEÃO, Emmanuel Carneiro. Introdução. In: ANAXIMANDRO; PARMÊNIES; HERÁCLITO. **Os Pensadores originários**; Anaximandro, Parmênides, Heráclito. Petrópolis: Vozes, 2017. p. 11.

¹⁶ BADIOU, Alain. **Pequeno Manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. P. 20.

¹⁷ RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 12.

¹⁸ RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental org./ Editora 34, 2005. p. 32.

¹⁹ Badiou defende este processo, denominando-o “inestética”, por buscar na filosofia um meio de fazer falar o próprio pensamento artístico. “A filosofia deve, a partir de então, no que diz respeito à arte e a todo procedimento de verdade, mostrá-los como tal. A filosofia é de fato a intermediária dos encontros com a verdade, a alcoviteira do verdadeiro. E da mesma maneira que a beleza deve estar na mulher encontrada, mas não é absolutamente exigida da alcoviteira, as verdades são artísticas, científicas, amorosas ou políticas, e não filosóficas”. BADIOU, Alain. Op. Cit. p. 21.

posamos colocá-la em diálogo com o pensamento nietzschiano – que, como veremos, se entende também como fundamentalmente artístico.

A obra de Lima, nesse sentido, enquanto pensamento, abre-se para a leitura de um Rio de Janeiro que se constrói a partir das imagens que sua população faz de si mesma – e seus provenientes ocultamentos. Sua obra não pretende definir e representar estruturas de poder fixas ou propor novos ideais artísticos. Pelo contrário, sua literatura - em especial seus romances – faz aquilo que Werner Stegmaier afirma sobre Nietzsche: estabelece “continuamente novos pensamentos em sua obra e os pensa em novos contextos e em novas direções. Seu filosofar também é um filosofar radicalmente temporal, pois assim ele o quis”²⁰.

Para Stegmaier, cuja linha interpretativa do filósofo serviu de guia para o presente trabalho, as conclusões de Nietzsche “são sempre provisórias”, unidades de pensamento sempre “cambiantes, reformuláveis, reutilizáveis em novas e surpreendentes formulações e contextos”²¹.

Assim como no caso de Lima, para que se possa pensar esse diálogo de forma satisfatória, é preciso compreender os mecanismos com que o pensamento de Nietzsche se compõe, para que sua leitura não fique perdida na seleção fortuita ou pouco criteriosa de trechos de sua obra.

Foi priorizado para esse trabalho a leitura de suas obras publicadas (ou organizadas para publicação) pelo autor em vida, compreendendo-as como a forma que ele pretendeu dar à sua filosofia²², composta por seus pensamentos mais elaborados e considerados por ele maduros o suficiente para serem trazidos a público. Nessa gama extensa de obras – que se estende de 1872, com *O nascimento da tragédia*, até 1888, com a escrita de seus quatro últimos livros - foi importante não perder de vista a continuidade de certos temas como a questão da arte, a crítica à lógica, à metafísica, ao idealismo platônico etc. A visão ampliada de sua obra permite ler a filosofia de Nietzsche enquanto um pensamento móvel, sempre em reformulação, em busca de novas e melhores formas de dar conta do mundo que confronta. Sobre o caráter aforismático e não linear de parte de seus livros, Stegmaier comenta:

²⁰ STEGMAIER, Werner. **As linhas fundamentais do pensamento de Nietzsche**: coletânea de artigos. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 259.

²¹ GIACÓIA Jr., Oswaldo. introdução. In: STEGMAIER, Werner. Idem. Ibidem. p. 19

²² STEGMAIER, Werner. Idem. Ibidem. p. 291.

Cada pensamento presente em um aforismo pode se tornar o ponto de partida de uma perspectiva sobre outros pensamentos que Nietzsche expõe no aforismo, no livro em aforismos no geral e também na sua obra como um todo, colocando-os em sua própria luz, de modo que, dessa forma, os aforismos passam a incluir, tal como o “mundo” do qual eles tratam, as “infinitas interpretações” (FW [GC, §]374). A filologia do aforismo se converte, com isso, em uma infinita filologia.²³

Assim, se “uma filologia que deve corresponder ao filosofar de Nietzsche precisa se ajustar a essa radical temporalidade e, assim, renunciar a quaisquer metódicos a priori”²⁴, o desafio imposto a qualquer intérprete é o de carregar em sua própria interpretação a clareza de que será sempre uma perspectiva, de que não existe a priori último que explique e dê conta de seu pensamento por inteiro. Perspectiva deve ser a leitura de uma filosofia que assume o perspectivismo não somente como conclusão lógica e filosófica, mas como método de pensamento. É nesse sentido que nossa leitura de Nietzsche se dará a partir do encontro com Lima Barreto, compreendendo esse encontro como uma possibilidade de orientação entre os muitos temas e as reflexões que o filósofo leva a cabo²⁵. Lendo ambos a partir desse contato, compreendo que o pensamento dos dois autores se constitui do modo como Stegmaier diz acerca de Nietzsche: “Em sua obra não há nada concluído, nada definitivo e, além disso, ele não pareceu ter tido a intenção de algo conclusivo e definitivo. Algo concluído e definitivo são características de um sistema filosófico que Nietzsche nunca quis”²⁶.

A pesquisa historiográfica sobre o encontro de Lima Barreto com o pensamento nietzschiano, nesse sentido, deverá servir de ponto de partida para uma reflexão que confronte os dois autores no que há de mais fundamental na potência de seus pensamentos, a forma como se constituem e os temas que abordam. Se Nietzsche afirma que o valor da história “reside em reescrever de forma engenhosa, um tema conhecido e mesmo habitual, uma melodia ordinária, erguê-lo, alçá-lo a um símbolo abrangente, percebendo, no tema original, toda profundidade, poder e beleza” (HL/Co. Ext. II, §6), é imbuído de necessária “potência artística” (Ibid.) que o percurso deste trabalho parte do embate inicial - que supõe uma oposição

²³ STEGMAIER, Werner. Ibidem. p. 293.

²⁴ Idem. Ibidem. p. 285.

²⁵ O conceito de “orientação” é central na leitura de Stegmaier, pois é a partir dele que o intérprete formula a possibilidade de uma filosofia que não busca mais “desvelar” o mundo como ele é, mas orientar um pensamento em um mundo em constante mudança, abrindo caminhos e possibilidades novas de interpretação. Cf. STEGMAIER, Werner. O desvelamento por Nietzsche de uma filosofia da orientação. In: Idem. Ibidem. p. 301-317.

²⁶ Idem. Ibidem. p. 292.

radical entre ambos - até a proximidade da postura frente ao seu mundo realizada na *modalidade de um pensamento* combativo, móvel e inconformado (no sentido em que não pode ser restringido a nenhuma forma fixa e estável). Essa modalidade é manifesta em um *estilo* que, ao passo que é múltiplo, dá unidade ao próprio autor ao constituir um Eu que através da escrita e do pensamento confronta e se insere no mundo.

A rejeição e a oposição que Lima faz a Nietzsche no âmbito de sua recepção no Brasil, a proximidade da constituição do Eu enquanto multiplicidade tendo em vista o esgotamento da ideia de um sujeito essencializado, indicado nos textos que deram o ponto de partida da aproximação entre os dois autores, a modulação de um pensamento que se põe em contato com o mundo enquanto um contínuo formular-se, sempre inconclusivo - os eixos variam, e cada um deles abre inúmeras possibilidades de investigação. É nesse sentido que, tendo o “diálogo” como conceito orientador da forma como o contato entre os autores se dá, creio não ser possível falar em um, mas em muitos diálogos que eles travam. A cada momento que os confrontamos, a depender de onde partimos, um diálogo diferente nos é revelado, um caminho interpretativo novo. Por isso este trabalho não tem em vista definir *um* diálogo, estabelecido e conclusivo em que os autores concordariam, mas prefere ao contrário propor possíveis diálogos, pontos de tensionamento em que a aproximação de ambos permite pensar de que forma suas experiências de pensamento podem estar inseridas em um contexto mais amplo, em um solo comum, do qual podem se erguer como flora nativa.

Esta dissertação desenvolve-se portanto em um percurso de três etapas. Cada capítulo dará as bases a partir das quais um diálogo entre os dois autores pode tomar forma; é somente a partir dessas bases que poderemos compreender as aproximações e conflitos entre ambos. Ao fim de cada capítulo segue um “diálogo”, na forma de interstício, possibilitado pela investigação do texto precedente e constituindo conclusões provisórias que ensejam a próxima investigação.

No primeiro capítulo a análise histórica da leitura de Nietzsche por Lima Barreto se dá como uma diferença radical. Envolvido com o pensamento anarquista e defendendo uma arte que deveria promover a união da humanidade, Lima vê em Nietzsche um opositor, ou melhor, uma ferramenta na mão daqueles que combatia. Para se compreender de forma mais completa os comentários do escritor carioca acerca de Nietzsche, é preciso entender o que está em jogo quando este cita o

filósofo alemão. Entendo que é impossível dizer de forma definitiva como um autor lê outro, quais seus sentimentos, conscientes ou não, tanto devido à escassez de notas e documentação, quanto pela própria natureza do trabalho investigativo. Para todos os efeitos, a ideia de “influência” se mostra por demais abstrata e pouco explicativa, não apenas por inverter o vetor da ação (o autor lido se torna agente e o leitor se torna passivo em sua apropriação), mas por não poder se basear em algo mais que relações fracas e suposições pouco fundamentadas. Ao tratar da recepção de Nietzsche por Lima Barreto, compreende-se que ela se dá dentro de um contexto amplo de recepção, no qual termos nietzschianos são apropriados e utilizados para fins os mais diversos, e a obra do filósofo se desdobra em uma complexa rede de referências que orienta a leitura de Lima. Este, também, não cita Nietzsche em notas de leitura ou em um estudo pormenorizado de suas doutrinas, mas o comenta em debate público com seus colegas escritores. Não é na intimidade do lar, mas na presença pública da cidade que Lima encara a presença de Nietzsche. Assim compreendo o primeiro diálogo entre os dois autores, que se dá no seio do embate de Lima com seus contemporâneos.

O primeiro diálogo entre Lima Barreto e Nietzsche é um diálogo entre suas presenças na cidade, entre a forma como Nietzsche é absorvido pelos círculos intelectuais e como Lima se porta diante deles. Em torno do conceito *Super-homem*, que se tornara jargão comum do linguajar letrado, o escritor carioca rejeita a defesa da força e da imoralidade que identifica nos livros do filósofo que desembarcava há não muito tempo nos portos da praça Mauá.

A partir do primeiro diálogo, a leitura das referências diretas que Lima Barreto faz do filósofo alemão permite identificar a presença marcante de uma passagem de *Assim falou Zaratustra*, repetida diversas vezes pelo escritor carioca. A famosa imagem que se encontra no prólogo do Zaratustra - no qual o personagem de Nietzsche afirma, ao definir e anunciar o Super-homem, que o homem é “uma corda estendida sobre o abismo” (Za/ZA, prólogo, §4) - parece despertar em Lima uma empatia e uma conexão diferente de outros conceitos e passagens. Sua insistência no trecho – que pela leitura de Lima seria o ponto central da filosofia de Nietzsche - indica um lugar em que as armas contra o filósofo são abaixadas.

O capítulo dois se desdobra, então, no encalço dessa imagem, cuja repetição textual dá lugar à repetição simbólica e temática na obra de Lima Barreto. A repetição da imagem do Zaratustra, em Lima, faz parte de uma construção de si

através da escrita. Os dois principais aspectos evocados por essa imagem parecem confluir-se, em Nietzsche e em Lima, na experiência de um Eu que se constrói em contato com o seu entorno: o *abismo* enquanto falta de fundamento último da existência, e o *perigo* dessa existência não fundamentada, que por não poder se apoiar em nada fixo lança o homem na angústia do eterno devir e desfazer-se. Assim, ao compreender o sentido dessa imagem, tendo como centro a definição de “homem”, o seu desdobrar nos apresenta um percurso no qual a crítica aos predicados humanistas em crise na virada do século se relaciona não apenas à constituição do Eu na escrita mas, em última instância, à temática da superficialidade na obra dos dois autores. Essa temática da superficialidade e da aparência, que como já foi dito é pouco analisada de forma satisfatória pela fortuna crítica de Lima Barreto, toma especial significância na medida em que a confrontamos com Nietzsche, em que o Eu consciente é formado como superficialidade pura, rejeitando o essencialismo subjetivista que o via como fundamento e “chão” (*Grund*) de uma identidade. Poderemos compreender a escrita de si de Lima como a constituição de um Eu em contato com o mundo – contato que se dá em um jogo de desvelo das hipocrisias e aparências vazias que a cidade apresenta como sua “verdadeira realidade”. Dar estilo a si, forma de constituição desse Eu nos dois autores, relaciona-se com conceitos que estão presentes em ambos, como *fachada*, *abismo*, *aparência*, tendo em vista um Eu que não pode mais se compreender como subjetividade interior. Pondo-os lado a lado, é possível perceber o modo como a reflexão de Nietzsche encontra eco na experiência de uma literatura que dá forma ao seu autor na experiência de um mundo formado apenas por aparências²⁷.

A partir do indício que é a passagem do prólogo de *Assim falou Zaratustra*, o segundo diálogo traça então a relação entre o Eu e a temática da aparência nos dois autores para compreender uma experiência de pensamento que é a experiência do indeterminado, de uma vida sem fundamento fixo, mergulhada em devir. Lima faz uma “literatura da suspeita”, ou seja, uma literatura que se compreende como

²⁷ “O que é agora, para mim, a aparência? Verdadeiramente, não é o oposto de alguma essência – que posso eu enunciar de qualquer essência, que não os predicados de sua aparência? (...) Aparência é, para mim, aquilo mesmo que atua e vive, que na zombaria de si mesmo chega ao ponto de me fazer sentir que tudo aqui é aparência, fogo-fátuo, dança de espíritos e nada mais (...)”. (FW/GC, §54)

interpretação da interpretação, nas palavras de Foucault²⁸. A partir da relação desses temas e conceitos mobilizados, o segundo diálogo compreende como a crítica de Nietzsche ao subjetivismo e ao humanismo se relaciona com a experiência artística de Lima Barreto, que no início do século XX vive o momento de crise destes mesmos ideais.

O segundo diálogo, diferente do primeiro, não se encerra com um indício, mas com uma série de questões que emergem das reflexões anteriores e que terminam abertas, sem resposta. No ensejo dessas perguntas formuladas pela investigação, o terceiro capítulo traça a relação entre a crítica ao idealismo metafísico e a arte como forma de qualificar essa realidade de aparências – através de um pensamento que se entende como interpretação da interpretação. A temática da aparência em Lima Barreto nos indica o processo artístico como forma de explicitação e constituição mesma do mundo, enquanto a crítica ao idealismo metafísico em Nietzsche se mostra como crítica à verdade nestes termos. Dessa forma, deveremos cruzar estas linhas para entender como a crítica ao idealismo se dá em Lima (e sua relação com o tema da loucura) e como a arte aparece em Nietzsche como moduladora de um mundo de aparências em devir. Assim, finalmente, o conceito de *quimera* surge como um novo ponto de contato, a partir do qual podemos identificar em Nietzsche a crítica ao idealismo e em Lima a relação entre as fachadas e a constituição da realidade.

No terceiro diálogo, portanto, veremos enfim como o processo estético de Lima Barreto surge como experiência da fragmentação no mundo moderno a partir do esgotamento da força explicativa de certos conceitos-chaves da experiência comuns como universais, como a subjetividade, a ciência, a beleza e outros ideais – figuras do idealismo que ambos os autores denominam quimeras –, qualificando artisticamente esse mundo de aparências e deixando claro o lugar da arte como explicitadora do processo estético fundamental.

A arte, para Nietzsche, “não diz respeito imediatamente aos produtos artísticos, mas ao modo de empreendimento da produção”²⁹. Sob a ótica do artista, Nietzsche verá como a lógica proveniente da divisão metafísica do mundo – que

²⁸ FOUCAULT, Michel. Nietzsche, Freud e Marx; *Theatrum Philosophicum*. São Paulo: Princípio Editora, 1997.

²⁹ CASANOVA, Marco Antônio. **O instante extraordinário**: vida, história e valor na obra de Friedrich Nietzsche. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. P. 9.

separa mundo verdadeiro e mundo aparente – constringe o devir próprio da vida e busca moralmente negar este mundo em prol de outro inventado. Este outro mundo, ideal, natural, coisa-em-si, é a origem do idealismo enquanto erro e negação niilista. Tanto para Nietzsche quanto para Lima, é a crítica a esse idealismo metafísico – que toma forma a partir da experiência de pensamento descrita no capítulo anterior – que dá ensejo à percepção do caráter fundamentalmente artístico desta vida, compreendido enquanto criação de formas, de interpretações, de visões.

Desse modo, poder-se-á compreender o arco percorrido por alguns protagonistas barretianos como um processo trágico, no qual gradualmente os personagens perdem o chão que os sustentava (FW/GC, §125). Esse processo trágico específico da literatura de Lima Barreto ganha luz à medida que compreendemos seus personagens em confronto direto com os conceitos e experiências que orbitam o trágico na obra de Nietzsche: a percepção da finitude e da falta de fundamento sólido do mundo e da vida e sua afirmação radical.

Nesse percurso, portanto, são três os diálogos aqui propostos entre os dois autores: 1) a rejeição de Nietzsche por Lima Barreto no contexto no qual ele está inserido; 2) a identificação de uma problemática comum a partir da relação entre as noções do Eu, fachada e abismo; 3) a percepção de uma experiência trágica que parte da fragmentação do idealismo metafísico e consequentemente a estética como única experiência possível.

A partir disso, é possível identificar na fortuna crítica de Lima Barreto insuficiências e pressupostos pouco explicados, compreendendo de modo mais pormenorizado a possibilidade de análise da obra do romancista não a partir de um lugar social previamente fixado pela análise, mas a partir do seu próprio fazer artístico e sua consequente modalidade estética. Assim, o diálogo com Nietzsche nos permite interpretar a obra de Lima enquanto um pensamento que, no contato com o mundo, estabelece seus próprios pressupostos a partir dos quais trava uma relação específica com o seu entorno.

Da mesma forma, a leitura de Nietzsche a partir desses contatos com Lima Barreto permite explicitar alguns pontos de sua obra que vêm sendo de maior ou menor forma trabalhados pelos seus intérpretes, como a relação entre a valorização das experiências menores e quotidianas (WS/AS, §5-6), o elogio da aparência (FW/GC, §54; JGB/BM, §34) e a centralidade da arte como orientadora de seu esforço filosófico(). Os diálogos que trava com o escritor carioca permitem uma

interpretação que não parte necessariamente da crítica à tradição filosófica, mas se finca no momento presente como abertura e condição de possibilidade de sua filosofia.

Os diálogos permitirão pensar até que ponto a articulação dos temas e conceitos empregados estão diretamente ligados a uma experiência comum da modernidade, às disposições do sensível, do dizível e dos possíveis que um dado regime de pensamento coloca em jogo. No momento em que a Razão moderna entrava em crise e as estruturas de representação já quase não podiam mais segurar a esgarçada corda que as mantinha vivas, Nietzsche acusa os velhos pensadores de idealistas e aferrados a ídolos ociosos que começavam a ser derrubados a marteladas – marteladas criadoras, artísticas, afirmativas. Não é fortuito que essa mesma crise seja de tal modo palpável na constituição da escrita de Lima Barreto, cujos personagens parecem se deslocar pela cidade em busca de algo sólido em que possam segurar no turbilhão desagregador da experiência. O aspecto trágico de tais personagens se dá neste crepúsculo das velhas formas de ordenação e explicação do mundo, que não dão mais conta da experiência do cotidiano. Se a filosofia de Nietzsche aposta na força e na dureza do martelo criador de valores, impetuoso e expansivo, é com os cirúrgicos martelos da experiência cotidiana que o pensamento de Lima Barreto pode se dar como ser-no-mundo.

Desse modo, poderemos não apenas dar conta do que interpretações anteriores já atentaram na relação entre ambos os autores, desenvolvendo mais claramente o que elas apenas apontam, mas dar um passo além, ao compreender essas aproximações não pela pressuposição de que um tenha lido o outro, mas na inserção de ambos em um regime de pensamento enraizado no tempo presente. Ao final da investigação, será possível perceber que um diálogo entre os dois autores só pode partir do que concerne à própria experiência do pensamento (filosófica e artisticamente), e entender suas aproximações e incompatibilidades no modo pelo qual eles se postam diante do crepúsculo de um mundo que parecia fragmentar-se.

Presenças no palco: O Rio de Janeiro de Lima Barreto e de Nietzsche

1.1

Lima Barreto e Nietzsche na virada do século - Aproximações

Como começar a estabelecer um diálogo entre Lima Barreto e Nietzsche? De onde partir? Filósofo alemão e romancista dos subúrbios cariocas, os dois autores parecem, à primeira vista, fazerem parte de mundos diferentes. Esse preconceito, fruto de um olhar displicente à obra dos dois autores, pode dar a falsa impressão de que não há muitos elos a se traçar – pois um, embrenhado no embate com a tradição filosófica e traçando genealogicamente a origem do pensamento no âmago moral, pouco teria a dizer sobre o outro, exímio cronista da cidade do Rio de Janeiro e escritor suburbano.

Como, então, e em que termos, é possível compreender a peremptória rejeição a Nietzsche expressa por Lima, que chega a dizer que tem por ele “ojeriza pessoal”³⁰? Em que termos podemos fundamentar um contato entre obras aparentemente tão distintas?

Um olhar atento às suas obras nos revela não apenas temas e termos comuns, como críticas muitas vezes próximas – e, mesmo em momentos de oposição radical, uma oposição que se dá em relação a um dado objeto comum. Será assim que tanto Lima quanto Nietzsche tecerão críticas ao Estado burguês, ao liberalismo, à modernidade em geral – encontrando-se, em seu percurso de pensamento, em encruzilhadas mais ou menos oblíquas. Nietzsche, que escreve no fim do século XIX, vivencia a aurora de um tempo cujo ocaso Lima Barreto atravessará no início do século XX.

Na beirada do século XIX muita coisa se anunciava. O ano de 1900 não marcaria nenhuma ruptura sociopolítica de grande magnitude, mas se abria aos olhos dos contemporâneos como a consolidação de uma era de paz e progresso em

³⁰ BARRETO, Lima. Estudos. In: **Impressões de leitura e outros textos críticos**. São Paulo: Penguin classics Companhia das Letras, 2017. p. 220.

um mundo que não mais teria de lidar com a guerra, e caminhava para o triunfo da civilização. O otimismo da técnica e da ciência estava em estreita relação com o otimismo ético, político e social. Segundo esse otimismo, o mundo passava a dar-se a conhecer aos homens, e com esse conhecimento em mãos uma nova era havia de surgir.

A circulação de pessoas e mercadorias aumentava de forma expressiva, e cada vez mais o sentimento do desterro se tornava comum - migrantes, refugiados, expatriados: em especial a Europa do fim do século XIX via uma explosão do trânsito que marcava uma era de relativa paz e fronteiras abertas. O *reich* alemão se firmava sob a sombra de Bismarck e a França retomava o entusiasmo democrático após o abalo causado pela guerra Franco-Prussiana (1870-1871) ter posto fim ao império de Luís Bonaparte, enquanto o império Austro-Húngaro se firmava como potência bélica e política. A partir dos anos 1870, a Europa – e por isso o mundo todo, segundo sua própria concepção – ingressava em uma era de paz e cooperação, em que as guerras seriam travadas nos campos econômicos e científicos, e as feiras internacionais – exuberantes demonstrações do progresso científico e cultural de cada país – se tornariam as “arenas pacíficas”³¹ do mundo moderno. Nicolau Sevchenko expressa bem a imagem que tomava esse período, da década de 1870 à Grande Guerra de 1914 – e que aqui no Brasil se estendeu até pelo menos o fim da segunda década do século - que os franceses (e nós, por influência) acabaram por chamar de *Belle Époque*:

Um imenso cristal, com faces bem definidas: eis uma metáfora que exprime com um brilho ímpar a utopia do cosmopolitismo pacifista e/ou progressista. Sabe-se que o objetivo de um bom trabalho de lapidação é obter faces o mais perfeitamente possível simétricas e idênticas entre si que for possível. E se as faces são as pátrias, elas aparecerão por fim primorosamente equiparadas e indissolivelmente ligadas numa imensa obra-prima, que é também um símbolo de riqueza, gosto elevado e consumo conspícuo.³²

O cosmopolitismo pacifista, contudo, era cristal falsificado, e a utopia do progresso liberal não tardaria a ter um trágico fim. Sob o manto cosmopolita crescia uma tensão latente, marcada pela iminência do conflito³³. As arenas só poderiam ser pacíficas por certo tempo. As tensões cresciam ao passo que o pensamento e as

³¹ A expressão é de Margarida de Souza Neves em: NEVES, Margarida. **As vitrines do progresso**. Rio de Janeiro: PUC-Rio/FINEP/CNPq, 1986.

³² SEVCENKO, Nicolau. O Cosmopolitismo pacifista da Belle Époque: Uma Utopia Liberal. **Revista História**, São Paulo, n°114, jan.-jun. 1983, p. 93.

³³ SILVA, Maurício Pedro. **A Hélade e o subúrbio**: confrontos literários na *Belle Époque* carioca. São Paulo, Edusp, 206. p. 16-17.

artes passavam pelo que Carl Schorske chamou de fragmentação generalizada: “Ao que o historiador deve renunciar agora, e principalmente ao enfrentar o problema da modernidade, é a postulação prévia de uma categoria geral abstrata – o que Hegel chamou de *Zeitgeist*, e Mill de ‘a característica da época’”³⁴. Essa nova mobilidade se mostra intimamente ligada a inovações no campo intelectual³⁵ - numa proliferação de correntes de pensamento e modelos artísticos simultâneos que pôde ser sentida no Brasil com o esgotamento do romantismo, a profusão de novas ideias políticas e a inserção de tecnologias de produção e de comunicação. Do telégrafo ao cinematógrafo, do automóvel à popularização das máquinas de escrever, as mudanças técnicas tinham como subproduto um impacto considerável na sensibilidade moderna. O escrever mecanizava-se, as imagens moviam-se e a velocidade dos carros a combustão provia uma sensação de velocidade radicalmente nova. “O recondicionamento dos corpos e a invasão do imaginário social pelas novas tecnologias”, afirma Nicolau Sevcenko, ao tratar do fim deste período, “adquirem, portanto, um papel central nessa experiência de reordenamento dos quadros e repertórios culturais herdados, composta sob a presença dominante da máquina no cenário da cidade tentacular”³⁶. Segundo Schorske:

Em meio ao que parecia ser uma fragmentação generalizada – Nietzsche e os marxistas concordavam em chamá-la de “decadência” -, a alta cultura europeia ingressou num turbilhão de infinitas inovações: cada área declarava sua independência do todo; cada parte, por sua vez, se dividia em outras partes. Na centrífuga implacável da transformação, forjaram-se os conceitos que fixariam no pensamento os fenômenos culturais. Os produtores da cultura, e também seus críticos e analistas, caíram vítimas da fragmentação. (...) longe de fornecerem quaisquer premissas unificadoras ou princípios de coesão que abarcassem a multiplicidade da cultura contemporânea, as disciplinas autônomas reforçaram o pluralismo cultural com a especialização acadêmica, seu paralelo analítico.³⁷

Os prédios ficavam mais altos, as avenidas ficavam mais largas, ao passo que o Oceano Atlântico parecia encurtar-se. A novidade dos *Sky-scrapers* americanos a partir dos anos 1880, que ultrapassavam dez andares; os bulevares e as reformas de Paris e Viena, que a partir da metade do século XIX inspirariam outras, como no Rio de Janeiro no início do XX; a sensibilidade do olhar alterava-se não apenas pois coisas novas eram vistas, mas pela própria mudança na escala dos mares e da vida

³⁴ SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras/ Editora da Unicamp, 1988. P. 17.

³⁵ Cf; em especial o interessante livro de William Everdell: EVERDELL, William R. **Os primeiros modernos**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

³⁶ SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 18.

³⁷ SCHORKE, Carl E. Op. Cit. p. 15.

urbana: “A multiplicação ciclótica das escalas do ambiente urbano tinha como contrapartida o encolhimento da figura humana e a projeção da coletividade como um personagem em si mesmo”³⁸.

É esse cenário que aproxima e afasta Afonso Henriques de Lima Barreto e Friedrich Nietzsche. Seu diálogo toma forma neste momento de suspensão e transformação, em que a utopia pacifista e a reordenação das sensibilidades criavam, sob a tensão do conflito, a sensação de esgotamento e de novidade. Os dois escritores viveram, respectivamente, o fim e o começo desta virada, de um lado e de outro do Atlântico. Se Nietzsche presenciou a formação do *Reich* alemão e da II República Francesa, o triunfo do cientificismo em suas variadas formas – do positivismo de Comte ao evolucionismo de Spencer³⁹ –, Lima Barreto foi testemunha da Grande Guerra de 1914 e do esgotamento de tais ideais e filosofias. Nascido em 1844, o filósofo alemão publica de 1872 a 1888, e após um colapso nervoso que no ano seguinte o afasta de todo tipo de atividade intelectual até a sua morte em 1900. Já Lima Barreto nasceu em 1881, ano de publicação de *Aurora*, de Nietzsche, e apesar de ter presença relevante nos jornais desde pelo menos 1904, publicará seu primeiro livro apenas em 1909, produzindo até a sua morte, em 1922.

Durante esse período, para ambos, “seu inimigo sempre foi o ideal de hoje” (JGB/BM, §212). Retomados em diferentes momentos pela crítica posterior, os dois autores tiveram ao longo do século XX e XIX momentos de releitura decisivos e variados. Em muitos desses casos, as representações dos dois como homens fora ou à frente do seu tempo davam ensejo à recuperação de seus escritos como pioneiros ou visionários.

A recepção de Nietzsche - na França, no Brasil e em parte na Alemanha - até Heidegger, Bataille e Blanchot, fora, no geral, a de um moralista que partia da

³⁸ SEVCENKO, Nicolau. Op. Cit. p. 19.

³⁹ Sevcenko identifica nessas duas correntes, que segundo Hobsbawm eram as duas principais correntes do século XIX, outras metáforas do cosmopolitismo pacifista: “Versões igualmente metafóricas, embora bem mais dinâmicas dessa mesma ideia, seriam o organicismo spenceriano e a solidariedade comteana, ambas ressaltando o efeito vital da interdependência entre os vários componentes do organismo social e das várias sociedades entre si. Aliás, a dupla Comte-Spencer constituía o próprio âmago da formação das Academias de Direito do país, particularmente a de São Paulo, de onde saiu o núcleo dirigente da elite republicana” (SEVCENKO, Nicolau. O Cosmopolitismo pacifista da Belle Époque: Uma Utopia Liberal. *Revista História*, São Paulo, nº114, jan.-jun. 1983, p.93). As características destas correntes, no que concerne a sua inserção no Brasil, serão desenvolvidas adiante no capítulo.

filosofia para destilar seu ódio à moral e aos costumes “decentes”⁴⁰. Suas críticas à moral cristã e a defesa do tipo moral “nobre” foram associadas, em várias ocasiões, ao evolucionismo darwinista e ao darwinismo social, compondo um elemento de manutenção do que Arno Mayer chamou de “permanência da tradição”⁴¹. A crítica no século XX faz o trabalho e trazer Nietzsche ao campo central da filosofia, seja a partir da ontologia heideggeriana, da arqueologia de Foucault, entre outros⁴². De qualquer forma, ele é trazido a um lugar crítico de ruptura da tradição filosófica e instauração de um novo modo de filosofar.

Da mesma forma, a recepção de Lima Barreto nos primeiros anos foi a de um escritor relegado ao segundo plano, de livros de composição deficitária e fraco uso ortográfico da linguagem. A partir dos anos 1950, ele seria retomado recorrentemente: primeiro como um precursor do modernismo⁴³, segundo como um forte integrante e precursor do romance social⁴⁴, depois como um importante defensor do realismo da linguagem literária⁴⁵ e, mais recentemente, como defensor da sua identidade negra, denunciador do racismo de profundo olhar sociológico⁴⁶.

Em última instância, contudo, o que se mantém é a percepção superficial de dois escritores ao mesmo tempo isolados e mergulhados nos dilemas de seus tempos. Lima Barreto parece seguir a mesma citação de Galiani que indica a postura de Nietzsche: “Planar acima e ter garras, eis o quinhão dos grandes gênios”⁴⁷. Deslizando para fora de toda corrente artística ou filosófica, esse desajuste parece ser condição para atacar o presente com suas garras: Lima parece viver em um

⁴⁰ Em *Crepúsculo dos Ídolos*, Nietzsche endereça a crítica de Josef Viktor Widmann no artigo publicado em 1886 na revista *Bund* intitulado “O perigoso livro de Nietzsche”, acerca do recém-lançado *Além do bem e do mal*. No artigo, Widmann elogia a coragem do filósofo em “propor a abolição de todo sentimento decente” (GD/CI, incursões de um extemporâneo, §37). Cf. MARTON, Scarlett. Por que sou um extemporâneo. In: **Extravagâncias**. Ensaio sobre a filosofia de Nietzsche. São Paulo: Discurso Editorial/Ed. da Unijuí, 2001. P. 21.

⁴¹ MAYER, Arno J. **A força da tradição**. A persistência do antigo regime (1848 – 1914). São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Cf. em especial o capítulo V – “Concepções de mundo: Darwinismo social, Nietzsche e a Guerra”.

⁴² Cf. sobre esse panorama de recepção em especial o primeiro capítulo de VATTIMO, Gianni. **O sujeito e a máscara: Nietzsche e o problema da libertação**. Petrópolis: Vozes, 2017.

⁴³ ATHAYDE, Tristão de. **Contribuição à História do Modernismo: O Pré-Modernismo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

⁴⁴ BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

⁴⁵ SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

⁴⁶ Apesar de não ser necessariamente o foco do livro, é possível ver na bibliografia escrita por Lília Schwarcz o caráter desse foco da época dado a obra de Lima Barreto: SCHWARCZ, Lília Moritz. **Lima Barreto: Triste Visionário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

⁴⁷ “Planer au-dessus et avoir de griffes, voilà le lot des grands génies”. Apud: MARTON, Scarlett. Op. Cit. p. 28.

movimento perpétuo de flerte e desajuste primeiro com o naturalismo, na arte, e mais tarde com o maximalismo, na política, enquanto Nietzsche radicaliza sua independência – e isolamento – ao longo da vida, mas principalmente a partir da ruptura com Wagner. Nesse sentido o romancista carioca parece seguir o itinerário que Nietzsche traça a todo filósofo, que é “por necessidade um homem do amanhã”:

(...) – encontraram sua tarefa, sua dura e indesejada, inescapável tarefa, mas afinal também a grandeza de sua tarefa, em ser a má consciência do seu tempo. (...) A cada vez desvelaram o quanto de hipocrisia, comodismo, de deixar-se levar e deixar-se cair, o quanto de mentira escondida sob o mais venerado tipo de moralidade contemporânea, o quanto de virtude era ultrapassada (...) Face a um mundo de “ideias modernas”, que gostaria de confinar cada um num canto e numa “especialidade”, um filósofo, se hoje pudesse haver filósofos, seria obrigado a situar a grandeza do homem, a noção de “grandeza”, precisamente em sua vastidão e multiformidade, em sua inteireza na diversidade (...). (JGB/BM, §212)

É com essa atitude, à qual Scarlett Marton atribuí o relativo silêncio dos alemães em relação à Nietzsche ainda em vida⁴⁸ – e que muito facilmente poderia ser estendido aos brasileiros em relação ao escritor carioca, que durante toda a vida reclamou do silenciamento em torno de sua obra –, que os dois autores parecem se inserir nessa modernidade. Seja no alvorecer desse período, no caso de Nietzsche, seja em seus últimos estertores, no caso de Lima, os dois parecem se referir a coisas muito próximas ao falarem da modernidade, do Estado, da burguesia, do materialismo cientificista, entre outros temas caros aos dois autores.

Falando da Grande Guerra, em seu *Diário Íntimo*, em especial à adesão do Brasil, declarando guerra contra a Alemanha e consequentemente se colocando como aliada dos Estados Unidos, Lima Barreto encadeia a crítica ao movimento político e bélico a quase um desabafo acerca do seu tempo:

Em que parará isto? Não sei bem, mas se a sangueira já é grande, julgo que ela vai ser ainda maior depois. Tudo o que é revoltante e grosseiro vai por baixo disso tudo, sob o pretexto da pátria. É de causar horror, tanto mais que os fortes burgueses querem, aproveitando o estado dos espíritos, matar o indivíduo em proveito do Estado, que são eles. Spencer tinha razão: o mundo retrograda. O escopo utilitário matou todo o ideal, toda a caridade e quer cada “besta” na sua manjedoura. Antes o feudalismo! Antes a nobreza!⁴⁹

Não deixemos que a distância entre o pacifismo irreduzível de Lima – que critica até o futebol como incentivador do conflito – e o glorificação da guerra em Nietzsche – enquanto atitude moral de desenvolvimento pleno das potências, raramente em relação ao conflito entre nações em si – nos desvie do que é mais

⁴⁸ MARTON, Scarlett. Op. Cit.

⁴⁹ BARRETO, Lima. *Diário Íntimo*. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. P. 593.

interessante na passagem. Se ambos identificam e atacam problemas diferentes da modernidade, o diagnóstico parece ser o mesmo – o idealismo morreu, o grande referencial não existe, Deus está morto (FW/GC, §125; Za/ZA, Prólogo, §2). Se Nietzsche abraça este diagnóstico, criticando os ideais mórbidos de igualdade e democracia enquanto sombras de um deus já morto (FW/GC, §108; GD/CI, Incursões de um extemporâneo, §37, §39), Lima critica o utilitarismo e se prostra nostálgico dessa referencialidade perdida.

O desprezo pelo utilitarismo, e ainda mais fortemente a um tipo de *ethos* burguês, será um ponto de convergência na denúncia da modernidade enquanto *décadence*⁵⁰. Essa convergência ocorrerá paradoxalmente de maneira ao mesmo tempo convergente e espelhada. Lima acusa nesse *ethos* a ausência total de solidariedade, enquanto Nietzsche acusa a burguesia, essa “dourada, falseada plebe” (Za/ZA, O mendigo voluntário), do embrutecimento moral (GD/CI, Incursões de um extemporâneo, §37) cujo produto é o democratismo (Idem, §39) proveniente do atrofamento do egoísmo e da consequente moral altruísta (idem, §35). O espelhamento fica claro na imagem da ave de rapina, que Lima Barreto associa ao *ethos* burguês⁵¹, enquanto Nietzsche a traça como seu oposto.

Simultaneamente, tanto Lima Barreto quanto Nietzsche veem a intranquilidade e a aceleração que faz dos modernos “abelhas ou vespas em voo” (MA I/HH I §285) como o fim do que seja uma sensibilidade de escuta e de pensamento. Assim, Lima sente-se constrangido a escrever diante da incompreensão dos “filisteus” da Secretaria da Guerra⁵², e Nietzsche vê esse mesmo filisteísmo nos homens de cultura (DS/Co. Ext. I, §2), cuja arrogância os faz se verem como o ápice e a meta da natureza (HL/Co. Ext. II, §8). A crítica de Nietzsche ao “*Make Money*” burguês e à sociedade do mercado e do trabalho - que determina que “o que antigamente se fazia ‘em nome de Deus’ hoje se faz pelo dinheiro” (M/A, §204) - acompanha a obra de Nietzsche (VM/OS §310; M/A §173,

⁵⁰ O termo é usado inúmeras vezes por Nietzsche, em francês, em seus últimos trabalhos. Em especial, GD/CI, Incursões de um extemporâneo, §37 mostra de modo claro seu uso na análise da modernidade.

⁵¹ BARRETO, Lima. Recordações do escrivão Isaiás Caminha. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 66.

⁵² “Agita-me a vontade de escrever já, mas nessa secretaria de filisteus, em que me debocham por causa da minha pretensão literária, não me animo a fazê-lo”. BARRETO, Lima. Diário Íntimo. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 510.

§174, §175, §203, 204; FW/GC §329), e desenvolve-se junto com o seu pensamento.

Tanto Lima Barreto quanto Nietzsche identificam no dinheiro (ou no mercado), no Estado (Zaratustra, *Do novo ídolo*)⁵³, no positivismo científico (FW/GC, §347)⁵⁴ alguns dos novos ídolos que essa modernidade cria para si, neste momento de fragmentação e otimismo. Ambos alçam voo sobre o que entendem como os ideais de seu tempo apenas para que pudessem cravar fundo as garras no presente. Nesta modernidade marcada pela mobilidade e pela sensação de rompimento com o passado, os dois autores enfrentam o seu tempo dotados de um pensamento que já não tinha mais direito a qualquer pretensão sistematizante. E nesse ponto os dois autores se encontram, um ao outro, em uma experiência do pensamento embrenhada em seu tempo. Se, no começo do texto, afirmei que os dois encontram-se em encruzilhadas mais ou menos oblíquas, é porque ambos já não podem mais conceber seu pensamento de forma sistemática e estruturada. “Eu não saneio”, afirma Lima Barreto, “porque não obedeco a teorias de higiene mental, social, moral, estética, de espécie alguma”; e reforça: apenas “tenho implicações”⁵⁵.

Para Nietzsche, esse pensamento que busca e se estabelece no contato imediato com o seu entorno toma forma clara na imagem do andarilho – que chega a funcionar como representação do pensador no título de uma de suas obras, *O Andarilho e sua sombra*. No prefácio do primeiro volume de *Humano, demasiado humano* ele explica a criação dos “espíritos livres” - “aventureiros e circunavegarores desse mundo interior que se chama ‘ser humano’” (MA I/HH I, prólogo, §7) - como companhias forjadas por ele na solidão do pensamento, “em forma de espectros e sombras de um eremita” (MA I/HH I, prólogo, §2), cujo pensar é visto como percurso, “andanças” e “voos de pássaro em frias alturas” (MA I/HH I, prólogo, §5).

Por onde caminha, o pensamento de Nietzsche estabelece trilhas e inventa, por assim dizer, uma nova cartografia que dá a ele a característica de ser sempre uma exploração. Tem-se a impressão de que cada aforismo é uma tentativa de elaborar uma passagem onde se possa conquistar um pedaço de terra e, com ele, avançar mais um pouco na trilha que só pode ser

⁵³ Este ponto, na obra de Lima Barreto presente principalmente em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, será tratado no terceiro capítulo.

⁵⁴ Presente em várias obras de Lima Barreto, em especial em *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, *Triste fim de Policarpo Quaresma* e outros contos.

⁵⁵ BARRETO, Lima. *Alguns Reparos*. In: **Impressões de leitura e outros textos críticos**. São Paulo: Penguin Classics Cia. das Letras, 2017. p. 86.

conhecida enquanto é concebida. O pensamento de Nietzsche é, pois, itinerante e não se pode decidi-lo até que uma constelação de aforismos configure um determinado desenho de onde se possa derivar uma ideia ou um conjunto delas, para depois, em um outro momento, a teia ser desfeita e refeita.⁵⁶

O pensar de ambos, nesse sentido, é movimento e movimentação – e não apenas metaforicamente. Em *Ecce Homo*, Nietzsche aconselha aos leitores: “ficar sentado o menor tempo possível; não dar crença ao pensamento não nascido ao ar livre, de movimentos livres – no qual também os músculos não festejem” (EH/EH, Por que sou tão inteligente, §1)⁵⁷. Lima Barreto, que também “padeceu da mania ambulatória”⁵⁸, percorria a cidade inteira a pé, do centro agitado aos subúrbios e às regiões desabitadas, como atesta o testemunho de Agripino Grieco: “corria peripateticamente, as suas capelinhas prediletas, demorava-se um tanto em palestra na Livraria Schettino ou ia a uma redação qualquer levar o seu último escrito”⁵⁹.

Este caminhar, além de prática matinal – sabemos, por relatos, que ambos, Lima e Nietzsche, faziam caminhadas matinais⁶⁰, que o escritor carioca chamava de “meu passeio filosófico e higiênico”⁶¹ – era a própria constituição de um pensamento que se inseria no presente enquanto experiência e entendimento sempre em devir; e da mesma forma como tanto Gonzaga de Sá⁶² quanto Zaratustra são fundamentalmente andarilhos, o pensamento que os dá vida não pode ser compreendido nem nos moldes da filosofia sistemática, nem nos moldes das diretrizes de alguma corrente estética.

O encontro entre os dois autores, portanto, não pode acontecer enquanto análise de um através da teoria do outro; também não poderia tomar a forma de uma confluência magnífica, como se os dois autores, a princípio parecendo distantes, se mostrassem como confluente em suas análises e declarações. Pelo contrário, o

⁵⁶ ALVAREZ, Carlos Mario. **Nietzsche e a experiência do filósofo-artista**. 2012 (Tese - doutorado em Letras). Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Rio de Janeiro, 2012. p. 53.

⁵⁷ “*On ne peut pas penser et écrire qu’assis* [Não se pode pensar e escrever senão sentado] (G. Flaubert). – Com isso te pego, niilista! A vida sedentária é justamente o pecado contra o santo espírito. Apenas os pensamentos andados têm valor”. GD/CI, Máximas e flechas, §34.

⁵⁸ BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. P. 300.

⁵⁹ Apud: Idem. Ibidem. p. 299.

⁶⁰ Cf. D’IORIO, Paolo. **Nietzsche na Itália: a viagem que mudou os rumos da filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

⁶¹ BARRETO, Lima. apud: SANTOS, Patrick da Silva dos. A cidade como espaço de inclusão e exclusão: Lima Barreto e um olhar para o Rio de Janeiro da Primeira República. **V Seminário de ciências sociais aplicadas** - UNESC. Mai.-jun. 2016, p. 8

⁶² Em especial, o protagonista de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* representa, na obra de Lima Barreto, a relação intrínseca entre o pensamento e o caminhar.

complexo diálogo entre os dois deve começar tendo consciência do cenário no qual se movem e do qual fazem parte. É apenas em cena que os dois podem ser apanhados, inseridos em um debate cujos conceitos, temas e questões se mostram a ambos com relativa proximidade.

Somente assim será possível compreendermos, num primeiro momento, a relação de ojeriza que Lima Barreto estabelece com Nietzsche. É apenas estabelecendo esse cenário que poderemos conferir sentido ao encontro dos dois autores não como um “trabalho de recepção” – pois entendo que será sempre inescapável ao pesquisador dizer com precisão como alguém, em sua intimidade, leu qualquer texto - mas como um diálogo que toma forma neste cenário. Ao falar publicamente de Nietzsche, Lima se insere em uma discussão mais ampla na qual não apenas o filósofo alemão está em jogo, mas toda uma rede de pontos nodais em que o debate público ocorre no início do século XX. Lima Barreto não fala de Nietzsche em uma cátedra universitária, muito menos faz anotações de leitura ou análises alongadas. Seu embate público, como ficara claro, é sempre com a presença de Nietzsche no seu tempo e no seu entorno: a saber, o Rio de Janeiro do início do século XX.

É importante aqui chamar atenção para o uso do termo “presença”, escolha autoral para tratar dos textos e escritores que o trabalho põe em diálogo. O que me interessa nesse primeiro momento não é necessariamente a referência nominal do autor em questão – que mostraria unicamente que Lima Barreto ou qualquer outro conhece Nietzsche. Traçar a presença, no meu entendimento, é demonstrar como termos, conceitos e palavras relacionados a Nietzsche estão dados na cenografia aqui descrita, como ele se desloca no debate público, como é apropriado de forma consciente ou não, e como que esses termos acabam ajudando a moldar o contexto. Da mesma forma, compreendo que a leitura e as opiniões que Lima expressa não são ingênuas, nem partem de uma voz estranha aos movimentos intelectuais da Capital Federal: elas partem também de uma prévia inserção nesse mesmo cenário.

Segundo Nietzsche, “pensar a história objetivamente é o trabalho silencioso do dramaturgo: ou seja, pensar tudo em correlação, tecer o particular em um todo” (HL/Co. Ext. II, §6). Assim, mais do que apenas a presença corporal e social de Lima Barreto ou a presença física de originais e traduções de Nietzsche, a presença que nos interessa é o modo como esses elementos se inserem na cenografia, e como a partir deles – mas não preso a eles – o diálogo se estabelece. Assim, deveremos

compreender, primeiramente, o que significa falar em Lima Barreto enquanto presença e, a partir disso, a construção do cenário, a cidade, onde esse primeiro diálogo toma forma. Somente assim poderemos entender qual Nietzsche é este do qual Lima Barreto fala, e que Lima Barreto é este que fala de Nietzsche.

1.2

Literatura andarilha – A presença de Lima Barreto

Para começar a compreender a presença de Lima Barreto, de forma a podermos traçar os vínculos que ela estabelece com a cidade, seus moradores e seus intelectuais, deveremos primeiramente localizá-la nas conexões que estabelece, nos embates que protagoniza e na forma como ela se insere, conscientemente, no jogo simbólico que a cidade e o país criavam para si mesmos. Assim, veremos como a literatura de Lima Barreto não pode ser compreendida encerrada em si mesma e em meia dúzia de ideais estéticos, mas ao contrário: ela se faz em constante embate e diálogo com o seu entorno, no sentido de uma referencialidade sempre externa a si mesma - compreendendo-se enquanto ação no mundo e elemento simbólico a movimentar o jogo de símbolos que a Capital mobiliza. Assim, partiremos da relação entre o momento em que suas obras foram concebidas e a forma como a crítica o leu, para então compreendermos a forma como o romancista entende o seu próprio fazer artístico e os limites dessa compreensão nos modos como, postuladas as suas premissas, esse fazer artístico se mostra imbricado na trama simbólica da cidade. Compreende-se, a partir desse percurso, a obra de Lima não apenas como eminentemente urbana, mas eminentemente carioca. Os textos que não se passam no Rio de Janeiro de alguma forma falam dele - e do país, por extensão.

A obra de Lima Barreto foi lida pela maioria dos seus críticos pela ótica do desajuste. “Escritor maldito”⁶³, “visa atormentada”, “Triste Visionário” são alguns dos modos como o escritor foi definido pela crítica posterior. De fato, são inescapáveis, na leitura de qualquer de seus textos, o caráter incisivo e denunciatório de suas obras, aliado à representação de classes sociais pouco comuns na literatura da época - dedicando a eles não apenas descrições psicológicas de relativa profundidade - e do traço satírico-caricatural com que representa alguns tipos sociais. Além disso, a rejeição impenetrável que sofreu em vida dos meios de

⁶³ SILVA, Helio Pereira da. **Lima Barreto**: escritor maldito. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981.

consagração literários contribuiu para que o autor fosse consagrado como uma literatura marginal e crítica. Para se compreender com mais clareza os movimentos com que essa literatura caminha na cidade, é preciso entender o momento em que surgia.

A primeira geração de escritores a estreiar já na recém proclamada República, na virada para o século XX, viu o fim dos projetos e das idealizações que os grupos letrados haviam criado ao longo das últimas décadas do Império brasileiro. Os sonhos de uma república justa e igualitária que embalaram a geração de 1870 - que era composta por nomes como Machado de Assis e Aluísio de Azevedo - desmoronavam-se a olhos vistos ao longo das diversas crises que a república nascente teve que enfrentar. “Conspurado pelas adesões maciças e disputas canhestras pelo poder e cargos rendosos, o novo regime esvaziava rapidamente os sonhos que seus arautos acumularam ao longo de três décadas”⁶⁴. O sentimento de malogro dos sonhos dessa geração de “mosqueteiros intelectuais”, na expressão de Nicolau Sevcenko, resultou no que ele mesmo identifica como um “afastamento entre a camada intelectual e os grupos adventícios da República”⁶⁵. É envolta nesse sentimento que nasce a Academia Brasileira de Letras, em 1897. Sobre ela, afirma Machado de Assis no discurso de encerramento do primeiro ano acadêmico:

Nascida entre graves cuidados de ordem pública, a Academia Brasileira de Letras tem que ser o que são as instituições análogas: uma torre de marfim, onde se acolhem espíritos literários, com a única preocupação literária, e de onde estendendo os olhos para todos os lados, vejam claro e quieto. Homens daqui podem escrever páginas de história, mas a história faz-se lá fora.⁶⁶

Desse contexto de esgotamento das idealizações dos amplos projetos político-literários - aliado a uma dificuldade dos contemporâneos em definir uma forma padronizada do fazer literário como supunham ter sido possível no passado - surgem dois autores que, em sua radical diferença, aproximavam-se em uma certa fineza interpretativa sobre as mazelas que assolavam o país. Sempre ligados ao presente enquanto parte de processos históricos, Euclides da Cunha e Lima Barreto expuseram, ao longo de suas obras, uma busca incessante pelo Brasil desgarrado de seus estrangeirismos e manias europeias.

A partir do esgotamento não apenas da força propositiva das correntes artísticas, mas, de modo mais amplo, do próprio lugar de ação da camada intelectual

⁶⁴ SEVCENKO, Nicolau. Op. Cit. P. 87.

⁶⁵ Idem. Ibidem. p. 90.

⁶⁶ Apud: Idem. Ibidem. p. 217.

em relação aos movimentos políticos, convencionou-se identificar nesse período a divisão entre dois segmentos opostos, que Sevcenko define como “vencedores” e “derrotados” e Maurício Silva separa – reproduzindo a divisão de Alfredo Bosi – entre “literatura oficial” e “pré-modernista”⁶⁷. O último termo, muito disputado ao longo do século XX, ganhou sentidos diferentes à medida que as análises sobre o período se sucederam⁶⁸. Com a referencialidade posta no modernismo do período posterior, ele apresenta um anacronismo de análise ao buscar representar a produção do período fora do seu contexto mesmo de confecção; contudo, esse deslocamento é sintomático da fragmentação que o marcou. O revisionismo que intelectuais como Flora Süssekind e Nicolau Sevcenko defendem, ao abandonar o uso do anacronismo e buscar estabelecer definições próprias ao momento literário intelectual, não escapa dessa percepção de uma produção fragmentada e dividida – reflexo de uma sociedade igualmente fragmentada e partida⁶⁹. A literatura oficial deveria ser considerada como representação e estética da elite, na medida em que é “a expressão estética intrinsecamente ligada ao poder, pois é a manifestação artística que, afinal de contas acaba reproduzindo literariamente padrões estéticos ligados à camada social dominante (...)”⁷⁰. A ela era oposta uma literatura que, à margem dos meios de consagração oficial, em um espelhamento do crescente fosso que se alargava entre as camadas sociais na Primeira República,⁷¹ resignava-se ou entrava em combate com a dinâmica estabelecida

Nessa oposição, a obra de Lima Barreto foi comumente lida como um esforço de construção de uma literatura em que o realismo social – em termos de linguagem e de temática – se coaduna com um estilo caricatural e satírico, que em

⁶⁷ SILVA, Maurício Pedro. Op. Cit. p. 25.

⁶⁸ Tristão de Athayde é o primeiro a tentar definir o pré-modernismo. De uma maneira inaugural, o fez em bases cronológicas mais que estéticas, definindo pré-modernista o período entre 1900 e 1920, de forma vaga e generalizante, a partir do nacionalismo nativista e do ecletismo, que permitia a convivência de correntes simbolistas, realistas e parnasianas. Alfredo Bosi reformula a definição do pré-modernismo, tratando-o como uma corrente (não ainda uma escola) literária de oposição a um tipo de literatura mais oficial. Chama de pré-modernistas aqueles autores que, mostrando sensibilidade para o social e para o problema estético da linguagem, abriram caminhos para 1922 de forma crítica e contestatória. David Salles e José Paulo-Paes representam uma revisão na caracterização do período pré-modernista a partir de características gerais do período, como a “transição ornamental” de Salles ou a *Art Nouveau*, para Paulo-Paes. Um novo revisionismo surge em torno de Flora Süssekind e do grupo de pesquisadores da Casa de Rui Barbosa, que abandonam o termo pelo seu anacronismo e buscam outras definições do período – como Süssekind busca fazer em relação à tecnologia em *Cinematógrafo das letras* e Sevcenko faz em relação a Lima Barreto e Euclides da Cunha. SILVA, Maurício Pedro. Op. Cit. p. 34-40.

⁶⁹ Cf. SEVCENKO, Nicolau. Op. Cit. Capítulos 1 e 2.

⁷⁰ SILVA, Maurício Pedro. Op. Cit. p. 32.

⁷¹ Cf. sobre essa relação. SEVCENKO, Nicolau. Op. Cit.

última instância seria ferramenta do desmascaramento do jogo simbólico que da e na cidade era construído por essa elite e a literatura oficial⁷². Assim, Antonio Arnoni Prado define duas direções básicas nas quais seus escritos são enfocados:

De um lado a prudência comedida de situá-lo como um autor em que se chocam, frente a frente, a visão do novo e a permanência do velho, e, de outro, a intenção ousada de vê-lo como a voz do inconformismo que aponta para uma ruptura com a tradição, através de certas atitudes claramente favoráveis à renovação que viria a partir de 1922.⁷³

O escritor, que publicou sua obra nas duas primeiras décadas do século XX no Rio de Janeiro - então Capital Federal da recém proclamada República brasileira -, teve desde cedo a perspectiva clara de que a arte literária que defendia e praticava encarnava um papel ativo dentro das dinâmicas de poder que testemunhava e que recheiam de referências os seus textos. Sua perspectiva artística buscou mostrar as dinâmicas de exclusão com as quais a sociedade operava, num jogo de luz e sombras, e a inserção do sujeito lançado neste campo de disputa para, assim, desnudar a fragilidade com que se compunham as crenças que embalavam o pensamento de seus contemporâneos: a crença no progresso, na ciência e na raça. É nesse sentido que ele lança sua literatura, em seus termos, enquanto *veículo de difusão das grandes ideias do tempo*⁷⁴, assim entendendo-se não como esteta e buscador de algum ideal do “belo”, mas como analista do mundo em que se insere. Tal processo literário visava tornar “assimilável à memória” uma ideia - que segundo ele seria pouco impactante sobre a conduta humana apenas em sua abstração filosófica -, e permitir sua incorporação por parte do leitor através da construção artística⁷⁵, como bem o define em um de seus textos críticos mais emblemáticos, *O Destino da Literatura*.

O texto, resultado de uma conferência que acabou por não acontecer, o autor discorre sobre o destino enquanto sentido, o *telos*, em seu duplo significado, que a literatura deveria assumir. Seguindo um itinerário que vai de Taine a Jean-Marie Guyau, ele traça um ideal de literatura que defenderia publicamente. Comentando sobre o argumento de *Crime e castigo*, de Fiódor Dostoiévski, ele afirma que, como ideia, ele “tem fraco poder sobrea nossa conduta” se expressa de forma seca e direta.

⁷² Neste campo interpretativo encontram-se Nicolau Sevcenko, Francisco de Assis Barbosa, Lília Schwarcz, Antonio Arnoni Prado, Beatriz Resende, Claudio Soares, entre outros.

⁷³ PRADO, Antonio Arnoni. **Lima Barreto**: o crítico e a crise. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1976. P. 11.

⁷⁴ Cf.: SEVCENKO, Nicolau. Op. Cit..

⁷⁵ BARRETO, Lima. Op. Cit. p. 274-275

“É preciso que esse argumento se transforme em sentimento e a arte, literatura salutar tem o poder de fazê-lo, de transformar a ideia, o preceito, a regra, em sentimento; e mais do que isso, torná-lo assimilável à memória (...)”⁷⁶. No mesmo texto, citando Taine, que define a beleza como a manifestação, por meios artísticos, “do caráter essencial de uma ideia mais completamente do que ela se acha nos fatos reais”, ele defende:

Sendo assim, a importância da obra literária que se quer bela sem desprezar os atributos esternos de perfeição de forma, de estilo, de correção gramatical, de ritmo vocabular, de jogo e equilíbrio das partes em vista de um fim, de obter uma unidade na variedade: uma tal importância, dizia eu, deve residir na exteriorização de um certo e determinado pensamento de interesse humano, que fale do problema angustioso do destino em face do Infinito e do mistério que nos cerca, que aluda às questões de nossa conduta na vida.⁷⁷

Assim, a partir desse caráter mnemônico da arte, ao tornar assimiláveis ideias de outra forma sem apelo, e seguindo as premissas de Jean-Marie Guyau em *L'art au point de vue sociologique*, ele concluirá identificando um “poder de contágio” da arte que permitiria a ligação entre os homens pelo alargamento do seu campo experiencial⁷⁸. A arte competiria para o caráter sociável e gregário da humanidade, criando pontes entre os homens através da ilustração de ideias e argumentos.

Lima Barreto instaura, assim, uma relação interessante com a tradição estética herdada. É inescapável percebermos, nos ecos de alguns pontos de sua argumentação, a relação de subordinação da poesia à filosofia dialética que Nietzsche identifica em Platão como “fábula esopiana intensificada ao infinito” (GT/NT, §14); ou à definição aristotélica da arte que Rancière resume na fórmula de um “*Surcroît de rationalité*”⁷⁹. Mas o que mais salta aos olhos é a proximidade com o ideal romântico que no fim do século XVIII era formulado em um texto cuja autoria é atribuída a Hölderlin, Schelling e Hegel:

Antes de fazermos estéticas as ideias, isto é, mitológicas, elas não terão para o *povo* nenhum interesse, e, inversamente, antes da mitologia ser racional, o filósofo dela tem de se envergonhar. Assim, o esclarecido e o não-esclarecido têm de alcançar, por fim, a mão um do outro. A mitologia tem de tornar-se filosófica, e o povo, racional, assim como a filosofia tem de tornar-se mitológica para fazer dos filósofos sensuais.⁸⁰

⁷⁶ Idem. Ibidem. p. 274-275.

⁷⁷ BARRETO, Lima. O Destino da Literatura. In: **Impressões de leitura e outros textos críticos**. São Paulo: Penguin Classics Cia. das Letras, 2017. p. 271 e 272.

⁷⁸ “(...) o homem, por intermédio da Arte, não fica adstrito aos preceitos e preconceitos de seu tempo, de seu nascimento, de sua pátria, de sua raça; ele vai além disso, mais longe que pode, para alcançar a vida total do Universo e incorporar a sua vida na do mundo”. Idem. Ibidem. p. 279.

⁷⁹ Um aumento ou excesso de racionalidade, fazendo referência à oposição aristotélica entre a poesia e a história. Cf. RANCIÈRE, Jacques. **Les bords de la fiction**. Paris: Éditions du Seuil, 2017.

⁸⁰ HÖLDERLIN, Friedrich. O mais antigo programa-sistema do idealismo alemão. Rio de Janeiro, Revista Ítaca, n. 34, ago. 2019. P. 227. Tradução de André Felipe Gonçalves Correia.

É nesse espaço ambíguo de relação entre tradição e modernidade que Lima Barreto irá se inserir – ao passo que critica a tradição e os ideais que entende como vazios, não pode escapar de um diálogo mais intenso com a mesma tradição, ao propor uma forma nova do fazer artístico. Contudo, veremos que a descrição conceitual de um ideal estético de produção artística pouco faz jus à vocação literária do escritor carioca, e se ele parte destas premissas conceituais, sua literatura se insere em um jogo simbólico que escapa à mera exortação da união da humanidade. Pelo contrário, a obra de Lima Barreto se construirá em uma dinâmica de desvelo das aparências a partir da experiência urbana que se mostra mais complexa do que o escritor parece conceituar.

A sua literatura, como vimos, se mostra como um campo relacional: de um lado, é da própria natureza da arte, e da literatura em particular, promover a relação entre os homens; por outro, para concretizá-lo, a literatura não deve fechar-se em um ideal de beleza extramundano, mas tratar da própria experiência no que há de mais compartilhado. Essa relação da literatura com o leitor, com seus colegas, com os *hommes des lettres*, com a sociedade no geral - e, também, consigo mesmo - se mostra, em seus textos críticos, como fundamento de uma literatura que intitula “militante”, termo que afirma ter encontrado na obra de Eça de Queiroz. Essa literatura militante teria por fundamento dizer, revelar, mostrar algo do mundo que ao autor e ao leitor se apresenta. Citando novamente Taine, em outro texto, ele defende que “a obra de arte (...) tem por fim dizer o que os simples fatos não dizem”⁸¹. Tais obras de arte militantes “nada têm de contemplativas, de plásticas, de incolores”. Assim ele se põe ao lado de Anatole France, tomando-o como exemplo quando afirma que “todas, ou quase todas as suas obras, se não visam a propaganda de um credo social, têm por mira um escopo sociológico. Militam”⁸². Em última instância, a arte, se não possui uma visão clara da vida e um entendimento seguro, se torna “pura *chinoiserie* de estilo e fraseado”⁸³. O entendimento do mundo não só precede a arte, mas a torna possível, é o que a justifica.

⁸¹ BARRETO, Lima. Literatura Militante. In: **Impressões de leitura e outros textos críticos**. São Paulo: Penguin Classics Cia. das Letras, 2017. p. 130. (Grifo meu).

⁸² Idem. Ibidem. p. 123.

⁸³ Idem. Ibidem. p. 120. Referindo-se à obra de Coelho Neto (1864-1934), escritor e jornalista maranhense, fundador da cadeira nº 2 da Academia Brasileira de Letras.

Nesses termos Lima Barreto insere sua produção artística em um campo de disputas não só estética, mas políticas, sociais e, em sentido amplo, intelectuais. É nesse sentido que se pode entender o diálogo que sua literatura pretende travar com as discussões teóricas de seu tempo – direcionado pela proximidade que tinha com as publicações francesas da virada do século e as discussões que estas suscitavam em território nacional. Para que se efetivasse tal veículo de difusão das ideias de seu tempo, na expressão citada acima, a obra de Lima Barreto deveria ter como pano de fundo um entendimento sobre as questões que grassavam as inteligências nacionais e de além-mar. Seu conhecimento sobre a produção internacional, nesse sentido, se alicerçava na leitura dos volumes importados e principalmente das revistas europeias, em especial as francesas *Le Figaro* e *Revue des deux mondes*. Tendo sempre em vista a crítica ácida e perspicaz às incongruências às dinâmicas estéticas, sociais políticas e econômicas, ele irá traçar conexões com escritores como Balzac, Anatole France, Dostoiévski, além de pensadores como Schopenhauer, Pascal, entre outros.

Tais leituras, incorporações e críticas se inserem, assim, em um diálogo intenso com as visões de mundo de seus contemporâneos, suas doutrinas filosóficas e religiosas, suas crenças e seu agir no mundo, não podendo ser compreendida se não em relação a eles. Sua intenção é, a todo momento, mostrar as incongruências, falsidades e hipocrisias que se escondem por detrás de grandes signos da modernidade como o *progresso*, a *ciência* - do modo como as doutrinas positivista e spenceriana, muito difundidas na época, a colocavam no centro do desenvolvimento da humanidade -, a *técnica*, a *indústria*, a *moda*, entre outros. Esse empreendimento crítico não resultou na defesa de uma visão de mundo, em uma organização da realidade a partir de qualquer tipo de doutrina ou sistema incorporado; nenhum saneamento, na expressão da época. Como ele mesmo afirma, em passagem apontada no tópico anterior:

Eu não saneio, porque não obedeco a teorias de higiene mental, social, moral, estética, de espécie alguma. O que tenho são implicâncias parvas, e é só isso. Implico com três ou quatro sujeitos das letras, com a Câmara, com os diplomatas, com Botafogo e Petrópolis; e não é em nome de teoria alguma, porque não sou republicano, não sou socialista, não sou anarquista, não sou nada: tenho implicâncias.⁸⁴

Mesmo que se possa traçar referências básicas do entendimento que Lima tinha da sociedade, do fazer literário em particular e artístico em geral - em nomes

⁸⁴ Idem. Ibidem. p. 86.

como Jean-Marie Guyau, Jules de Gaultier, Thomas Carlyle, Fiódor Dostoiévski -, fica evidente uma posição assistemática e, no geral, fragmentária, no que tange sua crítica social, intelectual e estética. Dessa forma, se não é possível traçar com exatidão uma análise transversal e livre de contradições em sua produção, a obra barretiana parece sempre se fazer partir do próprio contato com aquilo do qual fala. A experiência estética de sua obra se dá, portanto, da forma como identificamos no tópico anterior a figura do andarilho. Lima escreve ao caminhar pela cidade, em um caminhar em conjunto no qual raramente há itinerário previamente traçado, como faz Gonzaga de Sá, personagem de um de seus principais romances, ao convidar o amigo Augusto Machado a tomar o caminho mais longo.⁸⁵

A leitura de Lima Barreto, em especial da ficção, se dá então como as ruas que se entrecruzam no centro da cidade. A crítica social, o desvelo das tensões e das relações de poder, a expressão de uma cultura dos subúrbios, a discussão teórica e intelectual acerca da moral, da religião, da ciência, da metafísica, a discussão sobre a arte, tudo isso pode se entremear e se entrecruzar na caminhada constante. Nesse sentido, certas passagens, que poderiam parecer à primeira vista sem propósito, passam a clarear-se nessa malha de sentidos.

Esse caminhar em diálogo - no qual crônica e ficção se entrelaçam em linguagem e aparatos narrativos - lança um olhar sobre a cidade com suas formas física e simbólica entrelaçadas na experiência urbana moderna. Em sua escrita “são eliminados os limites rígidos entre o literário e o jornalístico”⁸⁶, marcando uma transitoriedade de estilos e linguagem que prenunciava os ímpetus modernizadores que explodiriam na cena literária a partir da terceira década do século XX com o modernismo paulista, mas que já marcavam presença no período que se convencionou chamar de *Belle Époque* carioca.

Naquele momento, em que as preocupações com a língua, com o vocábulo e o esmero com a frase bem feita eram a discussão em pauta nos círculos acadêmicos e em especial na Academia Brasileira de Letras, Lima Barreto trazia da experiência jornalística – que na época se ampliava e alterava – e da linguagem espontânea do dia a dia uma forma de coadunar a vivência ampliada do cotidiano da cidade – do

⁸⁵ BARRETO, Lima. Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

⁸⁶ RESENDE, Beatriz. **Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017 p. 73

subúrbio de Todos os Santos ao centro e à rua do Ouvidor - com as questões do seu tempo. Além disso, a vivência da cidade não pode ser vista se não pelos olhos do corpo “mulato” cuja presença, a literatura de Lima o atesta de ponta a ponta, é por si só interferência na malha de signos de uma cidade recém-saída da escravidão, a cuja população negra fora legada o lugar da marginalidade.

No prefácio à segunda edição de seu primeiro romance, *Recordações do escrivão Isaías Caminha* - que começou a ser publicado em folhetins em 1905 na revista que ajudou a fundar, intitulada *Floreal*, e saiu em volume em 1909 - o narrador Isaías deixa claro que “não tinha tenção de fazer obra de arte, romance”⁸⁷. Ele diz que a ideia de confecção do livro de memórias teria sido motivada com o ensejo de responder a um texto eugenista que determinava a incapacidade de negros seguirem futuros brilhantes, mesmo tendo tido infâncias brilhantes, por conta da raça. Nas suas palavras:

O melhor, pensei, seria opor argumentos a argumentos, pois se uns não destruíssem os outros, ficariam ambos face a face, à mão de adeptos de um partido e de outro partido. Com essa reflexão, que animo a chamar de bom conselho e excelente inteligência, vieram-me recordações de minha infância, de toda ela, do meu nascimento, infância, puerícia e mocidade. (...) resolvi narrar trechos de minha vida, sem reservas nem perífrases, para de algum modo mostrar ao tal autor do artigo que, sendo verdadeiras as suas observações, a sentença geral que tirava, não estava em nós, na nossa carne e nosso sangue, mas fora de nós, na sociedade que nos cercava, as causas de tão feios fins de tão belos começos⁸⁸

A abertura do romance não representa apenas uma confissão pessoal do personagem ou o desabafo de um autor que se insurge contra um pensamento através do protagonista. Tal motivação poderia muito bem ser usada para representar como um todo o horizonte estético da obra do escritor carioca. Na proposta de opor argumento a argumento, da qual se segue o relato das memórias, subjaz a ideia de que a experiência narrada, em especial em sua dimensão trágica, como é recorrente nas narrativas barretianas – tema que será desenvolvido mais a frente – pode revelar algo da natureza da existência e, nesse sentido, fazer frente a pressuposições que provém de aparências superficiais.

A escrita, que transforma as vivências em memória compartilhada, assume o papel da crônica ao pôr o tempo por escrito em sua forma fragmentária, caleidoscópica e “eminentemente subjetiva”⁸⁹. O livro, então, seria

⁸⁷ BARRETO, Lima. **Recordações do escrivão Isaías Caminha**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010. P. 64.

⁸⁸ Idem. Ibidem. p. 63-64.

⁸⁹ NEVES, Margarida de Souza. História da crônica. Crônica da História. In: RESENDE, Beatriz (org.). **Cronistas do Rio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995. p. 17-22

(...) uma defesa a acusações deduzidas superficialmente de aparências cuja essência explicadora, as mais das vezes, está na sociedade e não no indivíduo desprovido de tudo, de família, de afetos, de simpatias, de fortuna, isolado contra inimigos que o rodeiam, armados da velocidade da bala e da insídia do veneno⁹⁰

Isaías, no meio do livro, ainda confessa que, com a sua escrita, “queria modificar a opinião dos meus concidadãos, obrigá-los a pensar de outro modo”⁹¹. Da ordem do pensamento é a literatura de Lima Barreto em sua intencionalidade primeira, da crônica ao romance, ao contrário do que parte da *intelligentsia* da época tinha em vista como o papel da literatura – em especial resumida na afirmação de Afrânio Peixoto, que definia a literatura como “o sorriso da sociedade”. Como bem identificou Alfredo Bosi:

O estilo de pensar e de escrever contra o qual se insurgia o autor de Policarpo Quaresma era o simbolizado por um Coelho Neto ou um Rui Barbosa: o da palavra a servir não só de expressão, mas também (e principalmente) de sucedâneo das coisas e dos fatos. Em Lima Barreto, as cenas de rua ou os encontros e desencontros domésticos acham-se narrados com uma animação tão simples e discreta que as frases não brilham por si mesmas, isoladas ou insólitas (como resultava da linguagem parnasiana), mas deixam transparecer naturalmente a paisagem, os objetos e as figuras humanas.⁹²

Nessa perspectiva, a descrição da realidade experienciada, ao passo que escolhida e modelada pelo olhar do escritor, não é forçada a se moldar à retórica ou a ilustrar inclinações subjetivas⁹³, como Lima Barreto percebe no palavreado de Rui Barbosa, que – num discurso sobre a Proclamação da República – descreve como uma manhã ensolarada o chuvoso dia 15 de novembro.⁹⁴ “O resultado”, afirma Bosi, “é um estilo ao mesmo tempo realista e intencional, cujo limite inferior é a crônica”⁹⁵.

Essa literatura identificada como realista, contudo, não visa apenas descrever ou reproduzir a realidade com olhar perceptivo. Sua perspectiva em muito se distancia do que defende João do Rio (pseudônimo de Paulo Barreto) em seu discurso de ingresso na Academia Brasileira de Letras, ao afirmar, a partir de si próprio, que ao contrário da geração de 1870 que fundara a República, a geração mais nova não buscava mais influir na realidade, mas observá-la, descrevê-la, como

⁹⁰ Idem. Ibidem. P. 65

⁹¹ BARRETO, Lima. Recordações do escrivão Isaías Caminha. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 76

⁹² BOSI, Alfredo. **O pré-modernismo** (A Literatura Brasileira Vol. V). São Paulo: Editora Cultrix, s.d.

⁹³ Idem. Ibidem.

⁹⁴ Cf. BARBOSA, Francisco de Assis. Op. Cit.

⁹⁵ BOSI, Alfredo. Op. Cit.

o faz em seus textos⁹⁶. Ao contrário, o realismo por vezes de tom satírico de Lima Barreto não visa apenas a descrição afastada da realidade, mas a influência no que seja a cartografia simbólica da cidade. Sua experiência na cidade física é, literatizada, uma experiência na cidade letrada, verdadeiro percurso no labirinto de signos que se revela ao escritor ao caminhar. Ele não pode compreender que o objetivo de uma obra literária “não seja uma literatura de ação sobre as ideias e costumes; não posso compreender que ela me exclua dos seus personagens nobres ou não, e só trate de Coelho Neto”⁹⁷. Seu tempo, ele vai afirmar opondo-se à tal geração a qual supostamente pertenceriam, é “de literatura militante, ativa, em que o palco e o livro são tribunos para as discussões mais amplas de tudo o que interessa”⁹⁸.

É nesse sentido que busco ler a obra desse escritor que fez da cidade e de sua variada gente matéria bruta de uma literatura no mundo, ou seja, de uma literatura que se insere nas dinâmicas simbólicas da cidade, ao mesmo tempo representando essas dinâmicas e se entendendo como um elemento dentro delas. Não mais encastelada em sua torre de marfim, na expressão de Machado de Assis, nem a “pura *chinoiserie* de estilo e fraseado”⁹⁹ representada por Coelho Neto. Assim é possível começar a aprofundar a perspectiva tão repetida em seus textos mais críticos e metaliterários: a de que a literatura tem por fim a união da humanidade, a compreensão de diferentes classes e povos postos em contato e entendimento das suas vivências através do sentimento estético, embalado pelo que afirma Jean-Marie Guyau ao relacionar a arte à psicologia e à sociologia em *L’art au point de vue sociologique*.¹⁰⁰

Assim, ao caminhar pelas ruas do Rio, tema recorrente e quase onipresente em sua obra, seja literal ou metaforicamente, Lima Barreto percorre esse labirinto

⁹⁶ MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira**, Volume V (1897-1914). São Paulo: T. A. Queiroz, 1996. p. 451

⁹⁷ BARRETO, Lima. Qualquer Coisa In: **Impressões de leitura e outros textos críticos**. São Paulo: Penguin Classics Cia. das Letras, 2017. p. 83.

⁹⁸ Idem. Volto a Camões. In: Ibidem, p. 124.

⁹⁹ Idem. Ibidem. p. 120. Referindo-se à obra de Coelho Neto (1864-1934), escritor e jornalista maranhense, fundador da cadeira nº 2 da Academia Brasileira de Letras.

¹⁰⁰ “Graças a correspondência entre os movimentos e os estados psíquicos, fica demonstrado que perceber o sofrimento ou o prazer de outrem é começar a sofrer ou ter prazer por si mesmo” (tradução livre). No original: “Grâce à de la correspondance entre les mouvements et les états psychiques, il est démontré que percevoir la souffrance ou le plaisir d’autrui, c’est commencer à souffrir joir soi-même (sic). GUYAU, Jean-Marie. *L’art au point de vue sociologique*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1923 (13e éd.). p. 6.

de signos-bifrontes – que Angel Rama identifica como o processo em que a cidade real latinoamericana é sobreposta a cidade letrada, entrelaçando à sua fisicalidade um discurso a ser lido e interpretado por aqueles que ocupam o centro do poder simbólico.¹⁰¹ Os olhos do escritor carioca “não veem coisas mas figuras de coisas que significam outras coisas”¹⁰², como os de Marco Polo, ao descrever a Kublai Khan a cidade de Tamara no belo livro de Ítalo Calvino, *As cidades invisíveis*:

O olhar percorre os caminhos como páginas escritas: a cidade diz tudo que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, quando você acredita estar visitando Tamara, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes.¹⁰³

Rama identifica no processo de modernização pelo qual passa a cidade letrada no período aqui estudado uma progressiva “autonomia alcançada pela ordem dos signos”¹⁰⁴; ou seja, quanto mais rápido a cidade passada parecia desaparecer, e com a identificação dos homens com ela, mais a literatura parecia restaurar este vínculo a partir de suas próprias premissas, projetando na cidade uma floresta de signos cada vez menos dependente da experiência da cidade real. Lima Barreto não se prostra passivo ao ouvir a Tamara tropical em suas páginas já escritas, e parece poder ler na cidade aquilo que Rama descreve, décadas depois:

A escritura construiu as raízes, desenhou a identificação nacional, enquadrou a sociedade em um projeto, mas, se por um momento os homens preocupados por esses desígnios se tivessem posto a refletir, haveriam estabelecido que tudo isso que resultava tão importante eram simplesmente planos desenhados no papel, imagens gravadas em aço, discursos de palavras enlaçadas (...).¹⁰⁵

Escrevendo, consegue se inserir em seu discurso, entender seus subtextos e seus pressupostos, e com isso busca usar da sua literatura como ferramenta de modelagem e de intervenção. É isso que faz, por exemplo, ao inserir um personagem como Lucrécio Barba-de-bode no romance *Numa e a Ninfa*, publicado em folhetim em 1915. Esse livro, desenvolvimento de um conto de 1911 e escrito por encomenda para o jornal *A Noite*¹⁰⁶, foi a segunda empreitada de Lima no tipo de romance que já no *Isaías Caminha* havia causado desconforto: *Numa e a Ninfa* era um típico *roman à clef*, fazendo referência às movimentações políticas que envolveram a candidatura do marechal Hermes da Fonseca à presidência da

¹⁰¹ RAMA, Angel. **A Cidade das Letras**. São Paulo: Boitempo, 2015. P. 47

¹⁰² CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. P. 17

¹⁰³ Idem. Ibidem. P. 18

¹⁰⁴ RAMA, Angel. Op. Cit. p. 78.

¹⁰⁵ Idem. Ibidem. p. 88.

¹⁰⁶ SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Lima Barreto**: Op. Cit. p. 243. Cf. também: BARBOSA, Francisco de Assis. Op. Cit.

República em 1910. Entre o jogo de influências, acordos e manipulações políticas através das quais representava, no seu traço comumente caricatural, as relações entre a burguesia urbana e as oligarquias rurais – relações essas que regiam a política – o tamanho da presença de Lucrécio, cabo eleitoral morador da Cidade Nova, no romance, é um elemento de todo interessante. Dentro das movimentações políticas tipicamente entendidas como negociatas da elite, Lima Barreto consegue demonstrar como tais estruturas se espriam em direção à população mais pobre, como as estruturas hierárquicas que a política da Primeira República instaura se adaptam ao estender seus tentáculos pelas classes mais distantes do núcleo do poder.

A presença de Lucrécio também aponta para um mecanismo que, malgrado as diferenças de texto para texto, é recorrente na obra ficcional do escritor: ao traçar um cenário muito conhecido do público leitor da cidade, insere como por acaso um elemento que coloca o equilíbrio desse cenário em tensão. A presença da descrição da Cidade Nova e das “classes perigosas” num romance como *Numa e a Ninfa* é, por si só, a quebra de uma pintura meticulosamente criada pela discursividade das classes dirigentes. Esse recurso, utilizado no seio de um *Roman à clef*, é de todo mais significativo. Tal gênero, que se expandiu mais em fins do século XIX com as novas formas modernas do romance francês, estava ligado à formação de círculos culturais alternativos, ligados entre si pelo entendimento da “chave” do texto¹⁰⁷.

Não à toa, a presença de Lucrécio é acompanhada de uma longa descrição do bairro onde o personagem mora: a Cidade Nova. Com seu típico estilo que transita “do conto à crônica, da crônica ao depoimento pessoal, daí à narrativa sobre uma narrativa e desta ao registro social”¹⁰⁸, a descrição do bairro humilde nos arredores da cidade carrega a linguagem e o olhar do cronista atento à cidade. Passando da descrição dos arredores ao próprio bairro, chamando atenção para a formação dos bairros periféricos em relação à formação da cidade como um todo, ele diz que este “ficou sendo o depósito dos detritos da cidade nascente, das raças que nos vão povoando e foram trazidas para estas plagas pelos negreiros, pelos navios de imigrantes, à força e à vontade”¹⁰⁹. Ele ainda completa a descrição fazendo

¹⁰⁷ Cf. BOYDE, Melissa. The Modernist roman à clef and Cultural Secrets, or I Know That You Know That I Know That You Know. **Faculty of Arts – Papers**, 2009. p. 158

¹⁰⁸ RESENDE, Beatriz. Op. Cit. P. 14.

¹⁰⁹ BARRETO, Lima. Numa e a Ninfa. In: In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 462.

referência à representação que dela já havia sido feita, de França Jardim a Manuel Antônio de Almeida, este último em *Memórias de um sargento de milícias*. Ou seja: ele não somente descreve o bairro, como um arguto observador da cidade, mas sabe onde se insere tal descrição e o efeito que causa no interior no campo simbólico instaurado. A representação da Cidade Nova e de Lucrécio vêm juntas e manifestam no fundo o mesmo processo de intervenção na forma como estão distribuídos os signos da então Capital Federal – intervindo no que se pode chamar de uma política de representações e de visibilidade que a cidade letrada criou para si.

Lima defenderia a natureza do *roman à clef* em várias ocasiões, até próximo da morte, não somente por ser um gênero adotado por ele mais de uma vez, mas porque o caráter “personalíssimo”, como José Verissimo o critica em carta sobre *Isaías Caminha*¹¹⁰, será marca de toda a sua ficção. Mesmo que não sejam *à clef*, *Clara dos Anjos*, *Policarpo Quaresma*, *Gonzaga de Sá* e inúmeros contos vão trazer aspectos e visões muito pessoais de seu autor – a ponto de seu primeiro biógrafo, Francisco de Assis Barbosa, por vezes usar trechos de suas obras para descrever momentos de sua vida. Como será tratado no capítulo seguinte, a relação entre, de um lado, a experiência própria e a personalidade de seus romances e, de outro, a relação com a malha de signos da cidade, já se indica nesta leitura inicial. Até 1921, ele defenderá que o *quid* artístico do romance *à clef* é pintar o personagem de um golpe só, fotografá-lo, em referência ao modelo, de forma que, quem não o conhece, nada perde do romance, vê apenas o personagem como uma ficção. A imagem satirizada tem concretude própria, ao passo que explicita a realidade à qual se refere.¹¹¹ A mesma defesa, já feita por ele no texto *Literatura Militante*, de 1918, aponta para dois aspectos que podemos chamar de modernos na perspectiva estética na qual se apoia a produção de Lima Barreto. De um lado, a referência à fotografia e ao retrato feito de um só golpe, na espontaneidade da vida cotidiana, faz lembrar os processos de influência mútua que a técnica moderna e a literatura testemunharam durante a Primeira República e que foram analisados por Flora Sussekind no já clássico *Cinematógrafo das Letras*.¹¹²

¹¹⁰ BARRETO, Lima. **Correspondência ativa e passiva** (Tomo I). São Paulo: Editora Brasiliense, 1956. p. 204.

¹¹¹ Cf. BARBOSA, Francisco de Assis. Op. Cit. P. 190.

¹¹² “Não se trata mais de investigar apenas como a literatura representa a técnica, mas como, apropriando-se de procedimentos característicos à fotografia, ao cinema, ao cartaz, transforma-se a própria técnica literária. Transformação em sintonia com as mudanças significativas nas formas de

De outro lado, a defesa de uma literatura militante era a defesa do escopo sociológico da literatura enquanto explicitadora das opressões e segregações que se velavam muitas vezes nas reações sociais. Francisco de Assis Barbosa identifica em *Numa e a Ninfa* um “ponto de referência na carreira literária de Lima Barreto. Nesse novo *roman à clef*, acentuam-se os pendores do panfletário, cuja atuação será, doravante, permanente e ativa na imprensa”.¹¹³ Essa atuação de cunho mais panfletário, influenciada por um difuso anarquismo afetivo¹¹⁴ – que não chega a formular enquanto doutrina intelectual, mas que, em especial na sua forma maximalista muito influente na época, aponta caminhos e intuições nas reflexões e produções de Lima Barreto –, será característica dos seus últimos anos, após a aposentadoria da secretaria do Ministério da Guerra.

Esses dois polos característicos da obra de Lima Barreto – o caráter fotográfico e o escopo crítico e social – resultariam em uma literatura de linguagem simples, de pouco esmero gramatical, “propositalmente mal-feito”, como ele define em carta a Gonzaga Duque¹¹⁵ o seu *Isaías Caminha*. Verdadeira obsessão da época e tópico principal das discussões da Academia Brasileira de letras, o preciosismo gramatical havia se tornado, na virada do século, um símbolo de excelência literária que a produção brasileira supostamente deveria alcançar para que fosse reconhecida. Ao academicismo representado por nomes como Rui Barbosa e Coelho Neto, Lima Barreto opõe uma escrita que utiliza da caricatura e da fotografia, enquanto métodos de representação, para compor seus modos de representação. Segundo Nicolau Sevcenko:

Sua estética, por meio do viés do jornalismo, se distinguiria principalmente pela simplicidade, pelo despojamento, contenção e espírito de síntese, aplicados à linguagem narrativa; enquanto o tratamento temático se voltaria para o cotidiano, os tipos comuns, as cenas de rua, os fatos banais e a linguagem usual.¹¹⁶

percepção e na sensibilidade dos habitantes das grandes cidades brasileiras então. Em sintonia com o império da imagem, do instante e da técnica como mediações todo-poderosas no modo de se vivenciar a paisagem urbana, o tempo e uma subjetividade sob constante ameaça de desaparecimento”. SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo das Letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.p. 15-16

¹¹³ BARBOSA, Francisco de Assis. Op.. Cit. p. 236.

¹¹⁴ Cf. BARBOSA, Francisco de Assis. Op. Cit.; MARTINS, Wilson. Op. Cit; MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira**, Volume VI (1915-1930). São Paulo: T. A. Queiroz, 1996 & SCHWACZ, Lília Moritz. **Lima Barreto: Triste Visionário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

¹¹⁵ BARRETO, Lima. **Correspondência ativa e passiva** (Tomo I). São Paulo: Editora Brasiliense, 1956. P. 169.

¹¹⁶ SEVCENKO, Nicolau. Op. Cit. P. 198.

Ao comparar Lima Barreto a Euclides da Cunha, Sevcenko ainda percebe que

Neles, a postura intelectual crítica e combatente é simultaneamente epidérmica e estrutural, constituindo um produto estético tanto ao nível do assunto, dos personagens, dos cenários e dos procedimentos de linguagem, quanto das camadas mais profundas de significação. Só a essa atividade crítica e combatente os autores conferiam validade intelectual.¹¹⁷

É embalado por esses horizontes que o escritor de Todos os Santos irá voltar seus olhos para a sua cidade e nela, caminhando com seus personagens e suas tramas, irá pôr em jogo as “grandes ideias do seu tempo”. Seja o cronista que descreve as fachadas dos subúrbios ao longo da linha do trem, que denuncia as enchentes e os descasos com a cidade, seja o romancista que lança seus personagens no jogo de poder e aparências da sociedade, do qual não consegue sair incólume, a cidade que apresenta não é aquele Rio “binocular”¹¹⁸ que as reformas urbanas haviam tentado emplacar como a imagem do Rio de Janeiro – e portanto do Brasil - moderno, civilizado. Pelo contrário:

O Rio de Janeiro das crônicas de Lima Barreto é a cidade dos contrastes, das revoltas, das ruínas sob o vento do progresso, mas é antes de mais nada a expressão de uma paixão tão forte que a outras, mais humanas, não deixa espaço. Sozinho na multidão, de ninguém pode se aproximar realmente, por estar tomado de um sentimento excessivo de proximidade com toda a cidade que só a literatura pode expressar.¹¹⁹

Lima Barreto se movia pelas ruas de uma cidade que também se movia sob os seus pés, ao som das marretas do progresso que remodelavam símbolos, denunciavam o passado como colonial e insalubre e abriam avenidas de asfalto e de futuro. A cada esquina e encruzilhada que o escritor virava ao caminhar, quando dava sumiço nos bares do centro e deixava seus amigos para perambular pelas ruas¹²⁰, era como se a cidade toda se movesse sob os seus pés. Nessas ruas física e simbolicamente móveis, o escritor – sempre simultaneamente cronista e ficcionista – movia-se tensionando-as, mantendo sua vocação de “inquieta, a quem a mocidade dá longínquas parecenças de ativo e combatente”¹²¹.

1.3

A cidade sob seus pés – Signos de uma cenografia

¹¹⁷ Idem. Ibidem. P. 151

¹¹⁸ Expressão da época alusiva à coluna de moda e elegâncias da *Gazeta de Notícias* intitulada “O Binóculo”.

¹¹⁹ RESENDE, Beatriz. Op. Cit. p. 90.

¹²⁰ BARBOSA, Francisco de Assis. Op.Cit.

¹²¹ BARRETO, Lima. Apresentação da revista *Floreal*. In: **Impressões de leitura e outros textos críticos**. São Paulo: Penguin Classics Cia. das Letras, 2017. p. 55.

Num domingo de janeiro de 1915, “o calor e a mania ambulatória”¹²² não permitiram que Lima Barreto ficasse em casa o dia todo. Saindo de sua casa no subúrbio que tanto tinha em conta e no qual, ao mesmo tempo, se sentia deslocado¹²³, ele conta: “saí e vim aos lugares em que um ‘homem das multidões’¹²⁴ pode andar no domingo”. A crônica em que narra o fato, intitulada “Com o binóculo”, se desenrola num encontro com grupos de damas e cavalheiros “das mais *chics* rodas” à espera dos bondes especiais que os levariam “a uma festa hípica, ou quer que seja, no Jardim Botânico”.

O olhar pouco complacente com os tipos *chics* da cidade se revela na forma como o cronista vê as vestimentas, o meio de transporte e o tipo de evento – um piquenique, no fim das contas – como algo fora de hora, anacrônico, antiquado, que só tais elites ainda faziam parecer elegante. Olhando o grupo, ele se pergunta se “em Paris ou Londres os dez mil de cima não dão aos ‘rotos’ esse espetáculo tão flagrante de mau gosto”.

O local do encontro com tais personagens, o largo da Carioca, onde as linhas de bondes que se estendiam em direção à zona sul chegavam ao fim e faziam a volta, se tornava cada vez mais um ponto de referência da cidade. Desde que a construção da Avenida Central, fruto das reformas urbanas pelas quais a cidade passou, havia remodelado a cartografia do Rio de Janeiro, o largo da Carioca e a Cinelândia iam se tornando pontos importantes na malha da mobilidade carioca, em especial aos redutos da elite carioca como Laranjeiras e Botafogo.

Tai mudanças também são marcadas por Lima Barreto em crônica do mesmo ano: “Como todo o Rio de Janeiro sabe, o seu centro social foi deslocado da Rua do Ouvidor para a avenida e, nesta, ele fica exatamente nos bondes da Jardim

¹²² BARETTO, Lima. Crônicas seletas. In: **Obra Reunida** (Volume 3). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 701-702. (crônica “Com o Binóculo”, incluída no volume Vida Urbana).

¹²³ “A minha vida de família tem sido uma atroz desgraça. Entre eu e ela há tanta dessemelhança, tanta cisão, que eu não sei como adaptar-me. Será o meu ‘bovarismo’?” (sic). In: Idem. Diário Íntimo. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 505. Cf.: Idem. Ibidem. p. 490 & BARBOSA, Francisco de Assis. Op. Cit. p. 145-157.

¹²⁴ Referência ao termo popularizado pelo conto de Edgard Allan Poe, “O homem das multidões” (1840), que marca a identificação de um elemento novo e redefinidor das relações urbanas e da subjetificação da relação entre o escritor e a cidade moderna: a multidão. A epígrafe de La Bruyère no texto marca um elemento chave desse conceito: “*Ce grand malheur, de ne pouvoir être seul*” (Esse grande infortúnio, não poder estar sozinho). POE, Edgar Allan. The Man of the Crowd. In: **The Collected Tales and Poems of Edgard Allan Poe**. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2004. p. 207.

Botânico”¹²⁵. Ora, isso porque as ruas da cidade, que a passos largos se modernizava e tentava deixar para trás o passado e a tradição, também parecia padecer da mania ambulatória que acoimava o escritor. A Avenida Central havia sido criada dez anos antes, em 1905, baseada nos *boulevards* parisienses, e havia se tornado símbolo do esforço por parte do governo federal e das elites de “domesticar” as radicais mudanças pelas quais a Capital Federal, antiga Corte Imperial, vinha sofrendo.

Desde o fim do século XIX, as mudanças sociais e políticas foram sentidas muito fortemente pela população carioca. A abolição da escravatura, em 1888, havia criado um contingente enorme de negros desempregados que, em parte, desaguavam no Rio de Janeiro como refúgio e esperança de oportunidades. Em *Literatura como missão*, Nicolau Sevcenko afirma que:

Assim, a maior cidade brasileira veria a sua população no período de 1890 a 1900 passar de 522.651 habitantes para 691.565. Numa escala impressionante de 33% de crescimento (3% ao ano!). Mas o mais notável é que esse mesmo ritmo extraordinário de crescimento se manteria e seria até mesmo elevado nos anos que se sucedem de 1900 a 1920, com a população do Distrito Federal passando de 691.565 para 1.157.873 habitantes, realizando um crescimento de 68%. numa média anual de 3.2%.¹²⁶

E conclui:

Carência de moradias e alojamentos, falta de condições sanitárias, moléstias (alto índice de mortalidade), carestia, fome, baixos salários, desemprego, miséria: eis os frutos mais acres desse crescimento fabuloso e que cabia à parte maior e mais humilde da população provar.¹²⁷

Populações inteiras vindas das fazendas Vale do Paraíba e da Bahia chegavam à cidade e iam se instalando aos poucos tanto nos subúrbios como nas regiões pobres da cidade. Essas regiões, que iam do morro da Providência e se espalhavam pela Saúde e pela Gamboa, juntando-se com o Estácio, Cidade Nova e adjacências, formavam um arco norte da cidade que tinha como centro cultural e de trânsito a Praça XI.

Reduto não só da população negra que crescia a passos largos na última década do século XIX, polo do candomblé e da cultura negra de então – representada por nomes que ganharam proporções gigantescas na cultura urbana carioca, como a tia Ciata¹²⁸ –, a região da Praça XI recebia também outros afluxos de imigrantes, o que se mostra, além de outros grupos, pela quantidade de judeus

¹²⁵ Idem. Crônicas seletas. In: **Obra Reunida** (Volume 3). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 719. (crônica “Ontem e Hoje”, incluída no volume Vida Urbana).

¹²⁶ SEVCENKO, Nicolau. Op. Cit. p. 52

¹²⁷ Idem. Ibidem.

¹²⁸ ENDERS, Armelle. **A História do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008. p. 201.

que ali firmaram residência. A pluralidade dessas regiões¹²⁹ concorria para intensas trocas culturais que estão na origem do surgimento do samba e de parte da cultura popular carioca - em intensa efervescência no início do século XX.

Essas áreas marcavam a parte periférica da cidade, cujo centro se estendia da Central do Brasil até o Campo de Santana e o Passeio Público. O afluxo da população das áreas periféricas e suburbanas para a cidade cada vez mais apinhada de gente e passando pelo processo de saturação de moradia e condições de vida que o fim do século causou dava a dimensão dos fluxos e movimentos que a cidade testemunhava diariamente - o que justificava a identificação do observador da cidade, por Lima Barreto na crônica citada acima, como “homem das multidões”. O olhar do cronista mais uma vez é revelador, dessa vez dentro do romance *Clara dos Anjos*:

Nessas horas, as estações se enchem e os trens descem cheios. Mais cheios, porém, descem os que vêm do limite do distrito com o estado do Rio. Esses são os expressos. Há gente por toda parte. O interior dos carros está apinhado e os vãos entre eles como que trazem quase a metade da lotação de um deles. Muitos viajam com um pé num carro e o outro no imediato, agarrando-se com as mãos às grades das plataformas. Outros descem para a cidade sentados na escada de acesso para o interior do vagão; e alguns, mais ousados, dependurados no corrimão de ferro, com um único pé no estribo do veículo.¹³⁰

Além dessas regiões, a população se espalhava pela cidade em cortiços, casas populares e “zungas” – hotéis baratos que Lima Barreto chama de “caixotins humanos” - que se multiplicavam nessa virada de século.

Era aí nesse “centro” que as agruras da população humilde chegavam ao extremo. Se, em 1906, a densidade demográfica do subúrbio chegava a 191 habitantes por km², na zona urbana ela atingia 3.928 pessoas por km², dando plena substância à expressão “infernos sociais” com que Alcindo Guanabara, parafraseando Tolstói, procurava caracterizar as zonas de maior concentração popular. Nesses núcleos é que se localizavam as habitações coletivas, precárias, insalubres e superpovoadas já estigmatizadas por Aluísio Azevedo no seu *O Cortiço* em 1890.¹³¹

Os cortiços, como atesta o surgimento do livro de Aluísio de Azevedo, cada vez mais apareciam nas notícias, crônicas, livros, enfim: sua representação sistemática, seguida das habitações precárias nas encostas morros, atesta sua entrada no mapa simbólico da cidade. Tal entrada seria feita pela chave do espanto e do horror que a crescente miséria imprimia na sensibilidade da elite carioca. Desse horror foi tomado o relato sempre atento de João do Rio, quando convidado por um

¹²⁹ Efeito identificado por Lima Barreto na figura do Dr. Bogoloff, russo imigrado que havia se instalado na casa de Lucrécio, na Cidade Nova, em *Numa e a Ninfa*.

¹³⁰ BARETTO, Lima. *Clara dos Anjos*. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 789.

¹³¹ SEVCENKO, Nicolau. Op. Cit. p. 55.

delegado de polícia a acompanhá-lo em uma incursão à noite à busca de jovens desordeiros - que terminaria na descrição do interior de uma dessas habitações. O convite do delegado já dá o tom da descrição: “quer vir comigo visitar esses círculos infernais?”¹³², diz ele, ao que segue à sua equiparação pelo narrador com Virgílio, poeta romano que acompanha Dante em sua descida ao inferno no primeiro livro da *Divina Comédia*. Com efeito, a descrição progressiva dos andares segue em sua analogia – inversamente à descida de Dante, a cada andar que a comitiva sobe na estalagem, um círculo infernal se abre diante dos seus olhos:

(...) começamos a ver o rés do chão, salas com camas enfileiradas como nos quartéis, tarimbais com lençóis encardidos, em que dormiam de beijo aberto, babando, marinheiros, soldados, trabalhadores de face barbuda. Uns cobriam-se até o pescoço. Outros espapaçavam-se completamente nus.¹³³

Em seguida, enquanto subiam uma escada em direção ao segundo andar:

O mau cheiro aumentava. Parecia que o ar rareava, e, parando um instante, ouvimos a respiração de todo aquele mundo como o afastado resfolegar de uma grande máquina. (...) Os quartos estreitos, asfixiantes, com camas largas antigas e lençóis por onde corriam percevejos. A respiração tornava-se difícil.¹³⁴

E por último, o terceiro andar mostraria a miséria da cidade em sua situação mais vulnerável:

Havia com efeito mais um andar, mas quase não se podia lá chegar, estando a escada cheia de corpos, gente enfiada em trapos, que se estirava nos degraus, gente que se agarrava aos balaústres do corrimão (...). Os agentes abriam caminho, acordando a canalha com a ponta dos cacetes. (...) o fedor, um fedor fulminante, impregnava-se nas nossas próprias mãos, desprendia-se das paredes, do assoalho carcomido, do teto, dos corpos sem limpeza. Em cima, então, era a vertigem. A sala estava cheia. Já não havia divisões, tabiques, não se podia andar sem esmagar um corpo vivo.¹³⁵

O choque do escritor em seu encontro com tais lugares ecoa, antes de mais nada, as tensões e atritos que a cidade vinha enfrentando na virada do século. Esses processos pelos quais passava o Rio de Janeiro, deixando para trás os tempos de corte imperial para tomar a forma de uma capital federal moderna e alinhada com o mundo civilizado – projeto das elites republicanas -, botavam em questão a forma que a cidade estava em vias de tomar. A ideia de *progresso*, símbolo da modernização que estava colado à já antiga ideia de *civilização*¹³⁶ - e por consequência ao mundo europeu - impunha uma visão de cidade na qual essas

¹³² RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 174

¹³³ Idem. Ibidem. p. 177

¹³⁴ Idem. Ibidem.

¹³⁵ Idem. Ibidem. p. 178-179

¹³⁶ Cf. SEVCENKO, Nicolau. Op. Cit. p. 41-42

imagens da miséria, da desordem e, em última instância, do povo não podiam figurar.

É essa noção que estava por trás das reformas encabeçadas pelo prefeito Pereira Passos e pelo presidente Rodrigues Alves no início do século XX, cuja perspectiva se estenderia até, por exemplo, o fim da derrubada do morro do Castelo e a exposição internacional de 1922, sob a prefeitura de Carlos Sampaio. Se, em 1904, eram o foco das intervenções as ruas estreitas e sinuosas, que afirmavam serem remanescentes da cidade colonial, os “cabeças-de-porco” (como ficaram conhecidos os grandes cortiços do centro devido ao nome do seu maior e mais emblemático exemplo) e as epidemias constantes combatidas pelo higienista Oswaldo Cruz, em 1916 a Revista da Semana chamava atenção para a proliferação das favelas nas encostas dos morros:

Os bairros parasitários dos morros ameaçam propagar-se pelos sítios que dominam a cidade, criando com suas perspectivas bárbaras uma moldura sórdida para uma cidade que tem merecidos títulos de esplendor. É absurdo que uma capital que possui joias como a avenida Beira-Mar exiba o acampamento africano do morro de Santo Antônio por sobre o trajeto maravilhoso da subida de Santa Teresa que conduz às florestas do Silvestre¹³⁷

O contraste entre o esplendor da Avenida Beira-Mar e a moldura sórdida das habitações do morro de Santo Antônio é aquilo que as elites políticas e sociais da cidade combatiam com dedicação no início do século. Em especial do quadricentenário do descobrimento do Brasil em 1900 às comemorações do centenário da independência em 1922 pode-se dizer que essa tensão entre os efeitos do processo de modernização e metropolização radical pelos quais a cidade passava – aumento demográfico, formação do enorme exército do subproletariado, afluxo migratório intenso - e a construção de uma imagem da cidade como expressão e vitrine do progresso civilizatório são lugar comum na vivência daqueles que caminham pela cidade. O Rio “binocular” seria aquela cidade idealizada pelas novas elites como vetor e reflexo da modernização do país. Essa vitrine tinha como referência a capital francesa que naquele momento representava o centro do mundo civilizado como era entendido na virada do século¹³⁸. “(...) depois do período em que a escola naturalista havia despejado no mercado intelectual aquela verdadeira

¹³⁷ Apud: ENDERS, Armelle. Op. Cit. p. 215.

¹³⁸ O que leva a expressão de Benjamin, ao chamar Paris de “capital do século XIX”. NEVES, Margarida de Souza. Os cenários da República. O Brasil na virada do século XIX para o século XX. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de A. N (org). **O Brasil republicano – O tempo do Liberalismo Excludente**: da Proclamação da República à Revolução de 1930 Vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 255.

torrente de espúrias, a literatura, ou o que passa por isso, inclinara-se sensivelmente para as boas maneiras sociais e a banalidade amena”, cujos exemplos mais marcantes podem ser identificados em *Vida Mundana*, de Coelho Neto, *Five O’Clock*, de Elísio de Carvalho e *Cinematógrafo*, de João do Rio.¹³⁹

Quando Rodrigues Alves chega à presidência em 1902 e indica o engenheiro Francisco Pereira Passos para a prefeitura do Distrito Federal, consolida-se a política de estabilidade baseada nas oligarquias estaduais desenhada por seu antecessor, Campos Sales, e cada vez mais ficava claro quem tinham sido os vencedores e os vencidos do processo de consolidação do regime republicano¹⁴⁰.

A desilusão com o novo regime já se mostrava nos olhos e nas falas daqueles que haviam botado nele esperanças de uma expansão democrática e participativa, ao se deparar com os horrores das rebeliões, repressões e crises financeiras pelas quais passava o governo de Floriano Peixoto em 1892, representada na emblemática frase de Saldanha Marinho: “não era essa a República dos meus sonhos”. O ideal do progresso, que seria associado às reformas urbanas e sanitárias nos primeiros anos do século, galvanizariam os olhares otimistas e mesmerizados da nova burguesia que tomava conta das ruas e das discussões públicas. Essa nova burguesia, vinda em parte do capital financeiro especulativo e do *boom* de novas fortunas da virada do século permitiu que estudiosos como Nicolau Sevcenko a denominassem “capital do arrivismo”¹⁴¹. O Encilhamento, política de incentivo ao desenvolvimento econômico interno no início da República, se por um lado colapsou a economia republicana logo em seu começo, teve seus efeitos mais devastadores nas partes mais pobres da população. Do *boom* de novas riquezas surgidas das fraudes e das novas empresas criadas com a ajuda da política econômica de Rui Barbosa fincou mudanças na demografia das classes altas que a capital acolhia.

No processo de substituição das elites sociais, o abandono da velha cidade de ruas estreitas e fachadas antigas era imprescindível. A sensação era de vertigem e aceleração do tempo¹⁴², e a presença do passado se mostrava cada vez mais um

¹³⁹ MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira**, Volume V (1897-1914). São Paulo: T. A. Queiroz, 1996. p.pg 422.

¹⁴⁰ RESENDE, Beatriz. Op. Cit. p. 25

¹⁴¹ SEVCENKO, Nicolau. Op. Cit.

¹⁴² NEVES, Margarida de Souza. Op. Cit.. P. 15.

problema. O Rio deveria finalmente alcançar e acompanhar o ritmo de Paris e do mundo civilizado, se sintonizar com o progresso.

A cidade carregava em si além do fato de ser capital político-administrativa do Brasil, um sentido de capitalidade¹⁴³ que lhe conferia uma “função metonímica”¹⁴⁴ no projeto de modernização do país levado a cabo. O esforço de modernização do Brasil seria metaforizado nas primeiras décadas da República no intenso esforço empreendido pelo governo de modernizar sua capital. As reformas, que traziam em si um discurso não apenas de modernização da cidade mas da nação; assim também as obras de cronistas, jornalistas, poetas e outros que através da escrita a ressignificavam e evidenciavam sua dimensão de “microcosmo do país”¹⁴⁵ A natureza vista na cidade se tornava, também, representação da exuberante natureza do Brasil. Instituições já tradicionais como a Biblioteca Nacional e o Museu Nacional de Belas Artes ou recém fundadas como o Jornal do Brasil e a Academia Brasileira de Letras, por exemplo, para além de indicarem uma continuidade funcional da cidade capital, reforçavam, no nome, na arquitetura e localização monumental em plena Avenida Central, seu lugar como núcleo irradiador de identidade para o país. Ao se caminhar pelas ruas do Rio, se caminharia pelo Brasil em sua essência.

Nos jornais, as comparações com Paris se somavam às com Buenos Aires e Montevidéu, modelos de cidades latino-americanas notavelmente europeizadas. Em uma litografia de 1896 de Angelo Agostini publicada na revista *Don Quixote*, duas damas perfeitamente arrumadas com seus limpos trajes vitorianos e seus chapéus à moda parisiense assistiam horrorizadas uma terceira à direita, suja e maltrapilha, caída no meio dos porcos ao lado da imagem da morte. Na barra das saias das duas primeiras pode-se ler os nomes das duas cidades hispano-americanas, e na da terceira, o nome do Rio de Janeiro¹⁴⁶.

¹⁴³ NEVES, Margarida de Souza. Brasil, acertai vossos ponteiros. In: MUSEU DE ASTRONOMIA E AFINS. **Brasil, acertai vossos ponteiros**. Rio de Janeiro: MAST, 1991. p. 53-65.

¹⁴⁴ NEVES, Margarida de Souza. “Uma capital em trompe l’oeil. O Rio de Janeiro, cidade-capital da República Velha.” In: MAGALGI, Ana Maria et alli (Orgs.). **Educação no Brasil: História, cultura e política**. Bragança Paulista: EDUSF, 2003, pp. 253-286.

¹⁴⁵ NEVES, Margarida de Souza. Brasil, acertai vossos ponteiros. In: MUSEU DE ASTRONOMIA E AFINS. **Brasil, acertai vossos ponteiros**. Rio de Janeiro: MAST, 1991. p. 56.

¹⁴⁶ NEVES, Margarida de Souza. “Uma capital em trompe l’oeil. O Rio de Janeiro, cidade-capital da República Velha.” IN MAGALGI, Ana Maria et alli (Orgs.). **Educação no Brasil: História, cultura e política**. Bragança Paulista: EDUSF, 2003, p. 265.

Estava claro: para que o Brasil pudesse estar de acordo com os novos tempos, era necessária uma remodelação da cidade como um todo, de suas ruas e fachadas aos hábitos sociais e de cuidados pessoais e de higiene.¹⁴⁷ Segundo Sevcenko:

Quatro princípios fundamentais regeram o transcurso dessa metamorfose (...): a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense.¹⁴⁸

É nesse sentido que a abertura de ruas largas e grandes bulevares iria se associar a uma política de higiene e de saúde pública e às proibições de práticas sociais e instrumentos musicais populares como o violão, tudo sob a ótica de uma política autoritária. A cidadania na capital ia se constituindo como aquela que se podia ver passeando na rua do Ouvidor ou na Avenida Central. A obrigatoriedade do uso de sapatos, por si só, excluía parte da população negra recém liberta da escravidão, cujos anos de proibição do uso de calçados impediam fisicamente seus corpos de participarem do jogo de aparências que a cidade instaurava. Da noite para o dia as obras na cidade começavam e a força inexorável do progresso botava abaixo as velhas habitações do centro em nome dos novos tempos. O relato de Olavo Bilac mostra a velocidade e a vertigem¹⁴⁹ que esse espetáculo causou na cidade que se movia:

Há poucos dias, as picaretas, entoando um hino jubiloso, iniciaram os trabalhos da Avenida Central, pondo abaixo as primeiras casas, condenadas. No aluir das paredes, no ruir das pedras, no esfarelar do barro, havia um longo gemido. Era o gemido soturno e lamentoso do Passado, do Atraso, do Opróbio. A cidade colonial, imunda, retrógrada, emperrada nas velhas tradições, estava soluçando no soluçar daqueles materiais apodrecidos que desabavam. Mas o hino claro das picaretas abafava esse protesto impotente.¹⁵⁰

A modernização “pelo alto” usaria o signo do progresso para tentar domar as mudanças aceleradas pelas quais a cidade passava, para que pudesse se tornar vitrine do país. A nova classe “ergue um décor à altura da sua empáfia”¹⁵¹ numa mutação cuja natureza cenográfica Lima Barreto logo identifica: “De uma hora para

¹⁴⁷ SEVCENKO, Nicolau. Op. Cit. p. 40.

¹⁴⁸ Idem. Ibidem. p. 43

¹⁴⁹ Não à toa João do Rio publica em 1911 um livro intitulado *Vida Vertiginosa*, contendo crônicas de 1905 a 1910.

¹⁵⁰ In: NEVES, Margarida de Souza. Op. Cit. p. 267.

¹⁵¹ SEVCENKO, Nicolau. Op. Cit. p. 43

a outra, a antiga cidade desapareceu e outra surgiu como se fosse obtida por uma mutação de teatro. Havia mesmo muita coisa de cenografia”¹⁵².

Carregado de contradições, contudo, os “melhoramentos” trariam em seu bojo a complexidade daquele momento. O velho e o novo conviviam num constante embate, “o fascínio do progresso coexiste com a manutenção de formas literárias vinculadas ao passado”¹⁵³. Às intervenções viárias, sanitárias e estéticas na cidade se associavam a consolidação de classes sociais, grupos e corporações. A criação da Academia Brasileira de Letras em 1897 pelo grupo de Machado de Assis marcaria um momento crucial na produção literária brasileira. “O Estado precisava de estabilidade e a capital federal deveria espelhar o projeto vitorioso que afastava a política de suas ‘ruas agitadas’(...). A ABL estava afinada com os novos tempos”¹⁵⁴.

A partir do fim do século XIX, a profissão de escritor começava a ganhar mais autonomia. O surgimento da nova imprensa, representada em especial pelo *Correio da Manhã*, de Edmundo Bittencourt - à qual seguirão o *Jornal do Brasil* e o *Jornal do Comércio* - marcava uma nova forma de circulação de ideias. A perspectiva mais empresarial e dissociada de partidos e grupos políticos daria a esses jornais uma independência cada vez maior, que se traduziria no desenvolvimento de um novo poder: a imprensa se tornará não somente um veículo de circulação de ideias e notícias, mas um polo importante no jogo de poder da república - cuja projeção de nomes como Edmundo Bittencourt e João Laje¹⁵⁵ é atestado. É nesse momento que surge o lugar comum que identificava a imprensa como o quarto poder republicano.

Além dos jornais, as revistas literárias e ilustradas iriam se multiplicar como nunca. A expansão do mercado editorial se estenderá por toda a Primeira República.¹⁵⁶ Os escritores cada vez mais iriam se associar ao jornalismo

¹⁵² BARRETO, Lima. Os Bruzundangas. In: **Obra Reunida** (Volume 3). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 155. Vale lembrar que a passagem se encontra em um volume em que Lima Barreto fala do Brasil de maneira alegórica, ao falar da República das Bruzundangas. As descrições deste volume, portanto, carregam mais fortemente o tom satírico que em outros volumes de crônicas do autor.

¹⁵³ RESENDE, Beatriz. Op. Cit. p. 95

¹⁵⁴ GOMES, Angela de Castro. **Essa Gente do Rio**: Modernismo e Nacionalismo. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999. p. 35.

¹⁵⁵ Esse último diretor d’*O Paiz* representado por Lima Barreto em *Numa e a Ninfa* na pele do personagem Fuas Bandeira e o primeiro, diretor do *Correio da Manhã*, representado no *Isaías Caminha* na pele do poderoso Ricardo Loberant.

¹⁵⁶ Cf. MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

fervilhante e em expansão como modo de sobrevivência e de projeção. “O ingresso maciço dos literatos no jornalismo é por si só uma testemunha muito eloquente da mudança da condição social do artista”¹⁵⁷

Numa certa chave de interpretação, a política da ABL era justamente essa: ser o centro institucional das letras, hegemonizando o campo intelectual que começava a se profissionalizar e especializar. Para tanto, era necessário limpá-lo de conflitos ou, dito de outra forma, mantê-los ‘nos estados’.¹⁵⁸

Esses literatos, enquanto jornalistas, cronistas e romancistas, contribuíram simbolicamente de forma profunda nessa mutação de teatro pela qual a cidade passava. Pela sua pena, a vacina obrigatória tornava-se a modernidade impaciente à porta da anacrônica barbárie, forma como o povo revoltoso foi representado em diversas ocasiões; o exército republicano marchava sobre Canudos como os ventos do espírito do tempo varriam os restos da monarquia; as casas derrubadas emitiam gritos pelos quais se percebia os estertores da cidade colonial, enquanto o progresso se mostrava como uma nova e definitiva independência. Todas essas imagens, obviamente, não eram construídas sem tensões, conflitos e resistências. A revolta da vacina levava a população às ruas contra o autoritarismo de um governo que desenhava um progresso sem povo. As outras inúmeras revoltas e conflitos que a Primeira República vivenciou mostravam que a cidadania construída na Avenida Central pelas elites não era a única forma de agir política e simbolicamente. Essa divisão era mais porosa do que se fazia acreditar, não somente como atestava as movimentações políticas e as reivindicações sociais, mas como a própria produção artística vivia na pele.

O surgimento do samba, o maxixe, as danças e o sucesso dos teatros de revista: o Rio de Janeiro no início do século transformava-se num caldeirão cultural e político muito maior do que a vitrine da capital federal podia supor. As manifestações populares não eram fruto de uma outra cidade, completamente alheia à capital dos bulevares e dos fraques da Avenida, mas, ao contrário, se fazia através dela e a tensionando. Os teatros de revista mantinham conexão com parte da classe empresarial que podia financiá-los, e a formação de uma indústria cultural incipiente – que Roberto Moura prefere chamar de “Espetáculo-negócio”¹⁵⁹ – vai

¹⁵⁷ SEVCENKO, Nicolau. Op. Cit. p. 127.

¹⁵⁸ GOMES, Angela de Castro. Op. Cit. p. 35.

¹⁵⁹ MOURA, Roberto. A indústria cultural e o espetáculo do Rio de Janeiro. In: LOPES, Antonio Herculano (org.). **Entre Europa e África: a invenção do carioca**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Topbooks, 2000.

mesclando as tradições das populações negras com os afluxos culturais e de influências de músicas estrangeiras. “Assim, se um Rio de Janeiro era inventado ideologicamente pelas elites a partir de suas referências europeias, era reinventado pelo convívio delas com o povo apresentado por sua música”¹⁶⁰

As ruas da cidade, além de local de circulação e de intervenção simbólica das elites, eram tomadas como lugar de preservação e reprodução da cultura popular, em suas produções artísticas e em sua dimensão política. Sua malha urbana ganhava densidade, conjugando a circulação dos corpos, dos carros, dos signos e das redes de comunicação e de produção artística. Segundo Monica Pimenta Veloso, a “‘República das Letras’ vai estabelecer as suas redes através das livrarias, salões, revistas e cafés (...) as camadas populares, que criam os seus próprios canais organizativos através das casas das ‘tias’ (Tia Ciata), das festas (Penha e Carnaval) e das ruas”¹⁶¹. É nesse imbricado tecido de redes, signos, corpos e máquinas que o escritor circula, e das mais inocentes observações às mais profundas análises, todos discurso é proferido tendo em vista o constante conflito que as imagens da cidade instauram.

No entanto essas redes informais de comunicação que envolvem diferentes grupos sociais não funcionam de modo isolado. Esse é o aspecto para o qual desejo chamar atenção aqui: o do intercâmbio cultural que vai propiciar a troca recíproca de influências e informações. Parcela significativa da intelectualidade se recusa a construir uma imagem europeizada da cidade, conforme requeriam os padrões institucionais. Frequentemente esses intelectuais tomam as ruas e os seus transeuntes como matéria de inspiração para os seus escritos e caricaturas. É através delas que eles falam da cidade e, por extensão, do próprio país.¹⁶²

Nomes como Bastos Tigre e Emílio de Meneses, além de caricaturistas como Kalixto, ficaram conhecidos por sua intensa circulação. Tigre chegara a escrever tanto peças de revistas quanto slogans de anúncios jornais, dos quais tanto tirava parte do seu sustento que chegou a montar um escritório de publicidade¹⁶³. Os três faziam parte das rodas que, com Lima Barreto, se encontravam nos cafés da cidade. O grupo que se encontrava no Café Papagaio ficou famoso pela sua representação na obra de Lima Barreto. Intitulado “*Esplendor dos Amanuenses*”, o grupo fazia referência à profissão de parte de seus integrantes.¹⁶⁴

¹⁶⁰ Idem. Ibidem. p. 142

¹⁶¹ VELOSO, Monica Pimenta. Os cafés como espaço de moderna sociabilidade. In: Idem. p. 232

¹⁶² Idem. Ibidem. p. 232-233

¹⁶³ SUSSEKIND, Flora. Op. Cit. p. 63.

¹⁶⁴ Cf. BARRETO, Lima. Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá. **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018; BARBOSA, Francisco de Assis. Op. Cit. & SCHWARCZ, Lilia Moritz. Op. Cit.

Situado no cruzamento entre as ruas Gonçalves Dias e do Ouvidor, o Café Papagaio era um dos locais de reunião prediletos do grupo composto por Bastos Tigre, Lima Barreto, Domingos Ribeiro Filho e os caricaturistas Carlos Lenoir (Gil) e K. Lixto. Também os nomes de Emílio de Menezes, Raul Pederneiras, J. Carlos, Falstaff, Crispim do Amaral, João Foca e Arthur Lucas são mencionados como integrantes dessa roda. (Gomes, D., 1988)¹⁶⁵

O Café Papagaio, colado à confeitaria Colombo na rua Gonçalves Dias, tornara-se um reduto dos novos expoentes da classe letrada – e em especial o ambiente dos cafés tornara-se um ponto de encontro e circulação de ideias e discursos da cidade¹⁶⁶. Esses ambientes de circulação frequente ficaram conhecidos como nodos de informação e contato. Suas mesas eram palco de discussões intensas, recitação de poemas, criação de revistas e dos “jornais falados”. Emílio de Menezes, jornalista, adiantava as notícias que seriam impressas nos jornais no dia seguinte, contando-as normalmente em tom satírico-humorístico, e Paula Nei ficaria conhecido pela mesma prática, que com o tempo começaria a ser adotada também pelos teatros¹⁶⁷.

Essas ideias [os entraves que o mundo do trabalho impunha à produção do grupo boêmio] revelam os conflitos de uma sociedade, mais especificamente de um grupo que, tendo ingressado nos quadros da modernidade, se debate com os problemas da sobrevivência e da busca de espaço para o exercício de sua criatividade. Os cafés, então, se apresentam como o local onde os intelectuais conseguem exercê-la, dando vazão à sua sensibilidade artística, tão sacrificada no horário do trabalho público. Além do mais, nesse local é que se travam relações de amizade, efetuando-se os contatos sociais. Na roda dos cafés Bastos Tigre convida Lima Barreto para colaborar nas revistas *O Diabo* e *Quinzena Alegre*, e possivelmente é lá também que Lima é convidado a colaborar na revista *Tagarela*.¹⁶⁸

O espaço dos cafés seria então o ponto privilegiado da boemia carioca em sua produção artística e jornalística, e em sua posição política. Essa fração dos homens de letras cariocas, os boêmios - também conhecidos como *insubmissos* –, tinham nessas redes um campo de atuação que criava um duplo efeito: à medida que sua arte, da música popular à poesia e ao romance, atuava e interferia na experiência cotidiana, mais essa interferência mudava o próprio estatuto da linguagem de tais

¹⁶⁵ VELOSO, Monica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro**: Turunas e quixotes. Petrópolis: KBR editora, 2015. p. 69

¹⁶⁶ Cf. VELOSO, Monica Pimenta. Os cafés como espaço de moderna sociabilidade. In : LOPES, Antonio Herculano (org.). **Entre Europa e África**: a invenção do carioca. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Topbooks, 2000; Idem. O Modernismo e a Questão Nacional. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de A. N (org.). **O Brasil republicano – O tempo do Liberalismo Excludente**: da Proclamação da República à Revolução de 1930 Vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. & SEVCENKO, Nicolau. Op. Cit.

¹⁶⁷ VELOSO, Monica Pimenta. Os cafés como espaço de moderna sociabilidade. In: LOPES, Antonio Herculano (org.). **Entre Europa e África**: a invenção do carioca. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Topbooks, 2000. p. 236-237.

¹⁶⁸ VELOSO, Monica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro**: Turunas e quixotes. Petrópolis: KBR editora, 2015. p.73

obras. “Num contexto de profundas revoltas sociais, a linguagem adquire forte impacto. Se antes as palavras serviam para descrever e denotar, agora – na cultura da modernidade – elas servem para captar imagens, sonhos e sensações do inconsciente.”¹⁶⁹

Congregando cartunistas, cronistas, jornalistas e poetas – em especial os epígonos do simbolismo e suas variantes decadentistas, penumbristas etc. -, o grupo se posicionava em oposição ao que Nicolau Sevckenko chamou de filão dos vencedores¹⁷⁰. Ao reforço dos ideais aristocratizantes das classes políticas, o grupo dos boêmios contrapunham a troca com as classes e manifestações populares, “compartilhando o sentimento de rebeldia e exclusão. Houve um forte intercâmbio cultural entre esses grupos, estabelecendo-se frequentemente parcerias musicais, no teatro de revista e no carnaval”¹⁷¹

Como já foi dito, na primeira década do século XX, quando o Rio de Janeiro vivia as reformas urbanas e sanitárias que remodelavam a nação – em toda a dimensão simbólica que o termo carregava -, iam-se tornando claras as disposições egressas dos anos de consolidação do regime e, com isso, os grupos vencedores que tomavam centralidade nos processos decisórios e modeladores do país. Isso também era verdade na “República das Letras” e se mostrava na cartografia das redes de relações que se estabeleciam pela cidade: “A Garnier era o reduto dos consagrados; a Colombo, o trampolim dos novos”¹⁷².

Esse filão dos vencedores “se solda aos grupos arrivistas da sociedade e da política, desfrutando a partir de então de enorme sucesso e prestígio pessoal, elevados a posições de proeminência no regime e de guias incondicionais do público urbano”¹⁷³. Ao surgimento dessa nova burguesia Ivan Domingues associa o surgimento do “bacharelismo” que a partir do final século XIX vai começar a formar uma “nova aristocracia do espírito, o bacharel letrado, este sim urbano, polido e europeizado. (...) De resto, uma aristocracia (...) plástica (...), e aberta aos processos de mobilidade social”¹⁷⁴.

¹⁶⁹ Idem. Ibidem. p. 367

¹⁷⁰ SEVCENKO, Nicolau. Op. Cit. p. 131.

¹⁷¹ VELOSO, Monica Pimenta. Op. Cit. p. 362.

¹⁷² SEVCENKO, Nicolau. Op. Cit.. p. 141.

¹⁷³ Idem. Ibidem. p. 131.

¹⁷⁴ DOMINGUES, Ivan. **Filosofia no Brasil: legados e perspectivas**. São Paulo: Unesp, 2017. p. 251. Ivan Domingues ainda chama esses bacharéis de novos-ricos da cultura. Cf. p. 259.

Terminado o ciclo de atuação dos “mosqueteiros intelectuais” da geração de 1870 – que congregou literatos, políticos, cronistas, críticos e filósofos diretamente ou indiretamente ligados às mudanças políticas no fim do Império e à construção da República –, os grupos que se estabelecem como centro do jogo simbólico em torno da ABL, da Livraria Garnier e do ciclo que se juntava em torno do Barão do Rio Branco iriam se esforçar para deixar de fora todo tipo de expressão popular que fugisse a seus moldes. A modernização “pelo alto” indicava também uma profunda identificação do *nacional* com as expressões culturais da nova burguesia¹⁷⁵. A dimensão temporal dada a esses embates é visível: enquanto os signos populares, como o violão, e o próprio povo eram identificados com o colonial, o atraso e a degradação, o nacional deveria ser o moderno. Esta associação não se forma, está claro, sem contradições. O moderno – na sua dimensão civilizatória do *progresso* – era estreitamente vinculado às modas e às culturas europeias que aqui desembarcavam. Por outro lado, o esmero da língua culta e o preciosismo gramatical era levado ao extremo e, nas discussões na academia, por vezes fora considerado que a característica singular por excelência da literatura brasileira pudesse ser a perfeição mais pura e ideal da língua de Camões¹⁷⁶.

Até pelo menos o fim da segunda década do século, o preciosismo gramatical vai ser central nas discussões da ABL. A partir de então, a expansão do romance regionalista e a influência de nomes como Monteiro Lobato, o próprio Lima Barreto, entre outros – além das novas perspectivas do nacionalismo ufanista que com Alberto Torres ganham um novo rumo – vão apontar para a busca de uma linguagem própria e apropriada pelos povos do interior, perspectiva que será levada ao extremo a partir da explosão modernista. Evidentemente, essa tendência geral da linguagem não se traduz em uma única corrente ou perspectiva, sendo mais explicável como um pano de fundo, uma nova mudança na cenografia geral pela qual a cidade passava. Exemplo é que dentro dessa mesma tendência, um livro como *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, pode estar em completa oposição às idealizações nacionalistas de Alberto Torres e de Farias Brito.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Cf. PRADO, Antonio Arnoni. **Itinerário de uma falsa vanguarda**: os dissidentes, a semana de 22 e o integralismo. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 20

¹⁷⁶ Cf. MARTINS, Wilson. Op. Cit. P. 167-169.

¹⁷⁷ Para um desenvolvimento maior das tensões entre a crítica do nacionalismo ufanista na obra de Lima Barreto e seus embates diretos com os Alberto Torres e Farias Brito, cf. MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira**, Volume VI (1915-1930). São Paulo: T. A. Queiroz, 1996. p. 7-16.

Bem entendido, essas fissuras no interior da República das Letras que ecoam as fissuras e porosidades da cidade que se modificava em esforço cenográfico são todas entendidas aqui como frutos dessa vertigem da aceleração do tempo e das rápidas modificações que a virada do século impunha. As disputas em torno do visível e do dizível, a consagração do ideal do *progresso* como única modernidade possível que o reduto dominante da cidade letrada permitia que fosse representada são efeitos das próprias tensões que o tempo punha em jogo¹⁷⁸. Tensões que davam a clara impressão de abandono dos ideais norteadores do passado e abertura do futuro que buscava-se moldar sob novos e modernos ideais – ideais que por vezes carregavam por trás um esforço de manter e reforçar modos de escrita e de representação consagrados e de limites definidos. No caso da literatura, o que vimos como central na manutenção do poder nesse momento é menos o objeto de representação do que a forma – bem entendido, a linguagem – com que ele é representado. Ou seja, ao mesmo tempo que, por um lado, as mudanças que o século XIX presenciou na literatura com o desenvolvimento do romance realista e dos grupos naturalistas franceses abriam caminho no que tange à democratização representativa do romance a novas classes, pensamentos e impressões – ligados à preocupação com a busca do brasileiro enquanto elemento de particularidade nacional -, por outro, antigas hierarquias da ordem representativa ainda insistiam em estender sua sombra sobre o século XX, mantendo-se por força da tradição ou metamorfoseando-se sob novas feições. É assim que a gramática passadista e o cientificismo eugenista pesam sobre as formas de representação de ex-escravos e trabalhadores. E é em meio a essas tensões, como veremos, que o pensamento de Nietzsche começará a circular no Brasil enquanto proposta de renovação.

Ao mesmo tempo, outro elemento que dava impressões de fim de época, de transição e de vazio é a frivolidade dos temas e interesses que os nefelibatas e os escritores ligados à expansão do pensamento anarquista¹⁷⁹ denunciavam nos vencedores:

¹⁷⁸ Cf. RANCIÈRE, Jaques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; ED. 34, 2005. O conceito de “partilha do sensível” foi central no desenvolvimento desse argumento.

¹⁷⁹ Na virada do século, o pensamento anarquista se expande não somente entre a classe trabalhadora, mas entre alguns artistas e grupos de intelectuais como Fábio Luz, Curvelo de Mendonça e Domingos Ribeiro Filho, devido não apenas aos aflusos de imigrantes operários europeus como na maior circulação das obras de Kropotkin, Tolstói, e Jean-Marie Guyau, que estarão ligados com o desenvolvimento do romance social no Brasil. Esses grupos serão um dos primeiros receptores de Nietzsche, como será desenvolvido mais à frente.

Aí estão os donos da literatura, numa quadra em que diletantismo e amadorismo se juntam, oferecendo “alarmante sintoma de esgotamento, de fim de época”, conforme acentuou com precisão um historiador literário, tomando como exemplo ilustrativo da frivolidade dominante as conferências que, em 1905, pronunciaram grande êxito no Instituto nacional de Música figuras de proa como Coelho Neto, João do Rio e Medeiros e Albuquerque. Conferências, cujos temas são: o beijo, a rua, a mão e o pé, a palavra.¹⁸⁰

No momento em que “todos os alicerces da sensibilidade romântica tradicional são rapidamente corroídos até a completa dissolução”¹⁸¹, novos modos de expressão começavam a ser buscados, relacionados a novos elementos que entravam no radar do dizível¹⁸². O que paira, contudo, é a sensação de perda dos valores, e a vida vertiginosa da urbe moderna via pouco a pouco os ideais românticos serem deglutidos pelo humor satírico das revistas e pelos olhos binoculares da rua do Ouvidor.

Os suicídios por amor, tão caros ainda às últimas gerações do século XIX, são já cobertos do maior ridículo. As musas inspiradoras abandonavam o fundo ensombrecido das janelas, tão propício às idealizações românticas, para reaparecer, vestidas no rigor da moda, pechinchando no comércio de varejos. O jornalismo, com sua curiosidade pelo lado vulgar dos homens, acabou com os heróis. A guerra, vista em pormenor e analisada tecnicamente, banalizou-se. Até o mito de Paris desvaneceu-se diante da facilidade das viagens e do detalhamento microscópico dos jornais.¹⁸³

Esse efeito, diretamente ligado à formação da metrópole¹⁸⁴, é visto como um todo na produção do período e pode ser verificado pela percepção comum de um esvaziamento moral e artístico e do fim de uma época à qual nada teria se seguido – percepção essa que será usada pelos modernistas paulistas a partir de 1922 como embasamento de um projeto de revitalização da arte. Há, contudo, como identifica Sevcenko, “um certo exagero derrotista nessas afirmações. Os ideais não morreram, simplesmente mudaram. O automóvel, a elegância, o retrato no jornal, a correria diplomática resumem em si quase todos os anseios das novas gerações”¹⁸⁵.

¹⁸⁰ BARBOSA, Francisco de Assis. Op. Cit. p. 160-161

¹⁸¹ SEVCENKO, Nicolau. Op. Cit. p. 120.

¹⁸² Ainda RANCIÈRE, Jaques. Op. Cit.; RANCIÈRE, Jaques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009. & RANCIÈRE, Jaques. **O fio perdido**: ensaios sobre a ficção moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2017. Ainda sobre uma leitura da obra de Lima Barreto à luz das reflexões de Jaques Rancière, conferir: PENNA FIRME, André M. O jogo de espelhos de Lima Barreto. **Revista Escrita**, nº 27, 2020. pp. 100-110.

¹⁸³ SEVCENKO, Nicolau. Op. Cit. p. 120-121.

¹⁸⁴ “A emergência de grandes metrópoles e seu vórtice de efeitos desorientados, suas múltiplas faces incongruentes, seus ritmos desconexos, sua escala extra-humana e seu tempo e espaços fragmentários, sua concentração de tensões, dissiparam as bases de uma cultura de referências estáveis”. In: SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu Extático na Metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 32:

¹⁸⁵ SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão**: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. p. 121.

O momento da virada do século, portanto, se apresentava a seus contemporâneos a partir dessa sobreposição entre fim, começo e continuação. As mudanças que foram experienciadas e protagonizadas pela geração de 1870 pareciam alcançar seu ponto de saturação, estendendo o sentimento de fim do Brasil (e do Rio de Janeiro) colonial, ao passo que novas perspectivas se anunciavam no horizonte.

A descrição de José Veríssimo em 1915 da expansão do campo intelectual da geração de 1870 foi um dos primeiros usos do termo “modernismo” na crítica brasileira. Segundo ele, o modernismo havia sido

o movimento de ideias que antes de acabada a primeira metade do século XIX se começara a operar na Europa com o positivismo comtista, o transformismo darwinista, o evolucionismo spenceriano, o intelectualismo de Taine e Renan e quejandas correntes de pensamento, que, influndo na literatura, deviam pôr termo ao domínio exclusivo do Romantismo¹⁸⁶

Segundo Cruz Costa, a expansão econômica e a efervescência social na Europa – que vivia guerra franco-prussiana, comuna de Paris, a formação da terceira república francesa e o posterior ingresso a *Belle Époque* - estariam ligados diretamente aos dois movimentos mais expressivos da época: o republicanismo e o germanismo do Recife. Esse período de expansão viu o surgimento de um novo tipo-ideal de intelectual, como identifica Ivan Domingues, o bacharel estrangeirado, como nova forma de articulação entre produção intelectual e lugar social. Egresso em especial seja do bacharelismo político da Escola de Direito de São Paulo, seja do bacharelismo intelectual do Recife ou a renovação das letras com os realistas e naturalistas no Rio de Janeiro, a nova intelectualidade “modernista” logo ia abrir um campo de ação e pensamento – os dois termos sendo intercambiáveis e mutuamente definidores. Esse intelectual estrangeirado teria seu ideal de ação e pensamento nas novas referências que substituíam a antiga tutela lusitana.

Faoro ressalta uma das características do bacharelismo intelectual, que surgirá em sua aclimação ao ambiente pós-colonial substituindo Portugal pela França, Alemanha e Inglaterra: o bovarismo, ou antes, a “atitude ‘bovarista’, na qual se insinua o desdém ao mundo atrasado [rural], em favor do mundo civilizado [urbano]”¹⁸⁷

Isso provém, diz Faoro, não do desprezo, mas da “preocupação civilizatória pedagógica”. Essa preocupação civilizatória – que como vimos se transmutará na

¹⁸⁶ VERÍSSIMO, José. **História da literatura Brasileira**. Ministério da Cultura/Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000116.pdf>>. Acesso: 14/10/2020. P. 151.

¹⁸⁷ DOMINGUES, Ivan. Op. Cit. p. 243-244

noção de progresso no início do século seguinte – estará ligada às mudanças pelas quais a sociedade iria passar nos anos subsequentes.

Digamos que a Abolição e a República foram consequências do processo silencioso e profundo de metamorfose histórica por que o país estava passando: não se tratava de simples mudança de instituições, nem de meros progressos técnicos. Há, por outro lado, invenções, como o cinema e a aviação, que mudam as nossas estruturas mentais, que abrem passagem para ideias antes impossíveis e que não tem com elas qualquer relação direta: ora, o Brasil, de perto ou de longe, estava participando dessas duas formas novas que acrescentaram alguma coisa ao mundo conhecido.¹⁸⁸

O partido republicano surgia em 1870 formado por democratas e positivistas no seio dessa metamorfose do sensível que alargava o campo de disputas e colocava novas correntes de pensamento em jogo. O positivismo, por exemplo, foi, filosoficamente falando, a primeira doutrina que baseada em uma interpretação do mundo pregou uma reforma prática eficaz e uma ação como parte integrante dessa leitura. Coisa que não existia nos *filosofantes brasileiros*, repetidores de doutrinas puras com pouca relação com a dimensão da realidade experienciada no dia a dia e nas dinâmicas políticas e sociais.

Não tivemos nem podíamos ter filósofos. Tivemos filosofantes, letrados que se afastavam, quase sempre, da nossa realidade, que fugiam da nossa história e do seu verdadeiro significado. Que esqueceram os valores novos da América por julgarem que eles eram vulgares demais para os seus engenhos finos e caprichosos. Refugiados nos idealismos filosofantes esqueceram-se de pensar a própria realidade. E aí daqueles que perdem consciência do corpo!¹⁸⁹

O positivismo abriria espaço para outras doutrinas da ação que se expandiriam nas décadas da virada do século, como o anarquismo. Vale lembrar que ele foi um aspecto central da formação do pensamento social na Europa, e no Brasil é dessa sua abertura que os fluxos de ideias socialistas iriam desaguar¹⁹⁰.

O afluxo de doutrinas filosóficas estava relacionado ao de perspectivas literárias, e fazia parte do contexto mais amplo de mudança nas belas-letas que o século XIX presenciou de forma rápida a partir de sua segunda metade. “De uma forma ou de outra, o ‘modernismo’ de 1870 havia produzido o naturalismo, na prosa

¹⁸⁸ MARTIN, Wilson. **História da Inteligência Brasileira**, Volume V (1897-1914). São Paulo: T. A. Queiroz, 1996. pg. 63

¹⁸⁹ COSTA, João Cruz. A filosofia e a evolução histórica nacional. Apud: DOMINGUES, Ivan. Op. Cit. p. 306.

¹⁹⁰ Para todo esse argumento, vale lembrar que João Cruz Costa chama atenção para o fato de terem sido os positivistas ortodoxos os primeiros a tratar da questão proletária como parte da reflexão intelectual mais ampla.

de ficção, e, na poesia, o parnasianismo ‘e a extravagância da chamada poesia científica’”¹⁹¹.

A mudança no referencial artístico-intelectual se conjugava com o período de expansão econômica e das classes letradas e criava a sensação de que a modernidade batia à porta do Brasil e de sua corte, depois transformada em capital federal. “Coisas e artigos ingleses, em suma, aos quais devem-se somar os artigos de Paris, as *troupes* de teatro e as missões culturais francesas (...)”¹⁹²: a literatura, como tento demonstrar nessa sessão, não era apenas um conjunto de textos. “Ela tinha *presença* na sociedade por meio de adaptações, notícias jornalísticas e propagandas”¹⁹³.

Artigos como o “bracelete literário” – um bracelete personalizável endereçado às damas da alta sociedade, formado por moedas com os nomes autores de sua escolha – eram formas com que a literatura estava presente no dia a dia da cidade e mostrava a convivência entre correntes e autores novos e antigos. O naturalismo, em especial, parecia marcar a moda masculina brasileira no fim do século XIX, com os seus “chapéus de feltro *plume* à Zola, Flauberte (sic) e Eça de Queirós”¹⁹⁴. A literatura, nesse contexto, já se lançava além da simples circulação e leitura de livros. Ela se espalhava não só pelos jornais e teatros ou pelas leituras e exaltações em relação às mudanças na cidade, mas pelo comércio e sua publicidade em expansão. Os escritores passavam cada vez mais a atrair público leitor tanto pelo seu renome e reputação pública quanto pelas suas obras. Nomes como Émile Zola, Alphonse Daudet e os irmãos Goncourt tornaram-se célebres e suas imagens se destacaram da avaliação da sua obra em si para tornarem-se figuras conhecidas e cujos nomes eram associados a mercadorias e cuja vida particular despertava interesse. O nome de Émile Zola em especial ganhou projeção dentro desse contexto, consagrado o chefe da “escola naturalista” – ignorando-se a sucessão geracional da tradição do romance naturalista francês que vinha se desenvolvendo desde Flaubert- e invariavelmente seu *romance experimental* passa ser referência

¹⁹¹ MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira**, Volume VI (1915-1930). São Paulo: T. A. Queiroz, 1996. Pg. 55.

¹⁹² DOMINGUES, Ivan. Op. Cit., p. 248

¹⁹³ ABREU, Márcia. Apresentação: A ficção como elemento de conexão. In: ABREU, Márcia (org.) **Romances em movimento**: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914). Campinas: Editora da Unicamp, 2016. P. 25

¹⁹⁴ CATHARINA, Pedro Paulo G. H.. Circulação e permanência da literatura naturalista francesa no Brasil (1850-1914) In: ABREU, Márcia (org.) **Romances em movimento**: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914). Campinas: Editora da Unicamp, 2016. p. 308

inescapável do momento, dos naturalistas brasileiros aos incipientes escritores como Lima Barreto, que em 1905 diz no seu *Diário Íntimo* ser seu sonho escrever o que chama de “Germinal Negro”¹⁹⁵ – referência a um dos mais conhecidos livros de Zola, *Germinal*.

A influência francesa já deixava a sua marca no século XVIII e se alastra pelo século XIX, passando a se relacionar com as influências inglesas e alemãs, exemplificadas na admiração britânica de um Joaquim Nabuco e o germanismo de Tobias Barreto.

Ora, com a passagem da sociedade colonial à pós-colonial, ocorre a transição do clericalismo colonial ao bacharelismo letrado e, antes de tudo, jurídico, bem como a inflexão do pensamento católico ao pensamento laico, com a troca da matriz ibérica e lusitana (segunda escolástica) pelas matrizes francesa, inglesa e alemã (enciclopedismo, positivismo, evolucionismo, materialismo)¹⁹⁶

A francofonia, contudo, segue central – desde o enciclopedismo da virada do século XVIII para o XIX, como posteriormente a entrada das correntes espiritualistas e o posterior surto positivista da segunda metade do século XIX, tudo sob os auspícios de Victor Cousin, Ministro da Instrução Nacional francês. A influência alemã viria principalmente através da Escola do Recife - “escola teuto-brasileira” ou “teuto-sergipana”, como ironicamente a denominou José Veríssimo, ao que Sílvio Romero responde acusando seus opositores de formarem uma escola “gallo-brasileira”, acusando sua subserviência à França – e em especial nos esforços de Tobias Barreto, que chegou a criar uma revista escrita inteiramente em alemão, a *Deutscher Kämpfer*, e dos alunos egressos da Escola de Direito. A influência inglesa já veio, tardiamente no século XIX, menos através do empirismo ou da filosofia política, mas mais do evolucionismo de origem darwinista e spenceriano (evolucionismo natural e social) “que se revelou com o poder de gerar uma visão de mundo original, rivalizando com a religião e a filosofia”¹⁹⁷

Leonel Franca, que tomaria um papel importante na filosofia brasileira a partir dos anos 1920, identificou três grandes correntes no momento aqui estudado: espiritualista (de proveniência católica francesa e italiana), positivista (de proveniência francesa, mas muito mais forte aqui) e evolucionista-materialista (de dupla proveniência: inglesa, a partir de Darwin e o evolucionismo de Spencer, e

¹⁹⁵ BARRETO, Lima. *Diário Íntimo*. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 498

¹⁹⁶ DOMINGUES, Ivan. Op. Cit. P. 217.

¹⁹⁷ DOMINGUES, Ivan. Op. Cit. p. 286.

Alemã, com o monismo evolucionista de Haeckel, Vogt, Brüncher e o materialismo). É no interior desse último traço, o materialismo evolucionista alemão, que nesse momento o marxismo seria inserido no horizonte conceitual brasileiro, aos poucos podendo ser pensado como uma nova quarta corrente.¹⁹⁸

Outras tentativas de taxonomia do pensamento brasileiro haviam sido ensaiadas ao longo dos anos. Silvio Romero já em *A filosofia no Brasil*, de 1878, divide os pensadores do século XIX em três (sensualismo metafísico francês; neocatólicos; e os indícios de independência comtianos e darwinianos). Vinte e sete anos depois, em *Evolução da literatura brasileira* (1905), a divisão passa para nove correntes, dentre as quais divide a corrente positivista em duas, ortodoxa e littreana, o evolucionismo em três vertentes diferentes (spenceriana, haeckeliana e agnosticismo crítico/monismo evolucionista) e ainda reserva a última tentativas independentes, esforços como os de Farias Brito e Estelita Tapajós – o que mostra não só um refinamento de análise mas, sobretudo, um desenvolvimento e uma expansão das discussões filosóficas naquele momento. João do Rio, por outro lado, no início do século, divide em cinco correntes: positivismo, evolucionismo, ecletismo espiritualista, pensamento católico e esteticismo.¹⁹⁹ O que se pode dizer, afinal, é que, além do espiritualismo decadente da primeira metade do século XIX e a incipiente retomada católica que atingirá seu cimo na leitura católica que Jackson de Figueiredo faz de Farias Brito, as duas grandes correntes filosóficas deste período eram, como nos confirma a avaliação que Clóvis Beviláqua faz do período, o monismo (evolucionista) e o positivismo. Segundo ele: “ninguém mais se preocupa com a origem última, nem com a finalidade das coisas: o relativismo de nossos conhecimentos está definitivamente estabelecido”²⁰⁰. De fato, ambas estas duas correntes eram marcadas de forma profunda pelo historicismo e pela noção de evolução das estruturas de pensamento e organização social.

No geral, o evolucionismo acentuava a importância e influência das ciências naturais no pensamento. A doutrina evolucionista de Herbert Spencer, face mais expressiva do materialismo que tomou de assalto a segunda metade do século XIX, negava a metafísica e afirmava que todo conhecimento estaria contido nas ciências

¹⁹⁸ DOMINGUES, Ivan. Op. Cit. p. 281.

¹⁹⁹ DOMINGUES, Ivan. Op. Cit. p. 293-299

²⁰⁰ Apud: MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira**, Volume V (1897-1914). São Paulo: T. A. Queiroz, 1996. p. 68

positivas. Ele “declarava que o homem pode apenas investigar o mundo dos fenômenos. Para além deste, é o incognoscível, o mistério absoluto”²⁰¹.

O evolucionismo naturalista não foi forte só aqui. Ao contrário, ele foi uma das mais expressivas manifestações filosóficas do século XIX naquele momento de naturalismo e de um sentimento antimetafísico crescente. No fim do século, esse materialismo cientificista iria desenvolver no Brasil uma preferência pelo *Monismo Naturalista* de Ernst Haeckel²⁰², cujo encanto fácil seduziria em especial as classes altas autodidatas e pouco instruídas histórico-filosoficamente. Nesse cenário, se desenvolve uma espécie de idolatria pela ciência vulgarizada sem senso crítico que levou a uma paradoxal idealização deste materialismo. A ciência cada vez mais não era puramente científica, e muito menos pretendia ficar circunscrita na esfera a qual comumente a reservamos. Esse cientificismo tomava a forma de uma filosofia, ou melhor, uma filosofia e vida.

Essa idealização do materialismo seria já denunciada por Nietzsche desde a *Primeira Consideração Extemporânea*, quando volta sua mira a David Strauss. Lima Barreto, já no século XX, também verá nesse otimismo cientificista um idealismo vazio e, por vezes, cínico. Como veremos com mais profundidade no terceiro capítulo, a idealização da ciência tomará um lugar de destaque na radicalidade com que os dois autores se colocam diante desse esgotamento do pensamento universalista e a consequente ocupação pelo cientificismo do espaço vazio deixado por ele.

Um dos principais centros difusores desse materialismo ao longo da segunda metade do século XIX foi a Escola do Recife, cuja figura de proa, Tobias Barreto, assumiu em dado momento o papel de divulgador da cultura e produção germânica no Brasil, defendendo-a como potência renovadora das letras, botando em discussão nomes de Darwin a Spencer, Haeckel, Gobineau, Le Play, entre outros. Vários egressos da Escola, como Sílvio Romero, professor do Colégio Pedro II no Rio de Janeiro, ganham projeção no fim do século XIX e expandem a voz desse grupo. Nas palavras de Cruz Costa: “um mestiço, o germanista sergipano, Tobias

²⁰¹ COSTA, João Cruz. **Contribuição à História das Ideias no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956. p. 298-299.

²⁰² Seu “Enigmas do Universo” leva a perspectiva darwiniana ao limite da especulação filosófica – numa perspectiva quase pré-socrática (animação da matéria etc.) – dando respostas peremptórias e definitivas a questionamentos que chamavam atenção dos filosofantes neófitos. Cf. COSTA, João Cruz. Op. Cit. p. 302-303.

Barreto, abriria, no norte do país, uma janela escancarada pela qual entraria ‘uma rajada de pensamento livre, de cultura moderna que fecundou numerosos espíritos’²⁰³.

A filosofia da segunda metade do século XIX, conquanto tenha mantido as limitações da filosofia importada e de segunda mão, consumou a quebra definitiva do pensamento religioso e jesuítico que tomava conta. Uma filosofia laica que se coadunava com as novas referências e caminhava relacionada com as mudanças artísticas que o século vivenciava. Uma filosofia que abandonaria de vez o latim eclesiástico em prol de um pensamento que, apesar da temporária tutela da francofonia, será cada vez mais feito em português, e que além disso verá o alvorecer da crítica ao fazer filosófico sistemático, resultado secundário do abandono da metafísica que marcará o século XX – em especial sob influência da herança nietzscheana.

Sílvio Romero não pedia à filosofia doutrinas, mas sim, um método. Nela via uma orientação espiritual sempre a se refazer, sempre renovada e não um feixe de teses dogmáticas. A filosofia só é fecunda quando liberta e desenvolve espíritos. Esteriliza-os, ao contrário, quando lhes fornece fórmulas em vez de vida espiritual²⁰⁴

Por outro lado, outro egresso do Recife, que assim como Romero marcaria presença no palco do pensamento nacionalista, representaria um retorno da metafísica que aqui se denominou “reação espiritualista”, e que começou a ganhar espaço a partir da segunda década do século XX (de características neorromânticas e inspirado em especial por Schopenhauer e E. von Hartmann²⁰⁵). A trajetória de Farias Brito o marcaria como um dos principais esforços intelectuais independentes dessa época, que afinal não se concretizaria num empreendimento filosófico robusto. Contudo, as tentativas de produção independentes e originais esbarrariam num ambiente ainda muito incipiente das letras, em especial no meio filosófico.

As ideias e os indivíduos se movimentam em um meio rarefeito, marcado pela falta de densidade intelectual e pela ausência de atrito, dos embates e do crivo da crítica, tudo isso como se o laço que os prende às correntes de ideias se originasse e fosse estendido de fora – de Paris ou de Heidelberg, não de dentro, do Rio de Janeiro ou São Paulo.²⁰⁶

Nesse cenário rarefeito é que os intelectuais se sentavam a beira do cais, à espera dos volumes que vinham nos navios saídos da Europa. Sílvio Romero diz que as ideias no Brasil “aparecem e desaparecem, aos surtos, ao sabor dos ventos,

²⁰³ COSTA, João Cruz. Op. Cit. p. 297

²⁰⁴ Idem. Ibidem. P. 318

²⁰⁵ Cf. DOMINGUES, Ivan. Op. Cit.

²⁰⁶ DOMINGUES, Ivan. Op. Cit. p. 292

ao ritmo da chegada dos navios em nossos portos”²⁰⁷, e era nesses portos intelectuais que o esforço da brasilidade era conduzido.

A proeminência da importação de livros no original ou por meio de traduções, contudo, não era particularidade brasileira - ela foi a norma ao longo século XIX, sendo os casos de França e Inglaterra as poucas exceções. Mesmo assim, esses países também contavam com um acervo gigantesco de obras estrangeiras. O próprio governo imperial buscou financiar no exterior traduções e volumes sobre a produção brasileira.

Os esforços realizados pela elite política e cultural brasileira para constituir o sentimento nacional brasileiro se fizeram não apenas internamente ao país, mas em articulação com letrados de diversas partes da Europa, com livreiros e editores internacionais, e com a difusão de romances brasileiros em língua estrangeira²⁰⁸

O mercado editorial havia construído uma rede muito mais extensa e articulada do que as histórias intelectuais costumam supor. O público letrado global era, no século XIX, muito mais homogêneo e poliglota do que se supõe, e o trânsito de livros era extenso. Bem entendido, assim como algumas poucas obras brasileiras eram editadas - e as vezes publicadas - as obras que aqui desembarcavam nos portos circulavam com enorme facilidade, em especial as francesas, e eram lidas pela maior parte do público letrado em um país em que a educação era ainda reduzida a um segmento minoritário da sociedade. Sua presença era quase tão (e por vezes mais) marcante do que as presenças nacionais. O paradigma das histórias literárias que entrou em voga exatamente na virada do século criou a ilusão do atraso em relação à Europa onde havia antes circulação. A referência francesa era menos uma característica do atraso provinciano brasileiro do que a marca do século, referência que pode ser vista também nos escritos de Nietzsche ao comentar sobre os romancistas e filósofos franceses. Referência através da qual o próprio Nietzsche será introduzido aqui de forma mais alastrada.

Nessa perspectiva, Silvio Romero ocuparia um papel determinante na formulação de um pensamento sobre a arte e o pensamento brasileiro ele mesmo. Suas histórias da literatura e da filosofia no Brasil, seus esforços críticos e sua militância constante em favor da obra do mestre sergipano seriam o primeiro sinal do teatro do pensamento nacionalista da República. “É com Sílvio Romero que a

²⁰⁷ Idem. Ibidem. 292

²⁰⁸ ABREU, Márcia. Apresentação: A ficção como elemento de conexão. In: ABREU, Márcia (org.) **Romances em movimento: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2016. p. 20.

mercadoria intelectual de importação passa a constituir objeto de menor importância e os problemas nacionais, sobretudo os que dizem respeito à história da cultura, passam a ocupar a atenção das nossas letras”²⁰⁹. Ele será uma das figuras centrais na passagem dos intelectuais de 1870 para a geração nascida com a República que na virada do século tomará conta do cenário letrado, em todas as suas tensões e contradições aqui desenvolvidas. Em 1900, a atmosfera de virada de século era “de balanços e projetos, estimulada pelas comemorações do quarto centenário do Descobrimento”.²¹⁰

O momento literário oscilava entre, de um lado, as tendências simbolizantes e impressionistas (com inegáveis sobrevivências simbolistas, seja na reimpressão de obras antigas, seja no aparecimento de jovens escritores claramente infensos ao ‘realismo’) e, de outro lado, as correntes nacionalizantes, que só podiam ser realistas e, por um mal-entendido frequente em nossa história literária, regionalistas²¹¹

Assim, afirma ainda Wilson Martins, os títulos mais relevantes desses dois anos apresentam as mesmas duas tendências: a de serem fortemente nacionalistas e estilisticamente conscientes. A literatura desse período, que se estenderá até os fins da década de 1910, quer ser fortemente brasileira e fortemente literária, e aproveitam os temas brasileiros sob a égide do conhecimento linguístico-gramatical e a riqueza idiomática. Contudo, apesar dessa continuidade, o fim definitivo da geração de 1870 vai dando lugar a tendências que já apontavam os caminhos da arte no século que começava. Naturalismo e parnasianismo vão dar lugar a e se mesclar com realismo e simbolismo²¹². É nas relações desses dois últimos – em contato com as perspectivas socialistas dos anarquistas do início do século - que o romance social toma forma.

Contundo, é impossível pensar a literatura como uma sucessão de escolas ou tendências. Nesse mesmo momento, inúmeras obras de românticos do século anterior eram reeditadas tanto dentro quanto fora do país. As publicações coexistem e coabitam no mesmo cenário. As reedições de José de Alencar e traduções suas em francês e alemão convivem com as novas propostas estéticas, sendo editadas pelas mesmas casas.²¹³

Do ponto de vista estilístico e ideológico, há uma linha sensível de unidade entre o ano intelectual de 1888 e o de 1912: as histórias literárias falam-nos do Parnasianismo, do

²⁰⁹ COSTA, João Cruz. Op. Cit. p. 315.

²¹⁰ MARTINS, Wilson. Op. Cit. pg. 113

²¹¹ Idem. Ibidem. pg. 469

²¹² MARTINS, Wilson. História da Inteligência Brasileira, Volume VI (1915-1930). São Paulo: T. A. Queiroz, 1996. p. 55

²¹³ Conferir as duas obras de Wilson Martins aqui citadas, além de ABREU, Márcia (org.) Op. Cit.

Naturalismo, do Impressionismo, como se fossem princípios antagônicos e irreconhecíveis. (...) assim, geralmente ignorado pelos historiadores e críticos quando sucumbem à concepção linear e sucessiva dos movimentos literários, há um contínuo jogo de lançadeira dentro desse bloco estilístico. Quando louvamos a natureza escultórica de Euclides da Cunha (...), o que fazemos, na verdade, é aproximá-lo de Olavo Bilac, com quem, à primeira vista, não terá nada de comum²¹⁴

Nesse período de transição do início do século, o Naturismo de Elísio de Carvalho defenderia um socialismo natural e a crítica do “simbolismo exausto”, ou seja, “o culto do irreal, a arte do sonho”²¹⁵. O *Manifesto Naturista*, embalado pelas perspectivas filosóficas que tomavam conta na virada do século, propunha uma reformulação das letras em prol de uma perspectiva socialista (expressão que no período é sinônimo de “sociológica”) e natural. O manifesto dizia ainda que o naturismo não seria um escola literária, mas uma explosão de sensibilidade contemporânea. Ele

é a expressão das aspirações da época, é o desabrochar dos desejos do século, e o resultado da evolução. Todas as nossas doutrinas vão de acordo com as necessidades sociais desta época: nossa arte não é senão a expressão estética do socialismo, isto é, o estado organizado sobre fundamentos naturais²¹⁶

Uma dentre muitas renovações e reabilitações sucessivas que o período testemunha, o naturismo ganha especial importância na presença que seu principal promovedor Elísio de Carvalho, por estar ligado diretamente ao caldeirão anarquista que começa a ferver nos primeiros anos do século XX. Esse anarquismo intelectual difuso e muitas vezes contraditório congregaria - nesse momento de crítica às tradições filosóficas e de estabelecimento do materialismo evolucionista como referência quase transversal - referências como Kropotkin, Marx e Nietzsche²¹⁷ numa crítica à modernidade e ao Estado nacional como idealismos perniciosos. Esse anarquismo se dividiria, pelo menos, em uma vertente individualista – da qual nomes como Nietzsche vão progressivamente mais presença - e uma vertente comunista²¹⁸.

O jogo entre realismo e as correntes epígonas do simbolistas, como os nefelibatas, será a marca desse período e faz eco no título do volume de contos que Lima Barreto publica em vida: *Histórias e Sonhos*. Progressivamente, o realismo

²¹⁴ MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira**, Volume V (1897-1914). São Paulo: T. A. Queiroz, 1996. pg. 204-205.

²¹⁵ Idem. Ibidem. pg. 153

²¹⁶ Apud: Idem. Ibidem. pg. 153

²¹⁷ Sendo, como se verá, uma porta de entrada deste no cenário Brasileiro.

²¹⁸ Cf. CARVALHO, José Murilo de. Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. & MARTINS, Wilson. Op. Cit. p. 349.

mental brasileiro, como define Wilson Martins, se mostrará não só como uma tendência literária, mas como todo um comum na literatura e ação no mundo. “A mentalidade modernizante via-se a si mesma como mentalidade realista e nacionalista”²¹⁹.

No centro dessa mentalidade realista que se formava em relação de oposição e absorção de aspectos simbolistas é que vão se formar as disputas a partir dos anos 1910. O nacionalismo ufanista de Afonso Celso e Alberto Torres - que também incentivarão parte da literatura regionalista - seria exposto como idealização barata no jogo do desencanto que figuras como Jeca Tatu e Policarpo Quaresma trazem à cena.

Realmente, começava um período de intensa reafirmação nacionalista, na qual se reconciliavam velhos e moços, revolucionários e conservadores, militares e civis. Havia no ar o sentimento obscuro de que um mundo se acabava, de que alguma coisa de desconhecido estava por acontecer – mas o veículo comum de todas as reformas possíveis e imagináveis era o nacionalismo (...). Era, com efeito, o século XIX que se sobrevivia e que, como um intruso, se prolongava pelo século XX adentro: o anseio por uma modernização era claramente sensível²²⁰

O jogo entre continuidade e novidade no campo das ideias alongará a influência do século XIX nesse período que Alceu Amoroso Lima diz se estender até a Grande Guerra, e que tinha como tripé as influências comuns de Anatole France, Eça de Queirós e Machado de Assis.²²¹ Por volta de 1915 e 1916 vai ficando evidente na literatura (prosa ficcional, poesia, crítica, filosofia etc.) a passagem de uma modernização estrangeirada para uma modernização nacionalizante de teor ufanista que vai marcar uma mudança clara no uso da linguagem, nas referências intelectuais e as apropriações que se faziam delas.²²² A ressurgência da presença da Escola do Recife é patente, em especial através das figuras de Farias Brito e Graça Aranha. Este último estará diretamente ligado aos primeiros modernistas, tendo participado da Semana de 1922, enquanto a obra do segundo se tornará, de um lado, ponto de articulação para a neoescolástica dos católicos que se reúnem em torno de Jackson de Figueiredo e posteriormente Tristão de Athayde, e de outro, associado

²¹⁹ MARTINS, Wilson. Op. Cit. pg. 461.

²²⁰ MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira**, Volume VI (1915-1930). São Paulo: T. A. Queiroz, 1996. pg. 35.

²²¹ LIMA, Cláudio de Medeiros. **Alceu Amoroso Lima, Memórias Improvisadas** - Diálogos com Medeiros Lima. Petrópolis: Vozes, 1973. P. 49.

²²² A partir de 1914, ou talvez um pouco depois, diz Tristão de Athayde, “vai circular cada vez mais em nossos livros um perfume de mato, de terra molhada, de brisa fresca do mar. Os assuntos brasileiros, a paisagem que nos cerca, hão de dar mais espontaneidade à nossa literatura”. In: ATHAYDE, Tristão. Contribuição à história do modernismo. Apud: COSTA, João Cruz. Op. Cit. p. 351.

a Alberto Torres, servirá de guias para a germinação do pensamento integralista. Nacionalismo e socialismo se conjugavam no mesmo programa de reforma social que era a essa altura um “animal mitológico de múltiplas cabeças”²²³. A morte de José Veríssimo em 1916 parece assinalar o fim de um período da crítica brasileira da mesma forma que a fundação da Revista do Brasil, a promulgação do Código Civil e o movimento nacionalista pareciam anunciar um novo momento²²⁴ que desaguardaria nas discussões modernistas da década seguinte. O nacionalismo se anunciava cada vez mais como o aspecto moderno nas letras e na política, e as leituras estrangeiras começam a se fazer através de outras modulações. Era uma nova geração e um novo ato do teatro simbólico que se anunciava, com o desgaste do projeto político-econômico que atingira o seu auge nas duas primeiras décadas do século. As ruas do Rio de Janeiro, nesse novo ato, voltariam a se movimentar agora de outra forma, mas cada vez menos com a centralidade que um dia haviam tido. Esse novo ato, contudo, marca o fim da presença de Lima Barreto em 1922 e de seu diálogo com a outra presença que caminhou pelas ruas de concreto e signos da cidade letrada, e que desempenhou um papel dentro dessa mesma cenografia.

1.4

Ecos da Basiléia – A presença de Nietzsche

Nos portos da Praça XV ou no cais da praça Mauá no início do século, ao sentar-se ou ao escorar-se numa árvore, era possível ver o afluxo de pessoas e mercadorias entrando e saindo da cidade a todo momento. Carregamentos, caixas, cavalheiros bem trajados, *cocotes* afrancesadas e trabalhadores, nos portos da Baía de Guanabara o fluxo de corpos era tão intenso quanto o de ideias e de signos, de imagens que se ligam a sentidos e discursos, ulteriormente, de presenças que caminham pelo jogo cenográfico da cidade e do país. Quem saísse da praça XV andando em direção ao centro descia diretamente a Rua do Ouvidor, por muito tempo o pulmão vivo da cidade. Como vimos, é nesse movimento de chegada do exterior (da Europa) e tentativa de aclimação do estrangeiro que a intelectualidade brasileira se formou até o início do século XX.

A leitura de Lima Barreto pode, de pronto, nos dar a indicação de uma presença que desde o século anterior foi se estabelecendo. No romance *Vida e morte*

²²³ MARTINS, Wilson. Op. Cit. p. 151.

²²⁴ MARTINS, Wilson. Op. Cit. p. 72.

de *M. J. Gonzaga de Sá*, o narrador, Augusto Machado, a certa altura reunido com amigos em um café, descreve o seguinte diálogo:

Lá vai o lorde Max...
 Vocês sabem donde lhe vem a mania de inglês? - fez Amorim.
 Não - disse alguém.
 Ele traduzia para os seus alunos, em Cruz Alta, o *Graduated*, com uma lista de significados nos punhos.
 Não sei - observou o Rangel. - Limpa!
 Um super-homem! - considerou o invejoso Domingos.
 Que diabo chamam vocês super-homem? - pergunta o Rangel.
 Um cidadão que fica além do Bem e do Mal, é simples.²²⁵

Tal passagem, que não é retomada no desenrolar do romance e a princípio parece estar deslocada do enredo do romance, salta aos olhos de um leitor mais atento aos diálogos que vinham sendo travados no campo intelectual e estético à época de sua escrita. As alusões a um termo e a uma obra nietzscheanos não são acidentais, e muito menos isoladas.

A referência jocosa ao termo *super-homem*, tradução mais recorrente do alemão *Übermensch*²²⁶ e noção central na obra do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, aponta um posicionamento decidido dentro de um debate que vinha se desenvolvendo no meio intelectual. Como o próprio José Veríssimo afirma, em texto publicado no *Correio da Manhã* em janeiro de 1903, “Nietzsche está na moda, porque filosofias e filósofos também têm moda, como as casacas e os vestidos”²²⁷. As obras do filósofo e professor da Basileia entraram com força e ganharam espaço em nosso meio a partir da década de 1890, quando este já não mais publicava devido à sua condição mental e consequente reclusão forçada. Já na virada do século, Nietzsche não só era um autor conhecido e lido por parte da juventude letrada, como

²²⁵ BARRETO, Lima. Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 663. O romance, mesmo que só publicado em 1919, três anos antes do falecimento de seu autor, foi, juntamente com as *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909), um dos seus primeiros romances a serem escritos, ainda no início da primeira década do século XX.

²²⁶ Recorrentemente traduzido, nessa época, também por pró-homem, sobre-homem, Prohomem, além-do-homem. Atualmente, traduções como Além-homem e Super-homem ainda dividem seus tradutores. Neste trabalho, seguiremos a tradução de Paulo César de Souza, que prefere o uso de *Super-homem* na escolha de manter a naturalidade da escrita que é uma marca de estilo importante no filósofo, chamando atenção para as implicações da escolha em relação à literalidade do sentido em alemão. Além disso, o termo também é o mais usado e difundido culturalmente no período aqui estudado, fato que facilita as análises e a escrita. (NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim Falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018. Ver nota 6, do tradutor Paulo César de Souza, acerca do termo.)

²²⁷ VERÍSSIMO, José. Um Nietzsche Diferente. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo, vol. I, n.35, 2014. p. 125.

termos centrais de sua filosofia, como o caso de “super-homem”, tornaram-se “jargão, conhecido e utilizado por todos”²²⁸.

Devido a esse caráter assistemático, a escrita aforismática, poética e de difícil penetração, sua obra foi recebida por esses modernos de muitos modos, por vezes contraditórios entre si²²⁹. Seus leitores o apropriaram e o moldaram ou à sua própria imagem ou à imagem um opositor a ser combatido. Nietzsche em alguns momentos de sua obra mostrou preocupação com a leitura de seus livros, como pode-se ver na exortação do prefácio de *Aurora*: “Meus pacientes amigos, este livro deseja apenas leitores e filólogos perfeitos: *aprendam a ler-me bem*” (M/A, prólogo, §5). A filologia é por ele defendida como a arte da lenta leitura (Idem; AC/AC, §52) necessária para que ele não fosse confundido (EH/EH, prólogo, §1). “O estilo nietzschiano dificulta a leitura para aqueles que perseguem o modelo grosseiro para o qual ler significa se submeter ao pensamento alheio”²³⁰. Seu estilo, acreditava, era incompatível com os apressados homens modernos que “rolam tal como pedra, conforme a estupidez da mecânica” (MA I/ HH I §283), que estimam formas acabadas e leituras de fácil deglutição. Assim, seja para exaltá-lo como brilhante pensador e escritor, seja para acusá-lo de imoralismo, decadência, egocentrismo e irracionalismo, as interpretações de Nietzsche por esses modernos brasileiros pareciam ajustar-se às expectativas do leitor da vez.

Dessa forma, podemos compreender como ele foi, em um primeiro momento, lido e defendido por correntes anarquistas²³¹ a partir de nomes como José Oiticica, mas também por conservadores, críticos da modernidade e da República, de perspectiva aristocrático-elitista, como Alberto Torres. Alguns o pregavam como a fonte de uma possível renovação estética, como em Elísio de Carvalho e o jovem Oswald de Andrade. Outros, como Albertina Bertha, viam nele uma fonte inesgotável de sabedoria de vida e de renovação moral da sociedade moderna. Como demonstra Geraldo Dias,

²²⁸ DIAS, Geraldo. “Nietzsche, intérprete do Brasil?” A recepção da filosofia nietzschiana na imprensa carioca e paulistana no final do século XIX e início do século XX. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo, vol. I, n.35, 2014, p. 93.

²²⁹ BARROSO, Antonio Vinicius. Um Nietzsche à brasileira: intelectuais receptores do pensamento nietzschiano no Brasil (1900-1940). **Revista de Teoria da História**, Ano 5, Número 9, jul. 2013. p. 178-196.

²³⁰ NASSER, Eduardo. Nietzsche e a busca pelo seu leitor ideal. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo, vol. I, n.35, 2014, p. 42.

²³¹ MARTON, Scarlet. Nietzsche e a cena brasileira. In: Op. Cit.

a grande polêmica de então se situa em torno da leitura das obras nietzschianas ora numa chave estético-renovadora, utilizadas como fonte inspiradora para grupos de intelectuais engajados num projeto de renovação das artes, da linguagem e da cultura brasileira em geral; ora numa chave político-reacionária, que se colocava contra as mudanças em curso, sendo então utilizadas como contraponto da reação político-religiosa preocupada em assegurar e conservar os valores da tradição espiritualista, a moral cristã, o nacionalismo ufanista, a honra à pátria e à família, e que sempre teima em relacionar sua obra com as guerras em curso na Europa desde o final do século XIX, a guerra franco-prussiana, a Primeira e a Segunda Guerra Mundial.²³²

“Desde o início do século XX, o filósofo tem presença marcante na cultura brasileira. Nas artes plásticas, no teatro, na literatura, nas ciências humanas em geral, na política, para dizer o mínimo, o seu pensamento se faz sentir.”²³³ Em 1917, um inquérito de José Maria Belo incluído nos *Novos Estudos Críticos* buscou mapear, com método claramente empírico e fragmentário, os livros que eram mais lidos pelos brasileiros da capital na época a partir das vendas das grandes casas de Livros: A Briguier, a Garnier, a Francisco Alves, a livraria Castilho. O inquérito constata uma relação de coexistência entre nomes muito presentes no século anterior, de Victor Hugo a Herbert Spencer, e nomes que entravam em cena e ganhavam notoriedade seja por causa das modas literárias e filosóficas, seja por causa do momento político: O Gustave Le Bon de *Psicologia das Multidões*, de longe o mais vendido no momento, ganhava atenção por causa da guerra; Max Nordau aparecia juntamente como um representante forte do racionalismo científico e Henri Bergson anunciava o início da expansão de seu intuicionismo em terras tropicais.

Na livraria Castilho, durante o mesmo tempo os escritores mais vendidos foram: Le Bon, Le Dantec, Fouillée, Ribot, Paulhan, Schopenhauer, Spencer, Bergson, Dugas, Dumas, Max Nordau, Ossip-Lourié, W. James, A. Rey, Mosso, Novicow, Finot, Piat, Kant, Nietzsche e Duprat.²³⁴

Nietzsche, como se pode ver, já era em 1917 uma figura de projeção no contexto editorial, e apesar de sua presença não ser nova, suas leituras nesse momento se modificavam junto com as mudanças já descritas deste período, e iam gradativamente se adequando à nova brisa marítima que ventava em direção ao continente. A partir do final do século XIX

²³² DIAS, Geraldo. Entre renovadores e reacionários: a recepção estética e política da obra de Nietzsche na imprensa brasileira no período de 1893 a 1945. *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, v.36 n.1, 2015. P. 87.

²³³ SILVA JR., Ivo da. **Em busca de um lugar ao sol: Nietzsche e a cultura alemã**. 2005 (Tese - doutorado em Filosofia). Departamento de Filosofia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo (Usp). São Paulo, 2005. p. 180.

²³⁴ Apud: MARTINS, Wilson. Op. Cit. p. 104.

tanto a imprensa carioca quanto a paulistana passam a publicar amplamente textos sobre a filosofia de Nietzsche, na forma de artigos, ensaios, crônicas, resenhas, poesias, discursos da cena literária, teatral, política, das artes plásticas, musical, em frases soltas – às vezes aparentemente sem pretensões ou direcionadas para propagandas, ora política, ora comercial –, em transcrições de textos traduzidos para o português ou francês.²³⁵

Nietzsche entrara na imprensa brasileira, principalmente, como uma curiosidade intelectual que tomava de assalto a França e a Alemanha do período. No *Jornal do Brasil*, em 1892, é publicado um texto do correspondente francês de origem alemã Wilhelm Schimper intitulado “Cartas da Alemanha”, no qual afirma ser o filósofo “influência considerada agradável pela novíssima Alemanha” Schimper o situa como um renovador da metafísica, cujas ideias começavam a ganhar a juventude intelectual, e lembra que “Nietzsche, incurável, encerrado em um asilo de alienados, não conhece sua imensa popularidade”²³⁶. Esse texto já mostra uma dos aspectos que marcariam a recepção de Nietzsche no Brasil, em especial sua presença no Rio de Janeiro: a extrema novidade que o fazia sedutor às novas e jovens correntes intelectuais, e a associação constante entre sua vida – em especial a demência que o assomou no fim da vida – e as suas ideias, numa romântica idealização do louco intelectual revoltado e inovador.

José Veríssimo, um dos principais críticos do momento, publica pelo menos quatro textos sobre o Nietzsche. O primeiro, publicado no *Jornal do Comércio* em 1899, intitula-se “A filosofia de um poeta”. No *Correio da Manhã* em 1903, intitulava-se “Um Nietzsche diferente”. Os outros dois foram publicados no *Jornal do Commercio* entre 1907 e 1908, chamados “As ideias literárias de Nietzsche” e “Um ideal de cultura: Uma página sobre Nietzsche”. Segundo Geraldo Dias, “os ensaios de Veríssimo sobre a filosofia de Nietzsche nos transportam para o clima de efervescência cultural pré-modernista”²³⁷, e podem ser usados como indício para perceber o crescimento repentino da presença do filósofo que justifica o uso do termo “moda” em 1903 já que, no de 1899 ele afirma que “Nietzsche (sic) é quase desconhecido entre nós”²³⁸.

²³⁵ DIAS, Geraldo. “Nietzsche, intérprete do Brasil”? A recepção da filosofia nietzschiana na imprensa carioca e paulistana no final do século XIX e início do XX. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo, v.35 n.1, 2014. p. 92-93.

²³⁶ Apud: Idem. Ibidem. p. 92.

²³⁷ Idem. Ibidem. p. 98.

²³⁸ VERISSIMO, José. A filosofia de um poeta. In: DIAS, Geraldo. **A recepção de Nietzsche no Brasil: renovação e conservadorismo**. 2019 (Tese - doutorado em Filosofia). Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). São Paulo, 2019. p. 280.

O filósofo alemão, que Veríssimo considera “sobretudo, quase direi somente, um poeta”²³⁹, fez rápido sucesso entre a nova geração de escritores e artistas devido a sua figura “tão invulgar e tão sedutora, com um fascínio tão vivo e tão poderoso, que chegou a marcar, quase indelevelmente, muitos de nós”, segundo o testemunho de Nelson Werneck Sodré²⁴⁰. Segundo ele, como segundo Veríssimo, naquele momento em que o século XIX acabava e o quarto centenário do descobrimento apresentava um campo aberto a uma geração que sucedia aos egressos de 1870, o domínio que Werneck Sodré diz que Nietzsche exerceu sobre a mentalidade se deveu – e foi atribuído – à conjugação de sua personalidade à atmosfera da época.

Nesse clima cultural caracterizado pelo rompimento com a tradição considerada arcaica, sejam na literatura ou nas artes plásticas, os ensaios de José Veríssimo sobre Nietzsche são prova incontestável de que as obras, as ideias e, enfim, a filosofia nietzschiana passou a ser, a partir então, uma importante fonte de referência para os intérpretes da cultura nacional²⁴¹.

Sobre José Veríssimo, Elaine Brito Souza afirma que “o crítico parte do princípio de que as ideias de Nietzsche estão em voga naquele momento, pois atenderiam a sentimentos cada vez mais cultivados pela sociedade de seu tempo, como o individualismo e a negação dos valores morais.”²⁴²

Apesar de as referências a Nietzsche se multiplicarem em especial a partir da virada do século, quando textos como os de José Veríssimo, Júlio Erasmio, João Ribeiro, Araripe Júnior e Sílvio Romero haviam colocado o autor do Zarathustra na cena dos pensadores renovadores e inescapáveis do momento, pode-se rastrear o contato da intelectualidade brasileira com ele desde 1876, quando, em artigo respondendo a críticas da revista *Novo Mundo*, Tobias Barreto cita o “sr. Nietzsche da Basileia”²⁴³ como um crítico solitário à escrita de David Friedrich Strauss. A

²³⁹ Idem. Ibidem.

²⁴⁰ SODRÊ, Nelson Werneck. Apud: DIAS, Geraldo. “Nietzsche, intérprete do Brasil”? A recepção da filosofia nietzschiana na imprensa carioca e paulistana no final do século XIX e início do XX. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo, v.35 n.1, 2014. p. 94.

²⁴¹ Idem. Ibidem. p. 98.

²⁴² “De fato, entre os entusiastas e os críticos do pensador alemão, suas reflexões costumavam ser entendidas como uma exaltação à dureza, à crueldade e ao prazer acima de tudo. Então, como sugere o próprio Veríssimo, a grande e rápida repercussão da filosofia nietzschiana entre os literatos do final do século XIX e início do século XX pode ter sido motivada por interpretações apressadas.” SOUZA, Elaine Brito. **Lima Barreto e a memorialística**: sujeito e autobiografia em crise. 2016 (Tese – doutorado em Literatura Brasileira). Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, 2016. p. 70

²⁴³ PANTUZZI, Tiago Lemes. **A primeira recepção de Nietzsche no Brasil**: A Escola de Recife. (Dissertação - mestrado em filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2016.

citação, apenas três anos posterior à *Primeira Consideração Extemporânea*²⁴⁴, mostra o contato direto que o professor da Faculdade de Direito do Recife mantinha com a produção alemã e seus debates mais intensos numa época em que na própria Alemanha seus escritos não tinham projeção²⁴⁵. A crítica que Nietzsche faz à Strauss chama atenção em razão da importância que o segundo havia assumido no pensamento alemão que vivia o clima de intenso otimismo racionalista. O materialismo de Strauss - que associou a vitória de Otto von Bismark na guerra franco-prussiana e a consequente consolidação do Estado germânico com o evolucionismo naturalista em prol do bem-estar da humanidade - fez Nietzsche mirar sua crítica a ele como sintoma de uma doença que tipifica na imagem do filisteu da cultura. À época, Nietzsche era ainda um autor pouco conhecido, professor de filologia na Universidade da Basileia, que havia se lançado no ímpeto do movimento artístico capitaneado por Richard Wagner com sua primeira grande obra, *O Nascimento da Tragédia* (1872), e que agora publicava uma série de escritos referentes ao contexto intelectual alemão intitulados *Considerações Extemporâneas*²⁴⁶.

Tiago Pantuzzi chama atenção para o fato de que

pode-se perceber que a leitura e as menções sobre outros autores, como Schopenhauer por exemplo, nas obras do professor sergipano, aparecem somente após o registro que se tem da leitura da *Primeira consideração extemporânea*, que pode indicar e fortalecer ainda mais o papel que Nietzsche teria nos bastidores da faculdade nordestina²⁴⁷

Apesar de fraca, a hipótese é interessante no que toca a relação de encadeamento das obras alemãs pelo fundador de um germanismo completamente novo no cenário brasileiro: uma leitura puxa outras, formando gradativamente uma imagem ampla do contexto alemão. Apesar do fato de que a referência ao “sr. Nietzsche” poder ser apenas uma nota transversal, sem conhecimento de sua obra, a presença da referência de Nietzsche neste momento pode sim nos dizer que a expansão posterior de seu campo de leitores será percebida por uma Escola que já conhece o escritor e o seu percurso.

²⁴⁴ DS/Co. Ext. I - Considerações extemporâneas I: David Strauss, o confessor e o escritor.

²⁴⁵ PANTUZZI, Tiago Lemes. Op. Cit. p. 7.

²⁴⁶ A tradução do original “*Unzeitgemäße Betrachtungen*” também é disputada. Algumas traduções preferem o uso “considerações intempestivas”, devido ao seu teor mais compativo. Contudo, o termo “extemporâneas” carrega melhor a dimensão temporal do “*unzeitgemäße*” em trabalhos que eram escritos, como Nietzsche firma na segunda extemporânea, “contra o seu tempo”. (HL/Co. Ext. II).

²⁴⁷ PANTUZZI, Tiago. Op. Cit. p. 31.

O que podemos dizer com certeza é que Nietzsche passa a figurar, a partir de Tobias Barreto e sua influência sobre os egressos do Recife, como uma referência importante dentro do círculo intelectual que formou a escola. O caráter germanófilo de seus precursores permitiu uma aproximação e um contato com autores alemães concomitante, e por vezes até anterior, ao de seus contemporâneos franceses. A citação de Tobias Barreto é não só anterior à maior e mais difundida obra do filósofo, *Assim Falou Zaratustra* (1883-1885), como é anterior à entrada do mesmo na França, país no qual as referências a seus trabalhos começarão a aparecer em especial a partir de 1880.

Até 1906, ele se tornaria referência inescapável aos estudantes de Pernambuco, como atesta o testemunho de Gilberto Amado:

Em Pernambuco líamos tudo. Prosseguíamos na reta do darwinismo e do haeckelismo seguindo os autores franceses, ingleses, italianos que entravam em circulação, mas sem tomar a peito o transformismo, sem formar batalhão. Nietzsche nos levava a Goethe.²⁴⁸

O título do livro do qual essa passagem é tirada, *Dança sobre o abismo*, indica um segundo termo do filósofo que ficaria conhecido. Vale ressaltar, antes que se prossiga com a leitura, a importância de rastrear as palavras ao traçar a presença de Nietzsche no Brasil, ou, mais especificamente, nas ruas nas quais andava Lima Barreto. Além do termo *Super-homem* – como visto por vezes vertido por prohomem e além-homem –, e de termos mais evidentes como *dionisíaco*, que carregam todo um desenvolvimento estético-filosófico, a imagem do *abismo* também ganha significado marcante e recorrente nesse momento – em especial associado à dança ou ao equilibrar-se, como no caso de Lima Barreto, ou na imagem do mistério e do terror cósmico da existência, como neste último e em Graça Aranha, que serão desenvolvidos adiante.

Gilberto Amado, então, afirma que “O ano de 1906 ia findar [...]. Antes, porém, um fato fundamental: a chegada ao Recife dos livros de Nietzsche”²⁴⁹. A chegada dos livros de Nietzsche na biblioteca do Recife é creditada a Tobias Barreto, apesar de não haver nenhum registro que o documente. Fato é que, neste momento, a chegada dos livros de Nietzsche tinha importância ampliada, já sendo ele um pensador conhecido e da moda.

²⁴⁸ AMADO, Gilberto. *Dança sobre o abismo*. Apud: MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira**, Volume V (1897-1914). São Paulo: T. A. Queiroz, 1996. pg. 250.

²⁴⁹ AMADO, Gilberto. *Minha Formação no Recife*. Apud: PANTUZZI, Tiago. Op. Cit. p. 70.

Além dele, outro egresso da Escola do Recife, vindo para o Rio de Janeiro, e assim como Sílvio Romero tornado lente do Colégio Pedro II, José Oiticica nos mostra ainda que a presença do filósofo professor da Basileia – a menos a leitura pernambucana deste – começa a ter seu lugar no ensino dos jovens ginasianos. No seu curso de literatura, posteriormente compilado em livro, Oiticica lista inúmeros autores a serem trabalhados, “e, sobretudo, Nietzsche”.²⁵⁰

A ênfase em Nietzsche mostra como o filósofo, nesse momento e em especial para os egressos do Recife, se tornava central, ao menos quando o assunto era literatura e, nesse caso, na estilística. O foco que Oiticica dá ao tema do estilo ao tratar de Nietzsche é interessante na medida em que estilo e escrita são indissociáveis do seu fazer filosófico e dos embates entre pensamento e linguagem. O escrever bem, em Nietzsche, é indissociável do bem filosofar, e Oiticica, ao demonstrar em *Assim falou Zaratustra* seu ponto sobre a divisão de parágrafos, utiliza justamente uma passagem que tem relação direta às ideias anarquistas a cujas manifestações em mobilizações operárias o discípulo de Tobias Barreto estava ligado. Na passagem do capítulo *Von neuen Götzen*²⁵¹, ele chama o Estado “o mais frio dos monstros”. Pantuzzi chama atenção para o fato de que o texto de Oiticica é redigido em 1916, dois anos antes do levante anarquista de 1918. “Não há como não notar essa proximidade entre a leitura dos textos nietzschianos e o que Oiticica vinha planejando”²⁵². Segundo ele:

Vários temas da filosofia de Nietzsche foram utilizados de forma intensa pelos anarquistas. A crítica ao Estado e ao comportamento social de rebanho, o anticristianismo, o além-do-homem e seu exame da cultura serviam muito bem aos libertários. As ideias de Nietzsche que estão embutidas no exemplo que Oiticica utiliza no *Curso de literatura* também já tinham sido associadas a movimentos anarquistas fora do país a partir dos textos de Max Stirner. Os textos nietzschianos que criticam o Estado foram ligados aos de Stirner a partir da obra *O único e sua propriedade*, em que o autor manifesta seu antiestatismo e a distância dos valores de cooperação. O autor de *O único e sua propriedade* é conhecido entre os anarquistas como fundador da corrente individualista. Para ele, o indivíduo humano é a única realidade e valor, uma impulsão egoísta e egocêntrica que não se curva diante de um ídolo. O “eu” é a única lei; não há obrigação ou códigos. Nessa obra, o “único” foi interpretado pelos libertários como a figura do Além-do-homem nietzschiano²⁵³

Portanto, se em 1906 os livros de Nietzsche chegam no Recife com grande entusiasmo, entre 1916-1918 a leitura dele pelos egressos da Escola está embalando, em parte, as movimentações políticas e tensões na malha da cidade

²⁵⁰ OITICICA, José. Curso de Literatura. Apud: PANTUZZI, Tiago. Op. Cit. p. 50

²⁵¹ Idem. Ibidem. p. 60-61

²⁵² PANTUZZI, Tiago. Op. Cit. p. 62.

²⁵³ Idem. Ibidem. p. 62-63

física e simbólica do Rio de Janeiro. Antes disso, em 1902, um dos anos mais fecundos e determinantes de toda a nossa história intelectual segundo Wilson Martins, e antes de Veríssimo declarar a moda Nietzsche, dois livros surgiam que já indicavam a importância do filósofo para a reflexão nacional. O primeiro era de autoria de outro aluno de Tobias Barreto e discípulo da leitura alemã de Nietzsche que aqui perseguimos: Graça Aranha, que publicava seu romance de estreia, *Canaã*.

No caso de Graça Aranha, era sobretudo a exaltação da Vida que parecia exercer a atração mais imperiosa – e, correspondentemente, no plano ideológico, os ensinamentos da *Genealogia da Moral*. Mas, Graça Aranha unia o Nietzsche antiwagneriano da última fase com o Wagner nietzschiano dos primeiros anos, segundo, aliás os sedimentos homogeneizadores e catalíticos da Escola do Recife, que permaneceram para sempre na sua inteligência. Isso quer dizer que o seu germanismo será pelo menos tão forte quanto o seu simbolismo, mas não mais forte do que ele (...).²⁵⁴

No livro, a visão de Canaã, a terra prometida, suscita discussões sobre civilização, Nação, raça e ressentimento cuja influência nietzschiana é inegável. Do prussianismo de Lentz, a quem Milkau afirma ser a Pátria uma abstração ilusória, ao patriotismo de Paulo Maciel, que via a República como ressentimento dos fracos, o diálogo ideológico de Graça Aranha se dá dialeticamente.

Assim, tanto Milkau quanto Paulo Maciel defendem ideias socialistas, o que não admira por serem, como ficou dito, duas faces do mesmo indivíduo. À ‘vontade de poder’ de Lentz, Milkau anuncia a marcha inexorável do mundo para o desaparecimento da propriedade, destinada a tornar-se “cada dia mais coletiva”²⁵⁵

Nesse mesmo ano, com outro livro, agora carioca, a presença de Nietzsche se fará perceber. Em *A todo transe!*, Emanuel Guimarães traça um *roman à clef* da política situado nos primeiros anos da República. Nesse livro, uma parte extensa desenha sua interpretação nietzschiana da queda do Império:

Todo o segundo reinado se condensava ao espírito de Betarry, na frase profunda de seu filósofo predileto: ‘a paixão da liberdade, a rebusca instintiva dos matizes do sentimento da liberdade, são necessariamente do domínio da moral e da moralidade dos escravos. (...) [o imperador] desprezou os grandes embates da vida ativa, o torvelinho da ação purpúrea, nevrosa, material, dominadora, pelos conciliábulos foscas da política, dos conceitos, das discussões e arrebiques da oratória oca, pelos protestos do culto ao direito, à humanidade, a todos os palavrões que são a parte ridícula das grandes ideias, ele preferiu ser o filósofo hipocondríaco de Geneva (sic) em vez de engolfar-se nos livres céus azuis onde convida Zaratustra: - *sursum corda!* Irmãos, sempre acima! Exelsior! Aprendei a zombar de vós mesmos e a rir!

O romance de Emanuel Guimarães, contudo, não estava filiado à longa tradição germanista que une José Oiticica, Gilberto Amado e Graça Aranha a Tobias Barreto e Sílvia Romero. Ao contrário, a perspectiva nietzschiana do

²⁵⁴ MARTINS, Wilson. Op. Cit. p. 198-199.

²⁵⁵ Idem. Ibidem. p. 201.

romance carioca estaria filiada à outra entrada de Nietzsche no Brasil, essa sim ocorrida principalmente pelos portos do Rio de Janeiro²⁵⁶, à qual a pernambucana ia começar a se mesclar na Capital Federal a partir da década de 1910, com a relação entre Otílica e os anarquistas, de um lado, e Graça Aranha com o que Antonio Arnoni Prado chama de “falsa vanguarda”²⁵⁷, de outro.

Essa outra entrada seria caracterizada pelas traduções francesas de Nietzsche. Polo cultural de todo o longo século XIX, até pelo menos 1914, o mercado editorial francês definia em parte o que chegava aqui mais massivamente ou não. Pois, apesar desta corrente germanista, a leitura do alemão não era de forma alguma generalizada, e o estilo de escrita das obras nietzschianas não facilitavam sua leitura. Segundo Scarlett Marton:

Ele não é facilmente acessível ao público que não domina a língua alemã. Em 1894, Henri Albert engaja-se no projeto de publicar suas obras completas e traduz para o francês a maioria dos livros do filósofo. Sem o seu trabalho, a primeira geração de nietzschianos franceses, de quem fizeram parte Gide e Valéry, só teria acesso a trechos e passagens, que jornais e revistas apresentavam e traduziam de modo pouco confiável²⁵⁸

José Veríssimo, no Rio, apresenta em seus textos de crítica um Nietzsche não só conhecidamente francófilo, mas francófono, devedor das traduções de Henri Albert e das críticas francesas - que desde a década de 1890 não cansavam de se multiplicar – como as de Jules de Gaultier, Alfred Fouillée, Théodore de Wyzewa, que apresentam ao cenário carioca, muito dependente das publicações parisienses, um Nietzsche interpretado e mediado. Segundo Geraldo Dias,

(...) circulavam sobretudo as obras do filósofo traduzidas e interpretadas por germanistas franceses, tais como Henri Albert, Geneviève Bianquis, Charles Andler, entre outros. Nietzsche, nesse momento, fascinava seus leitores brasileiros tanto em razão da sua inquietante estranheza de pensador alemão quanto ainda por sua aproximação com a cultura francesa. De tal maneira que, entre o final do século XIX e início do XX, a recepção brasileira de Nietzsche era um prolongamento ultramar da recepção francesa.²⁵⁹

Henri Albert foi o primeiro a empreender uma tradução das obras completas na França. Até então, apenas esparsas traduções eram feitas por círculos wagnerianos franceses, como a tradução da quarta Extemporânea por Marie Baumgartner em 1887. Em 1892 surgiu outra tradução, de Daniel Halévy e Robert

²⁵⁶

²⁵⁷ PRADO, Antonio Arnoni. Op. Cit.

²⁵⁸ MARTON, Scarlett. Nietzsche, um “francês” entre franceses. Apud: PANTUZZI, Tiago. Op. Cit. p. 35

²⁵⁹ DIAS, Geraldo. **A recepção de Nietzsche no Brasil: renovação e conservadorismo**. 2019 (Tese - doutorado em Filosofia). Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). São Paulo, 2019. p. 14.

Dreyfus, mas é apenas a partir de 1892 que a revista simbolista *Mercure de France* começa o empreendimento de tradução da obra completa (das obras que haviam sido publicadas até aquele momento), a maioria pelas mãos do próprio Henri Albert, junto com o volume de apresentação *Friedrich Nietzsche - Pages Choisies*²⁶⁰. Isso é de especial interesse quando se entende que a tradução, no século XIX, era herdeira do ideal romântico de “encontro de duas culturas”, que trouxe de rebarba inúmeras estratégias de aclimação, reformulação da linguagem e alteração de tom que Sandra Vasconcelos chama atenção em relação ao afrancesamento dos romances ingleses, mas que pode ser entendida como prática geral.²⁶¹

A presença dos comentaristas franceses nos primeiros textos sobre o filósofo na imprensa carioca são constantes: em 1899 José Veríssimo comenta as ideias de Nietzsche – que recusa a chamar de “filosofia” por não compreendê-las como um sistema coerente de ideias que resulta numa concepção de mundo – através da leitura de um volume do “Sr. Lichtenberger, professor de literatura estrangeira da Universidade de Nancy”²⁶²; no de 1903, citado anteriormente, ele parte dos textos de Eugène de Roberty (“Friedrich Nietzsche”) e Alfred Fouillée (“Les idées sociales de Nietzsche”)²⁶³; e Leopoldo de Freitas, em texto no jornal *O Paiz* de 1899 cita Théodore de Wyzewa²⁶⁴. Nestor Vitor, mesmo não citando críticos franceses, faz sua crítica sobre o volume de *Pages Choisies* compilado por Henri Albert – que, sendo uma compilação de excertos de sua obra reorganizados por temas e traduzidos para o francês, podem ser entendidos quase como uma obra à parte, um trabalho de crítica e reconstrução do filósofo sob o crivo da crítica.

Destes primeiros textos sobre Nietzsche na imprensa carioca, os de José Veríssimo e o de Julio Erasmo de 1892 – possivelmente a primeira referência a Nietzsche feita por um brasileiro na imprensa carioca - saltam aos olhos. O segundo, guiado por um estudo crítico não citado, o apresenta como “chefe do neocinismo, ou dos cínicos aristocráticos”²⁶⁵. No texto, o professor da Basileia é apresentado através da divisão da moral do escravo e do senhor, como um nova e curiosa

²⁶⁰ Cf. Idem. Ibidem.

²⁶¹ Cf. VASCONCELOS, Sandra Guardini. Circuitos e travessias: o caso de *A Família Elliot*. In: ABREU, Márcia (org.). Op. Cit.

²⁶² VERISSIMO, José. A filosofia de um poeta. In: DIAS, Geraldo. Op. Cit. p. 280.

²⁶³ VERISSIMO, José. Um Nietzsche diferente. São Paulo, **Cadernos Nietzsche**, vol. I n.35, 2014, p. 125-132.

²⁶⁴ FREITAS, Leopoldo de. Um filósofo. São Paulo, **Cadernos Nietzsche**, vol. I n.35, 2014, p. 109-114.

²⁶⁵ ERASMO, Julio. O neo-cinismo. São Paulo, **Cadernos Nietzsche**, vol. I n.36, 2015, p. 103.

tendência filosófica que teria seguido o *imoralismo* de Max Stirner. Defensor de ultrajantes críticas morais e reprodutor de uma ou outra ideia grega, admirador de César Bórgia, sua crítica à modernidade se daria em relação à pequenez do homem na era industrial e democrática. Nessa crítica, “só o sobrehomem, o tipo dos *übermensch*, produto de rigorosa seleção, pode salvar-nos de irremediável decadência e nojenta degradação. (sic)”. No caso de José Veríssimo, apesar da mesma crítica às ideias morais de Nietzsche estarem presentes, o que é criticado primordialmente é sua obscuridade e a incapacidade de compreensão do texto, explicitada pela total confusão de leituras contraditórias que se multiplicaram entre seus admiradores e detratores²⁶⁶. Esses dois casos são emblemáticos não somente pela sua importância e penetração na recepção do filósofo na imprensa, como são capitais para se entender de onde parte a crítica que Lima Barreto faz em sua leitura.

Em 1909, Sílvio Romero, entraria em rota de colisão com José Veríssimo em seu *Zeuerissimações ineptas da crítica*, que entre outros embates nada amigáveis apresenta, no capítulo VI, Nietzsche como ponto de atrito. Nele, Romero se defende da ironia de “Zezé” ao endereçar o fato propagado pelo próprio sergipano de que ele teria declarado morta a metafísica em 1875 na sua banca de doutoramento como mero plágio de Nietzsche. Ao traçar, com naturalidade impressionante, não somente a posterioridade dos chamados escritos filosóficos de Nietzsche – a partir de “*Cousas humanas*”²⁶⁷ em 1878 -, mas todo o decorrer dos abalos sofridos pela metafísica escolástica desde o renascimento até a ele mesmo, devolve a crítica ao acusar Veríssimo de só conhecer o filósofo alemão através da obra de Lichtenberger e conclui: “Eis aí: um tecido de erros, de tautologias, de anacronismos, de ignorância dos fatos mais simples”²⁶⁸.

Nietzsche foi aos poucos se tornando sujeito de debates cada vez mais acalorados e, entre ataques e profissões de fé, referência mais e mais incontornável do pensamento contemporâneo – em especial no campo da moral e da estética.²⁶⁹ Nesse crescimento, no anuário carioca *Almanaque Garnier* de 1907, Elísio de

²⁶⁶ VERISSIMO, José. Op. Cit.

²⁶⁷ Tradução corrente na época do primeiro volume de *Menschliches allzumenschliches*, que atualmente é traduzido para o português como “*Humano, demasiado humano*” (MA I/HH I).

²⁶⁸ ROMERO, Sylvio. *Zeuerissimações ineptas da crítica* (repulsas e desabafos). Porto: Oficinas do Comércio do Porto, 1909. P. 77.

²⁶⁹ Cf. os dois textos de Araripe Júnior no *Almanaque Garnier* de 1904 intitulados “O sentimento trágico do século XIX” e “Ulisses e Dionísio. Comentário e questionamento sobre a obra ‘Origens da tragédia’”, ambos tendo como foco de análise o sentimento estético a partir da primeira obra de Nietzsche, *O nascimento da tragédia*.

Carvalho parece ser o primeiro a ser descrito como divulgador das obras de Nietzsche (e Stirner) no Brasil²⁷⁰. No texto em questão, Fábio Luz – representante do pensamento anarquista no Rio de Janeiro juntamente com Elísio – o denomina “um fraco tipo de superhomem (sic)”. Testa de frente do movimento naturista que havia lançado manifesto em 1901 e um dos principais pensadores do anarquismo do início do século, ele abriria um canal enorme para a expansão da presença de Nietzsche na cidade letrada da capital federal. Em seu percurso, as interpretações artísticas e moralistas de Nietzsche se conjugariam dentro de um projeto intelectual que unia as propostas naturistas – que começava a virar as costas à herança simbolista de onde surgiu²⁷¹ e se aproximava do naturalismo nesse processo de dialética entre decadentismo e realismo²⁷² – à perspectiva anarquista que, como vimos com José Oiticica, juntava Nietzsche e Stirner na formulação de um anarquismo difusamente socialista e individualista, nos termos da época.²⁷³

O naturismo, acrescenta Elísio de Carvalho (...), era a ‘expressão estética do socialismo’, era ‘antes uma explosão da sensibilidade contemporânea do que uma escola literária’, mas representava, claro está, ‘um certo movimento de reação’ dos moços contra o que se chama literatura dos velhos.²⁷⁴

O projeto naturista comporia esse esforço capitaneado por Carvalho que sintetizava social e estético num momento em que as discussões em torno da ficção e da poesia eram inseparáveis das discussões estéticas em geral. Nietzsche, também entrado na França através de círculos simbolistas como a revista *Mercur de France* – o que, como causa e consequência, nos motivos de aproximação e no resultado da tradução, produzia um vocabulário aproximado - ²⁷⁵ estaria ligado a essa renovação estética que aproximaria anarquistas e realistas na literatura de um Rio de Janeiro que em 1900 via as correntes do fim-de-século começarem a caducar.

A arte nova está totalmente emancipada das fórmulas ocas, dos métodos estéreis e absurdos dos velhos símbolos da arte decadente, como deixou de buscar sua inspiração no

²⁷⁰ LUZ, Fábio. Elysio Carvalho. São Paulo, **Cadernos Nietzsche**, vol. I n.36, 2015, p. 128.

²⁷¹ Cf. PRADO, Antonio Arnoni. Op. Cit. – em especial a relação do Manifesto Naturista de 1900 com a revista *Meridional*, fundada em 1899 também por Elísio de Carvalho um ano antes do manifesto.

²⁷² Cf. MARTINS, Wilson. Op. Cit.

²⁷³ Em oposição a esse anarquismo surgia na mesma época outra corrente, na qual Lima Barreto tomava parte, que dava mais centralidade a nomes como L. Tolstói e P. Kropotkin - em especial nesse último com os livros “Ajuda Mútua” (“Entr’aide” na tradução francesa que era lida aqui) e “Palavras de um revoltado” – intitulada posteriormente “Maximalista”. Esse embate entre duas concepções anarquistas é percebida por José Murilo de Carvalho. Cf. CARVALHO, José Murilo de. Op. Cit.

²⁷⁴ MARTINS, Wilson. Op. Cit. p. 358

²⁷⁵ Termos como *abismo*, *terror cósmico* entre outros aproximam as leituras de Nietzsche dos círculos egressos de e rompidos com a influência do simbolismo.

espiritualismo das imaginações enfermas, no absoluto, no além. Os modernos artistas, aqueles cujas obras são um produto da arte com a vida, possuem o sentimento humano do universo, a intuição sensualista das forças e da imensidade, sentem a febre do verdadeiro e a influência dinâmica da natureza, amam a vida múltipla, fecunda, intensa, cheia de seivas e energias criadoras, possuem, em suma, o sentido da terra, que Nietzsche exalta como uma verdade incomparável, uma necessidade estética e um critério iniludível da beleza. (...) O simbolismo era a tortura do *exquis*, era o ideal puro, era a supremacia do símbolo como fórmula, era a arte do sonho (...) O simbolismo, que veio com pretensões a derrubar a arte poderosa e rica de Emile Zola, morreu infecundo, como todas as reações calculadas medíocres.²⁷⁶

Nietzsche, nesse momento, criava fascínio por sua figura de intelectual anárquico – que se abstém de sistemas coerentes e determinados – e de potência criadora tanto estética quanto social e moralmente. Assim se proporá uma arte ligada ao culto da *vida*²⁷⁷ e não a idealizações imagéticas, formas dissociadas da experiência, ao mesmo tempo que se atacava o Estado como uma das quimeras que o idealismo criou na modernidade.

Essas perspectivas, que começam a superar e mesclar as duas vias de entrada primeiras de Nietzsche no Brasil (a germânico-recifense e a franco-carioca), vão firmar com o tempo uma perspectiva que vai expandir a presença de Nietzsche para além das referências diretas e os textos de divulgação. A presença de Nietzsche começa a se perceber pelos termos e expressões que circundam as suas leituras como “dionisíaco”, “super-homem” (e suas variações), “rebanho”, “abismo”, além da própria referência à vida como potência artística e existencial.

Algumas dessas termos são encontrados no livro de filosofia seminal de Graça Aranha de 1921, *A estética da vida*. Nele, a presença em especial do Nietzsche de *Nascimento da Tragédia* é palpável, desde as exortações sobre o terror cósmico, gerador da metafísica como efeito conservador da espécie, até a perspectiva da integração com o infinito, sensível em passagens como a seguinte:

Tal é a mesquinhez a que fica reduzido o inefável sentimento estético que nos dá a emoção do infinito! Afirmam que a atividade inicial das nossas faculdades físicas e morais se subordina a um fim imediato, que é o da conservação do indivíduo e a adaptação deste ao meio, como se a faculdade de pensar a matéria, de imaginar um deus, ou de se comover pelo sentimento da unidade do Todo, fossem atividades destinadas ao fim da conservação da espécie humana. (...) Os animais são desprovidos de senso artístico, porque lhes falta o sentimento do Universo, causa primordial da emoção estética, como da filosofia, da religião e do amor.²⁷⁸

²⁷⁶ CARVALHO, Elísio de. As Modernas Correntes Estéticas Na Literatura Brasileira. Apud: MARTINS, Wilson. Op. Cit. p. 352.

²⁷⁷ CARVALHO, Elísio de. Trágica história de um criador de valores. São Paulo, **Cadernos Nietzsche**, vol. I n.36, 2015, pp. 115-125.

²⁷⁸ ARANHA, Graça. **A estética da Vida**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1921. Conferir também: JARDIM, Eduardo. A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Ponteiro, 2016.

Por um lado, a meu ver, não se pode dizer que *A estética da vida* é um livro nietzschiano no sentido estrito do termo, em especial pelo fato de Nietzsche ser citado apenas uma vez, em texto complementar ao volume que não compõe nem tem encadeamento com o núcleo argumentativo, e nessa solitária ocasião ser acusado de *parvenu*. Contudo, o que se percebe é que a presença de Nietzsche nesse momento ultrapassa as opiniões sobre sua personalidade e sua obra e começam a fazer parte do léxico e do horizonte especulativo do momento. Em última instância, de referência estrangeira, o autor do Zaratustra se torna presença simbólica na malha de signos que era a móvel cenografia da cidade. Essa presença passa por uma mudança sensível quanto mais próximos chegamos da década de 1920 e o entusiasmo modernista – se Nietzsche antes é associado com o fim da metafísica (Silvio Romero, José Veríssimo), da renovação intelectual e artística (José Oiticica, Nestor Vitor, e um jovem Elísio de Carvalho), com o tempo ele passará a seduzir pelo ideal de força, atletismo, saúde e superação (Oswald de Andrade, Graça Aranha, Elísio de Carvalho).

Evidentemente, muitos outros autores e referências fazem parte desse campo referencial do fim do Século XIX e início do século XX que não foram citados aqui. Em especial a leitura da obra de Albertina Bertha se torna interessante para confirmar algumas das impressões deixadas pela primeira recepção de Nietzsche no Brasil, a começar pela dependência da autora – uma das primeiras e principais divulgadoras do filósofo no início do século – das traduções francesas, que se pode perceber pelo idioma de todas as citações e epígrafes que faz dele. Em segundo lugar, pelo fato de que “no mais, para além das epígrafes, de fato Bertha apropriou-se de ideias da filosofia de Nietzsche, quase sempre para com elas defender suas próprias orientações políticas em relação à mulher”²⁷⁹. Por último, como Augusto de Lima identifica na crítica ao volume *Estudos* de Albertina, a primeira recepção de Nietzsche estaria diretamente ligada ao seu temperamento, traduzida na epígrafe utilizada no livro: “*mon âme, j'ai enlevé de toi toute obéissance, toute genuflection, et toute servilité*”²⁸⁰.

²⁷⁹ DIAS, Geraldo. DIAS, Geraldo. **A recepção de Nietzsche no Brasil: renovação e conservadorismo**. 2019 (Tese - doutorado em Filosofia). Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). São Paulo, 2019.

²⁸⁰ “Minha alma, eu removi de você toda obediência, toda genuflexão e todo servilismo” (tradução minha). Cf. Idem. Ibidem.

Neste livro, uma passagem, relacionada ao termo *Super-Homem*, interessa particularmente nessa análise por ser crucial ponto de contato entre as duas presenças que agora são desenhadas nesse capítulo – Lima Barreto e Nietzsche. Nela, a escritora relaciona a imagem nietzschiana ao Nirvana e ao paraíso cristão.

Em especial, a passagem interessa não por representar um ponto de discordância entre dois intelectuais acerca de uma interpretação filosófica, mas exatamente por se relacionar com essa presença que, no momento da crítica de Lima Barreto em 1920, já se havia firmado na cenografia da Capital Federal. O termo passara a figurar como jargão político e social corrente, sendo entendido como um homem superior, que teria se elevado para além da moral dos meros mortais. Tais apropriações do termo nietzschiano seguiram mais e mais, ao longo do tempo, uma corrente aristocrática que buscava achar, na história e na política, heróis nacionais, preconizadores de um Brasil novo, hierárquico. Assim, Elísio de Carvalho exaltou o Marquês de Pombal como a “imagem do super-homem”²⁸¹; Cândido Jucá, pela ocasião da morte do Barão do Rio Branco, saudou-o como “um verdadeiro super-homem”²⁸²; José Oiticica classificou a personagem principal do romance *Exaltação*, de Albertina Bertha, como “um tipo novo, uma super-mulher”²⁸³ e o jornal A.B.C., num artigo anônimo que, como se verá, facilmente poderia ser escrito por Lima Barreto, associa a leitura de Nietzsche com a Grande Guerra e acusa Zaratustra de ser um *super-homem arrivista*, cuja filosofia

além de falsa, é antissocial, apriorística, feita de afirmações categóricas, de paradoxos; obra de poeta, se o quiserem, onde, não raro, cabeceiam os conceitos num alargar-se a perder de vista, na curva dialética de ilogismo patognômico.²⁸⁴

O poeta pagão, como o chama o articulista, ressuscitado num século burguês por uma raça jovem certa de suas qualidades dominadoras, traduz “a aspiração da mediocridade contemporânea por atingir, pela arrogância de uma filosofia moral profundamente anárquica, cínica, no sentido vulgar da palavra, aqueles cimos que até aqui só acessíveis aos grandes tipos da humanidade”.²⁸⁵

²⁸¹ CARVALHO, Elísio. Pombal e a civilização brasileira. Rio de Janeiro, **América Brasileira**, vol. II, n.4, fev. 1923. P. 42. Cf. DIAS, Geraldo. Op. Cit. p. 55.

²⁸² DIAS, Geraldo. “Nietzsche, intérprete do Brasil?” A recepção da filosofia nietzschiana na imprensa carioca e paulistana no final do século XIX e início do século XX. São Paulo, **Cadernos Nietzsche**, v.I, n.35, 2014, p. 94.

²⁸³ Idem. Ibidem.

²⁸⁴ Anônimo. O super-homem arrivista. São Paulo, **Cadernos Nietzsche**, v.I, n.35, 2014, p. 173.

²⁸⁵ Idem. Ibidem.

Lima Barreto e o Super-Homem – O primeiro diálogo

O caminhar de Lima Barreto pela cidade o faz encontrar-se com a presença nietzschiana de modo acidental e ao mesmo tempo inescapável, como esbarraria na Glória com Luiz Edmundo, saído do Apostolado Positivista, ou na praça Tiradentes com Bastos Tigre, envolvido com alguma peça nova no teatro de revista. O mais explícito contato de Lima Barreto com a presença de Nietzsche se dá em relação à noção de *Super-Homem*, tornado jargão por anarquistas e aristocratizantes. As alusões de Lima Barreto ao termo em questão aparecem sempre de forma crítica: seja para denunciar o mau uso que tais leitores contemporâneos fazem do filósofo, seja para atacar o próprio filósofo enquanto preconizador de ideias perniciosas e perigosas. Em crônica publicada do *A.B.C.* e posteriormente adicionada no volume *Bagatelas*, respondendo a um articulista não nomeado, ele adverte: “Tome, pois, o senhor jornalista cuidado com o seu nietzschismo de última hora, a serviço desses nossos grotescos super-homens da política, da finança e da indústria”²⁸⁶.

Essa advertência encontra eco em outro texto de Lima Barreto, no qual exprime sua opinião mais contundente sobre autor de *Assim Falou Zaratustra*. Em crônica na *Gazeta de Notícias* de outubro de 1920, ele comenta o volume recentemente publicado de Albertina Bertha e citado aqui no tópico anterior, no qual se encontra a reprodução de uma conferência realizada no salão do *Jornal do Comércio* em 1914. No texto, ele critica a interpretação, a seu olhar indevida, da noção de *Super-Homem* empregada por Albertina, que a aproxima do Paraíso cristão e do Nirvana, da tradição budista. Mostrando a incompatibilidade inerente entre tais concepções a partir da própria definição que a autora faz do *Super-Homem*, ele segue a exprimir suas impressões do filósofo em questão: “Não gosto de Nietzsche, tenho por ele ojeriza pessoal. Acuso-o, ele e ao Esporte, como os causadores do flagelo que vem sendo a guerra de 1914”. E completa mais para frente:

²⁸⁶ BARRETO, Lima. Da minha cela. In: **Obra Reunida** (Volume 3). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 505. Nesta crônica, Lima demonstra certo conhecimento da vida e da obra de Nietzsche, argumentando que não se poderia mais tratá-lo como grande novidade, devido à distância temporal que suas obras já apresentavam.

Ele deu à burguesia rapace que nos governa uma filosofia que é a expressão de sua ação. Exaltou a brutalidade, o cinismo, a amoralidade, a inumanidade e, talvez, a duplicidade. Nenhum outro homem, mesmo em tom de ironia, falou tão mal da caridade e da piedade (...) Não se compreende que a humanidade, só podendo subsistir pela associação, possa prescindir de sentimentos que reforcem essa associação e a embelezam. Nietzsche é bem o filósofo do nosso tempo de burguesia rapinante, sem escrúpulos: do nosso tempo de brutalidade, de dureza de coração, do ‘make money’ seja como for, dos banqueiros e industriais que não trepidam em reduzir à miséria milhares de pessoas, a engendrar guerras, para ganhar alguns milhões a mais.²⁸⁷

Associando a filosofia de Nietzsche – cuja figura do *Super-Homem* ocupa o centro segundo Lima, em consonância com a recepção que aqui foi delineada – à burguesia, ao arrivismo, ao individualismo que, na sua visão, ia contra toda fundamentação da sociedade, Lima Barreto não o coloca nem no lugar do renovador estético nem do resgate aristocrático. Ele, em sua crítica à piedade e à solidariedade – que para o romancista carioca eram aspectos essenciais da literatura e do entendimento da sociedade²⁸⁸ – se torna instrumento, ferramenta na mão da burguesia que insistia em oprimir os desfavorecidos e ignorar as barreiras morais em benefício próprio. Na esteira de José Veríssimo, Lima Barreto acusa-o de “não se poder tirar dos seus livros um pensamento nítido, claro e harmônico”, e afirma só restar deste “um apelo à violência, à força, um desprezo pela bondade, pela caridade, pela piedade”²⁸⁹. Assim, dá o seu diagnóstico: “Nietzsche, catecismo da burguesia dirigente, combinando-se com uma massa habituada à luta ou a espetáculos de lutas, só podia dar em resultado essa guerra brutal, estúpida, cruel, de 1914, que continua e ainda não resolveu coisa alguma”²⁹⁰

É assim, portanto, que pode-se compreender a definição que, em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, pela voz de um de seus personagens, Lima dá ironicamente do *Super-Homem*: um cidadão que fica além do Bem e do Mal.²⁹¹ No seu entender, não alguém que percebeu as incongruências e a ilusão por trás da moral platônico-

²⁸⁷ BARRETO, Lima. Estudos. In: **Impressões de leitura e outros textos críticos**. São Paulo: Penguin classics Companhia das Letras, 2017. p. 220.

²⁸⁸ Cujas referências se articulam das reflexões artísticas de Guyau e Tolstói (Cf. BARRETO, Lima. Destino da Literatura. In: **Impressões de leitura e outros textos críticos**. São Paulo: Penguin classics Companhia das Letras, 2017.) ao peso que as perspectivas anarquistas e maximalistas – de Kropotkin e depois Lenin (Cf. SCHWARCZ, Lília Moritz. **Lima Barreto**: Triste Visionário. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. pp. 344-369.)

²⁸⁹ BARRETO, Lima. Estudos. In: **Impressões de leitura e outros textos críticos**. São Paulo: Penguin classics Companhia das Letras, 2017. p. 221.

²⁹⁰ Idem. Ibidem.

²⁹¹ Referência à obra de Nietzsche “Além do Bem e do Mal” (1886). Primeiro livro publicado após *Assim Falou Zaratustra* (1883-1885), o texto desenvolve questões abordadas no livro anterior e se desdobra sobre o principal tema desta fase de seu pensamento: a relação entre metafísica, moral e verdade na formação do ocidente, e na proposta de uma moral em consonância com os fundamentos da vida.

cristã, mas alguém que a ignora em benefício próprio, para que possa oprimir e subjugar não os mais fracos, mas os que nasceram em posições mais fracas e a quem não é dado o poder de se afirmar. Não uma moral da libertação, como alguns, à época, leram a filosofia nietzschiana, mas uma moral da subjugação, do dinheiro, da guerra.

Contudo, não se deve cair no erro de simplificar a leitura que Lima faz de Nietzsche a partir de tal recusa contundente. Em primeiro lugar Sua leitura do filósofo alemão possui matizes e pode ser traçada diretamente em correlação com o seu entorno. Em nenhum momento, Lima Barreto trata de Nietzsche diretamente. Sempre que o cita, o faz em resposta ou referência a algum contemporâneo, e suas impressões fazem eco na malha de leituras que tal obra viu ser tecida em território brasileiro. Ao criticar a forma fragmentária do livro de Pontes de Miranda, mimetizando a escrita aforismática nietzschiana, repreende o tipo de escrita por associá-lo não à inovação de, mas à condição mental do filósofo da Basileia:

(...) ultimamente essa espécie de livros foi posta em moda pelo sucesso de Nietzsche - uma novidade de trinta anos. Sabe-se, porém, que esse autor era um doente mental, incapaz, devido à sua própria doença, de fazer o que se chama um livro, com princípio, meio e fim. Ele escrevia em cadernos o que lhe ocorria e supunha ter relação com o assunto que meditava; depois, reunia tudo, conforme entendia, e punha um título.²⁹²

Ao sempre chamar atenção para a incongruência do filósofo, Lima faz coro com alguns dos críticos brasileiros que, se recusavam a reconhecer nele uma filosofia, entendida no sentido de um sistema de pensamento unificado e coerente. No mesmo texto acerca do livro de Pontes de Miranda, de 1922, ele associa Nietzsche ao “neo-cinismo”, na relação apontada por Julio Erasmio.

Não só é possível perceber que o escritor carioca está em contato direto com o que é publicado sobre Nietzsche na imprensa e em alguns livros, como suas referências são as mesmas: o Nietzsche francês que desembarcava nos portos do Rio de Janeiro, através dos artigos de seus leitores na *L'Esprit*, no *Le Figaro*, e em especial na *Revue des Deux Mondes*, além das traduções francesas publicadas por Henri Albert. Lima, à maneira de Veríssimo, teve contato mais direto com o texto de Nietzsche através do livro organizado por Albert intitulado *Friedrich Nietzsche - Pages Choisies*²⁹³, uma reunião de textos do filósofo muito difundida no Brasil e que está presente na catalogação que ele fez de sua biblioteca em 1917. Além dele,

²⁹² Idem. Ibidem. p. 318.

²⁹³ ANTELO, Raul. Uma literatura centáurica. **Revista Iberoamericana**, vol. LXIV, nº 188-183, jan.-jul. 1998. p. 84.

guardado na terceira prateleira da primeira estante, figura na quarta estante um volume de *O Anticristo* em tradução espanhola (“El Anticristo”)²⁹⁴. Este, publicado em alemão apenas em 1895, não figurava no conjunto de traduções francesas por Albert que a *Mercure de France* lista no início do volume de páginas escolhidas.²⁹⁵

Nomes como Jules de Gaultier, autor de predileção de Lima, empreenderam um esforço de sistematização da filosofia nietzschiana. Em seu *Diário Íntimo*, no ano de 1908, registra ao final de uma anotação que lera um texto de Gaultier “sobre o bovarismo na história, a propósito do último livro de Nietzsche, Considerações inatuais”²⁹⁶. Além dele, outros comentadores publicavam periodicamente em revistas francesas acerca da filosofia que não se cansava de apresentar como novidade. No ano de 1910, há a anotação “Nietzsche: *Revue des Deux Mondes* - setembro a outubro de 1892”²⁹⁷. Neste volume, se encontra provavelmente o texto referido por Lima, intitulado “*Le Docteur Friedrich Nietzsche et ses griefs contre la société moderne*”, de autoria de Victor Cherbuliez, sob o pseudônimo G. Valbert, o primeiro texto na revista, até onde pude apurar, dedicado exclusivamente a Nietzsche. O artigo apresenta o autor do Zaratustra, que vinha ganhando espaço na juventude francesa, como um dos principais e mais independentes autores alemães do momento e um interessante crítico, nem reacionário nem utopista, da sociedade moderna e suas instituições. No texto, a crítica de Nietzsche à modernidade é argutamente apresentada como um lugar inovador de crítica do cristianismo e das estruturas do *ancien regime* ao passo que ataca ferozmente as instituições democráticas e o Estado nação proveniente das revoluções do século anterior como sendo renovações e atualizações dos mesmos idealismos perniciosos. Cherbuliez era um autor recorrente na revista que desde o segundo reinado era constantemente vista nas mãos de intelectuais e políticos, além de ser um dos principais canais de comunicação do meio intelectualizado francês no Rio de Janeiro²⁹⁸.

²⁹⁴ BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. P. 357 e 373.

²⁹⁵ ALBERT, Henri (Org.) **Friedrich Nietzsche - Pages Choisies**. Paris: Mercure de France, 1918. 17ª ed.

²⁹⁶ BARRETO, Lima. *Diário Íntimo*. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 543.

²⁹⁷ Idem. Ibidem. p. 556.

²⁹⁸ DUTRA, Eliana de Freitas. The *Revue des Deux Mondes* in the context of transatlantic exchanges. In: ABREU, Márcia; SILVA, Ana Cláudia Suriani da. (Orgs.) **The cultural revolution of the nineteenth century: Theatre, the Book-Trade, and Reading in the Transatlantic World**. Londres/Nova York: I.B. TAURIS, 2016.

A presença desta revista francesa em particular na vida de Lima Barreto é profunda, e tem relação até com a sua morte. No dia 1 de novembro de 1922, o escritor faleceu deitado em sua cama, com um exemplar da revista em seu colo, enquanto a irmã Evangelina cuidava do pai cuja situação de saúde se agravava²⁹⁹. Através dessa relação, é possível inferir outras leituras secundárias sobre Nietzsche que Lima pode ter feito. Desde a primeira publicação sobre Nietzsche em 1892 até 1920, doze textos tematizavam Nietzsche e traziam seu nome no título. Neles, temas como individualismo, anarquismo, literatura, a relação com Wagner, com a música, com as mulheres, a crítica moral e as ideias sociais são prementes. Os textos de Alfred Fouillée sobre as ideias sociais de Nietzsche e o de Édouard Schuré sobre individualismo e anarquismo na literatura chamam atenção no que tange a opinião de Lima Barreto. Contudo, é o texto de Louis Bertrand intitulado “*Nietzsche et la guerre*”, que salta aos olhos. Nele o autor argumenta que a defesa de Nietzsche da guerra não pode ser lida metaforicamente, mas que se traduz realmente num ideal político militar no contexto da Grande Guerra: “Tudo isso é sério, tristemente sério, infelizmente! As frases de Nietzsche, deste solitário, de início desprezado por seus compatriotas, tornaram-se o slogan de uma nação inteira.”³⁰⁰

Esse percurso das leituras da revista e da posse de dois livros do filósofo alemão mostram que Lima Barreto estava perfeitamente a par das discussões que o circundavam naquele momento e tomava posição consciente em relação à sua presença. Tal posição é vista no conto presente no volume *Histórias e Sonhos*, que fala da relação do “doido do Nietzsche” com a ilha de Java e suas trepadeiras que, “amorosas do sol, se enrodilhavam pelos carvalhos e, apoiadas nelas, banhavam-se na luz e davam a sua glória em espetáculo”³⁰¹. A posição firme face ao filósofo mais uma vez aparece, agora de forma ácida e jocosa na reprodução de uma

Conferir também a presença da revista nos gabinetes de leitura, centrais na difusão de impressos transatlânticos no século XIX e início do XX: PAIXÃO, Alexandro Henrique. O gosto literário pelos romances no Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. In: ABREU, Márcia (org.) **Romances em movimento: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

²⁹⁹ BARBOSA, Francisco de Assis. Op. Cit. p. 338-339.

³⁰⁰ No original: “Tout cela est sérieux, tristement sérieux, hélas! Les phrases de Nietzsche, de ce solitaire, dédaigné d’abord de ses compatriotes, sont devenues le mot d’ordre de toute une nation”. In: BERTRAND, Louis. Nietzsche et la Guerre. Paris, *Revue des Deux Mondes*, vol. 24, 1914 p. 727-745. Disponível em: <https://fr.wikisource.org/wiki/Nietzsche_et_la_guerre>. Acessado em: outubro de 2020.

³⁰¹ BARRETO, Lima. Harakashy e as escolas de Java. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 28-29.

passagem sua (JGB/BM, §258) que, no processo satírico da crônica (chamando atenção para a inexistência de carvalhos na flora local³⁰²), se transforma em denúncia de uma filosofia parasitária que, apesar de tentar mostrar sua glória ao sol, não podia sustentar-se sozinha em pé.

Duas citações de Nietzsche ainda aparecem em seu *Diário Íntimo*, ambas em momentos distintos de 1917: uma de *Assim Falou Zaratustra* e outra de *O Nascimento da Tragédia*, dois de seus livros mais difundidos. As citações, que trazem a devida referência, são interessantes para compreender a dimensão do contato que Lima teve com tais obras, e aquilo que chamava sua atenção na leitura direta do filósofo, em oposição aos seus textos de crítica.

Na crônica aqui já citada intitulada “Da minha cela”, posteriormente publicada no volume *Bagatelas*, em que Lima critica o uso indevido de Nietzsche, demonstrando certo domínio do autor ao citar alguns dados biográficos – puxados de memória, uns certos e outros equivocados – para demonstrar que não se tratava de alguma grande novidade naquele ano de 1918. Em especial ao criticar o uso do termo *Super-Homem*, a mesma citação de Zaratustra aparece:

Compete-me dizer, afinal, ao festejado articulista que o Zaratustra, do Nietzsche, dizia que o homem é uma corda estendida entre o animal e o super-humano - uma corda estendida sobre o abismo. Perigoso era atravessá-la, perigoso, ficar no caminho; perigoso, olhar para trás. Cito de cor, mas creio que sem falsear o pensamento. (sic)³⁰³

É assim que a presença de Nietzsche se fará sentir na obra do escritor carioca. A crítica à falta de sistematicidade e insustentabilidade das teorias associada a propostas perniciosas e imorais. As referências ao termo *Super-Homem* ao longo de sua obra publicada e de seu *Diário Íntimo* seguirão esse padrão, ao associar o termo às figuras desprezíveis e mesquinhas que tanto pululam em seus escritos. O único ponto dissonante sendo o jornalista Ivã Gregoróvitch, no *Isaías Caminha*, que defende esses mesmos ideais de força e violência e chama João Laje de “águia, homem de presa, super-homem”, mas não sofre com o traço depreciativo do narrador do romance.³⁰⁴

³⁰² Idem. Ibidem. p. 29: “Trepadeiras e cipós vi muitas, mas carvalho não vi nenhum. Nietzsche, que lá não esteve, certamente julgou que Java tinha alguma semelhança com Saxe ou com a Suíça”.

³⁰³ BARRETO, Lima. Da minha cela. In: **Obra Reunida** (Volume 3). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 505.

³⁰⁴ BARRETO, Lima. Recordações do escrivão Isaías Caminha. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 66 e 134.

No mesmo livro, contudo, a caricatura irônica e jocosa, traço da sua presença literária, é assumida de forma impiedosa quando Veiga Filho – caricatura de Coelho Neto, desafeto do autor –, num texto anônimo de exaltação a si próprio, cita Nietzsche e o Super-Homem.

Em seguida, a grande glória das letras pátrias mostrou como tinha começado: citou Nietzsche, de quem, hoje, entre nós, Veiga Filho é um dos mais profundos conhecedores e a cuja filosofia a sua inspiração obedece. Começou com o Zaratustra: o homem é uma ponte entre o animal e o super-homem. Daí partiu seguindo o grande corso na passagem dessa ponte.³⁰⁵

Tal passagem, contudo, não parece fortuita, em especial por se repetir em vários momentos da obra de Lima Barreto. Além da crônica do *A.B.C.* e de sua aparição em seu romance de estreia, ela aparece em uma referência curiosa.

Em uma anotação no *Diário Íntimo* em 1918 de *La Peau de Chagrin*, de Honoré de Balzac, Nietzsche é lembrado: “*L’homme est un bouffon qui danse sur des précipices* (sic)”³⁰⁶. A referência de Balzac, aqui já repetida quatro vezes, é do prólogo de *Assim Falou Zaratustra*, passagem que Lima também anotou, em francês, em 1911 no mesmo Diário:

*“L’homme est une corde tendue entre la bête et le surhumain - une corde sur l’abîme. Il est dangereux de passer au delà, dangereux de rester en route, dangereux de regarder en arrière, frisson et arrêt dangereux” Les flèches du désir vers l’autre rive (sic)*³⁰⁷

A recorrência da citação do Zaratustra também pode nos chamar atenção para um outro aspecto da leitura que Lima Barreto pode ter feito do filósofo da Basiléia, que não leva em conta a crítica à moral individualista dos senhores e dos escravos resumida na figura do *Super-Homem*, nem na incoerência de seus escritos (e muito menos na construção de uma estética trágica a partir das imagens de Apolo e Dioniso, tema recorrente das leituras de Nietzsche, que não é abordado pelo romancista). Ela pode nos chamar atenção para a preocupação que Lima tinha acerca da condição humana, em sua forma despida de todo tipo de idealismo ou proposições morais.

³⁰⁵ Idem. Ibidem. p. 115

³⁰⁶ Idem. Ibidem. p. 606.

³⁰⁷ Idem. Ibidem. p. 569. Na tradução de Paulo César de Souza, encontra-se a passagem entre aspas deste modo: “O homem é uma corda, atada entre o animal e o super-homem - uma corda sobre um abismo. Um perigoso para-lá, um perigoso a-caminho, um perigoso olhar-para-trás, um perigoso estremecer e se deter”. A passagem fora das aspas se encontra logo abaixo, na mesma página. A frase completa é: “Amo os grandes desprezadores, porque são os grandes reverenciadores, e *flechas de anseio pela outra margem*”. (NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim Falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018. p. 14.)

A definição da condição humana enquanto perigo, instabilidade, incerteza, é o que parece fascinar a leitura de Lima e o que faz eco na sua produção ficcional. Se o *Super-Homem* aponta para a superação das fraquezas e das ilusões pela força e pela vontade, o *homem*, enquanto corda estendida sobre o abismo, parece nos fazer lembrar da nossa sempre frágil e mutável condição, no qual o abismo, a falta de fundamento, se apresenta como única certeza. Esse humanismo enquanto ponte, enquanto instabilidade, enquanto perigo, pode ser visto na trajetória de alguns dos personagens barretianos, sempre em constante conflito entre a desilusão e o sonho, seja Isaías Caminha ou Clara dos Anjos.

2

Dança sobre o abismo: Caminhando em um mundo de fachadas

2.1

Corda estendida sobre o abismo – No encalço de uma imagem

Como pudemos ver no desenvolvimento do capítulo anterior, o encontro entre Lima Barreto e Nietzsche não se dá apenas no simples confronto direto do primeiro com o texto do segundo, nem no embate moral e político isolado numa leitura hermenêutica ou filológica. Nietzsche não é, para Lima Barreto, um autor obscuro, desconhecido, nem, como o próprio Lima chega a contestar, a radical novidade como seus admiradores o pintam. A relação entre os dois autores, nesse contexto, tomou vida não em um estudo isolado de um sobre o outro, muito pelo contrário. Nietzsche foi tema para Lima Barreto enquanto campo de disputa em relação à sua geração como um todo.

Antes de tudo, pensar o primeiro diálogo – todo nosso desenvolvimento posterior deverá ter isso como ponto de partida – é pensar como o filósofo e moralista Nietzsche que Lima Barreto encontra toma a forma de uma rede de leituras, referências, posturas e imagens (retóricas e literárias, políticas e intelectuais) que não apenas rodeiam a obra, mas fazem parte dela e passam a compô-la para o leitor carioca informado que abre suas páginas. Essa rede, como foi explicitado, não se encerra em si mesma, mas se insere no campo de disputas de uma cidade que se movia, física e simbolicamente, a toque de caixa. Isso tornou possível que a obra do filósofo surgisse em diversos contextos e suas imagens evocassem os mais diversos ideais artísticos, políticos e morais.

Chamo atenção não apenas para os conceitos nietzschianos que circulavam, sendo o principal o *Super-Homem*, mas também para as imagens que, em sua popularização carregam a referência implícita ou explícita ao filósofo, por entender a dimensão poética (neste caso, imagética e metafórica) do pensamento nietzschiano como caráter essencial na sua primeira entrada e absorção no Brasil e

no resto do mundo³⁰⁸. A aproximação de sua recepção com Mallarmé e os círculos simbolistas franceses e brasileiros, explicitada no capítulo anterior, também se esclarece na esteira do que defende Deleuze³⁰⁹, de que a simbologia do texto nietzschiano compõe o seu pensamento de forma fundamental. O próprio Nietzsche, em certas anotações, indicava um caminho filosófico que buscava “falar por meio de figuras, danças, tons e silêncios” ao compreender que o mundo todo não é senão “signo e alegoria”³¹⁰ e o próprio “pensamento é, assim como a palavra, apenas um signo”³¹¹.

Nesse caso, o ponto nodal do aprofundamento que pretendo levar a cabo se encontra na insistência com que a imagem proveniente do prólogo de *Assim falou Zaratustra* – seja ela inteira ou de um de seus elementos – aparece nas referências a Nietzsche, e em como essa imagem, ao se ligar a pontos centrais da filosofia nietzschiana, abre espaço para outras reflexões transversais aos dois autores que permitirá o surgimento de novas questões referentes a sua leitura. No encaixe dessa imagem, será possível vislumbrar o fio de um pensamento que, a partir da experiência do confronto do autor – Lima ou Nietzsche – com o mundo, se desenrola em torno da crítica da definição do “Homem” enquanto categoria universal fundamentada cientificamente e filosoficamente.

“O homem é uma corda, atada entre o animal e o super-homem – uma corda sobre um abismo. Um perigoso para-lá, um perigoso a-caminho, um perigoso olhar-para-trás, um perigoso estremecer e se deter” (Za/ZA, prólogo, §4, tradução de Paulo César de Souza).³¹² A passagem em questão, fica claro, não é uma definição

³⁰⁸ Bertrand Russell, ao escrever ainda em 1945, afirma que “é inegável que Nietzsche teve uma grande influência, não entre filósofos técnicos, mas entre pessoas de cultura artística e literária”. RUSSELL, Bertrand. **The History of Western Philosophy**. Nova York: Touchstone, 1972. P. 766

³⁰⁹ DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. São Paulo: n-1 edições, 2018. A referência da inspiração que essa reflexão tira da leitura que Deleuze faz do simbolismo de Nietzsche a partir da imagem do “lance de dados” como chave para o pensamento do Eterno Retorno não se reflete necessariamente na aceitação da forma como Deleuze de modo geral lê e interpreta Nietzsche. A análise deleuziana é absorvida aqui nos pontos em que acredito serem relevantes, mas não resulta no acompanhamento total de sua perspectiva, excessivamente apoiada, na visão deste trabalho, na ontologia e no volume *Vontade de Poder*.

³¹⁰ FP, inverno de 1884-1885, KSA 11, 31[51]. Apud: STEGMAIER, Werner. Signos de Nietzsche. In: **As linhas fundamentais do pensamento de Nietzsche**: coletânea de artigos. Petrópolis: Vozes, 2013. P. 138.

³¹¹ FP, outono de 1880, KSA 9, 6[253]. Apud: Ibid. p. 139.

³¹² No original: “Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Thier und Übermensch, — ein Seil über einem Abgrunde. Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Wege, ein gefährliches Zurückblicken, ein gefährliches Schaudern und Stehenbleiben.” (Toda a obra de Nietzsche está disponível em <http://www.nietzschesource.org/>, na edição crítica de seus escritos editada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari, junto com os fac-símiles de seus cadernos e papéis dispersos.)

conceitualmente precisa achada em um tratado filosófico. Ao contrário, ela é parte do discurso de Zaratustra quando esse, no prólogo do livro, se encontrando em uma praça cheia de pessoas à espera da apresentação de um equilibrista, começa a “ensinar o Super-Homem” pela superação do Homem, visão que teve em seus anos recluso nas montanhas. Vendo que aqueles que o circundavam não compreendiam o que descrevia, e o confundiam com a anunciação da aparição do equilibrista, Zaratustra tenta mais uma vez explicá-lo, dessa vez a partir da cena que se desenrolava à sua frente: o Homem seria exatamente essa corda, estendida sobre o abismo; o Super-Homem, o destino. A definição, portanto, que poderia ser desenvolvida (e já o foi inúmeras vezes) por extensas páginas dada a complexidade e a densidade do prólogo, serve tanto como passagem quanto aquilo que define. Ou seja: pode-se compreender que o ato mesmo da definição do Homem – do humano – no contexto da obra não é alvo final da fala, mas serve passageiramente, como reformulação provisória, para explicar aquilo que verdadeiramente queria anunciar, assim como o que há mesmo de “grande, no homem, é ser ele uma ponte e não um objetivo” (Za/ZA, prólogo, §4)³¹³.

Contudo, além do caráter de passagem, dois outros elementos se destacam do texto de Nietzsche, fazendo referência a outras obras suas e compondo uma visão coerente à crítica à definição do humano e seu centralismo no humanismo filosófico pelo menos desde Descartes, podendo se estender até Platão. São eles, em primeiro lugar, o *abismo* (*Abgrund*), enquanto ausência de chão/fundamento (*Grund*)³¹⁴, que se abre sob os pés do malabarista que busca chegar ao outro lado; e em segundo, em função dessa ausência de chão, a definição da condição humana antes de tudo como *perigo*. Não somente um caminhar, mas um caminhar sempre sob uma fina e instável sustentação, sem nada fixo, nenhuma estrutura sólida a se apoiar, sempre a ameaçar a queda. Ainda no prólogo do *Zaratustra* isso é reforçado. Ao equilibrista que - após um rapaz pular por cima dele e o fazer desequilibrar-se e cair da altura

³¹³ A frase continua: “grande, no homem, é ser ele uma ponte e não um objetivo: o que pode ser amado, no homem, é ser ele uma passagem e um declínio”. O dois últimos termos “passagem” e “declínio”, no original, apresentam uma construção dupla que aposta na contradição: *Übergehen* e *Untergehen*, passar por cima e ir para baixo (*über* – sobre, acima, e *unter* – abaixo).

³¹⁴ Em nota à sua edição comentada, publicada pela Editora Vozes, o tradutor Mário Ferreira dos Santos define o *abismo* na obra nietzscheana como “Símbolo dionisíaco do ser dos seres, do devir infinito, onde tudo se perde, de onde tudo vem(...). O abismo é a vertigem do ser” NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 23.

da corda³¹⁵ - culpa o demônio pela sua morte iminente, Zaratustra revela que não existe tal coisa como demônio e inferno. Este lhe responde então, carregado de niilismo, que se fosse esse o caso, ele nada perdia ao perder a vida, pois não seria então mais do que “um animal a que ensinaram a dançar”. Zaratustra o interpela: “De modo algum (...) fizeste do *perigo* o teu ofício, não há o que desprezar nisso. Agora, pereces no teu ofício: por causa disso, eu te sepultarei com minhas próprias mãos” (Za/ZA, prólogo, §6, grifos meus). Nietzsche, nesta passagem, mostra a necessidade de responder a dois tipos de niilismo: um, proveniente da invenção de um mundo transcendente que explicaria a existência e daria sentido ao acaso; outro, da abjuração proveniente da constatação da falta de sentido fundamental dessa mesma existência. Ele apresenta, de forma sintética, a visão do *trágico* enquanto afirmação radical que atravessa sua obra e é desenvolvida até seus últimos escritos³¹⁶.

Esses dois aspectos – o *abismo* e o *perigo* - são importantes na medida em que, ao passo que Lima Barreto exerce a crítica a Nietzsche, ele parece se deter nestes pontos, que reaparecerão algumas vezes em seus escritos. Lendo este pensamento-imagem entre as relações que ele mantém com o todo da crítica nietzscheana e a experiência literária de Lima Barreto, podemos apontar para uma crítica do humanismo e do idealismo mais próxima do que se poderia imaginar à primeira vista e, assim, abrir as portas para compreender um possível solo comum nos quais as duas obras possam ser tensionadas.

Foi visto como a passagem em questão foi usada por Lima Barreto como crítica: em crônica para demonstrar o conhecimento que ele tem do filósofo, quando esse confronta um articulista; e satiricamente na auto bajulação de Veiga Filho no jornal, em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. Na primeira, um aspecto importante a ser mencionado é a recomendação de cuidado com as defesas

³¹⁵ A tradução de Paulo César de Souza o descreve como “um rapaz de vestes coloridas, semelhante a um palhaço”. Na tradução de Henri Albert, é descrito “*un gars bariolé qui avait l'air d'un bouffon*”. O termo *buffon*, que além de seu correspondente português “bufão” pode ser traduzido como “palhaço” ou “bobo da corte”, é o mesmo que o da passagem de Balzac, que será trabalhada a frente. (NIETZSCHE, Friedrich. **Ainsi parlait Zarathoustra**: um livre pour tout le monde et personne. Paris: Mercure de France, 1941. Edição digital por Pierre Hidalgo. Disponível em: < http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/old2/file/nietzsche_zarathoustra.pdf >. Acesso: 09/01/2021).

³¹⁶ No sentido do perigo enquanto condição da vida enquanto realidade infundada, Nietzsche ainda diz, mais à frente no prólogo, “Inquietante é a existência humana, e ainda sem sentido algum: um palhaço pode lhe ser uma fatalidade” (Za/ZA, Prólogo, §7). Face a isso, é necessário coragem para se assumir tal visão trágica: “A coragem mata a vertigem ante os abismos: e onde o ser humano não estaria diante de abismos? O próprio ver não é – ver abismos?” (Za/ZA, Da visão e enigma).

apressadas e conclusões “a serviço dos nossos grotescos super-homens da política, da finança e da indústria; e não lhe vá acontecer o que se passou com aquele sujeito que logo aprendeu a correr em bicicleta, mas não sabia saltar. E – note bem – ele não corria ou pedalava em cima de uma corda estendida sobre um abismo...”³¹⁷ (advertência que segue de modo interessante a sugestão de Nietzsche, no prólogo, quando o equilibrista, apressadamente, acha que as palavras de Zarathustra se direcionam a ele). O cuidado com as definições apressadas é exigência que o perigo da instabilidade da existência parece sempre colocar em jogo. Nessa passagem, Lília Schwarcz vê uma descrição de sua própria condição, disfarçada na citação do filósofo alemão – perspectiva que ganhará relevância ao longo da nossa análise.³¹⁸

A imagem é lembrada pelo menos duas vezes em suas anotações pessoais: uma simples anotação da tradução francesa e outra em relação à passagem de Balzac, que, no livro, se desenrola como segue: “*Oui et non, n'est-ce pas l'histoire de toutes les dissertations religieuses, politiques et littéraires? L'homme est un bouffon qui danse sur des précipices!*”³¹⁹. Aqui, a dança aparece como elemento que não deve ser ignorado, por ser também um símbolo nietzschiano importante³²⁰. Na obra de Nietzsche, a dança representa a leveza em oposição ao espírito da gravidade, o mergulhar no fluxo indeterminado do devir das forças que compõem o mundo e a quebra da ilusão das formas rígidas do ser (a coisa-em-si)³²¹ - em última instância, a aceitação trágica da vida que o vimos defender no prólogo de *Assim falou Zarathustra* e que parece reverberar, na passagem citada por Lima, a ideia da instabilidade e da falta de fundamento das “dissertações religiosas, políticas e literárias”.

³¹⁷ BARRETO, Lima. Da minha cela. In: **Obra Reunida** (Volume 3). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 505.

³¹⁸ SCHWARCZ, Lília Moritz. **Lima Barreto**: Triste Visionário. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 401.

³¹⁹ “Sim e não, não é esta a história de todas as dissertações religiosas, políticas e literárias? O homem um bufão que dança sobre precipícios” (tradução minha). BALZAC, Honoré de. **La Peau de chagrin**. Quebec: La Bibliothèque électronique du Québec, s.d. (Coleção “À tous les vents”, Vol. 1114) p. 99. O livro, é importante mencionar, tem sua primeira publicação em 1831, ou seja, antes mesmo do nascimento de Nietzsche. A relação aqui não é sugerir uma relação entre os dois autores, muito embora Nietzsche tenha lido Balzac e o cite. A relação nos interessa como ato de ligação feito por Lima Barreto.

³²⁰ “Eu acreditaria somente num deus que soubesse dançar” (Za/ZA, “Do ler e escrever”).

³²¹ Muito influenciado pela imagem de Shiva dançarino na tradição vedanta, que em sua dança cósmica quebra a fixidez ilusória do mundo e mergulha no devir infinito. Essa referência, já forte em Schopenhauer, aparece no Zarathustra como elemento importante. O próprio equilibrista na passagem que citamos, no original, é descrito como um *Seiltänzer*, um “dançarino de corda”. Conferir, em especial, FW/GC, §381 e ZA/Za, Do ler e escrever; O canto dos sepulcros; Dos três males.

Já no conto “Dentes negros e cabelos azuis”, presente a partir da segunda edição no volume *Histórias e Sonhos* (1920), Lima descreve, de forma altamente autorreferente, a condição de um homem que pela sua aparência – descrita no título - causa espanto por onde passa, e a quem todos perguntam “tingiste o cabelo no céu, mas onde enlameaste a boca?”. O espanto do inesperado com a aparência nada usual, não importasse o local onde estivesse, entrelaça no conto narrativa e confissão pessoal, por se transparecer o testemunho da condição do autor negro em uma sociedade e um contexto de exclusão racial na qual se sentia espremido entre um subúrbio iletrado e um contexto intelectual branco e elitista³²². Ao causar espanto em um jovem que tentava assaltá-lo à noite no subúrbio, o protagonista conta sua triste condição e a descreve deste modo:

Não percebes que não me é dado oferecer batalha; que sou como um exército que tem sempre um flanco aberto ao inimigo? A derrota é fatal. Se ainda me houvesse curvado ao estatuído, podia... Agora... não posso mais. No entanto tenho que ir na vida pela senda estreita da *prudência* e da humildade, não me afastei dela nem uma linha, porque à direita há os espeques dos imbecis, e à esquerda, a mó da sabedoria mandarinata ameaça triturar-me. *Tenho que avançar como um acrobata no arame. Inclino-me daqui; inclino-me dali; e em torno recebo a carícia do ilimitado, do vago, do imenso...* Se a corda estremece, acovardo-me logo, o ponto de mira me surge recordado pelo berreiro que vem de baixo, em redor aos gritos: homem de cabelos azuis, monstro, neurastênico. E entre todos os gritos soa mais alto o de um senhor de cartola, parece oco, assemelhando-se a um grande corvo, não voa, anda chumbado à terra, segue um trilho certo cravado ao solo com firmeza – esse berra alto, muito alto: ‘Posso lhe afirmar que é um degenerado, um inferior, as modificações que ele apresenta correspondem a diferenças bastardas, desprezíveis de estrutura física; vinte mil sábios alemães, ingleses, belgas afirmam e sustentam...’ Assim vivo. É como se todo dia, delicadamente, de forma a não interessar os órgãos nobres da vida, me fossem enterrando alfinetes, um a um aumentando cada manhã que viesse... Até quando será? Até quando? (grifos meus)³²³

A transcrição é longa, mas se justifica pela força e significância do desabafo do personagem. Nela, os elementos centrais que aqui são desenvolvidos aparecem com a força do enfrentamento direto da condição humana de forma mais nua. O senhor de cartola que se assemelha a um corvo acrescenta uma violência adicional: ao criar categorias, definições de aparência científica, conformam aquela existência à marginalidade. Segundo Beatriz Resende: “Para as aves de rapina que seguem

³²² O desacordo entre Lima Barreto e o meio letrado da cidade é transversal em seus escritos e pode ser encontrado em virtualmente todos os seus leitores e críticos. Em especial, as duas biografias aqui utilizadas fazem um bom panorama desta sensação de desacordo (Cf. SCHWARCZ, Lília Moritz. Op. Cit. & BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.). Sobre o desacordo com o meio suburbano, duas passagens de suas anotações pessoais, dos dias 03 e 26 de janeiro de 1905, nos indicam o outro lado de seu deslocamento: BARRETO, Lima. Diário Íntimo. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. P. 490 & 505.

³²³ BARRETO, Lima. *Histórias e Sonhos*. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 194-195.

presas no chão, os cabelos tingidos no céu caracterizam o diferente, portanto, o desprezível”³²⁴.

Todos os elementos aqui devem ser amarrados de forma a compor o sentido mais claro do que está sendo dito. A cartola, símbolo recorrente não apenas em Lima Barreto, mas no Rio de Janeiro como um todo, é, junto do fraque, a vestimenta símbolo da nova burguesia que ganhava as ruas do Rio de Janeiro da virada do século, burguesia que Lima por vezes chama de rapinante, rapace: o homem, que se assemelha a um corvo, ave de rapina, usa de termos científicos para acusar o malabarista. Ora, a condição deste corvo nega sua própria capacidade: “não voa, anda chumbado à terra, segue um trilho certo cravado ao solo com firmeza”. Não alça o voo do pensamento, mas segue preso a uma *fundamentação* à qual se agarra.

À fragilidade da condição humana imagetificada no Homem enquanto corda sobre o abismo - somada à crítica estendida ao uso dos conceitos científicos – começa a tomar forma a relação entre o Homem enquanto condição existencial e o mundo que o cerca e no qual está inserido.

É nesse sentido que se pode ler outro conto emblemático de Lima Barreto, intitulado “Como o ‘homem’ chegou”. O texto carrega como epígrafe outra citação de Nietzsche: “Deus está morto; a sua piedade pelos homens matou-o”³²⁵. Ela, como ele mesmo indica no início da escrita, deverá servir de guia de leitura, para que se possa mostrar em que resultaria a moral nietzschiana, criticada por Lima, se fosse levada à normalidade. Ao narrar o caso, afirma que “as consequências do fato concordam com luxuriantes sorites de um filósofo sempre capaz de sugerir, do pé para a mão, novíssimas estéticas aos necessitados de apresentá-los ao público bem informado”³²⁶.

No conto, uma pacata delegacia do interior do Amazonas, que não recebia denúncias por falta crimes cometidos, não encontrava o emprego do dito “sustentáculo do Estado”: a nobre atividade civilizatória da aplicação da lei. Tal inatividade angustiava o delegado, “como se sentisse naquele desuso do xadrez a morte próxima do Estado, da Civilização e do Progresso”³²⁷. Em dado momento,

³²⁴ RESENDE, Beatriz. **Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. P. 15.

³²⁵ BARRETO, Lima. Outros Contos. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 344.

³²⁶ Idem. Ibidem.

³²⁷ Idem. p. 345.

um guarda-civil chega trazendo uma mensagem de extrema urgência: “Doutor (...), temos um louco”³²⁸. O delegado é logo informado sobre a identificação de um louco em Manaus e, sabendo da delicadeza e gravidade quando o assunto era reclusão de loucos, ele se empenha de forma contundente a realizar tal tarefa.

O “homem” - modo como insistentemente Fernando, o “louco” é tratado - era um ente pacato que havia quase totalmente abandonado a vida corriqueira em troca do céu estrelado. Ele “tinha mania de Astronomia” e “construíra na chácara da casa de sua residência um pequeno observatório, onde montou lunetas que lhe davam pasto à inocente mania”. Compenetrado em sua paixão, começou a estudar a matemática “com afínco e fúria de um doido ou de um gênio”³²⁹. Em razão desse seu compromisso, foi ele tomando a fama de louco, fama reforçada pelo que diziam alguns homens “esforçados para parecer inteligentes”, dos quais dois personagens se destacam: em primeiro lugar dr. Barrado, sempre encostado nos magnatas, que na sua implicância com Fernando decidiu estudar uma astronomia bem oposta, “a Astronomia do centro da Terra”³³⁰, e apresentava seus compêndios e suas referências. Em segundo, “o antropologista Tucolas”, especialista na mensuração do crânio de formigas. Os dois, assim como o delegado que via a inatividade da delegacia como a morte do Progresso, fazem papel do “homem de cartola” do conto anterior, preso ao chão e a conceitos sem fundamento.

Taxado como louco, Fernando é preso e, posto em uma caixa de metal carregada por burros para que não fugisse, foi levado à Capital para que o caso fosse devidamente cuidado. Depois de quatro anos no trajeto entre Manaus e o Rio de Janeiro, o homem evidentemente chega à cidade morto, coisa que os personagens só descobrem, pelo recurso irônico empregado no conto, quando a carruagem é aberta. Sobre o conto, analisa Carmem Figueiredo:

Apresenta-se, portanto, o impossível produzido pela estrutura autoritária, pautada pela obediência acrítica, cuja *fachada* é a do saber dito técnico, progressista e racional, alimentada pelo paternalismo de relações pessoais e subserviência.

A única expressão de piedade e humanidade se transfere, no texto, ao animal que acompanha o séquito. Através do olhar “compassivo” do burro, o leitor pode simultaneamente experimentar as possibilidades da dor humana e conhecer até onde podem chegar os níveis de degradação e barbárie.³³¹

³²⁸ Idem. p. 347.

³²⁹ Idem. p. 350.

³³⁰ Idem. p. 351.

³³¹ FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. Uma corda sobre o abismo: diálogo entre Lima Barreto e Nietzsche. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 159-173, jun. 2004. p. 167-168.

O saber técnico seria, nesse caso, mera aparência, *fachada*, de interesses outros – políticos, morais etc. A fachada, enquanto aparência ela mesma sem fundamento possível, será, no desenrolar deste capítulo, chave para entendermos como Nietzsche e Lima Barreto se colocam diante do problema do Homem e sua relação com o mundo à sua volta.

A princípio, a tendência poderia ser a de ler o conto tendo em vista a denúncia e a crítica mordaz ao que seu autor entende como sendo a degradação moral do mundo moderno, como uma denúncia às dinâmicas do poder que impedem o desenvolvimento intelectual – tema recorrente na sua fortuna crítica. Nietzsche, nessa leitura, ocuparia o lugar da brutalidade e do cinismo dos falsos homens de ciência que escondem sua imoralidade sob a máscara do saber científico. Contudo, se o termo “*homem*”, grafado com tanta recorrência no texto e trazido à centralidade da narrativa, for lido a partir da compreensão deste abismo, desta fragilidade – compreensão essa decorrente da constatação, em Nietzsche, da morte de Deus, que serve de epígrafe ao conto -, podemos ler um Lima Barreto preocupado com o que seja a condição mais fundamental da existência humana, que assiste ao fim dos valores absolutos e universais sobre os quais se sustentava a ilusória moral cristã – metafísica, mais precisamente em termos nietzscheanos. A crítica do humanismo a partir da compreensão do *abismo da existência* pode nos permitir a leitura de Lima para além das querelas e das rejeições primeiras.

A interpretação do conto “Como o ‘homem’ chegou” a partir de um de uma leitura aprofundada do termo “homem” em tensionamento direto com a relação entre Nietzsche e Lima Barreto foi primeiramente indicada em um artigo de 2004 da professora Carmen Lúcia Negreiros de Figueiredo. Nele, com intuição arguta, ela conclui na chave que aqui tomo como ponto de partida ao desenvolvimento da questão:

Nessa perspectiva, ao construir o conto, Lima Barreto também permite a aproximação com as críticas das bases do humanismo, uma discussão que inflamaria os intelectuais na segunda metade do século XX, depois dos horrores revelados pelos sobreviventes da barbárie da Segunda Guerra. Isto porque, em seus textos de ficção, já manifesta a inquietação quanto aos riscos das leituras lineares de pensamentos filosóficos ou das certezas da razão teórica. (...) O super-homem de Nietzsche pode ser visto como uma crítica ao humanitarismo do século XIX e como uma indicação da complexidade do homem, que as visões racionalistas e simplificadoras ainda teimavam em defender nas primeiras décadas do século XX.³³²

³³² Idem. Ibidem. p. 168.

Contudo, ao propor esse diálogo mais profundo entre a crítica nietzschiana e o uso da ironia e da sátira como ferramentas de crítica em Lima, sua reflexão se detém no conto em questão. A partir da recorrência da imagem que aqui perseguimos na obra do escritor carioca, creio que é possível não apenas complexificar a leitura cruzada, encontrando outros pontos desse “diálogo tenso” que Figueiredo propõe, como nos é permitido entender melhor as conexões mais gerais com a obra de Lima Barreto como um todo.

Por exemplo, podemos encontrar uma passagem, em o cemitério dos vivos, que se associa em parte ao leque imagético que aqui vai se construindo: em dado momento, em *Cemitério dos vivos*, o protagonista Vicente Mascarenhas, arrependido por não ter dado o devido valor à esposa em vida, afirma: “O abismo abriu-se a meus pés e peço a Deus que ele jamais me trague, nem mesmo que o veja diante aos meus olhos, como o vi por várias vezes...”³³³. O romance inacabado - que parte das anotações da estadia de Lima Barreto no Hospício Nacional em 1919 e tem também um forte traço biográfico - joga, como veremos mais adiante, algumas vezes com conceitos como mistério, abismo, numa crítica que já pode ser percebida como recorrente. Novamente, a relação entre o abismo e o perigo remetem à mesma imagem. No livro, quando é contada a transferência do personagem ao hospício, a descrição se assemelha muito ao carro forte do conto que analisamos anteriormente.

A carriola, pesadona, arfa que nem uma nau antiga, no calçamento; sobre, desce, tomba pra aqui, tomba para ali; o pobre-diabo lá dentro, tudo liso, não tem onde se agarrar e bate com o corpo em todos os sentidos, de encontro às paredes de ferro; e, se o jogo da carruagem dá-lhe um impulso para a frente, arrisca-se a ir de fuças de encontro à porta de praça-forte do carro-forte, a cair no vão que há entre o banco e ela, arriscando a partir as costelas... Um suplício destes, a que não sujeita a polícia os mais repugnantes e desalmados criminosos, entretanto, ela aplica a um desgraçado que teve a infelicidade de ensandecer, às vezes, por alguns minutos...³³⁴

A recorrência da descrição leva inúmeros críticos a crer, como chama atenção Lilia Schwarcz, que se trata de um a descrição mais ou menos reformulada da sua experiência ao ser levado à força para o sanatório pela polícia pela primeira vez, em 1914, após um surto ocorrido na casa interiorana do tio em Guaratiba, onde descansava por indicação médica após surtos alucinatórios atribuídos à bebida.³³⁵

³³³ BARRETO, Lima. *Cemitério dos Vivos*. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 747.

³³⁴ Idem. *Ibidem*. p. 758.

³³⁵ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Op. Cit.* p. 274-277 e 397- 400. Ver também: BARBOSA, Francisco de Assis. *Op. Cit.* p. 227.

Isso nos leva a compreender, também, o quanto de si há na escrita do conto “Como o ‘homem’ chegou”. Ora, o caráter confessional e autobiográfico de boa parte da produção ficcional de Lima Barreto não é nenhuma novidade, e é tomado como ponto essencial de sua produção desde os primeiros críticos e leitores (mesmo José Veríssimo, na crítica a Lima citada no capítulo anterior)³³⁶. Assim, se podemos pensar que a definição do Homem em Nietzsche aponta para o caráter mais amplo da experiência humana em sua generalidade, em Lima, sua absorção passa por um processo de personalização na construção de um Eu em formação através da escrita.

A relação entre a crítica à generalidade Homem enquanto experiência da falta de fundamento e a formação do Eu se mostra como ponto fundamental neste segundo diálogo entre os dois autores que se pretende aqui levar a cabo. Se a crítica de Nietzsche às ficções substancializantes do racionalismo filosófico o faz mostrar o Homem enquanto ponte que leva direção ao seu fim pela superação, o processo auto-ficcional de Lima Barreto parece mostrar esse mesmo Homem enquanto caminho para a construção de si em confronto com o mundo no qual se insere.

A relação entre a formação do Eu e a generalização do termo Homem é presente em Nietzsche de forma substancial. Em *Aurora*, o autor tece essa relação pela primeira vez de forma elaborada no aforisma 105:

O aparente egoísmo – A grande maioria dos homens, não importa o que pensem ou digam do seu egoísmo, nada faz durante a vida por seu *ego*, mas apenas pelo fantasma de *ego* que sobre eles formou-se nas mentes à sua volta e lhes foi comunicado – em consequência, vivem todos numa névoa de opiniões impessoais e semipessoais e de valorações arbitrárias, como que poéticas, um na mente do outro, e essa mente em outras: um estranho mundo de fantasmas, que sabe mostrar uma aparência tão sóbria! Essa névoa de opiniões e hábitos cresce e vive quase de forma independente das pessoas que envolve; dela depende o enorme efeito dos juízos universais sobre o “homem” – todos esses homens desconhecidos de si próprios acreditam na exangue abstração “homem”, ou seja, numa ficção; e toda mudança realizada nessa abstração pelos juízos de indivíduos poderosos (como príncipes e filósofos) influi extraordinariamente em medida irracional sobre a grande maioria – tudo pela razão de que nenhum indivíduo dessa maioria é capaz de contrapor à pálida ficção universal um *ego* real, a ele acessível e por ele examinado, e assim aniquilá-la. (M/A, §105)

O caráter poético, artístico mesmo da formação desse *ego* a partir da névoa de opiniões que forma os juízos universais sobre o “homem” (e o termo juízo é relevante, no sentido de transformar qualquer universalização em produto último proveniente de uma cultura, e não essência primeira) aponta para a construção do

³³⁶ Quase a totalidade das obras aqui citadas chamam atenção a esse aspecto, de biógrafos como Lília Schwarcz e Francisco de Assis Barbosa, passando por críticos e comentadores como Alfredo Bosi, Nicolau Svcenko e Antonio Arnoni Prado, até um livro mais amplo como o de Wilson Martins.

Eu enquanto efeito dos equívocos e desconhecimento de si, em confronto com o entorno. Isso fica claro em um aforisma próximo, em que ele desenvolve:

O assim chamado “Eu” - A linguagem e os preconceitos em que se baseia a linguagem nos criam diversos obstáculos no exame de processos e impulsos interiores: por exemplo, no fato de só haver palavras para graus superlativos desses processos e impulsos (...) Raiva, ódio, amor, compaixão, cobiça, conhecimento, alegria, dor – estes são todos nomes para estados extremos: os graus mais suaves e medianos, e mesmo os graus mais baixos, continuamente presentes, nos escapam, e, no entanto, são justamente eles que tecem a trama de nosso caráter e nosso destino (...) Aquilo que parecemos ser, conforme os estados para os quais temos consciência e palavras – e, portanto, elogio e censura – nenhum de nós o é; por essas manifestações grosseiras, as únicas que nos são conhecidas, nós nos conhecemos mal, nós tiramos conclusão de um material em que, via de regra, as exceções predominam, nós nos equivocamos na leitura da escrita aparentemente clara de nosso ser. Mas nossa opinião sobre nós mesmos, que encontramos por essas trilhas erradas, o assim chamado “Eu”, colabora, desde então na feitura de nosso caráter e nosso destino. – (M/A, §115)³³⁷

Esse “Eu” que se constrói em confronto com o mundo e se relaciona com a generalização Homem enquanto condição compartilhada e nuvem de juízos é o ponto em que a perseguição da nossa imagem nos leva. Assim como Lima Barreto, Nietzsche também constrói um “Eu” em confronto direto com o mundo através do seu pensamento (artístico e filosófico, no caso de ambos os autores). O que fica claro nesse desenvolvimento é que, ao procurar entender a leitura de Nietzsche na obra de Lima Barreto, é preciso atentar para a tensão entre a noção de *Super-Homem* e como é retratado o *Homem*, corda estendida sobre o abismo - frase que parece lhe causar fascinação. O *Super-Homem*, por um lado é criticado a partir da concepção moral fundada na *Vontade de Poder*, que Lima associa ao individualismo burguês como uma doutrina da agressão, da opressão e do arrivismo mais baixo. Por outro lado, a ideia do *Homem*, enquanto corda estendida sobre o abismo, parece fasciná-lo pela profunda crítica ao humanismo cientificista em voga, e, ao definir o Homem não por uma natureza definida ou definível, mas como ontologicamente instável, móvel e em perigo constante, ele parece encontrar uma chave para sua própria autoconstrução poética. Se Lima rejeita o *Super-Homem* e parece culpá-lo pelos males da modernidade, é no *Homem*, enquanto bufão que dança sobre o abismo, que a arte literária de Lima Barreto irá construir.

2.2

A literatura de si e a construção do “Eu”

A escrita de Lima Barreto, como já se pode perceber até aqui, é fortemente marcada pelo traço pessoal, dos seus primeiros escritos aos últimos. O que isso

³³⁷ Ver ainda, sobre isso: M/A, §26.

significa é que, ao contrário dos ideais estéticos de seus contemporâneos que valorizavam a “imaginação artística” e a “bela forma universal”,³³⁸ os textos de Lima, em sua maioria, deixam e querem deixar sempre claro que falam, também, de si, de suas memórias, experiências e linguagem pessoais, ao tratar de qualquer assunto. Em outras palavras, a obra de Lima trataria do particular e não imaginado.

Se isso é de se esperar na escrita de seus diários e cartas, e se nas crônicas o traço pessoal é visto com um pouco mais de compreensão, é nos contos e romances que esse processo de caricaturização de si causa espanto nos leitores e na crítica do seu tempo. Esse espanto, ao longo de sua já longa história de recepção, se torna elemento central de tensão entre a admiração e a reserva de seus críticos. A ênfase no biografismo é marcante desde o início de sua absorção aos cânones da literatura brasileira, ocorrido a partir dos anos 1950.³³⁹ Obras como *Lima Barreto, uma vida atormentada* (1953), de Moisés Gicovate, *Lima Barreto: o infeliz* (1957), de João Clímaco Bezerra, e a emblemática biografia de Francisco de Assis Barbosa, *A vida de Lima Barreto* (1952), trazem essa leitura biográfica como centro de investigação da escrita barretiana. Moisés Gicovate afirma que “A vida de Lima Barreto explica a sua obra”³⁴⁰, assim como Assis Barbosa dá a entender inúmeras vezes: no início de seu livro, no qual se permite falar da infância do escritor a partir do conto “O filho da Gabriela” (“certamente o autorretrato do autor aos 6 anos de idade”³⁴¹); e, mais à frente, falando da construção do Dr. Bogóloff, personagem de *Numa e a Ninfa*, afirma que “o romancista se deixa trair pelo memorialista, na contemplação do próprio eu, como acontece frequentemente através de sua obra de ficção”³⁴².

Essa leitura, que aproxima a biografia de Lima Barreto com o sentido final de suas obras, permaneceria como ponto nodal de suas interpretações, passando pelos clássicos *Lima Barreto, escritor maldito* (1976), de Hélio Pereira da Silva,

³³⁸ A oposição fica evidente na comparação com o seu principal desafeto literário, Coelho Neto, cuja literatura era marcada, de modo geral como Lima Barreto o entendia, pelo rebuscamento desnecessário e pela esterilidade do exagero frasal. Sobre essa comparação, conferir: SILVA, Maurício Pedro. *A Hélade e o subúrbio: confrontos literários na Belle Époque carioca*. São Paulo: EdUSP, 2006.

³³⁹ SOUZA, Elaine Brito. *Lima Barreto e a memorialística: sujeito e autobiografia em crise*. 2016 (Tese – doutorado em Literatura Brasileira). Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, 2016. P. 14.

³⁴⁰ GICOVATE, Moisés. *Lima Barreto: uma vida atormentada*. São Paulo: Edições Melhoramentos, s.d. p.42.

³⁴¹ BARBOSA, Francisco de Assis. Op. Cit. p. 53.

³⁴² Idem. Ibidem. p. 214. Nessa mesma página, reproduzindo a leitura de Astrojildo Pereira, o personagem é descrito como uma “máscara afivelada ao rosto do autor”.

Calvários e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto (1977), de João Antônio, ambos nos anos 1970; nos anos 1990, *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos* (1993), de Beatriz Resende, e o texto de Antonio Candido “Os olhos, a barca e o espelho”, de 1997 seguiriam a mesma linha até, mais recentemente, a biografia de Lília Moritz Shwarcz, *Lima Barreto: Triste Visionário*, de 2017. Essa mesma percepção é o que permitiu Antonio Arnoni Prado organizar, em 2012, uma espécie de autobiografia literária, a partir somente de recortes e fragmentos de textos do autor.

Ainda, o texto de abertura escrito por Bernardo de Mendonça para o volume *Lima Barreto: um longo sonho do futuro* também desenha “um Lima Barreto à imagem e semelhança daquele que seus próprios textos retratam”³⁴³, e é nesse sentido que Luciana Hidalgo encontra o cerne da literatura de Lima Barreto na frase encontrada em seu *Diário Íntimo* que faz referência a Kant: “Não conheci nunca elemento distinto do eu”³⁴⁴. Segundo ela, Lima teria levado etimologicamente a noção de autor (do latim *auctore*, “causa principal, origem de”) à sua consequência última:

[Lima Barreto] utilizou o *eu* como origem da escrita, sendo o inventor de uma narrativa que tem em si mesmo a *causa principal*. Assim, o *eu* transborda do escrito íntimo para o romance, sendo devidamente – insuficientemente, aos olhos de muitos críticos – maquiado para se apresentar em invólucro romanesco.³⁴⁵

Hidalgo, seguindo esta leitura, caracteriza a literatura de Lima como “literatura de si”. Partindo de uma interpretação do *Diário do Hospício* enquanto “escrita de si”, conceito pego de empréstimo a Michel Foucault – historicamente definido como uma forma de “exercício de si sobre si”, uma prática ascética de formação moral –, ela percebe uma escrita que, no contexto da violência física e simbólica sofrida na internação no Hospício Nacional, se mostra como um “esforço de reconstrução de fragmentos do *eu*” e “um espaço para expressão e afirmação do *eu*, que transforma o autor em personagem, alternando automitificação e autodepreciação”³⁴⁶.

³⁴³ BARRETO, Lima. **Um longo sonho do futuro**: cartas, entrevistas e confissões dispersas. Rio de Janeiro: Grafia Editorial, 1993. p. XVII.

³⁴⁴ HIDALGO, Luciana. **Literatura de Urgência**: Lima Barreto no domínio da loucura. São Paulo: Annablume, 2008. p. 91.

³⁴⁵ Idem. Ibidem. (grifos da autora).

³⁴⁶ Idem. Ibidem. p. 51 e 53.

Hidalgo, com isso, vai um passo além de boa parte das obras que chamam atenção para o biografismo da escrita de Lima Barreto, ao tentar se aprofundar nos mecanismos estéticos e psicológicos através dos quais esse Eu seria transposto a sua escrita³⁴⁷. Partindo da experiência no Hospício (em particular) e da escrita dos diários (no geral), ela irá defender como sua escrita se forma a partir do esfacelamento da identidade face à experiência limite, configurando-se uma “literatura de urgência extraída à força de um corpo que pensa, fala, denuncia, e com a qual o autor se defende não apenas do senso comum, que o condenava ao lugar do *rebotinho*, mas de si, do que há de abjeto em seu corpo/alma.”³⁴⁸. O *Diário do Hospício* seria uma tentativa de “resgate subjetivo”, “um contínuo esforço de repersonalização de si, em que o autor demonstra conservar a mente intacta, preservada do entorno”³⁴⁹. Tendo em vista que a análise de Hidalgo não difere muito no ponto aqui em foco da tradição de leitura da obra de Lima Barreto, sua apresentação me parece ser um bom ponto de partida para desenvolver a relação, que parece tão simbiótica em sua obra, entre o Eu e a escrita.

De fato, as decepções e discriminações que conta Isaías Caminha, a defesa de um amanuense com ares de sábio e filósofo em *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, as incompreensões e injustiças sofridas por Policarpo Quaresma, os problemas com a bebida que resultam na internação de Vicente Mascarenhas e mesmo o abandono de Clara dos Anjos podem ser traçados em sua obra numa rede de referências e relatos que revelam ao leitor que o autor utiliza de suas memórias, experiências e sentimentos para traçar seus personagens e intrigas. Seus personagens frequentavam lugares muitas vezes iguais ao do escritor: como Lima, eram amanuenses Policarpo, Gonzaga de Sá e Isaías Caminha; Clara dos Anjos mora no subúrbio, assim como inúmeros personagens de seus contos; Vicente Mascarenhas é levado ao hospício num carro forte, mesmo hospício no qual a afilhada Olga visita Policarpo.³⁵⁰

³⁴⁷ “A ênfase no biografismo e a insistência em aproximar vida e obra tem obliterado a percepção de temas e procedimentos estéticos relevantes para a compreensão do projeto literário de Lima Barreto, que vai além de ser um “esquerdo” ou um porta-voz dos desgraçados.”. SOUZA, Elaine Brito. Op. Cit. p. 14.

³⁴⁸ HIDALGO, Luciana; Op. Cit. p. 88. (grifos da autora)

³⁴⁹ Idem. Ibidem. p. 82-23.

³⁵⁰ Francisco de Assis Barbosa chega a traçar uma trilogia confessional de Lima Barreto: “*O Cemitério dos vivos* constituiria, na verdade, a terceira e última parte de suas confissões, iniciadas com *Recordações do escrivo Isaías Caminha* e depois continuadas com o *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*”. BARBOSA, Francisco de Assis. Op. Cit. p. 331.

Seguindo o caminho de Hidalgo, a “escrita de si”, que nos diários serviria como resgate subjetivo, transmutar-se-ia na literatura de si de um Eu que, maquiado pela ficção – ou seja, menos “real”, “verdadeiro” – a usaria como ferramenta para marcar e legitimar o seu lugar de “a-social”³⁵¹ frente aos seus contemporâneos e para pintar seu autorretrato – como um cartão de visitas ao mundo.

A questão que surge a partir de uma tal leitura, e que se põe como questão fundamental na construção literária de Lima Barreto, se partimos desta discussão, é a seguinte: quem é esse Eu a quem o leitor faz referência quando lê suas obras? Qual a via de acesso que nós, leitores, podemos ter para alcançar esse Eu? E como distingui-lo das obras? Não teríamos acesso a ele através dos mesmo textos deixados por Lima e seus próximos – por conseguinte, esse Eu autor, no sentido de Hidalgo, enquanto origem do texto, não seria ele também o próprio texto? Como distinguir o Eu “real” de sua ficcionalização?

A leitura da escrita de si de Lima parece estar relacionada com o ideal que gira em torno do gênero que, tomando sua forma final com Jean-Jacques Rousseau, ganha imensa popularidade ao longo do século XIX – o “diário íntimo”. Apesar da existência de escritas pessoais ser muito anterior ao século XVIII no qual ele escreve, é a partir das *Confissões* de Rousseau – que consistem em extensos doze volumes – que se pode delinear o surgimento de todo um gênero que busca, a partir da escrita memorialística, exprimir a verdade de um Eu essencializado, imutável e permanente, que conferiria a identidade singular e inalienável de cada indivíduo.³⁵² Essa escrita está relacionada com o surgimento da *subjetividade* enquanto fundamento da liberdade racional, cujas raízes nutridas na perspectiva do *cogito* cartesiano podem florescer, a partir de Kant e Hegel, como elemento central na formulação da moderna “liberdade subjetiva dos indivíduos”³⁵³. Na esteira da leitura de Jean Starobinski, Elaine Souza comenta sobre a monumental obra do escritor suíço:

³⁵¹ Conceito utilizado por Hidalgo, junto com “a-intelectual”, referente ao deslocamento e à posição marginal em relação à centralidade do poder dentro do que se entendia como intelectualidade brasileira, que seguia certos padrões de classe, elegância e porte, cuja inocuidade Lima Barreto busca sempre mostrar. Cf. Idem. Ibidem. p. 129.

³⁵² Sobre a consolidação desse gênero a partir de Rousseau, conferir: SOUZA, Elaine Brito. Op. Cit.

³⁵³ HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico na modernidade**: doze lições. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 27. Segundo Habermas, a estrutura do princípio da subjetividade pode ser compreendida a partir do cogito cartesiano e da “consciência de si absoluta” de Kant: “Trata-se da estrutura da auto-relação do sujeito cognoscente que se dobra sobre si mesmo enquanto objeto para se compreender como imagem especular, justamente de modo ‘especulativo’.” Idem. Ibidem. p. 28 (Conferir, em especial, os capítulos 1 e 2 da obra)

Rousseau recusa a ideia de que seu *eu* seria resultado de uma *construção*. Para o autor de *Confissões* nada poderia ser mais inadmissível, pois ele fala com o coração, senhor de toda a *verdade interior*. A sua recusa é tão profunda, que, ao final do relato, é veemente contra aqueles que, porventura, venham a duvidar dele: “Disse a verdade, se alguém sabe de coisas contrárias ao que acabo de expor, fossem elas mil vezes provadas, só sabe de mentiras e imposturas (...)” (ROUSSEAU, 2008, p. 591). Ou seja: *eu sou o dono da verdade sobre mim* e, caso alguém apresente outra versão sobre os fatos de minha vida, não passará de um mentiroso.³⁵⁴

Nesse sentido, o *Diário Íntimo* de Lima Barreto poderia ser esse esforço de expressão da verdade interna subjetiva. Contudo, alguns elementos nos apontam para a insuficiência dessa leitura, a começar pelo nome da obra em questão: o *Diário Íntimo* foi publicado, pela primeira vez, no contexto da organização das obras completas do autor por Francisco de Assis Barbosa, em 1956. Reunindo e selecionando parte da coleção de anotações e papéis diversos que Lima reunia em pastas, e que versavam sobre temas de ordem íntima, de literatura, política, filosofia, suas leituras e críticas, o biógrafo deu um caráter linear a uma coleção que o próprio autor havia intitulado “Retalhos”³⁵⁵.

Opondo os dois títulos, a unidade sugerida pela obra publicada dá lugar à fragmentação de uma escrita estilhaçada, sem continuidade aparente ou fio condutor, a não ser pela ação daquele que as organiza – em outras palavras, a unidade dos “retalhos” seria efeito da costura posterior, isto é, a ação sobre o objeto em questão, e não sua condição a priori. A obra que hoje temos em mãos é constituída, no fim das contas, por textos que vão desde o programa de um curso de filosofia que Lima Barreto organizou para si mesmo, até comentários sobre Rui Barbosa, passando por confissões sobre sua vida familiar, anotações de artigos na *Revue de Deux Mondes* e críticas às suas últimas leituras.

A relação entre o “Eu real” e o “Eu maquiado” ganha centralidade também ao se ler o *Diário do hospício* junto com *O cemitério dos vivos*: o leitor percebe – além de certas passagens das memórias transpostas quase sem alteração para o romance – sobreposições entre os dois: no diário, em momentos nos quais o autor é chamado por nomes ficcionais e que vêm à tona memórias de uma falecida esposa que nunca teve (elemento do romance); e no romance, em momentos em que inclui “Lima Barreto” no lugar do protagonista, para depois riscar.

³⁵⁴ SOUZA, Elaine Brito. Op. Cit. p. 45-50 (grifos meus).

³⁵⁵ Essa coleção completa hoje faz parte da Coleção Lima Barreto, que encontra-se na seção Manuscritos da Biblioteca Nacional.

Essas passagens foram consideradas por muitos dos seus críticos como confusões, erros e lapsos de uma mente ainda afetada pelos delírios alcóolicos que o fizeram ser internado. Contudo, esse processo, muito parecido com a construção de outros textos seus, indica a formulação de uma experiência a encontrar sua costura através da narrativa - que, por vezes, usa da ficcionalização como artifício na construção desse Eu frente ao mundo. Em outras palavras, através dos rastros de como se dá essa escrita de si, podemos questionar se esse Eu, enquanto origem (*auctore*), não seria, como lembra Nietzsche, apenas um preconceito de linguagem³⁵⁶.

Assim, poderemos pensar não apenas o volume intitulado *Diário Íntimo*, mas toda a obra de Lima, através da noção da costura de *retalhos*. Na análise da constituição dos dois diários e do romance inacabado *Cemitério dos vivos*, Elaine Brito identifica em Lima Barreto uma forte conexão com a escrita autobiográfica de Nietzsche em *Ecce Homo*, dentro do contexto de uma crise dessa subjetividade moderna que começa a tomar forma em finais do século XIX. De fato, Nietzsche - cuja escrita filosófica, no sentido que muitos críticos o leram, também é marcada pelo traço da pessoalidade - questiona o que chama de “atomismo da alma”, cuja origem encontrar-se-ia no cristianismo: “Permita-se designar com esse termo a crença que vê a alma como algo indestrutível, eterno, indivisível, como uma mônada, um *atomon*” (JGB/BM, §12)³⁵⁷. Assim como na física o modelo atômico de Dalton (que definia o átomo como a unidade indivisível e maciça da matéria) começava a mostrar suas insuficiências no final do século XIX, também a alma enquanto unidade dura do homem encontrava seu ponto de esgotamento. Neste aforismo de *Além do bem e do mal*, ele propõe que o psicólogo, com isso, não deve de todo eliminar a hipótese da alma; ao contrário, esse abandono deve abrir caminho para novas versões e refinamentos desta hipótese – e tal é o dever do psicólogo, enquanto investigador do humano³⁵⁸. As possibilidades resultantes desta quebra são várias: a “alma como pluralidade do sujeito”, ou como “estrutura social dos afetos”,

³⁵⁶ “Mediante palavras e conceitos somos ainda hoje constantemente induzidos a pensar as coisas como mais simples do que são, separadas umas das outras, indivisíveis, cada qual sendo em si e para si. Há uma mitologia filosófica escondida na linguagem que volta a irromper a cada instante, por mais cautelosos que sejamos normalmente” (WS/AS, §11)

³⁵⁷ Cf. FW/GC, §11; GD/CI, Incursões de um extemporâneo §33.

³⁵⁸ Cf. JGB/BM, §45; FW/GC, §354.

permite pensar um Eu que seria composto, formado sempre a partir de uma conformação temporária de fatores. Segundo Souza:

Um dos aspectos centrais de seu pensamento consiste no questionamento radical da subjetividade moderna. Nietzsche defende que o sujeito, entendido como unidade, é uma ilusão. Na ótica nietzschiana, o sujeito existe como multiplicidade, como síntese entre as várias identidades que habitam o indivíduo. Essa pluralidade de eus comparece, inclusive, em sua autobiografia, o que representa um desvio conceitual às regras do gênero. *Ecce homo* é uma obra que deve ser lida, então, como provocação às leis autobiográficas, como a unidade do sujeito e a sinceridade absoluta. O texto autobiográfico de Nietzsche, com o qual encerra seu projeto filosófico, atua, então, como um contraponto ao paradigma de Rousseau.³⁵⁹

Esse Eu múltiplo, sem unidade, se apresenta como um campo de disputas e tensões cuja complexidade de estruturação é esquecida pelo conceito sintético do Eu. É nessa esteira que Nietzsche, em *Além do bem e do mal*, critica o conceito de *vontade*, como fora firmado e popularizado ao longo do século XIX (JGB/BM, §19). A vontade seria, para essa tradição filosófica, a força que impele o sujeito à ação e à “liberdade da vontade”, a falta de constrição de um Eu que funciona como *causa* da ação³⁶⁰. Como bem vimos, para o filósofo, a aceitação rápida e impensada dessa formulação representava antes de tudo um preconceito da linguagem, que parecia exigir um sujeito anterior e causador da ação. Para além desse preconceito, Nietzsche percebe a complexidade de um jogo de forças e vontades, divididas entre comandar e obedecer, cuja resultante, o efeito, é o que identificamos como Eu: “*L’effet c’est moi.*” (Idem.)³⁶¹.

Em outras palavras, Nietzsche mostra que o Eu como essência imutável, como solo e fundamento (*Grund*), é na verdade aparência, máscara, o efeito final

³⁵⁹ SOUZA, Elaine Brito. Op. Cit. p. 12-13.

³⁶⁰ A crítica de Nietzsche nesse ponto se insere em um argumento maior de crítica ao modelo metafísico que entende o mundo enquanto restrito à lógica de *causa* e *efeito*, e estes como fundamentos axiomáticos da busca da verdade. Em sua experiência como filólogo, ele irá identificar nisso um preconceito gerado pela linguagem, e, conseqüentemente, um erro fundamental na nossa percepção do mundo. Como se pode ver, a linguagem ocupa um papel singular na crítica nietzschiana enquanto estrutura de pensamento e Circe da percepção, sugestionando a pessoa a perceber a si mesmo e o entorno de modo tal. Da mesma forma que a linguagem é pensamento, neste caso, o pensamento também é linguagem, não existindo nenhuma instância espiritual transcendente por trás do próprio chão do texto. A gramática, enquanto forma correta do dizer, é um traço marcante da metafísica. (Cf. GD/CI, A razão na filosofia, §5 – “Receio que não nos livremos de Deus, pois ainda cremos na gramática”). Esse tema será retomado mais à frente.

³⁶¹ Sobre esse assunto, conferir o sintético texto de Scarlett Marton: “Na perspectiva nietzscheana, o ‘eu’ nada mais é do que uma ‘síntese conceitual’ que permite escamotear relações de força. Apreendendo-se enquanto eu fixo e estável, cada indivíduo encara a si mesmo como exatamente igual aos outros integrantes da coletividade a que pertence. Contudo, não é apenas no quadro social que a ideia de ‘eu’ serve para velar a distância entre quem ordena e quem obedece; é sobretudo no contexto fisiológico que ela se presta a obscurecer a existência de forças que se exercem em todo organismo.” MARTON, Scarlett. Nietzsche: consciência e inconsciente. In: Extravagâncias: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche. São Paulo: Discurso Editorial/Ed. da Unijuí, 2001. p. 174.

de um indefinido jogo de forças que ele caracteriza em suas últimas obras como *vontade de poder*³⁶². Na dissecação de si, podemos vislumbrar um tema que será recorrente no pensamento de Nietzsche, expresso num aforisma ao fim de *Além do bem e do mal*: todo chão deve esconder um abismo (JGB/BM, §289)³⁶³.

Em *Ecce Homo*, última obra sua lançada em vida, Nietzsche se apresenta ao público, antecipando a expectativa de impacto do projeto que formulava, o livro *Vontade de poder*, que nunca chegou a escrever, mas que planejava ser sua obra mais fundamental e profunda. Na passagem de Souza citada acima, contudo, a autora deixa de lado um ponto essencial da perspectiva nietzschiana, que está presente já no subtítulo de sua obra autobiográfica, “Como alguém se torna o que é” (*wie man wird, was man ist*). O subtítulo da obra apresenta desde o começo, um paradoxo a ser desvendado: como pode alguém tornar-se aquilo que já se é?

Alexander Nehamas afirma que a frase pode ser lida de duas formas: de um modo próximo ao aristotélico, “tornar-se aquilo que se é” seria a atualização do que em si é potencial, ou seja, a realização de suas capacidades inatas ao nascer, que deveriam ser manifestadas através do tempo. Segundo o autor, essa interpretação passa longe do sentido que Nietzsche dá à frase, bem como à sua obra como um todo. Nessa perspectiva, o tornar-se, foco da “escrita de si” nietzschiana, alcançaria inevitavelmente um fim, onde se transformaria finalmente em “ser”. Para ele, “a criação de si não é um episódio estático, um objetivo final que, uma vez alcançado, encerra a possibilidade de continuar a mudar e a desenvolver-se”.³⁶⁴

Ora, esse Eu, entende Nehamas, é algo que sempre surge como efeito de configurações várias que ganham unidade para formar um “ser”. Em *Ecce Homo*, para que não fosse confundido (EH/EH, prólogo, §1), Nietzsche discorre sobre seu posicionamento filosófico, sobre seus embates, sua alimentação e lazer, sua origem hereditária e, tomando boa parte da obra, sobre seus livros. Assim como Lima, Nietzsche parece costurar seus *retalhos* para formar uma unidade que surge, sempre

³⁶² Cf. DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. P. 104-106. “O ‘eu’ a que Nietzsche se refere é algo que se reinventa, e não uma substância fixa. Assim, para o filósofo, não existe um verdadeiro eu, pois ninguém pode estar certo de ter-se despojado de todas as máscaras. Por trás de cada máscara, há sempre outras máscaras, por trás de cada pele, outra pele”.

³⁶³ Conferir também GM/GM, I, §13 e EH/EH, Por que sou tão inteligente, §9.

³⁶⁴ No original: The creation of the self is not a static episode, a final goal which, once attained, forecloses the possibility of continuing to change and to develop”. NEHAMAS, Alexander. **Nietzsche, Life as Literature**. Londres: Harvard University Press, 1985. p. 189. A passagem anterior sobre a leitura aristotélica do termo se encontra na página 175.

provisoriamente, a partir do confronto com mundo: "Logo, sua autobiografia não remete a um sujeito anterior e exterior ao discurso. O indivíduo que emerge das páginas de *Ecce homo* é aquele que ganhou corpo na escritura da obra"³⁶⁵. Pode-se dizer, assim, que é possível "tornar-se o que é" na medida que o *ser* é o próprio "tornar-se", pois é sempre devir³⁶⁶.

Começa a parecer, então, que Nietzsche não pensa em unidade como um estado de ser que segue e substitui um processo anterior de devir. Antes, ele parece pensar nisso como um processo contínuo de integração de traços de caráter, hábitos e padrões de ação uns com os outros. (...) A unidade que Nietzsche tem em mente pode se tornar aparente e realmente existir apenas através do tempo. Embora se esse algo seja alguma vez alcançado, o que é alcançado naquele momento é a unificação de nosso passado com o nosso presente.³⁶⁷

Nesse sentido, é a própria escrita que cria essa unidade de si à medida que vai se desenrolando, seguindo o próprio ensinamento de Zaratustra: "Ensinei-lhes todo o meu engenho e esforço: compor e transformar em um o que no homem é pedaço, enigma e apavorante acaso" (Za/ZA, das velhas e novas tábuas). Assim, podemos ler a costura dos retalhos de Lima Barreto se aproximando da multiplicidade de almas de Nietzsche. Esse Lima Barreto que "poderia ser reconhecido em cada um de seus personagens, bem como passaria a viver *como* seus personagens (...) e vivia assombrado por todos eles"³⁶⁸ se costurava através de sua presença na cidade, através do caminhar da sua escrita. Os contornos de si eram dados em seu contato direto sobre o seu entorno, como o próprio Nietzsche indica já em *Aurora*, em passagem aqui já citada: "vivem todos numa névoa de opiniões (...) como que poéticas, um na mente do outro, e essa mente em outras: um estranho mundo de fantasmas, que sabe mostrar uma aparência tão sóbria!" (M/A, §105)³⁶⁹.

A unidade desse Eu - que segundo o essencialismo subjetivista seria dada pela consciência - é mostrada como estado de caráter gregário: esta, a partir da construção da memória surgiu como um mecanismo do homem para projetar o

³⁶⁵ SOUZA, Elaine Brito. Op. Cit. p. 66.

³⁶⁶ Cf. EH/EH, Por que sou tão sábio, §8 – "Minha humanidade é uma contínua superação de mim mesmo".

³⁶⁷ No original: "It begins to seem, then, that Nietzsche does not think of unity as a state of being that follows and replaces an earlier process of becoming. Rather, he seems to think of it as a continual process of integrating one's character traits, habits, and patterns of action with one another. (...) The unity Nietzsche has in mind can become apparent and truly exist only over time. Though if it is ever achieved, it is achieved at some time, what is achieved at that time is the unification of one's past with one's present". Idem. Ibidem. p. 185.

³⁶⁸ SCHWARCS, Lilia. Moritz. Lima Barreto e a Escrita de si. **Estudos Avançados**, São Paulo, vol. 33, n. 96, 2019. p. 138.

³⁶⁹ Cf. STEGMAIER, Werner. A nova determinação de Nietzsche da verdade. In: STEGMAIER, Werner. Op. Cit. p. 35-36.

futuro e fazer promessas – torna o homem “necessário, uniforme, igual entre os iguais, constante, e portanto confiável” (GM/GM, II, §2). Por isso, a consciência teria sido o último e derradeiro desenvolvimento orgânico, fruto do instinto conservador e, portanto, “o mais inacabado e menos forte” (FW/GC, §11). Nietzsche, nesse sentido, segue a herança deixada pela leitura dos moralistas franceses, que, a partir de Montaigne³⁷⁰ e passando por Pascal, entendem que falam de si ao falar da sua experiência no mundo³⁷¹.

Ora, claramente, nesse ponto, o leitor já percebe um atrito: como pode esse Eu ao mesmo tempo ser constituído pela escrita e ser formado gregariamente como efeito da névoa de opiniões?

A começar, uma explicação se faz necessária. Apesar de estar presente desde suas primeiras obras, a questão do Eu e do humano se desenvolve e se modifica ao longo do pensamento nietzschiano. Se em *Aurora*, o foco se mostra sobre a constituição social desse *ego*, a partir de *Assim falou Zaratustra* percebe-se a ênfase na constituição da unidade a partir da incessante luta entre forças e impulsos em disputa eterna por dominação uns sobre os outros, cuja resultante é a delimitação entre interno e externo a partir do que antes era apenas *continuum*³⁷². Contudo, essas duas perspectivas não são opostas, mas apenas apontam para um refinamento e maior direcionamento do pensamento de Nietzsche ao longo dos anos. Na *Genealogia da moral*, ele afirma que o fim deste processo de “individuação” do homem, o fruto mais maduro dessa árvore cultivada, é o “indivíduo soberano”. O homem soberano, liberado da moralidade do costume, chama a seu instinto dominante de consciência. Ele é aquele que pode moldar seu próprio Eu a partir da compreensão de si em contato com o mundo. Contrário à moralidade da culpa - que gera o fenômeno da má-consciência quando não compreende a si mesmo e supõe que poderia ser e agir de outra forma (o Eu nesse caso se divide) - o indivíduo

³⁷⁰ Sobre a construção do Eu em contato com o mundo na obra de Montaigne, cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971 [em especial o capítulo 12 – L’Humaine Condition] & STAROBINSKI, J. “É possível definir o ensaio?”. In. *Revista Serrote*, IMS, nº 10, março de 2012.

³⁷¹ ANDLER, Charles. *Nietzsche - sa vie et sa pensée*. [s.l.]: Editions la Bibliothèque Digitale, 2013. Sobre a relação de Nietzsche com Montaigne, ele diz: “C’est le problème capital de Montaigne que de découvrir ce qui maintient cette fragile et fallacieuse unité; et l’une des doctrines les plus importantes de Nietzsche, l’analyse de « l’esprit grégaire », qui fonde les morales et les institutions sociales a dans Montaigne sa source.”. Ibid. pos. 2187.

³⁷² Em certo sentido, essa perspectiva mostra uma retomada por Nietzsche de parte das ideias de sua primeira obra, *Nascimento da tragédia* (1872). Contudo, o afastamento da influência de Schopenhauer e Wagner permitem um refinamento maior de suas premissas e conclusões.

soberano compreende-se como essa construção contínua, dinâmica de forças cuja resultante é um Eu composto (GM/GM, II, §2-3).

Evidentemente, Lima não formula nesses termos a costura de retalhos do Eu que empreende em sua obra. Contudo, podemos entender esse ato da costura, enquanto formação literária de si, paralelamente entre os dois. Essa costura não deve ser confundida com os livros ou os personagens em si, como adverte Nietzsche: “Uma coisa sou eu, outra são meus escritos” (EH/EH, Por que escrevo tão bons livros, §1). Assim, devemos nos guardar da confusão de que um artista deva ser ele mesmo o que a obra exprime: Homero, um Aquiles; Goethe, um Fausto, Guimarães Rosa, um Riobaldo, Lima, um Policarpo Quaresma (GM/GM, III, §4). O que seria, então, a linha que costura esses retalhos em um Eu que, enquanto produto da escrita, se apresenta como sua causa? Qual seria esse processo em que a unidade de si é construída? Alexander Nehamas sugere que, em *Ecce homo*, Nietzsche constrói a si a partir de um processo identificado com a literatura e com a formação dos personagens literários:

Uma maneira, então, de se tornar alguma coisa, o seu próprio caráter, o que alguém é, é, depois de ter escrito todos esses outros livros, escrever *Ecce Homo* e até mesmo dar a ele o subtítulo “Como alguém se torna o que se é”. É escrever este livro autorreferencial em que pode ser dito com igual justiça que Nietzsche se inventa ou se descobre, e no qual o personagem que nos fala é o autor que o criou e que por sua vez é um personagem criado por ou implícito em todos os livros que foram escritos pelo autor que está escrevendo este.³⁷³

A escrita autobiográfica de Nietzsche serviria para “dar estilo”³⁷⁴ a esse personagem, criando-o a partir da unidade que ele confere aos elementos de sua vida que escolhe encadear, o que lembra e o que omite. Assim, à lembrança é oposto o esquecimento enquanto força ativa de constituição do ser, que já na *Segunda consideração extemporânea* era apresentado com elemento fundamental da consciência³⁷⁵. Em *A gaia ciência*, Nietzsche indica esse estilo como parte fundamental da construção do caráter, enquanto unidade de si:

³⁷³ No original: “One way, then, to become one thing, one's own character, what one is, is, after having written all these other books, to write *Ecce Homo* and even to give it the subtitle “How One Becomes What One Is.” It is to write this self-referential book in which Nietzsche can be said with equal justice to invent or to discover himself, and in which the character who speaks to us is the author who has created him and who is in turn a character created by or implicit in all the books that were written by the author who is writing this one”. NEHAMAS, Alexander. Op. Cit. p. 196.

³⁷⁴ Idem. Ibidem. p. 185-186.

³⁷⁵ “Pensem num exemplo extremo de um homem que não possui a capacidade de esquecer, que fosse condenado a ver um devir em tudo: ele não acredita mais em seu próprio ser, não acredita mais em si, vendo tudo fluir de um ponto móvel a outro e se perdendo nessa correnteza do devir”. (HL/Co. Ext. II, §1). (Cf. também DELEUZE, Gilles. Op. Cit.)

“Dar estilo” a seu caráter – uma arte grande e rara! É praticada por quem avista tudo o que sua natureza tem de forças e fraquezas e o ajusta a um plano artístico, até que cada uma delas aparece como arte e razão, e também a fraqueza delicia o olhar. Aqui foi acrescentada uma grande massa de segunda natureza, ali foi removido um bocado de primeira natureza: - ambas as vezes com demorado exercício e cotidiano labor. Aqui o feio que não podia ser retirado é escondido, ali é reinterpretado como sublime. (FW/GC, § 290)³⁷⁶

Esse estilo nada mais é do que a escolha de composição que acompanha toda formação literária e de seus personagens. A unidade não se dá, necessariamente, em uma coerência completa entre todas as facetas deste personagem, mas na coerência interna e de estilo que ele apresenta ³⁷⁷. O Eu constituído apresenta essa unidade artística, enquanto literária, como atitude frente ao seu tempo, um estar no mundo que traça os limites desse ser em contato – e em contraste - com o que está à sua volta. A atitude extemporânea - que desde os primeiros escritos está presente no pensamento de Nietzsche e que o atravessa até o fim - é constituída por uma relação de combate que ocupa lugar central no estilo constitutivo do filósofo: “As quatro extemporâneas são integralmente guerreiras” (EH/EH, As extemporâneas, §1). Nelas, Nietzsche sugere desde cedo a seus leitores que

desejem biógrafos que não tragam na capa o bordão “senhor fulano de tal e sua época”, mas sim “um guerreiro contra seu tempo”. Alimentem sua alma com Plutarco e ousem acreditar em si mesmos como acreditam em seus heróis. Com uma centena de homens educados dessa maneira antimoderna, isto é, maduros e habituados ao heroico, pode-se calar toda a cultura baixa desta época. (HL/Co. Ext. II, §6)³⁷⁸

Ora, para além do sentido que ganha, após esta passagem, a constante presença de Plutarco³⁷⁹ no *Diário do Hospício*, uma das principais leituras de Lima Barreto no estabelecimento, me parece que, em termos de biografia, a gama de possíveis títulos a uma de Lima não se encontra tão longe do conselho de Nietzsche. No texto de apresentação da *Revista Floreal*, da qual era um dos criadores, ele afirma: “Examinando-me melhor, creio que há em mim um inquieto, a quem a mocidade dá longínquas parecenças de ativo e combatente” ³⁸⁰.

³⁷⁶ Cf. EH/EH, Por que escrevo tão bons livros, §4.

³⁷⁷ Idem. Ibidem. p. 197: “On the contrary, the great characters are those who receive many treatments which, though perhaps inconsistent with one another, are still internally coherent and highly organized. Since Nietzsche, therefore, is developing only a single treatment of this character, nothing prevents him from aiming at coherence on the basis of the literary model which, we can insist, he accepts.”

³⁷⁸ Cf. EH/EH, Por que sou tão sábio, §7.

³⁷⁹ “Plutarco, por sua vez, detectou uma função *éthopoiétique*: a escrita como uma espécie de operadora da transformação da verdade em *ethos*.” HIDALGO, Luciana. Op. Cit. p. 49.

³⁸⁰ BARRETO, Lima. Apresentação da revista Floreal. In: **Impressões de leitura e outros textos críticos**. São Paulo: Penguin Classics Cia. das Letras, 2017. p. 55.

A aversão à guerra e às referências ao combate (que incluem até mesmo a sua crítica e campanha engajada contra o futebol) não deixam esconder o fato de que as “implicâncias” de Lima não partiam da defesa de nenhuma teoria ou partido³⁸¹, mas da constituição mesma de si em confronto com o seu tempo - ao ver no presente aquela escuridão por entre as luzes do tempo que Agamben define como característica do ser contemporâneo³⁸². Pode-se dizer que Lima, enquanto extemporâneo (no sentido de Nietzsche), vê o seu tempo a partir do “espelho mágico e reluzente de um parodista filosófico, em cuja cabeça a época se tornou, para si mesma, consciência irônica” (HL/Co. Ext. II, §9).

É em plena consonância com esse estilo que Lima Barreto escolhe o satírico e agressivo *Recordações do escrívão Isaías Caminha* para ser seu primeiro livro publicado, em lugar de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, por ser aquele “um livro desigual, propositalmente mal feito, brutal por vezes, mas sincero sempre”³⁸³. Ao apontar ironicamente para as hipocrisias e aparências dos homens de letras da capital carioca – satirizando explicitamente a redação do *Correio da Manhã*, escritores, jornalistas e personalidades famosas - sua perspectiva de enfrentamento carregava no âmago a necessidade de mostrar os contornos da sua existência como radicalmente dissonante das certezas da época. O Lima Barreto construído pelas recordações de Isaías Caminha deveria mostrar, segundo afirma o protagonista, a ignorância das conclusões eugenistas que afirmavam a incapacidade dos negros de seguirem futuros brilhantes, depois de infâncias brilhantes: “Com elas, queria modificar a opinião dos meus concidadãos, obrigá-los a pensar de outro modo, a não se encherem de hostilidade e má vontade quando encontrarem na vida um rapaz como eu e com os desejos que tinha há dez anos atrás”³⁸⁴. Ou seja, ao invés do filosófico e mais sóbrio Gonzaga de Sá, Lima se afirmava e se punha em público, de uma tacada, como um autor assumidamente negro (o que é relevante em um contexto em que escritores negros passavam por um processo de branqueamento de

³⁸¹ BARRETO, Lima. Alguns Reparos. In: Idem. Ibidem. p. 86.

³⁸² AGAMBEN, Giorgio. “O que é o Contemporâneo?” In: **O que é o Contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

³⁸³ BARRETO, Lima. **Correspondência ativa e passiva** (Tomo I). São Paulo: Editora Brasiliense, 1956. p. 169. Nessa carta a Gonzaga Duque, ele ainda confidencia que esperava “muito nele para scandalizar e desagradar”.

³⁸⁴ BARRETO, Lima. *Recordações do escrívão Isaías Caminha*. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 76.

sua imagem), anti-eugenista, combativo, marginal e agressivo com os estratos letrados da cidade.

Ao atacar rispidamente contemporâneos e instituições respeitadas como a imprensa, sua literatura, segundo ele, deveria ter no fundo o “destino de revelar umas almas às outras”³⁸⁵. Por isso, lançava seus olhares na direção de um Eu que se coletivizava na descrição de uma condição que não era considerada pelo seu tempo como relevante. Nesse sentido, a condição de negro, suburbano, marginalizado girava em torno de um Eu que a todo momento, a delimitar seus contornos, intentava coletivizar-se na pele de todos aqueles de condição semelhante.

A partir da percepção dessa construção de si, que perpassa desde suas notas íntimas até a escolha de publicação do primeiro romance, podemos perceber que tal escolha não se trata apenas de uma estratégia de publicidade própria ou uma escolha apenas política, mas é um elemento desse costurar-se através do escrever-se que forma sua consciência enquanto sujeito gregário, relacionando-se com os outros e cristalizando-se num Eu.

A esse Eu gregário da consciência, que “diz Eu” a partir da sua conformação em relação ao ambiente através do estilo, Nietzsche opõe o si-mesmo (*Selbst*) enquanto um corpo que “faz Eu”: “Mas o desperto, o sabedor, diz: corpo sou eu inteiramente, e nada mais; e alma é apenas uma palavra para algo no corpo” (Za/ZA, dos desprezadores do corpo). O filósofo nega a oposição que a tradição filosófica estabeleceu, durante milênios, entre um espírito que pensa e um corpo que sente, entre razão e emoção, *logos* e *páthos*, consciência e instinto, ou seja, entre o humano e o animal. Em última instância, é esse Eu performático do corpo, que “faz Eu” na medida que existe e surge como resultante das forças em disputa, que serve de solo e ambiente a partir do qual a costura de retalhos do Eu consciente se forma. O *Selbst* é esse Eu (si-mesmo) performado no corpo e em contato com o mundo, que baseia e domina o Eu (*Ich*) formado por sentidos e pelo que denominamos espírito.³⁸⁶

Lima Barreto não chega a formular a questão dessa forma. O corpo, em sua obra, aparece somente enquanto presença disruptiva de certos ambientes, ou seja, ainda signo, ainda gregário, como fica claro no conto “Dentes negros e cabelos

³⁸⁵ BARRETO, Lima. Literatura Militante. In: **Impressões de leitura e outros textos críticos**. São Paulo: Penguin Classics Cia. das Letras, 2017. p. 129.

³⁸⁶ Cf. também Za/ZA, Da virtude dadivosa; Za/ZA, Dos três males.

azuis”, tratado no tópico anterior. O corpo negro enquanto presença, imagem-signo que transforma o entendimento do mundo, faz parte, em Lima, deste Eu coletivo que se constrói em sua obra. Isaías não chega a dizer, como Zaratustra formula, que

muito do interior do homem é como a ostra, ou seja, repugnante, escorregadio e difícil de agarrar -, - de maneira que uma casca nobre, com nobres adornos, precisa interceder a seu favor. Mas também essa arte se deve aprender, a de ter casca, aparência formosa e sagaz cegueira! (Za/ZA, Do espírito da gravidade)

A percepção, contudo, desse Eu enquanto casca, aparência, fachada, é o cerne do pensamento artístico de Lima Barreto - que Nietzsche elabora de maneira mais profunda tentando buscar seu ponto de partida. Lendo os dois em diálogo uma coisa fica clara: a essencialização do Eu transforma em origem e fundamento o que é aparência e efeito. O que em Nietzsche é uma atitude movida pela crítica explícita aos predicados do humanismo racionalista da filosofia moderna aparece em Lima como o esgotamento da eficácia destes predicados através da experiência limite – seja o hospício ou a condição de marginalização. Essa experiência limite revela a delicada sustentação de um Eu que tal qual um dançarino na corda (*Seiltänzer*) a se sustentar sobre o indefinido, se mostra a cada instante como equilíbrio momentâneo e passageiro. Essa unidade se mostra como uma máscara teatral cuja sua essência nada mais é do que a aparência ela mesma³⁸⁷.

A constituição de si a partir da escrita, portanto, nos mostra o primeiro ponto neste diálogo em que Lima Barreto e Nietzsche se aproximam: o homem, enquanto experiência compartilhada, será marcado pela condição de primeiro plano, aparência em devir, máscara. Isso nos permite começar a entender como podemos ler a imagem que ocupa o centro da nossa investigação, e como uma certa modulação de experiência de pensamento em comum se revela a partir da escrita de si e se estendendo ao desvelamento do mundo enquanto pura aparência. Para isso, entendemos que, ao repetir a passagem de Nietzsche, Lima identificava o “homem” com a própria experiência, que na sua generalização pode apontar para

³⁸⁷ Marcel Mauss identifica nas máscaras (*personae*) religiosas e teatrais de Roma a origem etimológica da noção de pessoa, que os romanos transporiam para o direito na figura da “pessoa civil”. O antropólogo associa a noção de “pessoa” à de “eu”: sua crítica à essencialização do Eu enquanto categoria fundamental do espírito humano o leva a historicizar as formas como a identidade e unidade do ser se constituem enquanto fenômeno coletivo que se modifica ao longo do tempo. Assim, a perspectiva do ser indivisível, coerente e autoidentificado que se manifesta na noção de “pessoa”, e que se torna autorreflexiva na noção de “eu”, teria sua origem nos processos de autoficcionalização e mascaramento que conferiam aos integrantes de um grupo posições específicas em ritos e cerimônias. MAUSS, Marcel. **Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de “eu”**. São Paulo: Ubu, 2018 (Coleção Argonautas).

uma experiência de mundo compartilhada. O homem então também se mostraria enquanto corda sobre o indefinido. Em Nietzsche, contudo, as definições acerca do “homem” - enquanto espécie, experiência compartilhada, rebanho - são várias. Deveremos entender mais detalhadamente o que Nietzsche entende quando fala através de Zaratustra que “há ‘fachada’ em demasia em todos os homens” (Za/ZA, O regresso), se quisermos nos aprofundar neste pensamento.

2.3

“Há fachada em demasia em todos os homens”

“Ó solidão! Solidão, pátria minha!”, canta Zaratustra, ao retornar à sua caverna. Muito tempo havia passado entre os homens, após descer de sua solidão no alto da montanha para ensinar o que aprendera no exílio. Ao retornar, no livro terceiro de *Assim falou Zaratustra*, o protagonista canta sua solidão e diz: “Por tempo demais vivi selvagememente, em selvagens terras alheias”; ao que a solidão lhe responde: “Ó Zaratustra, sei de tudo; e também que no meio de muitos homens estavas mais abandonado, único que és, do que jamais estiveste comigo” (Za/ZA, O regresso). Subindo novamente a montanha em direção à sua caverna, Zaratustra pesa seu convívio com os homens em conversa com a solidão: “Entre eles todos falam, tudo é revelado. E o que um dia era segredo e reserva de almas profundas, hoje pertence aos trombeteiros das ruas e outras borboletas” (Ibid.).

Na fala de Zaratustra, porta-voz³⁸⁸ do pensamento nietzschiano, o silêncio e a solidão são opostos à cacofonia e à superficialidade da vida entre os homens. “Aqui [na solidão], se abrem para mim as palavras e arcas de palavras de todo o ser: todo o ser quer vir a ser palavra, todo vir-a-ser quer comigo aprender a falar”, diz ele, ao que completa: “Lá embaixo, porém – lá toda fala é em vão. A melhor sabedoria lá, é esquecer e passar ao largo” (Ibid.).

O exagero das palavras vãs é a superficialidade em que vivem os homens, cuja profundidade só pode ser vista do alto de sua montanha, no cume do seu silêncio. É ali, onde “cume (*Gipfel*) e abismo (*Abgrund*) – juntaram-se agora num só!” (Za/ZA, O andarilho), que Zaratustra, o anunciador do *Super-Homem*, irá compreender como a convivência entre os homens o fizera esquecer da ressalva que ele mesmo havia feito: “O homem é, para mim, uma coisa demasiado imperfeita. O

³⁸⁸ COUTINHO, Sheyla Yette. Uma leitura heideggeriana do Zaratustra nietzschiano. *Cognitio-Estudos*, São Paulo, v. 12, n. 1, jan.-jun., 2015, p. 28.

amor aos homens me mataria” (Za/ZA, Prólogo, §2). A superficialidade da fala e do olhar havia tomado Zaratustra em sua compaixão pelos homens, e apenas o olhar em sua profundidade o faria compreender a sua natureza.

Com verdades contidas, com mãos de tolo e coração tolamente enamorado, e pródigo nas pequenas mentiras da compaixão: - assim sempre vivi entre os homens.

Disfarçado me sentava entre eles, disposto a me desconhecer para melhor suportar a eles, e de bom grado me dizendo: “Tolo, não conheces os homens!”

Desaprende-se a conhecer os homens ao viver entre eles: há *fachada* (*Vordergrund*) em demasia em todos os homens – que têm a fazer, ali, olhos que *veem longe*, que desejam o longe? (Za/ZA, O regresso, grifo meus)

Ora, aqui uma coisa deve saltar aos olhos do leitor mais atento. No prólogo, Nietzsche, ao apresentar o *Super-Homem*, o define enquanto corda estendida sobre o abismo (*Abgrund* – literalmente “ausência de chão”). Aqui, após a convivência, dirá que há *fachada* (*Vordergrund*) demais em todos eles. O que quer dizer Nietzsche ao utilizar a oposição entre profundidade e fachada? E qual a relação destes conceitos, o abismo sobre o qual o homem caminha e a fachada que modula sua convivência?

Essa superficialidade da fala e da visão geral entre os homens se mostra mais complexa quando se analisa mais detidamente a intrincada política de termos que Nietzsche irá utilizar ao definir o homem não enquanto essência fixa, mas a partir de suas relações. O jogo entre chão/fundamento (*Grund*) e abismo, ausência de fundamento, indeterminação (*Abgrund*) se mostra, portanto, cada vez de forma mais articulada. O termo *Vordergrund* – cognato do inglês *foreground* -, que mais literalmente pode ser traduzido como “primeiro plano”, desloca a questão da aparência em Nietzsche da oposição essência/aparência (coisa-em-si e fenômeno), para localizá-lo em um campo semântico mais rico e multifacetado.

Como vimos a partir da construção do Eu, a crítica de Nietzsche à tradição filosófica tem como pedra de toque a aceitação de uma aparência que se constrói e surge sempre em contato e relação com o seu entorno. Como conciliar, contudo, as duas afirmações, que parecem tão opostas – como pode o homem ao mesmo tempo ser definido como abismo e fachada?

O segundo conceito, em uma leitura superficial do trecho de *Assim falou Zaratustra*, parece pouco claro - ou excessivamente simplista. A leitura atenta e rente ao texto permite, contudo, desvelar o sentido mais amplo com que a afirmação aparece dentro do todo do pensamento de Nietzsche. A tradução de Mário Ferreira dos Santos, apesar de equivocada no que tange a compreensão mais geral da

terminologia de Nietzsche, pode nos fornecer um ponto de partida para a análise da passagem. Ele a traduz como “há demasiadas afinidades em todos os homens. É preciso perspicazes e perversos olhos!”³⁸⁹. Pode-se pensar *Vordergrund*, a partir deste indício, como um conjunto de consensos simplificadores cuja superficialidade da visão não permite olhar através. Os homens estariam presos a uma repetição impensada de valores e ideias predeterminadas – hereditária, genealogicamente -, em consonância com o que diz o “macaco de Zarathustra”, figura de um louco que imitava o protagonista em seu fraseado e tomava empréstimos de sua sabedoria: “Não ouves como aqui o espírito se tornou jogo de palavras? Uma repugnante lavadura de palavras ele vomita! – E ainda são feitos jornais com essa lavadura de palavras (...) são todos enfermos e viciados em opiniões públicas” (Za/ZA, Do passar bem).

Essa interpretação, contudo, não chega a tocar no problema em questão, e a aparente contradição que gira em torno do fundamento do homem segue sem resolução. A relação entre a falta de fundamentação e a superficialidade deveria pautar a relação entre o homem, enquanto “animal ainda não determinado” (JGB/BM, §62), e a crítica nietzschiana como um todo.

Para se entender essa relação, é preciso ter em mente, em primeiro lugar, que a definição do homem presente no Zarathustra, em torno da qual a nossa reflexão tem seu ponto de partida, não é de forma alguma a única ao longo da obra de Nietzsche. Na *Genealogia da moral*, falando sobre a condição humana tomada pelo ideal ascético, o homem é descrito como “mais doente, inseguro, inconstante, indeterminado que qualquer outro animal” (GM/GM, III, §13). No mesmo livro, assim como em *Assim falou Zarathustra*, a condição fundamental humana é descrita como aquela do estimador, aquele que dá valor às coisas (Za/ZA, Das mil metas e uma só meta; GM/GM, II, §8). Para que essas interpretações ganhem sentido dentro do contexto da análise deste trabalho, é preciso primeiro compreender a maneira como elas se inserem dentro do movimento geral do pensamento de Nietzsche.

A noção do “humano” é central na obra do filósofo desde cedo, e ocupa lugar de destaque no movimento que se inicia com *Humano, demasiado humano* – quando a crítica ao idealismo e à metafísica começa a se delinear de forma mais definida e independente, após se afastar das referências de Schopenhauer e Wagner.

³⁸⁹ NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zarathustra**. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 245.

A partir deste livro, a crítica à tradição filosófica seria pensada tendo em vista os predicados indicados logo em seu início:

Astrologia e coisas afins – É provável que os objetos da sensibilidade religiosa, moral e estética pertençam apenas à superfície das coisas, enquanto o ser humano gosta de crer que pelo menos nisso ele toca no coração do mundo; ele se engana, porque essas coisas o fazem tão bem-aventurado e tão profundamente infeliz, e portanto mostra aí o mesmo orgulho que na astrologia. Essa acredita que o céu estrelado gira em torno do destino do homem; o homem moral pressupõe que aquilo que está essencialmente em seu coração deve ser também s essência e o coração das coisas (MA I/HH I, §4)

O aforisma indica o sentido do título do livro que toma forma como “o monumento de uma crise”, e se resume como indicado em *Ecce Homo*: “onde vocês vêem coisas ideais, *eu* vejo – coisas humanas, ah, somente coisas demasiado humanas” (EH/EH, Humano, demasiado humano, §1). Tendo em vista o caráter impermanente e em constante formulação em que se apresenta a escrita e o pensamento de Nietzsche, o itinerário traçado em *Humano, demasiado humano* sofreria inúmeras alterações³⁹⁰. Em seu pensamento tardio o jogo entre aparência e devir seria desenvolvido mais profundamente a partir da perspectiva da *vontade de poder* como fundamento fisiopsicológico do Eu e da vida³⁹¹ - percebendo, como resultado, os dois enquanto natureza não determinada a priori, mas sempre em devir.

É importante, para se ter uma compreensão mais precisa da obra de Nietzsche, levar sempre em consideração não apenas o que ele diz, mas contra quem, ou em tensão com quem, ele escreve. No período que escreve, e em especial na Alemanha, a dialética alcançava seu pináculo e seu esgotamento, sob a sombra que Hegel e seus epígonos projetavam sobre o pensamento filosófico. O pensamento dialético, tomando a história como centro de uma reflexão cujo motor especulativo é a contradição e sua resolução, acreditava ter superado as noções absolutas como a de Deus, abrindo espaço a uma especulação centrada na fenomenologia do espírito centrada no homem. Contudo bem antes da estreia de Nietzsche, já em *O uno e sua propriedade* (1844) Max Stirner alcançara, segundo Deleuze, o esgotamento do pensamento dialético a partir da inversão da questão “O que é o Homem?” em “Quem é o Homem?”.

Feuerbach anunciava o Homem no lugar de Deus. Mas *eu* não sou o homem ou o ser genérico, não sou a essência do homem, assim como não era Deus; mas o trabalho do negativo, uma

³⁹⁰ Os dois, escrita e pensamento, passam a ser indistinguíveis em Nietzsche - sempre aparecem como uma e a mesma coisa. O desenvolvimento do estilo, é, em última instância, o desenvolvimento do pensamento e, como vimos, de si mesmo através da escrita. WS/AS, §87 e §131,

³⁹¹ Cf. JGB/BM, §6, §9-10, §19-23, §44; GM/GM, III, §11-18.

vez desencadeado, está aí para nos dizer: ainda não és Tu. “Não sou nem Deus nem o Homem, não sou nem essência suprema nem minha essência, e conceber a essência em mim ou fora de mim é, no fundo, a mesma coisa”.³⁹²

A permutação da questão dialética permite a Stirner perceber a recuperação que a dialética faz do pensamento genérico pelo avatar “Homem”, a partir de um Eu que não pode ser definido enquanto essência; revela assim, como perceberá Nietzsche, que, apesar do motor especulativo da dialética ser a contradição e sua resolução, “seu motor prático é a alienação e a supressão da alienação, a alienação e a reapropriação”. Segundo Deleuze, “Stirner é o dialético que revela o niilismo como verdade da dialética”.³⁹³

Nietzsche não cansa de denunciar, nesse sentido, o caráter teológico da filosofia alemã (fazendo referência ao “Seminário de Tübingen”, onde Hegel, Hölderlin e Schelling eram colegas); ao contrário de Stirner, que esgota seu pensamento na dissolução de um modo de pensamento e “lança a si próprio no nada que escava sob os passos da dialética”³⁹⁴, Nietzsche busca exatamente desvencilhar-se destes avatares genéricos ao perguntar não “Quem é o homem?”, mas “como superar o Homem?”. Ainda segundo Deleuze, seu esforço com o conceito do *Super-Homem* e toda a reflexão que ganha enfoque no Zaratustra seria exatamente o de buscar um outro pensamento que não se esgotasse no niilismo dialético.³⁹⁵

O Homem, portanto, não poderia ser uma essência, nem uma propriedade. Essas seriam ainda devedoras de uma filosofia metafísica que, segundo ele, busca nas coisas uma “origem miraculosa (*Wunder-Ursprung*) diretamente do âmago e da essência da ‘coisa em si’.” (MA I/HH I, §1). Como poderia então ser desenvolvida a questão, em Nietzsche, não enfocando o processo ativo de superação, mas o de crítica, também ativo, ao caracterizar o homem em contraste com o *Super-Homem*, como o faz no prólogo de *Assim falou Zaratustra*? Com o olhar do genealogista, ele defende, também desde o início de *Humano demasiado humano*, que a filosofia história, “que não se pode mais conceber como distinta da ciência natural”, deve estar atenta às questões “acerca das origens e dos primórdios (*über Herkunft und Anfang*)” (MA I/HH I, §1). Assim, como avalia Michel Foucault, a perspectiva histórico-genealógica de Nietzsche acabaria por se libertar do problema da essência

³⁹² DELEUZE, Gilles. Op. Cit. p. 204. As aspas dentro da citação se referem a “STIRNER, *L’Unique e sa propriété*”, p. 449” como referenciado na edição de Deleuze.

³⁹³ Idem. Ibidem. p. 204 e 206.

³⁹⁴ Idem. Ibidem. p. 207-208.

³⁹⁵ Cf. MA/HH I, §16 & GD/CI, Como o mundo verdadeiro finalmente se tornou fábula.

ao traçar minuciosamente a historicidade dos fatos morais, achando a origem no seu contrário: “a razão do irracional, o sensível do morto, o lógico do ilógico (...) a verdade dos erros” (MA I/HH I, §1).

Ora, se o genealogista tem o cuidado de escutar a história em vez de acreditar na metafísica, o que é que ele aprende? Que atrás das coisas há ‘algo totalmente diferente’: não seu segredo essencial e sem data, mas o segredo que elas não têm essência, ou que sua essência foi construída peça por peça a partir de figuras que lhe eram estranhas.³⁹⁶

Assim, ao falar do Homem, em qualquer momento de sua obra, Nietzsche não estará buscando a generalização idealista, nem uma definição biológica essencialista e a-histórica. Pelo contrário,

(...) tudo que o filósofo declara sobre o homem, no fundo, não passa de testemunho sobre o homem de um espaço de tempo *bem delimitado*. Falta de sentido histórico é o defeito hereditário de todos os filósofos; inadvertidamente, muitos chegam a tomar a configuração mais recente do homem, tal como surgiu sob a pressão de certas religiões e mesmo de certos eventos políticos, como a forma fixa de que se deve partir. Não querem aprender que o homem veio a ser, e que mesmo a faculdade de cognição veio a ser; enquanto alguns deles querem inclusive que o mundo inteiro seja tecido e derivado dessa faculdade de cognição. (MA/ HH I, §2)

O homem que Nietzsche denuncia será sempre visto como o homem atual (europeu do século XIX), sempre indeterminado e historicamente em construção. Um elemento se torna claro à medida que a análise é feita: o homem enquanto produtor de sentido e valores, como pode ser visto no aforisma transcrito no início desse tópico (MA I/HH I, §4), é ponto central da crítica ao idealismo, ou seja., aos modos através das quais ele conforma a natureza a partir de si próprio. Compete agora entender em que ponto podemos aprofundar o vestígio a partir do qual o diálogo entre ele e Lima Barreto se desenrola., partindo da definição que Nietzsche dá daquele que é o “(...) animal mais malgrado, o mais doentio, o que mais perigosamente se desviou de seus instintos – e, com tudo isso, é verdade, também o mais interessante!” (AC/AC, §14).

A partir da escrita do Eu e do aforisma em questão de *Humano demasiado humano*, podemos perceber a centralidade da aparência enquanto única realidade passível de ser observada. Em *A gaia ciência*, o autor do Zarathustra deixa claro o que isso significa em termos de sua constituição ontológica.

O que é agora, para mim, a aparência? Verdadeiramente, não é o oposto de alguma essência – que posso eu enunciar de qualquer essência, que não os predicados de sua aparência? Verdadeiramente, não é uma máscara mortuária que se pudesse aplicar a um desconhecido X e depois retirar! Aparência é, para mim, aquilo mesmo que atua e vive, que na zombaria de si mesmo chega ao ponto de me fazer sentir que tudo aqui é aparência, fogo-fátuo, dança

³⁹⁶ FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história., In: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. p. 17-18.

de espíritos e nada mais – que, entre todos esses sonhadores, também eu, o “homem do conhecimento”, danço a minha dança, que o homem do conhecimento é um recurso para prolongar a dança terrestre e, assim, está entre os mestres da cerimônia da existência, e que a sublime coerência e ligação de todos os conhecimentos é e será, talvez, o meio supremo de manter a universalidade do sonho e a mútua compreensibilidade de todos esses sonhadores, e, precisamente com isso, a duração dos sonhos (FW/GC, §54)³⁹⁷.

O trecho do aforisma revela a radicalidade do pensamento que, ao rejeitar a divisão de mundos platônica – mundo verdadeiro e mundo aparente –, deve trazer ao centro da reflexão a percepção de uma aparência que se apresenta por si só, impermanente e sempre relacional. O homem enquanto substância foi um esforço de torná-lo previsível, calculável, domar sua condição impermanente, o que permitiria pensá-lo como origem e causa da ação, e por isso conformá-lo ao pensamento causal que se revela em Nietzsche uma ficção³⁹⁸. Essa ficção, ele dirá no *Crepúsculo dos ídolos*, desenvolvendo a perspectiva de *Humano, demasiado humano*, é a base do erro que constitui o idealismo da visão causal do mundo como um todo:

Acreditávamos ser nós mesmos causais no ato da vontade; aí pensávamos, ao menos, *flagrar no ato* a causalidade. Tampouco duvidava que todos os *antecedentia* de uma ação, suas causas, deviam ser buscados na consciência e nela se achariam novamente, ao serem buscados – como “motivos” (...) O homem projetou fora de si os seus três ‘fatos interiores’, aquilo em que acreditava mais firmemente, a vontade, o espírito, o Eu – extraiu a noção de ser da noção de Eu, pondo as ‘coisas’ como existentes à sua imagem, conforme sua noção do Eu como causa. É de se admirar que depois encontrasse, nas coisas, apenas *o que havia nelas colocado?* – A coisa mesma, repetindo, a noção de coisa, [é] apenas um reflexo da crença no Eu como causa... (...) O erro do espírito como causa confundido com a realidade! E tornado medida da realidade! E denominado Deus! – (GD/CI, Os quatro grandes erros, §3)³⁹⁹

³⁹⁷ De novo, é importante manter sempre olho próximo na recorrência das imagens ao longo da obra de Nietzsche. O sonho aqui aparece como essa aparência sem essência que o filósofo ao longo da sua obra tenta nomear, que não se opõe a nenhuma essência, mas é a própria dança (termo aqui também já explicado) ontológica do vir-a-ser. Essa imagem aparece pela primeira vez em sua obra em *O nascimento da tragédia* (1872), na oposição que faz entre os dois impulsos artísticos fundamentais, apolíneo e dionisíaco, que explicam não somente a tragédia grega, mas, por extensão, um estar-no-mundo artístico. O apolíneo, representado pelo *sonho*, diz respeito ao princípio de individuação, a criação de formas que atuam como o “véu de maia”, ocultando a verdadeiro Uno-primordial, o fundamento indefinido e contínuo da existência, acessível apenas através da embriaguez dionisíaca. O esquema do livro constrói essa “metafísica do artista” ainda sobre as bases da oposição ente essência e aparência, grandemente influenciado por Schopenhauer. Ao longo de sua obra, o apolíneo e o sonho serão absorvidos na visão do trágico dionisíaco a partir da ideia da livre criação de formas como processo de dominação e conformação do mundo. “O nome apolíneo designa a imobilização encantada de um mundo da *bela aparência* na medida em que ele liberta do devir” (FP XII, 2[110]; *Apud*: WOTLING, Patrick. **Vocabulário de Nietzsche**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.) Cf. GD/CI, Incursões de um extemporâneo, §10; MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1985; BURNETT, Henri. **Para ler o nascimento da tragédia de Nietzsche**. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

³⁹⁸ GIACÓIA JUNIOR, Oswaldo. **Nietzsche: o humano como memória e como promessa**. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 50.

³⁹⁹ Cf. JGB/BM, §32, GM/GM, II, §12.

Fica clara, a partir da passagem, relação intrínseca que no pensamento de Nietzsche têm o Eu, o Homem e a crítica ao idealismo. O homem, portanto, não seria portador de qualquer essência fundamental, pois toda essência, como pode ser visto genealogicamente, fora criada a partir do preconceito da causalidade e tornada “fato empírico” (Ibid.). Pelo contrário, ele pode ser entendido apenas como esse “fazer-se” em caminho, como uma corda estendida sobre o abismo (*Abgrund*) - figura do *nada*. Esse nada não se mostra, contudo, a todos de forma igual no cotidiano. Pelo que podemos analisar, o abismo sobre o qual se sustenta fragilmente o homem (enquanto caminho) é, na ficção preponderante que denuncia Nietzsche, sobreposto a um chão (*Grund*), que é sempre um falso chão.

Até aqui, pode-se perceber que, ao alçar a aparência ao lugar de única realidade possível, Nietzsche a apresenta de dois modos distintos, que são exemplificados nas duas formas de constituição do Eu: de um lado, o Eu essencializado, transformado em *causa*, cujo vir-a-ser é transformado, pelo esquecimento, em erro; de outro, o Eu que se forma dionisiacamente a partir do estilo, que dança sobre as formas fixas e as denuncia como ilusão. Essa distinção está na base da análise que Gianni Vattimo faz da obra de Nietzsche. Ao focar no conceito de máscara, jogando luz na relação entre aparência e “mundo verdadeiro”, Vattimo percebe que o filósofo alemão a entende de duas formas, que denomina “máscara boa” e “máscara má”⁴⁰⁰.

Através de uma análise que atravessa toda a obra do filósofo, entendendo seu desenvolvimento ao longo das três fases com que comumente é dividida, Gianni Vattimo usa o conceito de máscara e seus derivativos - como a dinâmica do desmascaramento - enquanto fio condutor, que coloca na centralidade do pensamento Nietzscheano o jogo entre aparência, devir e essência. Ele perscruta na obra de Nietzsche a forma como o desmascaramento, presente no imaginário filosófico comum, é autossuprimido⁴⁰¹ ao voltar-se contra si mesmo - desmascarar suporia a existência de algo fixo, uno, sobre o qual a máscara, a aparência, se coloca⁴⁰². A diferença entre a máscara que se supõe fundamento (*Grund*) e uma que

⁴⁰⁰ VATTIMO, Gianni. **O sujeito e a máscara**: Nietzsche e o problema da libertação. Petrópolis: Vozes, 2017.

⁴⁰¹ Oswaldo Giacoia Junior chama atenção para a importância do conceito de autossupressão no pensamento de Nietzsche. GIACOIA Junior, Oswaldo. Op. Cit.

⁴⁰² Idem. Ibidem. p. 96. Cf. Ibid. p. 102-103: “A obstinação com que Nietzsche desenvolve o programa enunciado no aforisma 1 de *Humano, demasiado humano*, que pode parecer um programa

se entende enquanto devir - o que Vattimo chama de “boa vontade de máscara” – é o que está em jogo nesta distinção, que já se faz presente na análise das primeiras obras de Nietzsche.

De fato (...) o problema que Nietzsche se coloca tanto no Nascimento da tragédia como na segunda Extemporânea não é o de chegar à realidade, para além da aparência, e sim o de substituir por uma aparência diferente aquela em meio à qual vivemos, e que se faz passar pela única realidade verdadeira⁴⁰³.

É nesse sentido que Gianni Vattimo divide a noção de aparência como ela aparece ao longo da obra do filósofo alemão: a ideia de que tudo é aparência sem essência, ou seja, tudo é aparência em devir, efeito provisório; e assim, o efeito que supõe ser essência se mostra erro, ficção, um falso chão. Ou seja, apenas aquele que tem “olhos que veem longe, que desejam o longe” (Za/ZA, O regresso) pode ver através desse chão falso, abismo da existência e falta completa de sustentação, e pode tomar para si a construção dessa aparência enquanto forma de devir puro, enquanto não essência. Por outro lado, o preconceito dos homens mostra esse vir-a-ser como essência, como chão⁴⁰⁴.

O que quer então, entre os homens, aquele com olhos que veem longe – que veem o abismo? Zaratusta não pode deixar de perceber que tudo que os homens falam se mantém muito rente aos olhos, numa estreiteza de visão que os impede de ver a falta de fundamento fixo da existência. Todo chão (*Grund*) é apenas primeiro plano, fachada (*Vordergrund*). A partir da compreensão da relação entre o Eu, o homem e a aparência (enquanto crítica ao idealismo), as imagens evocadas no início deste tópico começam a se esclarecer. Zaratustra afirma que deve elevar-se (sua caverna fica no alto da montanha, e ele deve descer à convivência dos homens) para que se possa ver o abismo; todo fundamento idealista é a própria projeção de si mesmo no mundo – todo fundamento é demasiadamente humano. Por isso “Olhar

ora redutivo em sentido positivista-cientificista, ora fenomenológico-hegeliano (também este, no final, propenso a reencontrar uma unidade, espiritual mas sempre rigidamente totalizante) tem, nesta perspectiva, o sentido de levar a termo o desmascaramento para desmascarar o próprio desmascaramento, reconhecendo-o como uma tendência intrínseca do mundo da máscara má com base na qual este mundo chega ao fim por autonegação. Perguntar-se se este processo configura – como já disse – um desenvolvimento dialético significa desconhecer o fato de que, se existe uma dialética, aqui ela chega à negação de si mesma, ou seja, à negação de seu imprescindível caráter totalizante. Dizer que Nietzsche conduz o desmascaramento até desmascarar o próprio desmascaramento significa abrir caminho para ver como ele, justamente ao aplicar os métodos de pensamento em que se consolida a experiência metafísica tradicional, e portanto também o método dialético (cuja presença, em certa medida, é inegável em seu próprio pensamento), leva esses métodos à supressão de si mesmos, e vai autenticamente além deles”.

⁴⁰³ Idem. Ibidem. p. 50-51.

⁴⁰⁴ Cf. JGB/BM, §3.

para longe de si é necessário, a fim de ver muito: - todo escalador de montanhas necessita essa dureza” (Za/ZA, O andarilho), a dureza que Nietzsche atribui ao martelo que cria e destrói⁴⁰⁵.

Mas quem, como homem do conhecimento, olha de maneira importuna, como poderia ver, em todas as coisas, mais do que suas razões exteriores (*vordere Grunde*)?

Mas tu, ó Zaratustra, querias ver a razão e o pano de fundo (*Grund und Hintergrund*) de todas as coisas: então tens que subir acima de ti mesmo – para o alto, para além, até que tenhas inclusive tuas estrelas abaixo de ti. (Za/ZA, O andarilho)

Nietzsche se diferencia aqui do “homem do conhecimento”, que vê no mundo razões, fundamentos exteriores (*vordere Grunde*) onde só existe a aparência projetada do próprio homem, fachada (*Vordergrunde*), e o identifica com a perspectiva moderna,

herança do kantismo, a “filosofia moderna” subjetivista extremada na revolução copernicana, que possibilita a cisão entre o sujeito que conhece e o objeto conhecido, esse sujeito amplificado que olha de fora o “livro do mundo”, o “texto” objetivamente dado ponto de vista dos mais “científicos” dentre os adotados pela modernidade.”⁴⁰⁶

Ao contrário, Zaratustra busca o que há por baixo chão, o pano de fundo (*Hintergrund*) que as fachadas escondem. Para isso, tem que elevar-se e olhar “para baixo, para os fundamentos (*Gründe*) e a falta de fundamento (*Grundlosigkeit*)!” (M/A, §114). O combate de Nietzsche ao pensamento metafísico, originado da separação dos opostos, parte do elevar-se em busca deste pano de fundo – ou seja, saltando por cima dos métodos de pensamento idealistas, como visto aqui em relação à dialética, o pensador pode se elevar na solidão do seu pensamento e perceber o pano de fundo enquanto um devir de princípios (*Grunrsätze*) que formam a consciência como resultado de impulsos fundamentais (*Grundtrieben*) (M/A, §167)⁴⁰⁷ sempre impermanentes – e a consequente ausência de fundamento fixo e universal.

Pois pode-se duvidar, primeiro, que existam absolutamente opostos; segundo, que as valorações e oposições de valor populares, nas quais os metafísicos imprimiram seu selo, sejam mais que avaliações de fachada (*Vordergrunds-schätzungen*), perspectivas provisórias, talvez inclusive vistas de um ângulo, de baixo para cima, talvez, “perspectivas de rã” (...) (JGB/BM, §2)

⁴⁰⁵ A figura do martelo é importante nos últimos escritos de Nietzsche, e tem um sentido duplo: representa não só a autossupressão do idealismo metafísico através da demonstração de sua insustentabilidade, mas também a criação de valores que artisticamente constituem a existência. Ambas as interpretações serão mais desenvolvidos no capítulo seguinte. Cf. GD/CI.

⁴⁰⁶ RUFIONI, Priscila Rossinetti. Filosofar em abismo: “cada filosofia esconde também uma filosofia”. **Cadernos Nietzsche**, n. 14, 2003, p. 72.

⁴⁰⁷ Cf. Za/ZA, Dos transmundanos, Dos desprezadores do corpo; JGB/BM, §2, §32.

Esse tipo de pensador, que já em *Aurora* Nietzsche chama de “nossos caros do subsolo (*die lieben Untergründlichen*)” (M/A, §446), não deve, contudo, ser tomado pelo nojo e aversão a essas aparências – síndrome de uma nostalgia de fundamento, busca de chão firme. Ele sabe bem que

todo espírito profundo necessita de uma máscara: mais ainda, ao redor de todo espírito profundo cresce continuamente uma máscara, graças à interpretação perpetuamente falsa, ou seja, rasa, de cada palavra, cada passo, cada sinal de vida que ele dá. (JGB/BM, §40).⁴⁰⁸

Nietzsche exalta essas almas profundas, os espíritos livres, investigadores “com dedos impetuosos para o inatingível (...) com almas de frente e de fundo (*Vorder- und Hinterseelen*) (...) com fachadas e bastidores (*Vorder- und Hintergründen*) que ninguém percorreria até o fim, escondidos sob o manto de luz” (JGB/BM, §44) – espíritos que entendem a fachada enquanto fachada, em devir constante. A diferenciação entre almas de frente e de fundo faz referência a separação tratada no tópico anterior entre o Eu (*Ich*) e o Si-mesmo (*Selbst*), sendo o segundo o corpo do qual o primeiro é mero produto.⁴⁰⁹

Esse espírito livre sabe bem o perigo da ingênua aversão à aparência; o que ele denuncia não é o fato mesmo da superficialidade dos valores e do pensamento, mas o “se esgueirar para fora dele, como os doentes e moribundos”. Ao contrário, ele deseja “declará-lo bom” (Za/ZA, Dos transmudanos). Essa valoração só acontece “na medida em que somos os amigos natos, jurados e ciumentos da *solidão*, de nossa mais profunda, mais solar e mais noturna solidão – tal espécie de homens somos nós, nós, espíritos livres!” (JGB/BM, §44).

A insistência na solidão como condição da percepção das fachadas nos permite compreender a interpretação de Mário Ferreira dos Santos, que traduz *Vordergrund* por “afinidades”. Efetivamente, é o *páthos* da distância, condição do tipo nobre⁴¹⁰ e motor da crítica à modernidade, que permite o olhar distanciado para perceber como o homem se forma em sua baixaza, condição igualitária da plebe.

⁴⁰⁸ Cf. JGB/BM, §59: “Quem observou o mundo em profundidade, percebe quanta sabedoria existe no fato de os homens serem superficiais. É o seu instinto conservador que lhes ensina a ser volúveis, ligeiros e falsos. Aqui e ali encontramos, entre filósofos e entre artistas, um culto apaixonado e excessivo das formas puras: ninguém duvide que quem necessita de tal maneira adorar a superfície, em algum momento fez uma incursão infeliz por baixo dela”. Cf. também Za/ZA, O convalescente.

⁴⁰⁹ É importante salientar que em Nietzsche, o corpo não é algo dado e que permanece através do tempo. Pelo contrário, o que chamamos de corpo é também resultante das dinâmicas de forças, impulsos e dominações que formam a vida enquanto Vontade de Poder (JGB/BM, §13). Cf. CRUZ, Daniele Conceição Scarini Pinto da. **De “abismos” a “verdades”**: Nietzsche e a tarefa de trazer a arte à vida. 2016 (Dissertação – Mestrado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, 2016.

⁴¹⁰ Cf. JGB/BM, §257.

Contudo, essa interpretação, conquanto coerente, se mantém ainda razão externa (*vordere Grunde*) e fachada (*Vordergrund*), em relação à profundidade do olhar do pensamento nietzscheano – profundidade onde a própria verdade se mostra enquanto preconceito filosófico e fachada (JGB/BM, §34; FW/GC, §344)⁴¹¹.

Sim, pois o que nos obriga a supor que há uma oposição essencial entre “verdadeiro” e “falso”? Não basta a suposição de graus de aparência, e como que sombras e tonalidades do aparente, mais claras e mais escuras – diferentes *valeurs* [valores], para usar a linguagem dos pintores? Porque não poderia o mundo que nos concerne – ser uma ficção? (JGB/BM, §34)⁴¹²

Assim, Nietzsche resume o que aqui busco deixar claro: sua denúncia da superficialidade do homem e da linguagem⁴¹³ não é mera rejeição ao aparente, mas à oposição verdadeiro/falso, que deriva a oposição de origem platônica entre essência/aparência⁴¹⁴. Contudo, o que resulta não é um simples elogio do aparente, mas a possibilidade de um complexo jogo de graus de aparência – da qual a referência à pintura não é fortuita, sendo origem, também, da noção de “primeiro plano” (*Vordergrund*) utilizada pelo filósofo.

A partir desse jogo, a imagem do prólogo de *Assim falou Zaratustra* começa a se desdobrar de forma mais ampla. O homem se mostra enquanto passagem entre o animal e o *Super-Homem* não de forma darwiniana – essencialmente reativo e adaptativo ao meio, cujas *causas* são encontradas fora daquele que o percebe – mas enquanto experiência de mundo e de pensamento demasiado imperfeita (Za/ZA, Prólogo, §1), pois supõe serem chão as suas fachadas. “Na verdade, um rio imundo é o homem. É preciso ser um oceano para acolher um rio imundo sem se tornar impuro” (Za/ZA, Prólogo, §3⁴¹⁵). O andarilho eremita, na sua solidão, deve elevar-se (destacar-se do rebanho) para poder olhar com profundidade o devir dessa aparência. Nos seus escritos, “se ouve também um quê do eco do deserto, um quê de sussurro e do tímido olhar em torno que é próprio da solidão; em suas mais fortes palavras, em seu grito mesmo ainda ressoa uma espécie nova e mais perigosa de

⁴¹¹ É nesse sentido, dentro do contexto da crítica à valorização da verdade enquanto um preconceito da ciência, que Nietzsche fala de seu livro *Genealogia da moral*: “A cada vez um começo calculado para desorientar, frio, científico, irônico mesmo, intencionalmente primeiro plano, intencionalmente temporizador” (EH/EH, *Genealogia da moral*, §1)

⁴¹² Cf. ainda JGB/BM, §36.

⁴¹³ Cf. JGB/BM, §24.

⁴¹⁴ “Todos esses modelos de pensar que medem o valor das coisas conforme o prazer e a dor, isto é, conforme estados concomitantes e dados secundários, são ingenuidades e filosofias de fachada, que todo aquele cômico de suas energias criadoras e de uma consciência de artista não deixará de olhar com derrisão, e também compaixão” (JGB/BM, §225).

⁴¹⁵ Sobre o rio enquanto devir, cf. Za/ZA, Da superação de si mesmo. Sobre o mar enquanto abismo, cf. Za/ZA, A oferta do mel.

silêncio e mudez.” (JGB/BM, §289). É esse olhar que verá todo fundamento enquanto “fundamentação”, ou seja, que toda razão é antes arbitrária e arbitrada, e que *vem a ser* pelo contato com o mundo transformado em profusão da linguagem. A essência eterna e universal se transforma, na filosofia de Nietzsche, no ato de criação dessa essência, revelando-a como ato, efêmero e recorrente.

Um eremita não crê que um filósofo – supondo que todo filósofo tenha sido antes um eremita – alguma vez tenha expresso num livro suas opiniões genuínas e últimas: não se escrevem livros para esconder precisamente o que traz dentro de si? – ele duvidará inclusive que um filósofo *possa* ter opiniões “verdadeiras e últimas”, e que nele não haja, não tenha de haver, uma caverna ainda mais profunda por trás de cada caverna – um mundo mais amplo, mais rico, mais estranho além da superfície, um abismo (*Abgrund*) atrás de cada chão, cada razão (*Grund*)⁴¹⁶, por baixo de toda “fundamentação” (“*Begründung*”). Toda filosofia é uma filosofia de fachada (*Vordergrunds-Philosophie*) – eis um juízo de eremita: “Existe algo de arbitrário no fato de ele se deter *aqui*, de olhar para trás e em volta, de não cavar mais fundo *aqui* e pôr de lado a pá – há também algo de suspeito nisso”. Toda filosofia também *esconde* uma filosofia, toda opinião é também um esconderijo, toda palavra também uma máscara. (JGB/BM, §289)

A linguagem, que para Nietzsche é sempre um processo de “simplificação” (JGB/BM, §268), cobre com um falso chão o abismo sobre o qual o homem se equilibra. O ver longe, para além desse falso chão, exige coragem. Essa coragem, Zaratustra diz, “também mata a vertigem ante os abismos: e onde o ser humano não estaria diante de abismos? O próprio ver não é – ver abismos?” (Za/ZA, Da visão e do enigma).

É no jogo entre a aparência e a ausência de fundamento que toma forma a imagem do Zaratustra que Lima Barreto repete. Não à toa, a descoberta da realidade enquanto aparência é, também, marca constante da literatura de Lima Barreto – e a própria noção de fachada surge recorrentemente na forma com a qual ele foi lido; e ela toma centralidade no processo trágico que seus personagens levam a cabo através dos deslocamentos de visão que ele empreende em sua obra. O que devemos descobrir, agora, é até que ponto a sensação de ausência de chão que identificamos

⁴¹⁶ Aqui o tradutor optou por desdobrar a expressão em duas onde no original só é utilizada a expressão *Grunde*, para poder manter a coerência metafórica sem sacrificar o sentido mais concreto da frase. Vale a reprodução completa do texto original: “*Der Einsiedler glaubt nicht daran, dass jemals ein Philosoph — gesetzt, dass ein Philosoph immer vorerst ein Einsiedler war — seine eigentlichen und letzten Meinungen in Büchern ausgedrückt habe: schreibt man nicht gerade Bücher, um zu verbergen, was man bei sich birgt? — ja er wird zweifeln, ob ein Philosoph „letzte und eigentliche“ Meinungen überhaupt haben könne, ob bei ihm nicht hinter jeder Höhle noch eine tiefere Höhle liege, liegen müsse — eine umfänglichere fremdere reichere Welt über einer Oberfläche, ein Abgrund hinter jedem Grunde, unter jeder “Begründung”. Jede Philosophie ist eine Vordergrunds-Philosophie — das ist ein Einsiedler-Urtheil: ‘es ist etwas Willkürliches daran, dass er hier stehen blieb, zurückblickte, sich umblickte, dass er hier nicht mehr tiefer grub und den Spaten weglegte, — es ist auch etwas Misstrauisches daran.’ Jede Philosophie verbirgt auch eine Philosophie; jede Meinung ist auch ein Versteck, jedes Wort auch eine Maske.*”

na obra de Lima, e cuja perspectiva nietzschiana foi aqui desenvolvida, carrega também o jogo entre abismo e fachada. Antes, contudo, deveremos perceber como esse jogo - que em Nietzsche parte da crítica à tradição humanista cujo ápice viveu o século XIX – passa em Lima por um conceito cunhado por um assíduo leitor de Nietzsche, e como a vertigem do abismo, em última instância, toma forma na sua literatura nesse revelar das aparências.

2.4

O bovarismo e o mundo de fachadas

Um tema recorrente na fortuna crítica de Lima Barreto, que se tornou ponto central de sua absorção ao chamado de cânone literário brasileiro – e do foco que se tem dado ao autor em anos recentes – é o lugar da denúncia da superficialidade da vida urbana da Capital Federal, que toma a forma do desvelo da hipocrisia das classes dirigentes do centro da cidade. Esse tema, amplamente salientado e posto por vezes no centro da interpretação de sua obra, é central se quisermos continuar nosso percurso argumentativo e elucidar as relações que podem ser derivadas da leitura de Lima da passagem do Zaratustra.

Vimos, no tópico anterior, como o conceito traduzido ao português como *fachada* aparece na filosofia de Nietzsche em um complexo jogo que tenta fugir da dicotomia característica do pensamento metafísico entre essência e aparência - em todas as formas que ela toma a depender da perspectiva filosófica (mundo ideal/mundo aparente; substância/forma; fenômeno/coisa-em-si) – ao multiplicar o modo como diferentes modulações da superficialidade se encontram sempre em relação e em devir. A partir do jogo multifacetado com o termo *Grund*, nos é mostrado um mundo de diferentes graus e formas de superficialidade que escondem um devir móvel e sem qualquer pretensão de estabilidade e universalidade, manifestado na imagem nietzschiana do abismo. Assim podemos começar a compreender de forma mais clara a construção do Eu no mundo, ponto de aproximação entre Lima e Nietzsche.

Em Lima Barreto, a denúncia da superficialidade em vários momentos toma para si também a imagem metafórica da fachada. Em consonância com as reformas urbanas da cidade, que entre outras coisas tinham a perspectiva do embelezamento – da arquitetura e da vestimenta - como orientação do moderno, o termo acabaria servindo como imagem de um processo muito mais amplo de uma literatura que se

faz ao caminhar pelas ruas a revelar a superficialidade do que se supunha universal, concreto e profundo; e a fortuna crítica de Lima chamará atenção para esse aspecto de modo recorrente. Nicolau Sevckenko afirma que

Sua atenção escapa do cenário de mármore e cristal montado no centro da cidade e reservado para a convivência e sociabilidade dos beneficiários com as recentes transformações históricas, para deter-se – demoradamente – na realidade enfermiza que se oculta por detrás daquela fachada imponente.⁴¹⁷

O cronista Lima Barreto falava da cidade pela qual percorria, e nela via movimentos cenográficos de suas rápidas mudanças. As ruas eram seu posto de observação, de onde partiam suas impressões e produções – no momento em que elas se tornaram foco de atenção não apenas dos jornalistas, mas da sociedade carioca como um todo. O escritor andarilho percebia as mudanças da cidade a partir da rua que, de modo semelhante ao boêmio que Walter Benjamin descreve, “transformava-se em apartamento para o *flâneur* que se sente em casa entre as fachadas dos edifícios como o burguês entre suas quatro paredes”⁴¹⁸. Em suas crônicas, muitas vezes seriam denunciados como ilusões, aparências vazias, o Rio binocular da moda e dos novos prédios, que como vimos era associado a conceitos abstratos universalizantes como modernidade e progresso (faceta moderna do já antigo conceito de civilização). Na crônica “As Enchentes”, ele deixa isso claro ao denunciar o descaso do poder público, que gastava quantias enormes em obras de embelezamento e não era capaz de resolver um problema crônico da cidade: “Infelizmente, porém, nos preocupamos muito com os aspectos externos, com as *fachadas*, e não com o que há de essencial nos problemas da nossa vida urbana, econômica, financeira e social (grifo meu)”⁴¹⁹. Os aspectos externos que o autor denuncia não se restringiam à dinâmica das reformas arquitetônicas e urbanísticas, mas partiam delas como caso emblemático para revelar toda uma dinâmica na qual que tais aspectos externos se mostram sem lastro na vivência da cidade – diferentemente do Rio de Janeiro das crônicas de Olavo Bilac, cidade revolucionada e modernizada em sua essência por homens de coragem⁴²⁰. Nesse sentido é que Lília Schwarcz, em sua biografia de Lima Barreto, escreve que “repisando sua

⁴¹⁷ SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999. P. 163.

⁴¹⁸ BENJAMIN, Walter. *Charles Beaudelaire: um poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Apud: RESENDE, Beatriz. Op. Cit. p. 88.

⁴¹⁹ BARETTO, Lima. Crônicas seletas. In: **Obra Reunida** (Volume 3). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 706. (crônica “As Enchentes”, incluída no volume Vida Urbana).

⁴²⁰ NUNES, Radamés Vieira. Cidade Inventada: o Rio de Janeiro entre fachada e ilusão. **OP SIS**, Catalão, vol. 9, n° 12, jan.-jun. 2009, p. 65.

geografia simbólica – que dividia um Brasil real de outro, menos verdadeiro –, o escritor desfazia dos bairros que para ele representavam o quartel-general da aristocracia brasileira.”⁴²¹. Segundo Alfredo Bosi,

O que é ainda hesitação em Euclides, é certeza em Lima Barreto. Para este, mestiço humilhado e ofendido, a sociedade brasileira sob a Primeira República aparece como um simulacro de democracia, um regime de desequilíbrios de raça e de classe, uma *fachada* de gesso floreal, um discurso parnasiano requentado, um macaquear da “*belle époque*” internacional (...) Na palavra sem retoques de Lima Barreto liquidam-se o ideário dos pró-homens da República e o seu tom liberal-eufórico. A prova dos nove, o regime em pleno funcionamento, apontara erro de cálculo. A República sonhada pelos Benjamin Constant e seus cadetes é uma oligarquia cheia de preconceitos que sustenta uma burocracia túrgida e sonsa. Ai dos desapadrinhados nesse imenso cabide de empregos que é a cidade do Rio de Janeiro. (grifo meu)⁴²²

Lima, em suas crônicas, denuncia esse Rio de Janeiro de ilusão, e investe contra o que chama de “nossa mania de fachadas”, que nos faz implorar aos poderes públicos “providências para que sejamos reconhecidos na Europa, na Ásia, etc., a fim de evitar que os estrangeiros não mais nos caluniem (...)”⁴²³. Essas providências são para Lima meros enfeites, que buscavam sobrepor o que mais profundamente necessitava a população com um falso ar europeu, o que faz com que, em uma crônica de 1921 por ocasião do dia da Proclamação da República, ele se questione: “Não será (...) que a República é o régimen da fachada, da ostentação, do falso brilho e luxo de *parvenu*, tendo como *repoussoir* a miséria geral?”⁴²⁴.

Os exemplos em suas crônicas são muitos, e poderiam repetir-se aqui por páginas. O que aqui é importante deixar claro, contudo, é como a produção do cronista Lima Barreto tem como tema recorrente o desmascaramento da cidade modernizada, jogando luz ao seu processo típico através do qual os ideais universais são expostos enquanto superficialidade, aparência, representado pela noção de fachada. A partir da personalização da escrita, tematizando-se constantemente em suas obras, esse processo utiliza-se da ironia e da descrição dos costumes da cidade – o uso de ambientes públicos, da moda, entre outros – a partir de um observador (ele mesmo) que se supõe externo; o deslocamento da olhar acaba por demonstrar

⁴²¹ SCHWARCZ, Lilia Moritz. Op. Cit. p. 372.

⁴²² BOSI, Alfredo. As letras na Primeira República. *Apud*: SANTOS, Patrick da Silva dos. A cidade como espaço de inclusão e exclusão: Lima Barreto e um olhar para o Rio de Janeiro da Primeira República. V **Seminário de ciências sociais aplicadas** - UNESC. Mai.-jun. 2016, p. 12-13.

⁴²³ BARRETO, Lima. **Correspondência ativa e passiva** (Tomo I). São Paulo: Editora Brasiliense, 1956. p. 270.

⁴²⁴ BARRETO, Lima. Crônicas seletas. In: **Obra Reunida** (Volume 3). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 655.

que parte do que se supunha essencial – a modernização da cidade, o progresso, a raça, seja o que for – não é mais do que um simples golpe de vista⁴²⁵.

Isso levou a boa parte de seus leitores enfatizarem o diagnóstico de uma cisão entre o que seria um “Rio de Janeiro real” e um ficcional, idealizado pelas elites, divisão essa que estaria relacionada com a separação entre centro e subúrbio: o centro seria o lugar das elites que teriam criado uma imagem falsa de cidade para eles mesmos, enquanto no subúrbio e suas classes pobres estaria a cidade real, invisível. Tais leituras tendem a conferir um peso e extensão muito maior à tematização do subúrbio do que efetivamente se encontra na obra de Lima. Beatriz Resende, ao investigar demoradamente suas crônicas, alerta que se equivocam aqueles que acreditam ser sua preocupação maior o morador do subúrbio, e mais ainda quem procure nele algum Rio de Janeiro verdadeiro, autêntico, essencial. “No centro da cidade está o universo mundano, mas estão também os miseráveis. No centro do Rio de Janeiro criam-se modas, fazem-se e desfazem-se reputações, derrubam-se gabinetes. A política é discutida nos cafés do centro”.⁴²⁶

Confiná-lo ao subúrbio, afirma ela, seria contrariar o próprio autor que dizia passar, das vinte e quatro horas do dia, mais de quatorze na rua. Partindo da percepção de Beatriz Resende poderemos ver, ao analisar a sua obra como um todo, como Lima escapa dos perigos essencialistas e idealistas que marcaram parte da literatura brasileira do século anterior. Se nos diários podemos ver um autor em vias de criar-se, em tensão com o seu meio, na sua produção ficcional, será o jogo entre aparência e desilusão o foco de grande parte das obras.

Nesse sentido, o processo de Lima não será o de propor necessariamente um Rio de ancestralidade negra, de profundidade indígena ou antropofágico que se esconderia por trás do véu europeizante. Antes, munido de sensibilidade aguda, o escritor percebia “no interior da sociedade um variado conjunto de procedimentos encadeados – compondo grandes e pequenas cadeias, vistosas e invisíveis – que

⁴²⁵ Um exemplo emblemático se encontra na crônica “O prefeito e a cidade”: “Todo o dia, pela manhã, quando vou dar o meu passeio filosófico e higiênico, pelos arredores da minha casa suburbana, tropeço nos caldeirões da rua principal da localidade de minha residência, rua essa que foi calçada há bem cinquenta anos, a pedregulhos respeitáveis [...] Lembro-me dos silhares dos caminhos romanos e do asfalto com que a Prefeitura Municipal está cobrindo os areais desertos de Copacabana [...] Por que será que ela não reserva um pouquinho dos seus cuidados para essa útil rua das minhas vizinhanças, que até é caminho de defuntos para o cemitério de Inhaúma? (BARRETO, 1961, p.117)”. BARRETO, Lima. O prefeito e a cidade. *Apud*: SANTOS, Patrick da Silva dos. Op. Cit. p. 8.

⁴²⁶ RESENDE, Beatriz. Op. Cit. 92.

tendiam a constriuir o pensamento dos homens (...)”⁴²⁷; ou seja, não o Rio “real”, mas o próprio jogo de aparências que a experiência urbana revela, quando a partir de um olhar deslocado - experiência essa que deixa claro, no fim das contas, que o cenário de mármore e cristal da cidade fora montado para um tipo específico de espectador.

Isaías Caminha, Policarpo Quaresma, Vicente Mascarenhas, além de inúmeros personagens de suas crônicas e o próprio cronista Lima Barreto não são esse espectador ideal. Contudo, ao contrário da literatura anterior que pudesse ter tematizado negros, trabalhadores ou outros tipos sociais, para ele o que importa é o que seus olhares revelam. O Brasil de Lima Barreto parece sempre surgir em disputa, em tensão com o que as classes dirigentes do Rio de Janeiro entendiam como sendo o cerne de sua identidade. Desde suas crônicas até os romances de mais longo fôlego, sua obra se faz quase como um jogo de espelhos, a mostrar o vazio por trás das fachadas que a cidade construía para si. Ao perambular pelas ruas, o caminhante só veria dos prédios as fachadas - que acabam por tomar a centralidade da sua obra. Não é a questão “o que é o Brasil (ou o Rio de Janeiro) verdadeiro?” que o interessa; mais precisamente, é como surge esse Brasil aparente, quem o faz, que parece ser tema recorrente em sua obra.

Esse foco é mais decisivamente claro em suas obras de ficção. Se nas crônicas Lima Barreto deve se lançar em um tipo de debate público estabelecido no contexto jornalístico, nas questões políticas e urbanas – e nesse sentido, se mostrar como verdadeiro conhecedor da cidade - é na experiência ficcionalizada que o tema da desilusão da aparência parece tratado nele mesmo com centralidade.

A escolha do Isaías Caminha como seu primeiro livro é significativa. O “pessoalíssimo”, como disse José Veríssimo, romance de estreia lançaria Lima Barreto na cena literária não apenas como um polemista ou um escritor de *romans à clef*. Seu objetivo, traçado no prefácio que acompanhou a segunda edição do livro, seria o de responder a teorias racialistas que atribuíam o insucesso na vida adulta de promissores estudantes negros a um defeito de raça. As recordações de Isaías serviriam como

(...) uma defesa a acusações deduzidas superficialmente de aparências cuja essência explicadora, as mais das vezes, está na sociedade e não no indivíduo desprovido de tudo, de

⁴²⁷ SEVCENKO, Nicolau. Op. Cit. p. 169.

família, de afetos, de simpatias, de fortuna, isolado contra inimigos que o rodeiam armados da velocidade da bala e da insídia do veneno.⁴²⁸

A partir das memórias escritas de Isaías, a defesa da superficialidade das acusações se transforma num processo de desvelo da superficialidade na qual a capital é construída. A todo momento da obra, as aparências da cidade - seus prédios, avenidas, as roupas de donzelas e rapazes, suas instituições - são confrontadas pela experiência de um personagem externo ou pelo sarcasmo de um narrador pouco complacente. Vindo do interior do estado, sua chegada à capital é reveladora. Enquanto ainda na barca cruzando a baía, suas impressões da cidade ainda se confundiam com as imagens que dela se consolidaram em sua imaginação pelo que a elogiavam: “Evolava-se do ambiente um perfume, uma poesia, alguma coisa de unificador, a abraçar o mar, as casas, as montanhas, e o céu”. Quando ele desembarca, contudo, sua visão é outra: “Quando saltei e me pus em plena cidade, na praça para onde dava a estação, tive uma decepção. Aquela praça inesperadamente feia, fechada em frente por um edifício sem gosto, ofendeu-me como se levasse uma bofetada. Enganaram-me os que me representavam a cidade bela e majestosa.”⁴²⁹

A cena é eloquente no que diz respeito ao modo como a literatura de Lima Barreto como um todo se processa. A temática da desilusão perpassa toda a sua obra, nesse jogo entre as imagens evocadas sobre o país e seus dirigentes - suas fachadas - e a experiência que revela a natureza das mesmas enquanto nada mais que imagens. A dinâmica da desilusão é repetidamente tematizada: na convivência da redação do jornal *O Globo*, Isaías percebe que a adulada “gente dos jornais do Rio só têm ideias feitas e clichês de opiniões de toda natureza incrustados nos cérebros”⁴³⁰; em visita à Câmara legislativa, onde esperava encontrar grandes sábios a legislar para todos os cantos do Brasil, viu um caos de discussões vazias e defesa de interesses próprios.

Assim, ao longo de *Triste Fim de Policarpo Quaresma* vemos que o que importa é a aura conferida por um título de bacharel, não a inteligência de seu portador; vemos também que o General Albernaz, mesmo usufruindo das honras de

⁴²⁸ BARRETO, Lima. **Recordações do escrivão Isaías Caminha**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 201. P. 64-65.

⁴²⁹ BARRETO, Lima. **Recordações do Escrivão Isaías Caminha**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010. p. 81-82.

⁴³⁰ BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 119.

um antigo oficial do exército e ex-combatente, nunca chegou a lutar na Guerra do Paraguai. É nesse sentido também que Gonzaga de Sá mostra a seu amigo Augusto Machado os comportamentos do Teatro Lírico como uma jogo de aparências no romance *Vida e Morte* de M. J. Gonzaga de Sá.

O diagnóstico de um regime de fachada em Lima chega fundo no que é a própria constituição da sociedade em que vive e o autor faz de sua literatura um constante jogo de espelhos de tais aparências com elas mesmas, seja na forma das denúncias presentes em suas crônicas, seja ao longo do sutil mecanismo de superposição que a experiência ficcionalizada permite em seus contos e romances.

Lima não fala da cidade – e do Brasil, por consequência - de forma ontológica, essencial, nem constata um aspecto único que, já formado ao longo dos séculos, vigoraria como fundamento do sentimento nacional. Ao contrário, sempre ligado à experiência do tempo presente, ele tece um Brasil constantemente em tensão, em uma disputa que põe em jogo o que é visível e o que não é, o que é lembrável e o que deve ser esquecido. Não à toa, como vimos, a ideia de fachada é recorrente nos trabalhos sobre a obra do autor carioca. Muitos deles, ao falarem da relação entre ele e a cidade, destacam a relação entre centro e subúrbio nos termos aqui apresentados. Aos subúrbios, em sua maioria, é legado o lugar do esquecimento dentro da imagem modernizada que a cidade cria de si, e quando surgem o fazem sob o signo do atraso e do descompasso, como nas crônicas de Olavo Bilac⁴³¹. Esse Brasil tensionado se apresenta como palco ordenador da experiência e regulador do sentido.

Tais fachadas mostram a artificialidade com que as elites cariocas construía o sentido da cidade, do país e do mundo a partir não apenas de si mesmas, mas de uma imagem europeia que se construía com o mármore e o gesso das construções, com a linha e o bordado dos vestidos, com o uso e a correção da língua. A “igreja de frontão grego e colunas dóricas” do Largo do Machado dava a Isaías “a sensação de estar em um país estrangeiro”⁴³², os vestidos das donzelas de Botafogo e da rua do Ouvidor queriam imitar os parisienses. A cidade parecia estar a uma distância menor da Europa que do interior do país, como ele mesmo diz em carta a Assis Viana: “entretanto, não nos lembramos que nós não nos conhecemos

⁴³¹ NUNES, Radamés Vieira. *Cidade Inventada: o Rio de Janeiro entre fachada e ilusão*. OPSIS, Catalão, vol. 9, n° 12, jan.-jun. 2009.

⁴³² BARRETO, Lima. Op. Cit. p.82

uns aos outros, dentro de nosso próprio país, e tudo aquilo que fica adiante dos subúrbios das nossas cidades, na vaga denominação de Brasil, terra de duvidosa existência (...)”⁴³³.

Retomando seu mote do bovarismo, a crítica que o escritor fazia à mania brasileira de gostar de tudo que vem do exterior e é alheio à realidade local, Lima ironizava os costumes da vizinhança. Pior mesmo eram as danças: “polcas adoidadas e violentamente sincopadas”, “barcarolas italianas”, “tangos, *fox-trot*, *rang-time* e um tal de shimmy”. Nada de “valsas, mazurcas, quadrilhas ou quadras, etc”. Contrariado, Lima reclamava das vogas importadas e, saudosista, do alto de seus 41 anos, lamenta como o baile já não era mais “carioca e suburbano”.⁴³⁴

O Rio se tornava, para ele, a capital do bovarismo, criando para si um conjunto de imagens estrangeiradas. O termo, muito caro ao escritor, é proveniente de uma das leituras que mais o impactaram, pelo que se pode perceber não somente nas anotações do *Diário Íntimo*, mas também no posterior uso recorrente do termo. Ambos Francisco de Assis Barbosa e Lília Schwarcz, em suas biografias de Lima, chamam atenção para a importância que teve a leitura de *Le Bovarysme*, de Jules de Gaultier, na compreensão que ele tinha não apenas do seu entorno, mas de si mesmo. Filósofo francês declaradamente nietzschiano e jornalista do *Mercur de France* (que como vimos foi um polo importante da recepção de Nietzsche na França), Gaultier nesse livro partia da obra de Gustav Flaubert - em especial o romance *Madame Bovary* - e da análise de seus personagens para identificar o que defendia ser uma faculdade essencial do ser humano. O bovarismo, enquanto modelo psicológico, definia-se como “a capacidade comum ao homem de se conceber diferente daquilo que ele é”⁴³⁵. O bovarismo, para o autor, seria um poder inerente de metamorfose e “aparelho de movimento”⁴³⁶: a projeção do Eu imaginado – individual e coletivo – seria o motor de transformação e, em última instância, mecanismo de evolução da humanidade. Contudo, esse mesmo mecanismo de ilusão – que nietzscheanamente é colocado no centro da experiência humana, diga-se de passagem – mostra o seu lado mórbido na visão pessimista de

⁴³³ BARRETO, Lima. **Correspondência ativa e passiva** (Tomo I). São Paulo: Editora Brasiliense, 1956. p. 270.

⁴³⁴ SCHWARCZ, Lília Moritz. Da minha janela vejo o mundo passar: Lima Barreto, o centro e os subúrbios. **Estudos Avançados**, vol. 31, n° 91, 2017. P. 135.

⁴³⁵ “A se confier à cette méthode, il est apparu que la tare dont les personnages de Flaubert sont marqués suppose chez l'être humain et à l'état normal l'existence d'une faculté essentielle. Cette faculté est le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est.” GAULTIER, Jules de. **Le Bovarysme**. Paris: Mercure de France, 1921. p. 13

⁴³⁶ Idem. Ibidem. p. 219

Flaubert⁴³⁷. Em seus personagens, “essa falha de personalidade é sempre acompanhada neles por uma impotência e, se eles se consideram diferentes do que são, não chegam nunca a igualar-se ao modelo que estabeleceram para si mesmos.”⁴³⁸

Lima tem contato com o livro de Gaultier em 1905, dois anos antes dos primeiros capítulos de *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* saírem em folhetim na revista *Floreal* e três anos depois de sua publicação pela *Mercure de France*.

(...) leitor contumaz de Nietzsche e atualizado com as publicações europeias contendo estudos da psicologia clássica, Afonso Henriques de Lima Barreto registra, em seus cadernos de anotações, *Retalhos*, e no *Diário Íntimo*, observações da leitura da obra de Jules Gaultier sobre o bovarismo, publicada em 1902.⁴³⁹

Em 28 de janeiro deste ano, ele o descreve como “um curioso livro que se propondo revelar uma coisa já muito pressentida, entretanto, é duma frescura de brisa fagueira dos poetas”⁴⁴⁰. Na nota seguinte presente no *Diário Íntimo* escreve suas impressões de leitura de maneira extensa – considerando que a outras obras de igual impacto na vida de Lima foram feitas anotações curtas e comentários, enquanto esta é a única anotação mais alongada sobre uma obra que ele faz em todos os seus textos íntimos publicados. Nela, ele mostra uma boa leitura da obra, traçando seus aspectos gerais. Pode-se perceber os pontos que mais marcam a leitura que faz do livro de Gaultier pelo parágrafo abaixo:

O bovarismo, diz seu autor, é um livro que não visa instituir nenhuma reforma, se aplica a matéria que os homens, mais que nenhuma outra espécie, acreditam marcar, eles mesmos, uma forma; trata a evolução da humanidade, isto é, dos modos de mudança nesta parte do espetáculo fenomenal em que o fato da consciência parece distribuir ao ser que sofre a

⁴³⁷ “Tout d'abord, avec Flaubert et à sa suite, on va s'attacher à montrer sous son seul aspect morbide, ainsi qu'il l'a considéré lui-même avec une nuance de pessimisme, ce singulier pouvoir de métamorphose. Mais on s'attachera aussi à montrer son universalité, et ce caractère général du phénomène contraindra l'esprit à reconnaître son utilité, sa nécessité, à préciser son rôle comme cause et moyen essentiel de l'évolution dans l'Humanité”. Idem. Ibidem. p. 13.

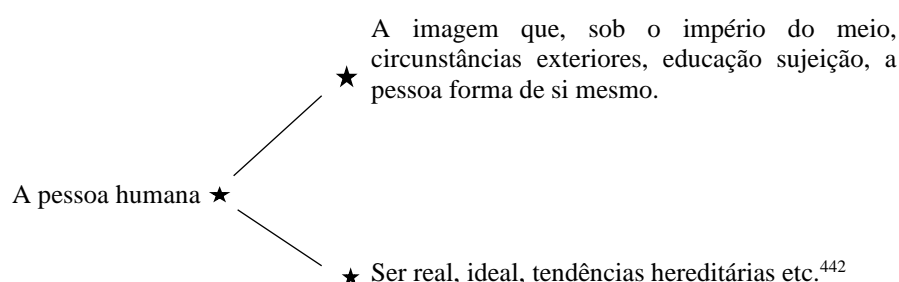
⁴³⁸ “Mais cette défaillance de la personnalité est toujours accompagné chez eux d'eu impuissance, et, s'ils se conçoivent autres qu'ils ne sont, ils ne parviennent point à s'égaliser au modèle qu'ils se sont proposé.” Idem. Ibidem. p. 14.

⁴³⁹ FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. Crise do romance e o pacto ambíguo de Lima Barreto. **Revista Diadorim**, Rio de Janeiro, Vol 13, Jul. 2013, p. 17. Ao que tudo indica, apesar da datação fornecida por Figueiredo, o ensaio de Gaultier intitulado “Le Bovarysme: la psychologie dans l'oeuvre de Flaubert” foi publicado pela primeira vez em 1892, editado pela Librairie Léopold Cerf. Contudo, a primeira edição pela *Mercure de France* parece ser de 1902, que publica o livro apenas com o título “Le Bovarysme”, data à qual se refere a autora. Acredito que esta seja a edição que primeiro chegou ao Brasil, visto o forte trânsito de volumes da revista *Mercure de France* e de suas obras editadas. O próprio volume de páginas seletas de Nietzsche que sabemos ter sido posse de Lima Barreto fora montado pela mesma editora.

⁴⁴⁰ BARRETO, Lima. *Diário Íntimo*. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 506.

modificação, com o poder de dar causa, o dever de dirigir. Sob essa ilusão, a vontade humana acredita intervir no turbilhão de causas e efeitos que a envolvem. A constatação, verificação do fato, tende na linguagem a se formular em regra moral, porque a ilusão do fato, engendrada pelo reflexo da atividade na consciência, é tão forte que domina as formas da linguagem. (sic)⁴⁴¹

A influência nietzschiana desta leitura é quase inescapável: a ilusão, proveniente desta imagem distorcida de si, da “vontade humana” como causa da ação, o reflexo desta ilusão do sujeito enquanto causa na consciência. A psicologia de Gaultier, lida pelos olhos de Lima, carrega traços da psicologia nietzschiana que podemos identificar numa primeira aproximação dos dois autores. Mais abaixo nas impressões de leitura, ele traça o esquema representativo que resume o argumento de Gaultier, como Lima o entende:



A pessoa humana seria a conjunção destes dois fatores: a imagem criada de si, proveniente do meio social, e o “ser real”, de tendências hereditárias. Tal distinção lembra, em uma leitura pouco exata, diga-se de passagem, a distinção de Nietzsche entre *Ich*, a consciência enquanto Eu construído pela linguagem e pelo contato com o mundo, e *Selbst*, o corpo enquanto Eu performado. Evidentemente, essa leitura de terceira mão (de Nietzsche a Gaultier e deste a Lima) se afasta do que podemos ver como sendo o lugar do corpo na formação do Eu em Nietzsche.

Podemos ver, na conclusão que Lima tira desse esquema, a leitura a seu modo que faz de Gaultier. Este afirma que a separação entre o Eu imaginado e o real torna-se motor do desenvolvimento humano, instigando a metamorfose do Eu e dando à consciência a ilusão de ser o responsável pelos atos que o acometem – sendo o caso de Ema Bovary específico de um bovarismo que se faz pernicioso na impotência da mudança. Na interpretação de Lima, por outro lado, o ângulo que estas linhas

⁴⁴¹ Idem. Ibidem. p. 507.

⁴⁴² Idem. Ibidem. Na edição da transcrição do *Diário Íntimo* utilizada nesta pesquisa, os elementos do esquema estão postos separados por parágrafos, um embaixo do outro, perdendo-se a representação visual. O esquema encontra-se de forma mais exata na biografia escrita por Francisco de Assis Barbosa (BARBOSA, Francisco de Assis. Op. Cit. p. 150), do qual reproduzi. Contudo, como Barbosa afirma ser elemento do Diário, a referência ao original, na minha opinião, se faz prioritária.

desenhadas formam – se mais próximas ou mais distantes estão os dois polos um do outro – “é o índice bovárico, mede o afastamento entre o indivíduo real e o imaginado, entre o que ele é e o que acredita ser”⁴⁴³. O foco de Lima será na dissociação enquanto causa de angústia e fuga, ilusão perniciosa.

A absorção por ele do termo de Gaultier se dá de modo *sui generis*, se transformando quase em um *bovarismo barretiano*. Em seus uso, Lima Barreto denunciará as imagens de si sem lastro nenhum na realidade – é o que se pode ver na crônica “Casos de Bovarismo”, publicada no volume *Bagatelas*. Na cena do trem, nesta crônica, Lima usa do termo enquanto “aparelho de ótica mental”⁴⁴⁴ para perceber nas ações de um delegado e de um ministro indícios de uma imagem de si ilusoriamente construída.

Ao falar de si, em especial da sua falta de integração com sua casa, o termo surge pela primeira vez – curiosamente em uma não tão fortuita relação entre a linhagem nietzschiana do termo e a escrita de si, que como vimos aproxima os dois autores. No *Diário Íntimo*, ele desabafa: “A minha vida em família tem sido uma atroz desgraça. Entre eu e ela há tanta dessemelhança, tanta cisão, que eu não sei como adaptar-me. Seria meu ‘bovarismo’?”⁴⁴⁵.

O desajuste não parece carregar, no bovarismo barretiano, aquela potência metamórfica que Gaultier lhe atribui. Ao contrário, todo diagnóstico de bovarismo parece reproduzir o destino de Ema Bovary. O mesmo diagnóstico será usado, inúmeras vezes para tratar da imagem que coletivamente a burguesia da capital federal fazia de si. Sevcenko afirma que

Conforme a própria natureza do seu modo de pensar e criar, Lima Barreto faz uma aplicação social desse conceito. A jovem república estava toda imersa em atitudes bovaristas. (...) Ora, esse ufanismo bovarista, assim como o cosmopolitismo, era outra forma de se alienar do país, só que percebendo que se estava fazendo exatamente o contrário.⁴⁴⁶

Como podemos perceber, o diagnóstico do bovarismo começará a se aproximar do que definimos anteriormente como o que Lima chama de fachada. “O bovarismo, segundo o autor, era outra dessas atitudes mistificatórias característica da nova elite e prenhe de graves consequências para o país”⁴⁴⁷. A intenção de Lima Barreto em geral, não será, a partir desse diagnóstico, a investigação profunda e

⁴⁴³ Idem. Ibidem.

⁴⁴⁴ Idem. Ibidem.

⁴⁴⁵ Idem. Ibidem. 505.

⁴⁴⁶ SEVCENKO, Nicolau. Op. Cit. p. 178.

⁴⁴⁷ Idem. Ibidem. p. 212.

dedicada desse “Eu real” que se distancia do Eu imaginado. Pelo contrário, se nas crônicas ele ainda parece supor um Eu (seja Lima, o Rio de Janeiro, o Brasil ou qualquer outro) real que deva ser visto, nos seus contos e romances o foco será reiteradamente dado à máxima angulação das linhas, a essa imagem sem lastro, sem fundamento, sem realidade. O bovarismo na ficção de Lima Barreto será o mecanismo com o qual se pode compreender esse regime da fachada – fachadas, que como as obras da cidade do Rio até hoje não se cansam de lembrar, não necessitam de nenhuma construção por trás para se manterem de pé.

O mundo que Lima constrói está repleto destas fachadas. Com o recurso da ironia, o processo de caricaturização que ele empreendia em suas obras de ficção visava, em última instância, revelar essas imagens enquanto imagens - e navegar por elas. De maneira mais ou menos exagerada, esse jogo de aparências era revelado de forma sutil ou levado ao absurdo, como no caso do conto “Eficiência Militar”, no qual a solução para a “falta de *élan* na tropa, rapidez e exatidão nas evoluções e pouca obediência ao comando em chefe” era revolvida pela troca de uniformes, de um muito parecido com o alemão para “uma imitação do francês”⁴⁴⁸. A descrição, absurda que possa parecer, não está longe da figuração que têm, em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, o general Albernaz e o contra-almirante Caldas. Ambos eram respeitados pela sua história militar e por sua patente, e as histórias sobre a guerra do Paraguai mantinham vivas as imagens de respeitados oficiais. O general, que nada tinha de marcial, nem mesmo o uniforme, percebia que “seu ar muito civil” não o era conveniente. Por isso,

de onde em onde, contava uma anedota militar. “Foi em Lomas Valentinas”, dizia ele... Se alguém perguntava: “o general assistiu à batalha?” Ele respondia logo: “não pude. Adoei e vim para o Brasil, nas vésperas. Mas soube pelo Camisão, pelo Venâncio, que a coisa esteve preta”.⁴⁴⁹

Ele, o contra-almirante e o major Inocêncio Bustamante

enchiam de pasmo aqueles burgueses pacíficos, contando batalhas em que não estiveram e pugnas valorosas que não pelejaram. (...) De resto, contadas pelo general Albernaz, que nunca tinha visto a guerra, a coisa ficava edulcorada, uma guerra *bibliothèque rose*, guerra de estampa popular, em que não aparecem a carniçaria, a brutalidade e a ferocidade normais.⁴⁵⁰

⁴⁴⁸ BARRETO, Lima. Outros Contos. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 421.

⁴⁴⁹ BARRETO, Lima. Triste fim de Policarpo Quaresma. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 222

⁴⁵⁰ Idem. Ibidem. p. 294.

Contudo, esse desvelo da aparência é tanto mais impactante em sua obra quando acontece sob a forma da desilusão. O confronto da expectativa com a experiência dos personagens acaba por revelar a natureza superficial do que parece sustentar a realidade social. Seguindo o mesmo mote dos dois últimos exemplos, o encontro de Policarpo com o presidente Floriano Peixoto, conhecido como “Marechal de Ferro”, é emblemático.

O seu entusiasmo por aquele ídolo político era forte, sincero e desinteressado. Tinha-no na conta de enérgico, de fino e supervidente, tenaz e conhecedor das necessidades do país. Manhoso talvez um pouco, uma espécie de Luís XI forrado de um Bismarck. Entretanto, não era assim. Com uma ausência total de qualidades intelectuais, havia no caráter do Marechal Floriano uma qualidade predominante: tibieza de ânimo, muita preguiça.⁴⁵¹

Durante seu curto encontro, Floriano vai de Super-Homem – no sentido crítico e maldoso com que Lima o usa – a “homem-talvez”⁴⁵². Em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, o mesmo processo é encontrado não apenas com relação à cidade, como transcrevi anteriormente, mas em diversos personagens, como o respeitado jornalista Raul Gusmão, que aparece para ele como “desencontrada mistura de símio e porco”⁴⁵³; o diretor do *Globo*, Ricardo Loberant, temido “pela gente mais poderosa do Brasil”, em que Isaías nota “uma falta de firmeza, de certa segurança de gestos e olhar, própria dos vencedores”⁴⁵⁴; além de toda a redação do jornal. Entre todos, o encontro com Veiga Filho é o mais interessante:

Descobri logo quem era. Os retratos espalhados pelos quatro cantos do Brasil, tinham tornado familiar aquela fisionomia; mas, de perto, ali a dois passos de mim, o seu olhar fixo, atrás de fortes lentes, a testa baixa e fugidia, quase me fizeram duvidar que fosse aquele o Veiga Filho, o grande romancista de luxuoso vocabulário, o fecundo *conteur*, o enfático escritos a quem eu me tinha habituado a admirar desde os 14 anos... Era aquele homem extraordinário que a gente tinha que ler com um dicionário na mão? Era aquela forte celebração literária que escrevia dois e três volumes por ano e cuja glória repousava sobre uma biblioteca inteira? Fiquei pasmado. Com aquele frontal estreito, com aquele olhar de desvairado, com aquela fisionomia fechada, balda de simpatia, apareceu-me sem mobilidade, sem ductibilidade, rígido, sinistro e limitado.⁴⁵⁵

Esse tema se repete inúmeras vezes na obra de Lima Barreto, e seria improfícuo repetir-se à exaustão os exemplos em seus romances e contos. O que importa aqui é a percepção de que o tema da aparência, que defini como fachada, em sua reiterada recorrência e repetição, acaba por se tornar polo central e uma fértil pedra de toque na leitura de suas obras. Fortunas que não eram “mais que

⁴⁵¹ Idem. Ibidem. p. 344.

⁴⁵² Idem. Ibidem. p. 345.

⁴⁵³ BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 37.

⁴⁵⁴ Idem. Ibidem. p. 100.

⁴⁵⁵ Idem. Ibidem. p. 113.

fumaça”⁴⁵⁶, literaturas como “jogo de prendas”⁴⁵⁷, as novelas em lombadas trocadas do doutor Armando Borges⁴⁵⁸, os falsos ricos de Botafogo, os ignorantes doutores com ar de sábios e cavações políticas: o mundo no qual seus personagens estão inseridos se revela como um mundo de papéis definidos, cujo conjunto forma o teatro da cidade.

O jornalista, o homem de letras, o oficial do exército, o doutor são todos papéis cujo figurino, retórica e posição social compõem. “Em certos papéis públicos”, diz Beatriz Resende, referenciando Richard Sennett para analisar as crônicas de Lima, “o corpo é um manequim”⁴⁵⁹, corpo sem alma, mera imagem. Essas imagens modelam as expectativas dos personagens e definem a sua inserção ou marginalização do meio social. Isaías, ao chegar no Rio, sonhava em ser doutor.

Ah! Doutor! Doutor!... Era mágico o título, tinha poderes e alcances múltiplos, vários, polimórficos... (...) Oh! Ser formado, de anel no dedo, sobrecasaca e cartola, inflado e grosso, como um sapo-intanha 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!...⁴⁶⁰

É só com o tempo, e com a experiência da cidade a esmagar os seus sonhos a golpes de picareta, que Isaías perceberá o pano de fundo (*Hintergrund*) por trás da imagem que projetava, e descobriria algo que o doutor Armando Borges (de *Triste fim de Policarpo Quaresma*) e Numa (de *Numa e a Ninfa*), há muito já sabiam – que “todas aquelas complicações de direitos e outras disciplinas pareciam vazias de sentido, sem substância, puras aparências e mesmo sem utilidade e significação” a não ser para constituírem barreiras e obstáculos entre os homens e a formatura, que era responsável por fabricar bacharéis em direito⁴⁶¹. Beatriz Resende identifica nas crônicas que uma das missões que Lima Barreto se atribui é a do “desmascaramento do universo dos homens de letras, precária criação de símbolos vazios numa sociedade ornamental”⁴⁶². Essa imagem do doutor se mostra, nesse universo, como “símbolo do estatuído”:

O papel do doutor como dissimulador que encontra respaldo na sociedade que se deixa enganar será, nas crônicas de Lima Barreto, encarnado, mais do que qualquer outro, pelo

⁴⁵⁶ BARRETO, Lima. Histórias e Sonhos. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 57. (Conto “Hussein Ben-Áli Al-Bálec e Miqueias Habacuc”).

⁴⁵⁷ Idem. Ibidem. p. 30. (Conto “Harakashy e as escolas de Java”).

⁴⁵⁸ BARRETO, Lima. Triste fim de Policarpo Quaresma. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 336.

⁴⁵⁹ RESENDE, Beatriz. Op. Cit. p. 119.

⁴⁶⁰ BARRETO, Lima. Recordações do escrivo Isaías Caminha. In: Ibidem.. p. 25-26.

⁴⁶¹ BARRETO, Lima. Numa e a Ninfa. In: Ibidem. p. 421

⁴⁶² RESENDE, Beatriz. Op. Cit. p. 134.

parnasiano Coelho Neto. É tão forte a oposição que Lima Barreto faz ao modelo de intelectual de Coelho Neto, às suas concepções de obra de arte e à forma arcaica de criar, nos livros que escreve em produção vertiginosa, um Brasil e um Rio onde confunde moderno com importado e arte com futilidade e ornamentação, que o conflito que se estabelece vai além da mera expressão de rivalidade e termina funcionando como definição do papel do intelectual.⁴⁶³

Em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, o personagem que dá nome à obra, apesar de ser considerado um grande sábio pelo narrador Augusto Machado, não se integra ao círculo de doutores, vivendo toda a sua vida praticamente esquecido como amanuense da Secretaria dos Cultos. O narrador, no capítulo 2, ao apresentar Gonzaga de Sá, afirma que há muita gente com aptidão intelectual que, “sem queda para médico, advogado ou engenheiro”, os três ramos do doutoramento à época valorizados pela sociedade brasileira, eram forçados a manter-se à margem desta sociedade ornamental. “Certos de que as suas aptidões não lhes darão um meio de vida, os que nascem tão desgraçadamente dotados, se pobres procuram o funcionalismo, fugindo ao nosso imbecil e botafogano doutorado”⁴⁶⁴. Ao contrário, abrindo os jornais, Gonzaga se queixava da mania de aristocracia que tomava atenção de qualquer “jornaleco”, aristocracia de “doutores arrivistas, que se casam muito naturalmente com filhas de portugueses enriquecidos” para que lhes fosse conferido um ar de nobreza.

Gonzaga de Sá se encontra na mesma margem do doutoramento de Policarpo e de Fernando, do conto “Como o ‘homem’ chegou”. A única desafeição de Quaresma, o doutor Segadas, clínico afamado, expressa sua indignação pela sua mania de livros: “Se não era formado, para que? Pedantismo!”⁴⁶⁵; enquanto Fernando, como vimos, fora preso como louco, acusado pelo doutor Barrado, antropólogo do centro da terra⁴⁶⁶.

Ao título de doutor acompanhavam alguns signos que conferiam, ao primeiro golpe de vista, o reconhecimento desta fachada, como o anel, símbolo do bacharel, e a vestimenta, descritos na exortação de Isaías Caminha reproduzida anteriormente. Ainda em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, Augusto Machado descreve uma conversa que, além de atacar mais uma vez as teorias

⁴⁶³ RESENDE, Beatriz. Op. Cit. p. 132-133.

⁴⁶⁴ BARRETO, Lima. Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 621.

⁴⁶⁵ BARRETO, Lima. Triste fim de Policarpo Quaresma. In: Ibidem. p. 207.

⁴⁶⁶ BARRETO, Lima. Outros Contos. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 351.

pseudocientíficas do eugenismo da época, mostra a distância entre os signos desta aristocracia de papel e o que ela pretendia representar.

Dizia um com um grande anel simbólico no indicador:

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

E o outro, mais moço, ouvia religiosamente tão transcendente senhor. (...) O mais moço então perguntou, olhando os fios de transmissão elétrica:

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

- É que de dia a comunicação está fechada.

E se não fossem os graves pensamentos que me assoberbavam naquela hora, ter-me-ia rido daquele sábio de capacidade intelectual limitada.⁴⁶⁷

Efetivamente, os trens que ligavam o centro ao subúrbio eram, para Lima Barreto, um lugar de observação não só da população suburbana que no geral fazia o trajeto todos os dias, mas do jogo de imagens com que se apresentavam naquele lugar cuja “atmosfera própria os realça desmedidamente”⁴⁶⁸. A descrição presente no romance se aproxima muito de algumas de suas crônicas, na aproximação de linguagem que podemos verificar. De fato, além da crônica “Casos de Bovarismo”, que vimos acima, “A Estação” e “O trem dos subúrbios” tem cenas semelhantes da observação. Em “A Estação” ele fala da mania dos burocratas de “sabença e formatura. Todos eles têm em alta conta o seu saber, principalmente em português”⁴⁶⁹. Ele descreve um senhor, formado, que se gabava de seu conhecimento a um interlocutor, burocrata, mas de ar mais humilde. “Só deixava de falar, aquela espécie de valete de copas, ou amável máscara de carnaval, quando chupava o cigarro, a fumar numa modesta piteira de coco”⁴⁷⁰.

Muitos são os sujeitos “máscara de carnaval” que ele encontra. Na crônica “O trem dos subúrbios”, o trem é descrito inteiramente por estas fachadas, que mudam de padrão ao longo do dia: pela manhã, um funcionário público que se gaba da sua posição, apesar de tê-la conseguido por meio de um pistolão; pelo correr do dia, rapazes cuja busca da paixão e do casamento na realidade escondem estratégias de ascensão social; no correr da tarde, “o trem não cheira mais a política, nem a aumento de vencimentos, nem a coisas burocráticas. O trem tem o fartum de cinematógrafo. (...) Os vestuários, com raras exceções, são exageradíssimos.

⁴⁶⁷ BARRETO, Lima. Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 666.

⁴⁶⁸ BARRETO, Lima. Crônicas seletas. In: **Obra Reunida** (Volume 3). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 629 (Crônica “O trem dos subúrbios”, publicada no volume *Feiras e Mafuás*).

⁴⁶⁹ Idem. Ibidem. p. 608. (Crônica “A Estação”, publicada no volume *Feiras e Mafuás*).

⁴⁷⁰ Idem. Ibidem. p. 609.

Botafogo e Petrópolis exageram Paris; e o subúrbio exagera aqueles dois centros de elegâncias.”⁴⁷¹

Assim, o Rio de Janeiro barretiano vai se formando a partir de imagens de si, cuja angulação das linhas bováticas é tão distante que eventualmente torna-se difícil até mesmo supor que exista um outro Rio por trás dessas fachadas, que fosse mais “real”. A centralidade da obra de Lima, como tento mostrar aqui, está nessas fachadas, e a proliferação delas acaba por compor um mundo multivariado de aparências sob as quais só se pode supor dinâmicas complexas de criação de imagens. Sua produção não busca aquele Brasil desconhecido, mítico, à espera do encontro consigo mesmo. O Brasil de Lima Barreto não é o do homem cordial, ou do gênio cansado e pecador de Paulo Prado, muito menos é o Brasil antropofágico e alegre de Oswald ou o macunaímico e indefinido de Mário de Andrade. O Brasil de Lima Barreto é este Brasil que se faz de suas imagens, de suas disputas. É este palimpsesto de alegorias que se sobrepõem e se subjugam. Não à toa a imagem da fachada é tão presente em sua obra e tão estudada e retomada por aqueles que o leem. É um Brasil que não se faz nos subterrâneos, mas no próprio caminhar de Isaías Caminha pela avenida central, a figurar suas imponentes construções. Essas fachadas se multiplicam para além das frentes dos prédios do centro da cidade. Elas estão nas roupas das parisienses donzelas de botafogo, nos banhos dos “pançudos helenos da praia do Flamengo”⁴⁷², nos anéis de bacharel, nas patentes militares, nos cargos públicos, na produção científica, nos poemas de literatos de segunda mão. Esse jogo de aparências, que deixa escapar algo ao qual nunca se sabe exatamente o que é, é o palco no qual a literatura barretiana se desenlaça.

Nas *Recordações do escrivo Isaías Caminha*, esse mundo de diferentes *valeurs* (JGB/BM, §34) é progressivamente dado a conhecer através da experiência do jovem mulato (no termo da época) no Rio de Janeiro. No primeiro e mais polêmico livro de Lima Barreto, podemos ver o papel central que a imprensa ocupa nessa produção destas imagens sem fundo.

Naquela hora, presenciando tudo aquilo, eu senti que tinha travado conhecimento com um engenhoso aparelho de aparições e eclipses, espécie complicada de tablado de mágica e espelho de prestidigitador, provocando ilusões fantasmagóricas, ressuscitamentos, glorificações e apoteoses com pedacinhos de chumbo, uma máquina Marinoni e a estupidez das multidões.

⁴⁷¹ Idem. Ibidem. p. 630-631. (Crônica “O trem dos subúrbios”, publicada no volume *Feiras e Mafuás*).

⁴⁷² BARRETO, Lima. *Amplius*. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 11.

Era a Imprensa, a Onipotente Imprensa, o quarto poder fora da constituição.

A percepção, à semelhança de Zaratustra, de que “há fachada em demasia em todos os homens”, causa em Isaías aquele nojo pelos homens que o profeta nietzschiano também aludia:

À vista disso, à vista dessa incompetência geral para julgar, da ligeireza e dos extraordinários resultados que obtinham com tão fracos meios, impondo os seus protegidos, os seus favoritos, fiquei tendo um imenso desprezo, um grande nojo, por tudo quanto tocava às letras, à política e à ciência, acreditando que todas as nossas admirações e respeitos não são mais que sugestões, embustes e ilusões, fabricados por meia dúzia de incompetentes que se apoiam e se impuseram à credulidade pública e à insondável burrice da natureza humana.⁴⁷³

O nojo de Isaías, aqui, pode ser aludido não apenas ao nojo dos homens com o qual está às voltas Zaratustra, mas também àquela vertigem do espírito profundo ao olhar através deste chão que esconde um abismo (JGB/BM, § 289). É a percepção destas dinâmicas que movimenta o longo processo de dissolução das oníricas expectativas de Isaías Caminha, e que desaguam, na sua trajetória, em absorção ao mesmo jogo de imagens. O enlouquecimento e depois de abandono e morte de Policarpo Quaresma; a resignada aceitação do sábio Gonzaga de Sá à sua condição de funcionário menor; a aceitação do adultério de Edgarda por Numa; a resignação de Isaías em “ser um vulgar assecla e apaniguado de um outro qualquer”⁴⁷⁴ – todos parecem ressoar as palavras do fim trágico de Clara dos Anjos, que depois de deflorada e abandonada, afirma com tom de pesar: “Não somos nada nessa vida”.

A literatura de Lima Barreto sempre tem como horizonte esse campo de disputas, de superficialidades de fundo indefinido e sempre móvel; e se insere nele conscientemente. Ele sabe que seus livros são também mais uma dessas imagens em embate, que deve conquistar seu lugar, mas faz isso por desvelar enquanto imagem o que parecia ser a realidade, por mostrar o mundo em que se insere enquanto jogo de aparências. Ao falar sobre o Brasil, ele fala de seu tempo, de sua cidade – e é esse diálogo que trava. É nesses mecanismos que opera a visão de uma nação urbana vista por um homem dos subúrbios, de um subúrbio visto por um homem de letras, de uma nação europeizante vista por um mulato, que permite não pintar *uma* imagem do país, mas vê-lo, ele mesmo, enquanto imagens em disputa. Assim, dando centralidade ao conceito de fachada, e entendendo a complexidade

⁴⁷³ BARRETO, Lima. Recordações do escrivão Isaías Caminha. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 182.

⁴⁷⁴ Idem. Ibiem. P. 201.

proveniente da percepção destes graus de aparência – onde arquitetura, vestimenta, cargos, diplomas, famílias etc. se entrelaçam a formar tais fachadas -, podemos entender mais profundamente a relação entre a superficialidade e a pessoalidade na escrita de si na obra de Lima Barreto, se a pomos em diálogo com Nietzsche, perseguindo os indícios que seguimos de sua leitura. Assim, de repente, a frase de Clara parece se aplicar a Lima: não somos nada nessa vida – pois não somos *coisa* alguma, apenas nos equilibramos sobre o abismo, andando por entre fachadas.

“Não somos nada nessa vida” – O segundo diálogo

O segundo diálogo entre Nietzsche e Lima Barreto acontece não mais entre as presenças dos dois, em movimento nas ruas do Rio de Janeiro, mas no encaço de uma imagem, perseguida pelo interior da obra de Lima primeiramente em sua reprodução direta, em seguida pelos ecos da leitura que ela parece revelar nos textos do romancista, para por fim desdobrar-se nos temas que ela implica – resultando assim na percepção de uma proximidade no que podemos chamar de *modalidade do pensamento*. O homem enquanto corda estendida sobre o abismo, da forma como o encontramos entre Nietzsche e Lima Barreto, pôde esclarecer alguns indícios⁴⁷⁵ a partir dos quais a relação entre Eu e Fachada ganha vida – entre a crítica ao idealismo e a experiência urbana.

O primeiro diálogo entre os dois autores pôde se desenvolver a partir da movimentação da presença dos dois escritores no palco da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX, em um esforço de cenografia, a estabelecer os movimentos urbanos, sociais, simbólicos, terminológicos e mercantis. Tal diálogo, girando, em especial, em torno do termo *Super-Homem*, tornou claro a forma como Lima Barreto, ao endereçar a obra de Nietzsche diretamente em seus textos de crítica e ficção, insere-o no debate com seus contemporâneos. Nietzsche se torna interessante para Lima, nesse contexto, na medida em que se transforma em ponto de disputa e ferramenta dentro do embate simbólico travado com os seus pares. Contudo, ao desenvolver o que poderíamos chamar de primeira recepção de Nietzsche por Lima, a recorrência da imagem usada por Zaratustra no prólogo do livro que carrega o seu nome - não somente reproduzida de forma direta, mas reverberada no universo imagético do romancista carioca – indicou um tipo de reverberação mais oculta. Lima parece se intrigar pela imagem do homem de

⁴⁷⁵ Tomo de inspiração aqui a ideia de “paradigma indiciário”, de Carlo Ginzburg. O autor traça, a partir da experiência médica, da crítica de arte, entre outros, o surgimento de um paradigma de investigação das ciências humanas. Aqui, inspirado por ele, o processo de aproximação filosófica parte de indícios, entendidos como sintomas, que permitem entrever um contexto mais complexo a partir do qual eles se revelam. GINZBURG, Carlo. *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*. In: **Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História**. São Paulo: Companhia das letras, 1987. p. 143-179.

Nietzsche: não fixado, mas em trânsito; não estável, mas a equilibrar-se – não fundamentado.

O homem, enquanto corda estendida sobre o abismo, parece apontar para Lima Barreto uma condição muito familiar. A condição humana enquanto passagem e equilíbrio instável sobre o não fundamentado parece reter-se na sua obra a partir da associação com a sua própria experiência. Assim, a imagem associa-se ao que parece ser um dos pontos centrais da produção de Lima: a fragmentação da subjetividade interior (indicando a crise do modelo típico dos gêneros do século XIX) na construção de um Eu que constitui e é constituído pelo mundo à sua volta em uma escrita de si que se põe na fronteira entre o testemunho e o ficcional.

Assim, o segundo encontro entre os dois autores parece se encadear em diálogo: a imagem, a evocar o perigo e a ausência de chão, nos permite entendê-la em um modo de formação do Eu consciente através da escrita; esse Eu, que na escrita se revela superficialidade da construção de si em confronto com o mundo, evoca, em Nietzsche, a centralidade da aparência como foco de embate com a tradição filosófica, e a complexificação da dimensão da aparência, que deixa de opor alguma essência para se tornar, no pensamento nietzschiano, um jogo artístico de proximidades e profundidades em devir, por baixo dos quais há sempre o caráter ontológico inescapavelmente indeterminado e infundado do mundo; o jogo de aparências em Nietzsche nos mostra a noção de fachada como elemento importante da experiência comum da linguagem, o que, desdobrado na obra de Lima Barreto – na qual está também presente – termina de traçar o caminho entre a experiência de formação do sujeito e a centralidade do tema da aparência e da superficialidade nos dois autores.

Os dois elementos que a imagem de Nietzsche nos evoca – a falta de fundamento e o perigo da existência – podem ser trazidos, através da nossa investigação, para dentro do processo de escrita que é, nele mesmo, a constituição de si. Essa associação é um ponto importante, no fim das contas, para se compreender, no prosseguimento da análise, a relação, na obra de Lima, entre a escrita pessoal e o foco constante, como defendo, nas aparências e nos signos vazios que a experiência urbana lhe apresenta.

Nas análises da literatura de Lima Barreto, ao longo de sua recepção pela crítica, dois são os temas recorrentes: a subjetividade da escrita e o desmascaramento da hipocrisia e das falsas imagens das elites cariocas. Contudo,

pouco problematizada é a necessária relação entre estas duas dimensões de sua escrita, sem as quais não se pode justificar a relevância da obra barretiana na produção literária brasileira. Muitos autores parecem não endereçar tal relação, como fosse mera casualidade. Outros, contudo, parecem dá-la por pressuposto, na chave da marginalização social: o autor, ocupando uma posição de inferioridade e de exclusão na sociedade brasileira de seu tempo, teria naturalmente o olhar mais crítico e, portanto, sua experiência pessoal seria o suficiente para justificar o aguçado olho do escritor. Carmen Lúcia Figueiredo, ao analisar as formas da construção da subjetividade no primeiro livro de Lima, alerta para esse perigo:

a leitura que compreende *Recordações do escrivão Isaías Caminha* somente como autobiografia, crítica social, sátira às teorias científicas e raciais, denúncia à opressão e ao preconceito, painel crítico da imprensa – leituras que focam cada um desses aspectos isoladamente – retira da narrativa sua hibridez e complexidade.⁴⁷⁶

Os processos difusos entre a escrita íntima e a ficcionalização da experiência, que direcionaram a leitura de tantos intérpretes de Lima Barreto, revelam, no contato com Nietzsche, uma relação mais complexa entre o Eu e o mundo de fachadas. A começar, é difícil, ao ler a obra de Lima como um todo, fixá-lo em uma única posição social, intelectual etc. No *Diário Íntimo*, o testemunho sobre a sua condição familiar e de morador dos subúrbios surge constantemente na mesma chave do desajuste com que, na república das letras, reclama na juventude como “é triste não ser branco”.

Eu tenho muita simpatia pela gente pobre do Brasil, especialmente pelos de cor, mas não me é possível transformar essa simpatia literária, artística, por assim dizer em vida comum com eles, pelo menos com os que vivo, que, sem reconhecerem a minha superioridade, absolutamente não têm por mim nenhum respeito e nenhum amor que lhes fizesse obedecer cegamente. (...) Se essas notas forem algum dia lidas, o que eu não espero, há de ser difícil de explicar esses sentimento doloroso que eu tenho de minha casa, do desacordo profundo entre mim e ela; é de tal forma nuançoso a razão de ser disso, que para bem ser compreendido exigiria uma autobiografia, que nunca farei. Há coisas que, sentidas em nós, não podemos dizer.⁴⁷⁷

Se Nietzsche encarna a construção do Eu como singularização, Lima parece estar sempre em processo de um Eu coletivo que nunca se consuma – seja no subúrbio, nas letras, como negro, como carioca, esse *devir-eu* enquanto subjetividade gregária parece se esfacelar ao passo que se constrói.

⁴⁷⁶ FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. Op. Cit. p. 35.

⁴⁷⁷ BARRETO, Lima. *Diário Íntimo*. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 490-491.

A chave do bovarismo, que o próprio autor usa em outro momento para falar da sua condição, é um ponto determinante. Se entendida, como em muitas leituras, apenas como a dissociação entre o Eu real e o Eu imaginado, o desajuste de Lima pode ser lido como uma não aceitação de sua condição (de negro, de suburbano, de remediado etc.). Contudo, à luz da leitura do mundo de fachadas, o bovarismo, no modo como é absorvido pelo pensamento artístico de Lima Barreto, pode ser lido como a construção de um Eu imaginado do qual não se pode traçar nenhum caminho ou indício de um Eu real. Na chave do bovarismo, também percebemos, e isso é crítico neste segundo diálogo, a natureza compartilhada entre o Eu que se constrói no mundo e o regime de fachadas – entrevemos o Eu enquanto fachada, eternamente móvel.

Assim, em análises mais rasas, em que a escrita de si em Lima Barreto se transforma apenas em experiência interiorizada dos marginalizados na sociedade – na base da caricaturização de si e do mundo -, pouco se responde ao fato de personagens em tantos aspectos conflitantes como Isaías Caminha e Gonzaga de Sá serem não somente os dois primeiros livros escritos pelo autor, mas as duas obras consideradas mais radicalmente pessoais, no que tange a relação direta entre passagens da vida do autor e os dilemas e angústias dos personagens.⁴⁷⁸ O sábio filósofo andarilho, herdeiro dos Sá, que resignadamente aceita a posição de amanuense em uma secretaria menor, abdicando a todo título e reconhecimento vazio; e o inocente jovem interiorano que se translada para o Rio de Janeiro em busca do título de doutor, cujos sonhos são progressivamente deformados, a ponto de terminar suas recordações como “um vulgar assecla e apaniguado de um outro qualquer”⁴⁷⁹: ambos funcionam como processos de ficcionalização de si a partir da relação inextrincável entre autor, personagem e mundo. Isso é perceptível não somente na análise cruzada de suas obras e na relação entre a ficcionalização de si e os diários – que como vimos possuem os mesmo processos de construção -, mas também intra-narrativamente.

Se Isaías Caminha, ao escrever um livro de recordações, pretende produzir uma obra biográfica “na perspectiva tradicional, espera-se, então, um

⁴⁷⁸ Vale retomar a referência de Francisco de Assis Barbosa sobre a trilogia confessional de Lima Barreto, cujo terceiro livro, somado aos dois citados, seria o inacabado *Cemitério dos Vivos*.

⁴⁷⁹ BARRETO, Lima. Recordações do escrivão Isaías Caminha. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 201.

aprofundamento do eu, com a finalidade de explicar as diferenças entre a subjetividade e o mundo, as causas da angústia que o dilacera pela não realização de seus sonhos”⁴⁸⁰. Contudo,

o processo de construção do sujeito, no romance, não é fechado, unitário, conclusivo, uma vez que as vozes dos outros – as pressões, impressões, injunções vindas dos outros – constituem e moldam o sujeito, num cruzamento de forças, ou seja, a identidade forma-se no meio desse cruzamento de forças e interesses. Tal ideia de subjetividade também sugere que não existe um espaço e forma privilegiados de representação das próprias vivências, mas a escrita está em processo, com os outros, tanto quanto o sujeito. Assim, as oscilações do sujeito e as turbulências da forma do romance (prefácio com tempos e vozes diversos que se projetam na narrativa) coadunam-se, de maneira coerente. A escrita não é somente o relato das experiências vitais, ela mesma se torna uma experiência.⁴⁸¹

Esse sujeito, na narração do próprio autor fictício das recordações, não ocupa posição privilegiada sobre o encadeamento causal da sua própria história, nem parte da introspecção como motor da exposição de uma interioridade fechada. “O fluxo da vida psíquica absorve o mundo, que, por sua vez, traz as marcas do sujeito.”⁴⁸² Vale notar aqui que este é o único livro em que protagonista e narrador se mesclam, à exceção do *Cemitério dos Vivos*, nunca publicado. O narrador de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* é Augusto Machado, que apesar de escrever o livro em primeira pessoa, escreve a biografia de Gonzaga de Sá, produzindo, em certo sentido, uma multiplicidade do processo de subjetivação ainda mais complexa que as três vozes das *Recordações de Isaías Caminha* (Lima autor, Isaías memorialista e Isaías personagem).

O estabelecimento de um “pacto ambíguo”, como denomina Figueiredo, permite a Lima constituir a si mesmo enquanto escreve. Esse pacto é decorrente do lugar indefinido que a obra se coloca, entre o pacto autobiográfico e o ficcional – ele ficcionaliza a si ao escrever biograficamente e se insere nas ficções através de passagens quase confessionais.

Recordações do escrivão Isaías Caminha simula um discurso autobiográfico e aprofunda a tendência subversiva do romance, como gênero. Explora a lábil relação entre o autor e sua obra, situando-se no espaço movediço entre polos extremos, o que exige do leitor a habilidade para mover-se sem conceder primazia a nenhum deles, permanecendo na complexa e porosa zona de ambiguidade criada pelo romance. Lima Barreto propõe ao leitor, portanto, um *pacto ambíguo*, termo cunhado pelo crítico espanhol Manuel Alberca para tratar do duplo sentido produzido por relatos híbridos, como essas memórias fictícias (2012), que camuflam a relação autor e obra, narrador e autor⁴⁸³

⁴⁸⁰ FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. Op. Cit. p. 31.

⁴⁸¹ Idem. Ibidem.

⁴⁸² Idem. ibidem. p. 30.

⁴⁸³ Idem. Ibidem. p. 21-22.

Esse pacto ambíguo, segundo a autora, surge em um momento de crise da subjetividade e do romance, como os dois eram estabelecidos ao longo do século XIX. A intensificação da experiência urbana, a sensação de aceleração do tempo, os experimentos científicos sobre a ótica e a visão envolvem um sujeito que se vê fragmentado em um mundo cujos estímulos – ao olho e ao pensamento – são vários. Assim, a autora localiza a experiência do Eu na escrita de Lima no contexto de crise da subjetividade que acomete o final do século XIX – contexto do qual Nietzsche não só não escapa, mas ocupa lugar de destaque:

Para Nietzsche, o conceito sintético “eu” reúne uma pluralidade de vivências e estados psíquicos numa unidade aparente, criada pela consciência, compreendida como um órgão de condução entre as impressões do mundo externo e as reações necessárias aos estímulos e impressões recebidos. O “eu” é produto da conscientização daquele efeito de comando e disposição anímica sobre as quais se funda a convicção, ou crença, de se possuir domínio sobre si mesmo, como causa para todo fazer. (...) A crítica à subjetividade e ao privilégio da consciência constitui um processo de confluência entre os resultados de pesquisas e experimentos sobre a visão, a intensificação da exigência sensorial na realidade urbana, as reflexões sobre o sujeito na filosofia. Nesta, não há uma negação da subjetividade, mas sua projeção em novo lugar, “não mais como constituidora do conhecimento e da ação para tornar-se algo constituído em esferas que não estão ao seu alcance (o inconsciente em Freud, a práxis histórica em Marx e a vontade de poder em Nietzsche). Freud, Nietzsche e Marx revelam “a ‘realidade’ como construção imaginária da consciência” (CHAUI, 1976, p. 30).⁴⁸⁴

Os três filósofos que constituem a chamada “Hermenêutica da Suspeita” são evocados com pontos comuns da ruptura que acontece ao longo do século XIX. A mistificação da consciência - bem entendido, a ideia de que a consciência compõe algum tipo de interioridade a partir do qual pode-se ter acesso ao mundo real através da razão – é recorrentemente evocada como aspecto comum na interpretação dos três autores. Foucault, contudo, identifica nisso um aspecto de uma ruptura mais geral, nascido “da modificação do regime fundamental dos símbolos”⁴⁸⁵.

Para o filósofo francês, Nietzsche, Freud e Marx representam uma ruptura com o regime interpretativo e fundamentam a possibilidade do estabelecimento de um novo modelo hermenêutico. Segundo ele, a interpretação deixa de se referir a símbolos fixos, cuja realidade subjacente se daria àquele que interpreta. Ao contrário, o que se estabelece é uma interpretação que nunca acaba, pois é sempre interpretação da interpretação.

Se a interpretação pode nunca acabar, isto quer simplesmente significar que não há nada a interpretar. Não há absolutamente primário a interpretar, porque no fundo já tudo é

⁴⁸⁴ Idem. Ibidem. p. 16-17. (A referência dentro da citação é de CHAUI, Marilena de Souza. “A destruição da subjetividade na filosofia contemporânea”. In: *Jornal de Psicanálise*, v. 8, n. 20, pp. 29-36, 1976.).

⁴⁸⁵ FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx; Theatrum Philosophicum*. São Paulo: Princípio Editora, 1997. P. 33.

interpretação, cada símbolo é em si mesmo não a coisa que se oferece à interpretação, mas a interpretação de outros símbolos. (...) e é uma relação mais de violência que de elucidação, a que se estabelece na interpretação. De fato, a interpretação não aclara uma matéria que com o fim de ser interpretada se oferece passivamente; ela necessita apoderar-se, e violentamente, de uma interpretação que já está ali, que deve trucidar, revolver e romper a golpes de martelo.⁴⁸⁶

Por isso, para Nietzsche, “não há um significado original”. O que isso quer dizer é que “As mesmas palavras não são senão interpretações, ao longo da sua história, antes de se converterem em símbolos, interpretam e têm significado, finalmente, porque são interpretações essenciais”⁴⁸⁷. Os símbolos, que antes eram vistos como elementos da realidade que se abria ao investigador, toram-se máscaras – eles tomam função de encobrir a interpretação, escondê-la, através da violência, sob o manto fino da ilusão da realidade. A consciência, assim, se insere nessa cadeia infinita de interpretações – assim como o Eu que escreve em Lima Barreto se esfacela em uma multiplicidade de subjetivações, sempre a formar-se enquanto interpretação. Ou seja, o Eu não pode ser outra coisa que não boravismo, na mesma dinâmica do mundo que o rodeia, em confronto ao qual o autor se constrói ao tentar criar suas fronteiras.

As fachadas, em Lima, ocupam o lugar dessas interpretações e se mostram como imagens sobre imagens. Coerentemente, ele entende sua literatura não como representação deste mundo, como revelação ou desmascaramento, mas como um elemento dentro deste jogo de espelhos. Ao construir-se enquanto Eu-imagem neste jogo, ele não apenas apresenta esta dinâmica, mas se insere nela, enquanto fachada na cidade. Não apenas em seus livros, mas na forma como se vestia, segundo os relatos de conhecidos, mostram a consciência deste lugar.

Fica bastante evidente que, num momento em que beleza, limpeza e saúde apareciam como condições de modernização, postar-se o escritor com seus sapatos imundos e terno desgastado diante da Chapelaria Watson ou da Confeitaria Cavé não era uma figura retórica, era uma postura plena de conotação ideológica.⁴⁸⁸

O vestuário, muito presente em suas crônicas e ao que se cria toda uma teoria em *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, faz parte desse mundo de imagens que é o Rio de Janeiro:

No teatro que é a cidade, sair à rua já é representar um papel que indica, antes de mais nada, o estrato social da personagem. Para exercer papéis que a cidade passa a oferecer na frequência ao espaço público, os trajes são fundamentais. Os espectadores são *voyeurs* e o reconhecimento pelos “sinais de caráter” (Sennett) que as roupas representam, um exercício

⁴⁸⁶ Idem. Ibidem. p. 22-23.

⁴⁸⁷ Idem. Ibidem. 23-24

⁴⁸⁸ RESENDE, Beatriz. Op. Cit. 107.

de leitura, em que a *persona* do desconhecido que circula pode ser conhecida pela decodificação de determinados detalhes.⁴⁸⁹

Lima Barreto utiliza de uma linguagem ao mesmo tempo realista – no que tange a representação de tipos sociais, reprodução de linguagem oralizada, e tematização do processo histórico – e caricatural – no exagero de traços e ênfase das descrições que revelam a inconsistência das fachadas projetadas – para construir uma experiência estética que joga o leitor para dentro deste mundo de fachadas. Com linguagem por vezes ácida e sarcástica, por vezes introspectiva e grave, é como se seus livros desmascarassem o mundo, e percebessem que não havia outra coisa, se não a máscara que têm em mãos. Esse processo ocorre com os personagens como o General Albernaz e o Doutor Barrado, mas também com esse Eu coletivo que o jogo de imagens da elite pretende chamar Brasil, como nos relatos da Bruzundanga.

A misteriosa constatação do velho doutor Maximiliano, no conto “Cló”, parece, contudo, ser um momento de serenidade e clareza diante dessa realidade que só se esperaria do personagem Gonzaga de Sá. “- Ora, doutor! eu ando sempre com uma máscara no rosto”⁴⁹⁰. A dinâmica em que personagens como Isaías Caminha, Policarpo Quaresma e Clara dos Anjos se inserem se dá em um processo de desilusão. No geral, em textos de fôlego mais longo, o processo de vários personagens se dá sob a forma dessa quebra da expectativa criada pelas imagens auto-referentes que a capital cria para si mesma, e o remodelamento destes signos pela vivência do agente externo. Isaías, ao chegar na cidade, ainda se move sob a violência que transforma interpretação em símbolos, fachada em realidade. Podemos entender o processo destes personagens enquanto um processo trágico, no sentido do esfacelamento da ilusão idealista – e com isso da imagem que porventura fizeram de si mesmos - e o conseqüente afundar-se neste mesmo jogo de imagens. Não à toa, Isaías acaba por trabalhar na imprensa e Gonzaga ocupa posto de amanuense em uma pequena secretaria, enquanto Numa utiliza este jogo para se manter deputado e Policarpo, personagem que ocupa lugar especial neste cenário, é morto. Este processo não acontece sem traumas, como acomete à rememoração de Isaías: “Ainda hoje, depois de tantos anos de desgosto dessa relação contínua

⁴⁸⁹ RESENDE, Beatriz. Op. Cit. p. 111

⁴⁹⁰ BARRETO, Lima. Histórias e Sonhos. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 47.

pela minha luta íntima, precocemente velho pelo entrecchoque de forças da minha imaginação desencontrada, desproporcionada e monstruosa, lembro-me (...)”⁴⁹¹

As fachadas de Lima Barreto jogam luz ao ordenamento enquanto forma de violência que estabelece um status de exclusão social e dominação política de certos grupos sobre outros - e são a base do processo trágico de personagens como Isaías Caminha, cuja vertigem da primeira visão do abismo (*Abgrund*) por trás destas fachadas (*Vordergrund*) é expressa na passagem a seguir:

(...) fiquei amedrontado em face das cordas, das roldanas, dos contrapesos da sociedade. Senti-os por toda parte, graduando os meus atos, anulando os meus esforços. Senti-os insuperáveis e destinados a esmagar-me, reduzir-me ao mínimo, a achatar-me completamente.⁴⁹²

A confissão acontece em momento decisivo, quando o deputado Castro, que deveria acolher Isaías na capital e indicá-lo a algum lugar para que pudesse sobreviver, o despacha sem ao menos hesitar. Essa sensação se repete, poucas páginas a frente, quando na delegacia, investigado pelo caso de roubo do hotel em que ficava, ouviu ser tratado de forma depreciativa como “mulatinho” pelo capitão, dando a entender que esse era o motivo da suspeita. “Quando me ouvi tratado assim, as lágrimas me vieram aos olhos. Eu saíra do colégio, vivera sempre num ambiente artificial de consideração, de respeito, de atenções comigo (...) para me dar não sei que exaltada representação de mim mesmo”⁴⁹³.

No Diário do Hospício, que como vimos ocupa um lugar especial na análise da escrita de si enquanto construção, o sentimento face às humilhações é quase o mesmo:

Digo com franqueza, cem anos que viva eu, nunca poderá apagar-me da memória essas humilhações que sofri. Não por elas mesmo, que pouco valem; mas pela convicção que me trouxeram de que esta vida não vale nada, todas as posições falham e todas as preocupações para um grande futuro são vãs.⁴⁹⁴

As fachadas acabam por fazer projetar, através desta ordenação ilusória do mundo, expectativas destes personagens sobre o mundo. O processo trágico de dissolução destas expectativas parece não apenas revelar esse jogo de aparências –

⁴⁹¹ BARRETO, Lima. Recordações do escrivão Isaías Caminha. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 60.

⁴⁹² BARRETO, Lima. Recordações do escrivão Isaías Caminha. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 62.

⁴⁹³ Idem. Ibidem. p. 68

⁴⁹⁴ BARRETO, Lima. Diário do hospício. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 695.

ele abre, sob os seus pés, o abismo que se escondia por baixo deste falso chão⁴⁹⁵. Esse é o testemunho de Policarpo, em carta a Adelaide, face o horror da guerra: “Essa vida é absurda e ilógica; eu já tenho medo de viver, Adelaide. (...) O melhor é não agir”⁴⁹⁶.

O processo trágico, assim, não revela apenas que o chão (*Grund*) é fachada (*Vordergrund*), mas que por baixo dele se esconde um abismo (*Abgrund*) cujo olhar causa profunda vertigem existencial. Não à toa, uma frase também se repete, em contextos diversos, em várias obras de Lima Barreto. A mais emblemática se encontra ao fim do romance *Clara dos Anjos*, quando a protagonista, após ser deflorada e abandonada, tendo perdido não apenas a virgindade, mas a inocência da expectativa, desabafa:

Num dado momento, Clara ergueu-se da cadeira em que se sentara e abraçou muito fortemente sua mãe, dizendo, com um grande, acento de desespero:

- Mamãe! Mamãe!
- Que é, minha filha?
- Nós não somos nada nessa vida⁴⁹⁷

Da mesma forma, no *Diário do Hospício*, caranguejo, interno da instituição, ao ser atacado por outro interno, esbraveja: “-*Eu não sou nada!* Nada! Ponha tudo isto fora!”⁴⁹⁸. A frase (“eu não sou nada”) pode, é claro, assumir inúmeros sentidos em cada contexto em que é evocada e a cada leitura. Em última instância, o que quero chamar atenção aqui é que tal constatação não é inocente, mas se insere nesse jogo de aparências que a cidade e o mundo impõem de forma indelével. Ao dizer “eu não sou nada”, Clara revela as angústias não somente da falta de importância ou de força, mas a inexistência mesma de algo fora desse jogo de hipocrisia, aparência, superficialidade, fachada. A mesma frase aparece em *Triste fim de policarpo Quaresma*. Nesse caso, a cena é em uma briga entre Olga, afilhada de Policarpo, e seu marido. Este a proibira de ajudar o padrinho, que estava preso após ter sido acusado de conspiração, com o motivo de que seria pernicioso o perigo de

⁴⁹⁵ A referência à passagem do *Cemitério dos Vivos* (“O abismo abriu-se a meus pés e peço a Deus que ele jamais me trague, nem mesmo que o veja diante aos meus olhos, como o vi por várias vezes...” - BARRETO, Lima. *Cemitério dos Vivos*. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 747.) agora pode ser relacionada com JGB/BM, §289.

⁴⁹⁶ BARRETO, Lima. Policarpo Quaresma. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 391.

⁴⁹⁷ BARRETO, Lima. Clara dos Anjos. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 862 (grifos meus).

⁴⁹⁸ BARRETO, Lima. *Diário do Hospício*. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 697 (grifos meus).

associá-lo a Quaresma. A altercação é sintomática e acaba por costurar todos os pontos que aqui foram desenvolvidos:

- É isto! “Eu”, porque “eu”, porque “eu”, é só “eu” para aqui, “eu” para ali... Não pensas noutra coisa... A vida é feita para ti, todos só devem viver para ti... Muito engraçado! De forma que eu (agora digo “eu” também) não tenho direito de me sacrificar, de provar a minha amizade, de ter na minha vida um traço superior? É interessante! *Não sou nada, nada!* Sou alguma coisa como um móvel, um adorno, não tenho relações, não tenho amizades, não tenho caráter? Ora!...
- (...)
- Estás no teatro?
- (...)
- Se é só no teatro que há grandes coisas, estou.⁴⁹⁹

A visão do abismo, na repetição da constatação, aqui surge em conjunto com esse Eu que parece só poder se fazer como teatral. Podemos entender essa passagem no sentido com que os termos tomaram até agora significado na nossa investigação: Olga, ao dizer “eu”, se insere nesse palco em que as máscaras, as fachadas, se deslocam. O rompante de Olga acaba por ser duplo, se faz fachada ao passo que reconhece que não pode existir, se não como fachada.

No *Cemitério dos Vivos*, ainda, Vicente Mascarenhas é perguntado por um interno se fora aprendiz de marinho. A situação limite na qual se encontra, dentro do hospício, o faz constatar, com surpreendente serenidade, em comparação com os outros casos, a mesma coisa que todos os outros:

Essa pergunta me pôs bem a par da situação onde tinha caído; ela era tão humilde e plebeia, que só se podia supor de mim, na vida, essa iniciação modestíssima de aprendiz-marinho. Verifiquei tal fato mas não me veio – confesso – um desgosto mais ou menos forte. Tive um desdém por todas as minhas presunções e filáucias, e até fiquei satisfeito de me sentir assim. Encheu-me de contentamento tirar a prova provada de que, na vida, *não era coisa alguma*; estava mais livre, e os ventos e as correntes podiam-me levar de polo a polo, das costas da África às ilhas da Polinésia...⁵⁰⁰

A tragédia barretiana, se pudermos assim chamar, parece acontecer nesse processo, para nós ainda pouco claro, entre aparência e abismo. Esse processo pelo qual os personagens têm de enfrentar a quebra da ilusão dos signos do mundo remete ao perigo da imagem do Zaratustra. Os personagens barretianos parecem nunca alcançar propriamente a felicidade. Quando crêem encontrar, ela reside nesse frágil equilibrar-se sobre uma corda bamba, não sustentada por nada exceto o aparente vazio dessas imagens, como sabe bem o *Homem que falava javanês*, ao tornar-se referência intelectual de uma língua que desconhece. Personagens como

⁴⁹⁹ BARRETO, Lima. Policarpo Quaresma. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 409 (grifos meus).

⁵⁰⁰ BARRETO, Lima. Cemitério dos Vivos. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 761 (grifos meus).

Isaías Caminha ou como Gonzaga de Sá, no fim das contas, se veem obrigados a aceitar a inexorabilidade do jogo posto. O processo ficcional de Lima Barreto, ao levar a cabo a exposição das fachadas, termina por não dar outra saída aos personagens a não ser tristemente aceitarem suas condições. Tais condições com que se encerra a maioria dos seus romances, que antes seriam experimentadas apenas como um conformismo mediano, tomam proporções trágicas diante da dissolução da realidade suposta. O comum, assim, torna-se trágico.⁵⁰¹

A partir desse percurso, portanto, o diálogo entre Lima Barreto e Nietzsche se faz não mais no rechaço da recepção do primeiro pelo segundo, mas pela possibilidade de entendermos a literatura de Lima dentro de uma modulação hermenêutica comum, quase como uma “literatura da suspeita”. Com o desenvolvimento dos temas e abordagens aqui expostos, a aproximação do romancista com essa hermenêutica moderna se dá entre a escrita de si, a multiplicidade da aparência e a experiência de construção do Eu em confronto com o mundo, no dissolver-se da ilusão da fachada. Ou seja, os elementos do que começo a chamar aqui de tragédia barretiana acontecem entre o Eu, a fachada e o abismo. A partir dessa investigação, parece que Clara dos Anjos, em momento de extrema angústia, poderia confidenciar “Mamãe! O homem é uma corda estendida sobre o abismo”

Algumas pontas, contudo, parecem ainda permanecer soltas. Uma diferença pareceu surgir, ainda não esclarecida, entre os textos ficcionais e as crônicas de Lima Barreto. Parece-me, ao chamar atenção para a centralidade da fachada na obra de Lima, que as crônicas se mantêm em um tipo de contexto discursivo que as produções mais ficcionais – compreendendo que na sua obra essas fronteiras são extremamente porosas – recusam: a fachada, por vezes, parece desprender-se de qualquer referência a uma suposta realidade subjacente. Não nos é claro o processo com o qual, na obra de Lima, essas fachadas passam a figurar qualquer tipo de realidade pretendida – em que tipo de processo isto se dá. Para que isso seja esclarecido, é preciso recorrer a outra imagem presente na obra de ambos os escritores, relacionando-a com a crítica ao idealismo que foi chave na compreensão do jogo entre fachada e abismo em Nietzsche.

⁵⁰¹ Parte desse parágrafo foi adaptado da conclusão que cheguei em outro trabalho meu, no qual analiso a obra de Lima Barreto à luz de Jacques Rancière. PENNA FIRME, André M. O jogo de espelhos de Lima Barreto. **Revista Escrita**, nº 27, 2020. pp. 100-110.

Assim, se o primeiro diálogo encontra seu termo com um indício, o segundo não pode concluir-se, se não com uma série de perguntas ainda em aberto: como a fachada toma a forma da suposta realidade? Qual é a natureza desse Eu-fachada? Qual o papel do processo artístico na explicitação da aparência? Qual a relação do trágico de Nietzsche com o que chamei de processo trágico barretiano? Por fim, até que ponto Gonzaga de Sá pode ser discípulo de Dioniso?

3

Quimeras no centro da tragédia: O mundo como arte

3.1

A loucura de Quaresma – Aparência e realidade

O domingo em que Olga, a afilhada de Policarpo Quaresma, subia as escadarias do Hospício Nacional com o seu pai estava particularmente lindo, “principalmente em Botafogo, nas proximidades do mar e das montanhas altas que recortavam o céu de seda”⁵⁰². Não era a primeira vez que ela subia as escadarias do prédio da Praia da Saudade para visitar o padrinho, que havia sido internado após ser acometido por crises mentais provenientes do escárnio público que sofrera.

Mais de uma dezena de vezes já subira aquela larga escada de pedra, com grupos de mármore de Lisboa de um lado e do outro, A Caridade e Nossa Senhora da Piedade; penetrara por aquele pórtico de colunas dóricas, atravessara o átrio ladrilhado, deixando à esquerda e à direita, Pinel e Esquirol, meditando sobre o angustioso mistério da loucura; subira a escada encerrada cuidadosamente e fora ter com o padrinho lá em cima, triste e absorvido no seu sonho e na sua mania.⁵⁰³

Assim começa o quinto e último capítulo da primeira parte de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, intitulado *O Bibelot* – cuja leitura nos dará a chave para desenvolvermos as questões abertas pelo percurso até aqui.

A narrativa dá a entender que a afilhada e o compadre visitavam regularmente o protagonista, que fora internado há tempo suficiente para que se esquecessem o quanto já se alongava a estadia. Ao fim da primeira parte do romance – que é estruturalmente o livro mais bem formulado de Lima Barreto, dividido em três partes simétricas, cada qual com um arco mais ou menos encerrado em si, numa estrutura que se aproxima de contemporâneas inovações do romance moderno - o protagonista se torna alvo de escárnio público quando é publicada uma petição sua para que o idioma Tupi-guarani se tornasse língua oficial do país. Ele, que dedicara toda a vida debruçando-se sobre o estudo do Brasil e de suas origens, entendia o uso da língua portuguesa e dos costumes europeus não apenas como um estrangeirismo inaceitável, mas como um bovarismo, e se empenhava em construir

⁵⁰² BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 262.

⁵⁰³ Idem. *Ibidem*. p. 260.

uma ideia do que seria a verdadeira cultura brasileira a partir de suas origens populares e indígenas – em uma quase irônica anunciação do ímpeto indianista que o modernismo dos anos 1920 alçaria a uma de suas temáticas centrais.

No livro publicado em folhetim em 1911 e em volume em 1915, contudo, a proposta não chega ao menos a ser vista como algo contra o qual se fazia necessário defesa. O escárnio com que é recebida pelo congresso e pela população em geral faz nascer em Quaresma alucinações persecutórias que lentamente o levariam na direção daquele antigo prédio construído de frente para a Praia da Saudade, no caminho para a Escola Politécnica da Praia Vermelha. O ponto determinante deste caminho para o hospício se dá quando o protagonista, em sua profissão de amanuense, redige um documento inteiro em tupi, acreditando que duvidavam de sua capacidade e conhecimento no antigo idioma indígena⁵⁰⁴. O documento não apenas é entregue ao diretor, por distração do amanuense, como chega a ser enviado ao ministério, por descuido do mesmo diretor. O caos causado pela peça fora o suficiente para que Quaresma não demorasse muito mais antes de ser internado como louco.

Louco, esse estigma que tão fortemente marcou a vida do autor, por duas vezes internado no mesmo hospício, e que aparece, direta ou indiretamente, alastrado pela sua obra. Ao longo dela, Lima Barreto parece tentar se conciliar com as reiteradas experiências traumáticas que marcaram a costura do Eu que ele constrói na e através da escrita. Policarpo foi escrito antes de sua primeira internação em 1914. Contudo, a relação próxima com a loucura se fazia bem anterior a ela. Seu pai João Henriques, após anos trabalhando e morando com os filhos na Colônia de Alienados da Ilha do Governador, passou a ser acometido por surtos psiquiátricos que o condenarão a uma vida de cuidados especiais. A experiência da loucura a partir da convivência com o pai – diagnosticado neurastênico – fez refletir-se, em sua escrita, na descrição da condição de Quaresma a partir dos olhos de Olga; posteriormente, tal condição voltaria a aparecer em contos, e por fim no romance planejado para ser sua reflexão mais demorada sobre

⁵⁰⁴ BARRETO, Lima. Op. Cit. P. 256.

o tema, que deixou inacabado no fim da vida: *O cemitério dos vivos*, cujo título resgata a primeira impressão da afilhada de Quaresma, uma década antes⁵⁰⁵.

O referido capítulo quinto de *Triste fim de Policarpo Quaresma* se abre trazendo à luz a fachada do Hospício pelos olhos de Olga. A descrição de sua entrada articula o jogo de aparências que modela a expectativa da personagem, nos moldes como definimos a ideia de fachada no capítulo anterior. Ao descrever a entrada do prédio, o narrador, pelos olhos de Olga, não pode deixar de descrever juntamente a impressão que, segundo Lima Barreto, popularmente se tinha dele, o medo que causava: “Com que terror, uma espécie de pavor de coisa sobrenatural, espanto de inimigo invisível e onipresente, não ouvia a gente pobre referir-se ao estabelecimento na Praia das Saudades!”⁵⁰⁶. A partir da análise que até aqui fizemos da obra de Lima, podemos compreender que, ao inserir o estabelecimento no jogo de aparências da cidade, ele não pode deixar de conjugar sua imponência arquitetônica com sua presença na cidade. Ou seja, descrever sua *fachada*.

No primeiro aspecto, não se compreendia bem esse pasmo, esse espanto, esse terror do povo por aquela casa imensa, severa e grave, meio hospital, meio prisão, com seu alto gradil, suas janelas gradeadas, a se estender por uns centos de metros, em face do mar imenso e verde, lá na entrada da baía, na Praia da Saudade. Entrava-se, viam-se uns homens calmos, pensativos, meditabundos, como monges em recolhimento.

De resto, com aquela entrada silenciosa, clara e respeitável, perdia-se logo a ideia popular da loucura; o escarcéu, os trejeitos, as fúrias, o entrechoque de tolices ditas aqui e ali.⁵⁰⁷

A descrição da entrada no Hospício se sintoniza com o aspecto de Quaresma, encontrado absorvido em seus pensamentos. Loucura e Instituição são descritas de forma entrelaçada não apenas no romance em questão, mas também em *O cemitério dos vivos*. O hospício parece ser o lugar onde aquele “angustioso mistério da loucura” toma forma, como não é de se espantar do autor que não só passou parte de sua vida em uma colônia de alienados, mas também foi internado com o diagnóstico de “alcoolismo”⁵⁰⁸ – o que resultava em, mesmo não se considerando louco, ser tratado como tal ao entrar no hospício.

O fato é que parte do “angustioso mistério” se dava por meio de fronteiras por demasiado difusas, e mesmo a seus contemporâneos parecia englobar qualquer

⁵⁰⁵ “Só o nome da casa metia medo. O hospício! É assim como uma sepultura em vida, um semi-enterramento (sic), enterramento do espírito, da razão condutora, de cuja ausência os corpos raramente se ressentem”. Idem. Ibidem. p. 260.

⁵⁰⁶ Idem. Ibidem.

⁵⁰⁷ Idem Ibidem. p. 260-261.

⁵⁰⁸ SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Lima Barreto**: Triste Visionário. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 273.

tipo de característica que entrasse em conflito com o jogo de fachadas que a cidade e a sociedade construíam para si (que mobilizavam as noções de progresso, modernidade, racionalidade, entre outras, como visto no primeiro capítulo). Inserindo Lima Barreto dentro destes limites confusos e porosos, Lília Schwarcz descreve como alcoolismo, tendências anarquistas e o fanatismo religioso se misturavam com delírios psicóticos⁵⁰⁹; e Luciana Hidalgo, na esteira de Foucault, traça o desenvolvimento do hospício como a constituição de uma ficção que encerrava dentro de seus muros a definição mesma da loucura.

O hospício fabricado pelos *agentes do bem* – os alienistas – pode ser analisado como obra de uma das mais bem tramadas ficções da história. Criou-se um cenário ao se escolher a melhor locação para a loucura. Habitaram-no com personagens após uma ampla seleção de características físicas e morais. Fabricaram-se enredos fantásticos a partir da relação entre os personagens e da sua interação com o espaço. O limite entre realidade e ficção não estava mais no interior do louco, na temida fronteira entre o delírio e a razão, mas figurava nessa mais ampla, coletiva e fictícia *polis* e em sua relação com o mundo externo.⁵¹⁰

Nietzsche não deixa de perceber, anos antes de Lima, essa constituição da loucura a partir da relação entre o hospício e o mundo externo, ao identificar, no prólogo do Zarathustra, o Hospício como o lugar de exclusão por excelência da moralidade de rebanho: “Nenhum pastor e um só rebanho! Cada um quer o mesmo, cada um é igual: quem sente de outro modo vai voluntariamente para o hospício. ‘Outrora todo mundo era doido’ – dizem os mais refinados, e piscam o olho.” (ZA/Za, Prólogo, §5)⁵¹¹.

⁵⁰⁹ Idem. Ibidem. p. 271-281

⁵¹⁰ HIDALGO, Luciana. **Literatura de Urgência**: Lima Barreto no domínio da loucura. São Paulo: Annablume, 2008. p. 43.

⁵¹¹ Várias são as asserções de Nietzsche acerca da loucura, e pode-se perceber, ao traçar as formas como o filósofo se refere ao estado, como sua reflexão se modifica ao longo dos anos, mantendo alguns aspectos e alterando e até invertendo outros. Em *Humano, demasiado humano*, a loucura está sempre relacionada à falta de saúde e aos males do corpo e do espírito. Nietzsche afirma que a Europa sofre uma “superexcitação das forças nervosas e intelectuais” que a avizinha da loucura, contra o qual “devemos invocar o espírito da ciência, que em geral nos faz um tanto mais frios e céticos” (MA I/HH I, §244). Contudo, já em *O andarilho e sua sombra*, a loucura é vista sob um aspecto moral e cultural, como aquilo que destoa da moralidade dominante: “A Atenas do século III nos pareceria como povoada de loucos, se pudéssemos visitá-la. Agora impera a democracia dos conceitos em cada cabeça – muitos juntos são o senhor: um único conceito que quisesse ser senhor é agora chamado, como disse, de “ideia fixa”. Esta é a nossa madeira de assassinar os tiranos – nós acenamos para o hospício. (WS/AS, §230).

Em *Aurora*, os dois aspectos parecem conjugar-se e a loucura se apresenta como a condição que acompanha todo ato criador que rompe com a “moralidade do costume” (M/A, §14) - apontando para o sentido que finalmente se figuraria em *Assim falou Zarathustra*. Em *A gaia ciência* ocorre pela primeira vez uma identificação clara com o *topos* da loucura que vemos no Zarathustra, e que é progressivamente construída ao longo dos três primeiros livros (FW/GC, §10, §76, §110). Ainda, em *Além do bem e do mal*, em um curto aforisma, Nietzsche joga luz em seu caráter coletivo, que pode ser lido à luz do percurso aqui demonstrado: “A loucura é algo raro entre indivíduos – mas em grupos, partidos, povos e épocas é a norma” (JGB/BM, §156).

Os muros do hospício pareciam, também para Lima, a única delimitação clara da experiência a qual ele, próximo do fim da vida, se dedicou a entender. Vimos no capítulo anterior que a traumática experiência da loucura, as humilhações que Lima Barreto sofreu no Hospício se apresentam enquanto situação limite na qual pode-se começar a pensar na relação entre a constituição de si e o mundo⁵¹². A experiência da loucura, em sua obra, se dá na experiência comum do hospício: “Aqui, no hospício, com suas divisões de classes, de vestuário etc., eu só vejo um cemitério. Uns estão de carneiro e outros de cova rasa. Mas assim e assado, a Loucura zomba de todas as vaidades (...)”⁵¹³. As divisões de classe e tratamento dentro da instituição, que supostamente deveriam espelhar as diferenças da loucura mesma, são pouco expressivas para Lima. Ele via na condição compartilhada a experiência de uma fachada que se dissolvia e se entrelaçava com uma miríade de experiências e aparências dissonantes, compondo o mistério claramente desconhecido pela ciência que pretendia tratá-lo. “Debruçar sobre o mistério dela [da loucura] e decifrá-lo parece estar acima das forças humanas. Conheço loucos, médicos de loucos, há pertos de trinta anos, e fio muito que a honestidade de cada um deles não lhes permitirá dizer que tenha curado um só”⁵¹⁴.

Luciana Hidalgo, sobre o que constitui essa experiência da loucura, ainda afirma que “o jogo dialético entre o real e o imaginário, extremos que no estado de loucura apresentam divisória tênue, foi exacerbado no cotidiano dos hospícios apinhados de tramas, conflitos, narrativas”, e em concordância com Nietzsche conclui que a loucura, percebida a partir do jogo, “possui este caráter de fábula, constituindo uma sobreposição de ficções que sustenta o mundo da razão justamente por oposição a esta.”⁵¹⁵. Não à toa, é no interior da experiência do hospício que a escrita de si de Lima Barreto ganha luz particular. É nesse jogo que a descrição da entrada do Hospício, em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, aproxima num primeiro momento sua fachada com a “ideia popular da loucura; o escarcéu, os trejeitos, as fúrias, o entrechoque de tolices ditas aqui e ali”.

Não havia nada disso; era uma calma, um silêncio, uma ordem perfeitamente naturais. No fim, porém, quando se examinava bem, na sala de visitas, aquelas faces transtornadas, aqueles ares aparvalhados, alguns idiotas, alguns idiotas sem expressão, outros como alheados e

⁵¹² Cf. BARRETO, Lima. Diário do Hospício. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 695. Conferir o Segundo Diálogo.

⁵¹³ Idem. Ibidem. p. 701.

⁵¹⁴ Idem. Ibidem. p. 701.

⁵¹⁵ HIDALGO, Luciana. Op. Cit. p. 43.

mergulhados em um sonho íntimo sem fim, e via-se também a excitação de uns, mais viva em face à atonia de outros, é que se sentia bem o horror da loucura, o angustioso mistério que ela encerra, feito não sei de que inexplicável fuga do espírito daquilo que supõe o real, para se apossar e viver das aparências das coisas ou de outras aparências das mesmas.⁵¹⁶

Assim, a condição do mistério da loucura é apresentada como uma confusão, ou melhor, uma inversão total entre o real e o aparente ou imaginado. Dentro deste contexto de indeterminação dos limites da loucura e da sobreposição entre tais limites e os limites do hospício, o traço que, na descrição do narrador, atravessa a experiência dos alienados não é descrito apenas como alienação (da realidade), mas na chave da inversão entre dois mundos: um mundo real e um aparente.

Quem uma vez esteve diante desse enigma indecifrável da nossa própria natureza fica amedrontado, sentindo que o germe daquilo está depositado em nós e que por qualquer coisa ele nos invade, nos toma, nos esmaga e nos sepulta numa desesperadora compreensão inversa e absurda de nós mesmos, dos outros e do mundo.⁵¹⁷

O hospício, portanto, na descrição de Lima Barreto, é esse lugar onde as aparências, os fantasmas, as fantasias tomam o lugar da realidade, e o que se supunha real se torna mera aparência, ilusão, ficção. Por um lado, o alienado se torna uma “ficção ambulante”⁵¹⁸, como indicou Hidalgo, pois a definição de sua condição é constituída por esse “caráter de fábula” e uma “sobreposição de ficções”; por outro, ele próprio torna-se ficcionista de si mesmo e do mundo, através dessa inversão de percepção. O que está em jogo, novamente, é a centralidade de um mundo de aparência - que pudemos identificar no capítulo anterior sob o signo da *fachada* -, dessa vez sob a chave da inversão.

Ora, se é assim, novamente se torna claro que a constituição do Eu de Lima Barreto através da experiência limite não pode se dar nos moldes da recuperação de um Eu esfacelado, como vimos defender Hidalgo. Já no capítulo anterior, ao tensionarmos este conceito entre os dois autores aqui trabalhados, pôde-se compreender como essa constituição – e agora se torna mais claro a partir da inversão – só pode se dar na dinâmica desse mundo aparente. A experiência da loucura esclarece a relação entre a constituição do Eu e a centralidade da aparência na medida em que parece inverter a suposta estabilidade do mundo fora dos muros do hospital psiquiátrico.

⁵¹⁶ BARRETO, Lima. Triste fim de Policarpo Quaresma. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 261.

⁵¹⁷ Idem. Ibidem.

⁵¹⁸ HIDALGO, Luciana. Op. Cit. p. 44.

Estranha proximidade com a dinâmica na qual a literatura de Lima nos apareceu como “literatura da suspeita” – como interpretações de interpretações, fachadas sobre o abismo. Estranha, porém não fortuita, como o próprio Foucault atesta em *Nietzsche, Freud e Marx*: “O que se afirma como problemático no ponto de ruptura da interpretação, nesta convergência de interpretação até um termo que a torne possível, poderia perfeitamente ser algo parecido à experiência da loucura”⁵¹⁹. O ponto de ruptura - na qual uma dinâmica interpretativa que não pode mais encontrar seu temo em qualquer dimensão de um “real” estável acaba por prostrar o intérprete na impossibilidade da experiência infinita⁵²⁰ – se mostra na experiência da loucura como “a sanção contra um movimento de interpretação que se avizinha do infinito do seu centro, porém que se derruba, calcinada.”⁵²¹.

A face nítida dessa ruptura com o mundo de fachadas aparece na experiência da loucura de Quaresma. Suas propostas de resgate de um Brasil supostamente verdadeiro, em oposição a um Brasil bovarista, de estrangeirismos, não podiam encaixar-se com a dinâmica das fachadas da cidade. Esse embate de um “verdadeiro” – criado por Quaresma – com um mundo de aparências – é o gatilho que leva à suposta inversão.

Como fora doloroso tudo aquilo! A primeira fase do seu delírio, aquela agitação desordenada, aquele falar sem nexos, sem acordo com que se realizava fora dele e com os atos passados, um falar que não se sabia donde vinha, donde saía, de que ponto do seu ser tomava nascimento! E o pavor do doce Quaresma? Um pavor de quem viu um cataclismo, que o fazia tremer todo, desde os pés à cabeça, e enchia-o de indiferença para tudo que não fosse o seu próprio delírio. A casa, os livros e os seus interesses de dinheiro andavam à matroca. Para ele, nada disso valia, nada disso tinha existência e importância. Eram sombras, aparências; o real eram os inimigos, os inimigos terríveis cujos nomes o seu delírio não chegava a criar.⁵²²

Nos resta perguntar, a partir do que vimos até aqui, que real é esse que se torna imagem e aparência a partir da experiência traumática da loucura. Até o momento investigamos o modo como a tematização comum da complexidade da aparência e da superficialidade enquanto meio no qual a experiência se dá tanto na

⁵¹⁹ FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx; Theatrum Philosophicum*. São Paulo: Princípio Editora, 1997. p. 22.

⁵²⁰ “É sobretudo em Nietzsche e Freud, e em menor parte em Marx, onde se perfila essa experiência tão importante a meu juízo para a hermenêutica moderna, de que quanto mais se avança na interpretação, quanto mais há uma aproximação de uma região perigosa em absoluto, onde não só a interpretação vai encontrar o início do seu retrocesso, mas que vai ainda desaparecer como interpretação e pode chegar a significar inclusive a desaparecimento do próprio intérprete. A existência sempre aproximada do ponto absoluto da interpretação, significaria ao mesmo tempo a existência de um ponto de ruptura”. Idem. Ibidem. p. 21.

⁵²¹ Idem. Ibidem. p. 22.

⁵²² BARRETO, Lima. Op. Cit. p. 261-262.

reflexão de Nietzsche – em especial nos escritos a partir de *A gaia ciência* – quanto na ficcionalização de Lima Barreto. Contudo, ao usarmos termos como “aparência”, somos levados pela própria conformação da língua – e Nietzsche tem em mente de forma clara (JGB/BM, §19, §20) – a opô-la a “realidade”, “verdade” ou qualquer outro nome que o pensamento tenha dado ao que Nietzsche identifica como o erro fundamental que dá início ao pensamento metafísico.

O que está em jogo nesta experiência é exatamente o limite do que Nietzsche identifica como ato fundador da metafísica. Esse ato consiste na construção de um mundo em oposição àquele que se dá pela percepção. O mundo verdadeiro seria algo não perceptível, eterno, só alcançável ao pensamento – enquanto a percepção da impermanência e indefinição constituiriam um mundo apenas aparente, de menor valor. Ele a identifica como uma verdadeira inversão, expressa em um fragmento póstumo de 1887:

Para a psicologia da metafísica – Este mundo é aparente – logo, existe um mundo verdadeiro. Este mundo é condicionado – logo, existe um mundo incondicionado. Este mundo é contraditório – logo há um mundo sem contradição. Este mundo está em devir – logo, existe um mundo do ser.⁵²³

Essa divisão, que tem sua origem no idealismo platônico, conforma segundo Nietzsche todo o desenvolvimento da filosofia desde então, sempre atualizada em novos termos – essência/aparência, forma/substância, fenômeno/coisa-em-si. Marco Antônio Casanova argumenta que, de acordo com a leitura de Nietzsche, tal inversão, de ordem moral, “sempre se mostrou nas mais diversas fases da filosofia como fundamento de todos os juízos acerca da totalidade”⁵²⁴. Segundo essa leitura, tendo em vista que “a crença fundamental dos metafísicos é a crença na oposição de valores” (JGB/BM, §2), a filosofia é marcada pela “divisão da realidade em dois âmbitos ontologicamente diversos e a instauração de um destes dois âmbitos como parâmetro para o julgamento do outro”. Assim, a instauração de um mundo real em oposição a um aparente se fundamenta na oposição de valores, e

se coloca desde o princípio em nome do ser contra o devir, em nome do ser contra a aparência, em nome do inteligível contra o sensível, em nome da substância contra os acidentes, em nome da verdade contra o erro, em nome do repouso contra o movimento etc. Ela cinde a totalidade em duas dimensões e se decide, ao mesmo tempo, por um dos lados da cisão.⁵²⁵

⁵²³ FP, verão de 1887, KSA 12, 8[2]. In: DIAS, Rosa Maria. Op. Cit. p. 74.

⁵²⁴ CASANOVA, Marco Antônio. **O instante extraordinário**: vida, história e valor na obra de Friedrich Nietzsche. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. XII.

⁵²⁵ Idem. Ibidem. p. XII-XIII.

A loucura de Quaresma seria então a inversão da inversão? Ou, pondo em termos nietzschianos, tendo em vista o caráter moral que ele identifica nesta cisão, tresvaloração da tresvaloração⁵²⁶? Da forma como Lima Barreto a descreve, ela parece se aproximar do pensamento do filósofo alemão ao nos remeter à primeira das quatro teses que Nietzsche formula no capítulo três de *Crepúsculo dos ídolos*, e que nos aponta para uma inversão semelhante ao que o narrador descreve: “As razões para que ‘este’ mundo seja designado como aparente justificam, isso sim, a sua realidade – uma outra espécie de realidade é absolutamente indemonstrável” (GD/CI, A razão na filosofia, §6). Mazzino Montinari identifica neste - que é um dos últimos livros do filósofo e que foi concebido com o intuito de ser “um resumo de sua filosofia”⁵²⁷ - um “método de conversão” que acontece em primeiro lugar no âmbito da teoria do conhecimento: “não é o mundo verdadeiro que tem realidade, mas a realidade é, exatamente, aquele mundo descrito pela filosofia como aparente; dividir o mundo em um ‘verdadeiro’ e outro ‘aparente’ é apenas uma sugestão da *décadence*”⁵²⁸.

No capítulo anterior, pudemos perceber, sob a oposição dos conceito-imagens de fachada e abismo, a experiência de um mundo aparente cujo desvelo revela a falta de fundamento subjacente. Essa experiência, que é antes de tudo uma experiência do pensamento de ambos os autores, nos abre espaço para colocar em questão o que até aqui não foi tratado se não de maneira provisória. Ao tratar a relação entre *Vordergrund* e *Abgrund* como aparência e ausência de fundamento, deixa-se escapar a oposição fundamental sob a qual o termo “aparência” foi construído filosoficamente pela tradição ocidental – ou seja, em oposição a essência. O primeiro ponto a partir do qual se dá a percepção da superficialidade da experiência - como jogo de fachadas -, será exatamente, o de colocar a questão nos

⁵²⁶ O termo “tresvaloração” se refere ao alemão “*Umwertung*”. Na identificação da ordem moral destas divisões epistemológicas, formadas de valorações dadas pelos homens ao mundo e às coisas, Nietzsche propõe uma reavaliação de toda constituição do pensamento filosófico a partir da inversão de seus elementos basilares. Essa inversão de valores é o centro em torno do qual gira o seu último projeto, composto de quatro livros, intitulado “Tresvaloração de todos os valores” (*Umwertung alle Werte*). Nietzsche abandonaria em seu último ano produtivo, tendo decidido publicar seu primeiro livro (o único que foi escrito) com o título de *O anticristo*. Parte das anotações principais associadas ao projeto foram reunidas no intuito de compor *Crepúsculo dos ídolos*, que tinha como objetivo ser uma apresentação de sua filosofia. Cf. nota 5 do tradutor Paulo Cesar de Souza em *Ecce Homo*; Cf. também CASANOVA, Marco Antônio. Op. Cit. & MONTINARI, Mazzino. Ler Nietzsche: O Crepúsculo dos Ídolos. In: **Cadernos Nietzsche**, nº 3, 1997, p. 84.

⁵²⁷ MONTINARI, Mazzino. Op. Cit. p. 84.

⁵²⁸ Idem. Ibidem. p. 88.

termos da divisão metafísica que conformava até então a leitura do mundo. A questão sobre qual a natureza dessa fachada deverá ser antecedida, portanto, pela questão sobre a natureza desse mundo verdadeiro. Só assim poderemos entender o processo trágico dos personagens barretianos, profundamente enraizados na dinâmica do esfacelamento deste último.

Se essa experiência revela que o mundo verdadeiro não passa de uma aparência, como pode em primeiro lugar que esta tenha vindo a se supor algo que não superficialidade e fachada? A perspectiva do desvelo supõe um velar-se que deve ser compreendido, para que se possa levar a cabo a construção estética de uma experiência de mundo nova.

O esforço de Nietzsche, em especial em seus últimos escritos, permite apontar na direção da resolução deste problema. Ainda no *Crepúsculo dos ídolos*, citado acima como apresentação pretendida por Nietzsche pretendia ao conjunto de seu pensamento, ele define no prefácio seu esforço filosófico como uma “declaração de guerra” e uma perscrutação de ídolos. Ele afirma que “há mais ídolos que realidades no mundo” (GD/CI, prólogo). No mesmo sentido, em *Ecce Homo*, composto no mesmo ano de 1888, diz: “Eu não construo ídolos (...). Derrubar ídolos (minha palavra para ideais) – isto sim é meu ofício”. Logo em seguida, Nietzsche explicita o sentido da palavra “ídolos” (e seus consequentes derivativos: ideais, idealismo) em sua proximidade com a problemática aqui em jogo: “A realidade foi despojada de seu valor, seu sentido, sua veracidade, na medida em que forjou um mundo ideal... O ‘mundo verdadeiro’ e o ‘mundo aparente’ – leia-se: o mundo forjado e a realidade...” (EH/EH, Prólogo, §2).

Ora, a descrição da condição de Policarpo Quaresma, ao jogar com estes dois mundos, nos aponta para a percepção fundamental da escrita barretiana: a da falibilidade de qualquer “real” por trás do jogo das aparências. O confronto que leva o protagonista ao hospício é aquele de um “Brasil real” – indígena, nativo – contra um Brasil aparente – bovarista, estrangeirado. Ao ser ridicularizado, o “Brasil real” idealizado por ele após tantos anos se mostra como mera idealidade vazia, enquanto o jogo de aparências deste “Brasil aparente” mostra sua inescapável concretude na trama que envolve suas imagens autorreferentes. Essa inversão desestabiliza a construção mesma de seu Eu, como dedicado e disciplinado estudioso da nação, e causa o momentâneo deslocamento de sua percepção.

Como vimos no capítulo anterior, a centralidade da aparência no pensamento nietzschiano (tópico 2.3) encontra em Lima Barreto um indício na literatura de si (2.2) e um eco no regime de fachadas (2.4). Contudo, a partir da leitura atenta do Policarpo Quaresma, perceberemos que essas aproximações não são fortuitas, mas se convergem em uma crítica epistemológica ao idealismo que resultam de uma perspectiva estética do mundo. Não é à toa que seja na experiência da loucura, essa experiência limite e fronteira da racionalidade moderna, que a construção do Eu explicita toda a sua construção literária, “embaralhando propositalmente entre ficção e realidade”⁵²⁹; nem que a literatura de Lima Barreto permanentemente foque no desmascaramento de aparências que a experiência ao mesmo tempo impõe e desvela.

O romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* retoma, ao fim de cada parte que o constitui, o tema da decepção. Em cada arco, a criação de um “Brasil real” embala o protagonista em um furor patriótico que o leva inevitavelmente à mesma constatação:

O tupi encontrou a incredulidade geral, o riso, a mofa, o escárnio; e levou-o à loucura. Uma decepção. E a agricultura? Nada. As terras não eram ferazes e ela não era fácil como diziam os livros. Outra decepção. E, quando o seu patriotismo o fizera combatente, o que achara? Decepções. Onde estava a doçura de nossa gente? Pois ele não a viu combater como feras? Pois não a via matar prisioneiros inúmeros? Outra decepção. A sua vida era uma decepção, uma série, ou melhor, um encadeamento de decepções.

A pátria que quisera ter era um mito; era um fantasma criado por ele no silêncio de seu gabinete. Nem a física, nem a moral, nem a intelectual, nem a política que julgava existir, havia. A que existia, de fato, era a do tenente Antonio, a do doutor Campos, a do homem do Itamarati.⁵³⁰

Na terceira parte do romance, a Revolta da Armada inflama o patriotismo não somente de Quaresma, mas mobiliza vários personagens da trama. Contudo, na revolta, percebe-se que as ideias patrióticas funcionam como roupagem de interesses pessoais: o general Albernaz queria uma comissão a mais para casar a filha, o almirante queria comandar uma esquadra, Bustamante via no apoio ao governo uma forma de subir de patente, Genelício queria ser subdiretor e até o doutor Armando Borges queria um emprego público⁵³¹.

O tom pesaroso do fim do livro é resultado da percepção do vazio destes ideais que, se supondo realidade por trás das aparências, geram em Quaresma uma

⁵²⁹ SOARES, Cláudio. Lima Barreto: o psicólogo amargo das ruas cariocas. In: BARRETO, Lima. **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

⁵³⁰ BARRETO, Lima. Op. Cit. p. 401-402.

⁵³¹ Idem. Ibidem. p. 334-335.

expectativa sobre o desenrolar dos fatos. Quaresma perseguira durante a vida toda a Pátria, com “p” maiúsculo, o fundamento e substância que daria sustentação à vida comum dos brasileiros. Ao fim da vida, é esse ídolo que ele vê esfumaçar-se.

Não teria levado a sua vida toda norteado por uma ilusão, por uma ideia a menos, sem base, sem apoio, por um deus ou uma deusa cujo império se esvaía? Não sabia que essa ideia nascera da amplificação da credence dos povos greco-romanos de que os ancestrais mortos continuariam a viver como sombras e era preciso alimentá-los para que eles não perseguissem seus descendentes.⁵³²

Esse idealismo - proveniente em última instância da negação moral da outra pátria, a pátria do doutor Campos e do homem do Itamarati – que se mostra no romance como sombra de deuses mortos (FW/GC, §108)⁵³³, revela uma expectativa de efetividade que, na obra de Lima Barreto, sempre se desfez na dinâmica das fachadas. No fim das contas esse ídolo, como todo idealismo, aponta Nietzsche, é uma quimera (WA/CW, Epílogo). O próprio Quaresma o atesta:

Mas, como é que ele tão sereno, tão lúcido, empregara sua vida, gastara seu tempo, envelhecera atrás de tal *quimera*? Como é que não viu nitidamente, pressentiu logo e se deixou enganar por um falaz ídolo, absorver-se nele, dar-lhe em holocausto toda a sua existência?⁵³⁴

Se o autor de *Crepúsculo dos ídolos* pudesse comentar este triste fim de Policarpo, seria provavelmente para concordar, finalmente, com o que ele percebe no fim da vida.

O julgamento moral é parte, como o religioso, de um estágio de ignorância em que falta inclusive o conceito de real, a distinção entre real e imaginário: de modo que ‘verdade’, nesse estágio, designa coisas que agora chamamos de ‘quimeras’.” (GD/CI, Os “melhoradores” da humanidade, §1)

É na noção de *Quimera*, portanto, que veremos convergir a crítica tanto de Nietzsche quanto de Lima Barreto. A partir dela, será possível compreender a constituição de um pensamento que parte da experiência de um mundo de aparências que não supõe por oposição um “mundo real”, mas que na própria crítica epistemológica insere esse idealismo no mundo de fachadas que constitui a realidade sensível. Assim, será inserindo essa noção no campo conceitual que poderemos chegar ao próprio solo estético no qual um tal pensamento pode

⁵³² Idem. Ibidem. p. 402.

⁵³³ “*Novas lutas* – Depois que Buda morreu, sua sombra ainda foi mostrada numa caverna durante séculos – uma sombra imensa e terrível. Deus está morto; mas tal como são os homens, durante séculos ainda haverá cavernas em que sua sombra será mostrada. – Quanto a nós – nós teremos que vencer também a sua sombra!”

⁵³⁴ BARRETO, Lima. Op. Cit. p. 402-403.

florescer, e assim alcançar uma visão de mundo que se faz pelas rachaduras dessas quimeras, abertas pelo embate com o mundo.

3.2

O idealismo como Quimera – A fachada universalizada

A leitura atenta do processo de desilusão que leva o major Quaresma a seu triste fim nos revela um caminho através do qual podemos não apenas entender com maior clareza a experiência que até aqui relatamos, como em última instância nos permite qualificar, como poderemos ver, a inserção de Lima Barreto e Nietzsche nos embates de um lado, com a tradição filosófica, e de outro, com os seus contemporâneos. As leituras dos romances de Lima Barreto, em especial, nos permitem compreender um processo crítico e estético comum. *Triste fim de Policarpo Quaresma*, *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*, *Numa e a Ninfa*, *Clara dos Anjos* e, ao que tudo indica, *Cemitério dos vivos*⁵³⁵ representam processos de desilusão e quebra de expectativas que são recebidos com resignação, revolta, ou mesmo com a morte. Nesse caso, o romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* ocupa lugar a parte, por representar no protagonista filósofo um olhar mais consciente e sereno sobre um mundo de aparências já desvelado, mas que apresente a mesma resignação de outros protagonistas.

Para a nossa interpretação, é no romance de Policarpo Quaresma, em especial se pudermos qualificar a tristeza de seu “triste fim”, que de início o processo trágico barretiano se desdobra de maneira mais eloquente. Após as três desilusões referentes às três partes do livro – o indigenismo, a terra e, por assim dizer, o governo e o florianismo – Quaresma se vê diante do fato de que aquilo perseguira toda sua vida, o que amara apaixonadamente e a que se dedicara de corpo e alma, não passava de uma “quimera”. Perseguido e preso por denunciar o regime que assassinava seus prisioneiros e cidadãos, ele lamenta pela vida que passara sem perceber que a única pátria que existira era aquela que o assassinava. Não havia outra por trás. “Levara toda ela atrás da miragem de estudar a pátria, por amá-la e querê-la muito, no intuito de contribuir para a sua felicidade e prosperidade”⁵³⁶. Ricardo Coração dos Outros, modinheiro, amigo e instrutor de violão de Quaresma, também vive, face à morte do amigo, a mesma repentina percepção.

⁵³⁵ Deste só podemos supor, mais do que afirmar, visto que sua maior parte restou não escrita e, exatamente por isso, o percurso geral do seu enredo não é de todo claro.

⁵³⁶ BARRETO, Lima. Op. Cit. p. 401.

Ricardo veio andando triste e desalentado. O mundo lhe parecia vazio de afeto e de amor. Ele que sempre decantara nas suas modinhas a dedicação, o amor, as simpatias, via agora que tais sentimentos não existiam. Tinha marchado atrás de coisas fora da realidade, de quimeras.⁵³⁷

O termo, que é usado por Lima Barreto algumas vezes ao longo de sua obra, toma no final do romance esse significado de uma idealização que, projetada sobre o mundo, esquece de sua natureza *aparente, superficial*, para se impor como única realidade possível. A referência à besta mitológica não era estranha aos contemporâneos de Lima. Nome da fera da mitologia grega que cuspiu fogo, união de leão, cabra e serpente, o termo passou a designar ao longo do tempo qualquer criatura composta de partes de diferentes animais. Seu caráter monstruoso e sua multiplicidade intrínseca, amálgama de seres diferentes, o fez passar a significar todo tipo de ideia sem unidade ou sustentáculo.

O termo aparece nos romances de Lima Barreto ainda em *Numa e a Nífa* e em *Clara dos Anjos*. No primeiro, ao descrever o passado do dr. Bogoloff, russo que havia imigrado para o Brasil, possuidor de uma estranha formação como bacharel em Línguas Orientais (quando Brasil só eram vislumbradas, e Lima o ironiza quando fala da estranheza da formação do imigrante, formações em advocacia, medicina e engenharia, diplomas que serviam como títulos de nobreza republicanos), o narrador chama atenção para a inadequação de sua visão idealista do mundo.

Anos passou dentro dos seus ‘inocentes sonhos’ de *quimeras* de justiça e de fraternidade. Inutilizou-se; fez-se honesto de pensamento e de coração. Acabado o curso, não sabia fazer nada; viveu encostado ao pai sem atinar como havia de empregar o seu persa e o seu tártaro.⁵³⁸

A proximidade com os livros tem em Bogoloff – assim como em Quaresma, cuja mania de leitura causa estranhamento em outros personagens – o efeito de tirar “toda a visão nítida da vida” e de inutilizá-lo⁵³⁹. Seus estudos, muito à maneira de Quaresma, funcionam como uma espécie de afastamento do mundo da vida, do qual Bogoloff é curado ao se tornar funcionário público e se inserir no jogo de mentiras e ilusões – o mesmo afastamento do qual Quaresma perece.

A esse tipo de afastamento da vida sob o jugo de ideias sem ligação com a realidade sensível encontramos em Nietzsche uma profícua proximidade. Também

⁵³⁷ Idem. Ibidem. p. 406.

⁵³⁸ BARRETO, Lima. Numa e a Nífa. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 539.

⁵³⁹ BARRETO, Lima. Aventuras do dr. Bogoloff In: **Obra Reunida** (Volume 3). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 9.

em *Crepúsculo dos ídolos* o termo “quimera” é usado para designar um tipo de imaginário que, pela moral, é transformado em “verdade” (GD/CI, Os “melhoradores” da humanidade, §1). Já no epílogo de *O caso Wagner* ele o utiliza para qualificar o idealismo, ao afirmar que não é possível pensar em uma estética universal, “em-si” (WA/CW, Epílogo). Com essa ligação, ficará claro como o termo “quimera” em Lima Barreto designa uma experiência de esgotamento da visão idealista, ensejada pela rejeição que os dois autores apresentam ao idealismo do pensamento contemporâneo a eles.

O esforço da crítica de Nietzsche, a partir dos escritos posteriores a *Assim falou Zaratustra* (como é o caso do livro V de *A gaia ciência*, adicionado apenas na segunda edição), é o de pô-lo sob a ótica fisiológica, ao afirmar ser um tipo de vampirismo no aformisma *Porque não somos idealistas*.

Esses velhos filósofos não tinham coração: filosofia sempre foi uma espécie de vampirismo. Em tais figuras, mesmo em Spinoza, não sentem vocês algo profundamente inquietante e enigmático? Não veem o espetáculo que aí se desenrola, o constante empalidecimento – a dessensualização interpretada de forma cada vez mais idealista? Não pressentem, ao fundo, como que uma sanguessuga há muito tempo escondida, que começa por atacar os sentidos e enfim lhe restam – e ela deixa – apenas ossos e ruídos? Quero dizer, fórmulas, *palavras* (pois, perdoem-me, aquilo que restou de Spinoza, *amor intellectualis dei* [amor intelectual a Deus], é um ruído, nada mais! O que é *amor*, o que é *deus*, se lhes falta uma gota de sangue?...) *In summa* [Em suma]: todo idealismo filosófico foi, até agora, algo como uma doença (...). (FW/GC, §372)

Esses ossos e ruídos estão espalhados pela obra de Lima Barreto na figura de quimeras de formas diversas. Em inúmeros momentos, seja pela narração, seja pela voz de um personagem, o romancista carioca lança luz sobre a forma como o entendimento que permite aos personagens atuarem no mundo opera-se “somente com coisas que não existem, com linhas, superfícies, corpos, átomos, tempos divisíveis” (FW/GC, §112). O idealismo que embala a visão e orienta a ação de certos personagens se revela, recorrentemente, na forma de ídolos ocultos, ou mesmo de fetiche que esconde pulsões subterrâneas, como nesta passagem de *Numa e a Ninfa*:

Costa falava muito em princípios republicanos; mas a República na sua cabeça era um ídolo oco, vazio de significação, já não mais fetiche, não era mais nada senão uma simples palavra, um palavrão que soava aos seus ouvidos mas que não continha ideia segura. Não se pode dizer que fosse totalmente vazio; havia nele, no ídolo, alguma coisa: um desejo imoderado de sangue, de violência, de carnificina.⁵⁴⁰

⁵⁴⁰ BARRETO, Lima. *Numa e a Ninfa*. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 549-550.

Esse “inconsciente disfarce de necessidades fisiológicas sob o manto da objetividade, da ideia, da pura espiritualidade” cuja extensão assusta Nietzsche no prólogo de *A gaia ciência* (FW/GC, Prólogo, §1), se apresenta nos dois autores na forma de uma rejeição da vida e do mundo imediatamente perceptível, em prol de uma idealidade suprassensível. Mesmo que a perspectiva fisiológica não seja um caminho interpretativo que Lima Barreto persiga, a percepção de que “somos nós apenas que criamos as causas, a sucessão, a reciprocidade, a relatividade, a coação, o número, a lei, a liberdade, o motivo, a finalidade” leva o processo literário e artístico do escritor a se confluir com a crítica nietzschiana segundo a qual “ao introduzir e entremesclar nas coisas esse mundo de signos, como algo ‘em si’, agimos como sempre fizemos, ou seja, mitologicamente.” (JGB/BM, §21).

Essa percepção atravessa a obra de Nietzsche, e está presente desde os primeiros escritos, de forma que podemos traçar o desenvolvimento de sua crítica do filólogo de *O nascimento da tragédia*, até o psicólogo e fisiólogo de seu pensamento tardio. Em seu primeiro livro publicado, a filosofia socrática é representada como o epítome da ruptura metafísica, na qual os impulsos artísticos apolíneos suplantam a sabedoria trágica, e o fino equilíbrio entre as duas pulsões artísticas fundamentais (Apolo e Dioniso) é quebrado. Essa ruptura, ao associar a Verdade e o Bem a uma inteligibilidade lógica absoluta (GT/NT, §12), confere às formas, às Ideias, um estatuto mais verdadeiro do que aquilo que a percepção imediata da vida revela, ou seja, do eterno vir-a-ser dessas formas que escondem, por baixo de um véu, a primordial indefinição e unidade absoluta. O idealismo socrático reconhecia um “ser” apenas nas oníricas imagens apolíneas, e ignorava o horror de seu vir a ser e sua dissolução.

Nietzsche abandonaria e reformularia parte das premissas e dos métodos de análise que emprega em *O nascimento da tragédia*, em especial após o seu rompimento com a filosofia de Schopenhauer e com a influência de Wagner. Contudo, parte de sua crítica se mantém e é desenvolvida ao longo de suas obras subsequentes. Na fase final de seu pensamento, em especial a partir de *Assim falou Zaratustra*, alguns temas e conceitos retornarão ao centro da análise nietzschiana como as perspectivas artísticas apolínea e o dionisíaca e a centralidade de uma perspectiva artística para se compreender os modos como pensamento e existência tomam forma. Conquanto tais perspectivas são abordadas de modo inevitavelmente alterado, na medida em que toda a sua filosofia se modifica neste período, o que é

transversal em suas análises é a leitura de que o idealismo platônico, que instaura essa cisão entre mundo verdadeiro e mundo aparente, se faz no esforço de constrição da dinâmica do mundo, como bem o descreve Marco Antonio Casanova: “Para tudo que vem a ser, ela traz consigo um determinado dever-ser: uma idealidade imóvel e eterna supostamente capaz de corrigir a carência constitutiva dos fenômenos através da dotação de uma significância própria para eles”⁵⁴¹.

Em *Genealogia da moral*, o idealismo passa a ser associado com a interiorização proveniente da “má-consciência” (*schlechtes Gewissen*), efeito da moralidade de rebanho (GM/GM, II, §8, §14)⁵⁴². Essa moralidade, ao introduzir os conceitos de “dever moral” “culpa”, “consciência” - como forma de avaliação e constrição do homem através do entrelaçamento da noção de dívida e compensação – (GM/GM, II, §6-7) cria o efeito psíquico da má-consciência e do ressentimento como formas de interiorização dessa culpa. É desse solo que nasce a atitude filosófica “caracteristicamente negadora do mundo, hostil à vida, descrente dos sentidos, dessensualizada, e que foi mantida até a época recente, passando a valer quase como a *atitude filosófica em si*” (GM/GM, III, §10), que Nietzsche denomina de “ideal ascético”. O ideal ascético, enquanto atitude fundamentalmente negadora da vida, é, na *Genealogia da moral*, a origem do idealismo.

Supondo ainda que essa vontade encarnada de contradição e antinatureza seja levada a filosofar: onde descarregará seu arbítrio mais íntimo? Naquilo que é experimentado do modo mais seguro como verdadeiro, como real: buscará o *erro* precisamente ali onde o autêntico

⁵⁴¹ CASANOVA, Marco Antônio. Op. Cit. p.170. Sobre isso, a análise da página anterior do livro do professor Casanova nos permite um entendimento mais completo deste processo: “A concepção nietzschiana da metafísica aponta, antes de tudo, para a cisão entre dois mundos ontologicamente diversos. Metafísica é o modo de instauração do saber que vem a termo por meio da divisão primária da totalidade em um mundo sensível e em um mundo supra-sensível, assim como pela assunção de um destes dois mundos como o único e verdadeiro. Essa assunção implica a compreensão da verdade como imóvel, eterna e incorruptível. Se o mundo supra-sensível apresenta-se como o mundo verdadeiro por sua imobilidade, eternidade e incorruptibilidade, o mundo sensível não pode ser senão o mundo falso: a sua mobilidade, finitude e corruptibilidade retiram dele todo conteúdo veritativo. Ele não presta em si mesmo para nada porque não detém nenhum sentido próprio. A sua verdade e o seu sentido estão decididos a priori no supra-sensível, do qual ele depende radicalmente para ser o que é. Se for largado à sua própria sorte, o sensível parece destinado a se perder em uma ausência total de determinação ontológica e a se confundir com o *Nada*. Como tudo precisa de uma razão de ser, conclui-se logicamente que precisa haver um mundo verdadeiro. Assim, o mundo verdadeiro não surge de uma pergunta desinteressada pela verdade. Ao contrário, ele nasce muito mais de um anseio desesperado por dar um sentido duradouro ao mundo fenomênico. O modo como se vai ao encontro deste anseio no interior da metafísica torna visível a sua essência moral.”

⁵⁴² GM/GM, II, §8: “O sentimento de culpa, da obrigação pessoal, para retomar o fio da nossa investigação, teve origem, como vimos, na mais antiga e primordial relação pessoal, na relação entre comprador e vendedor, credor e devedor: foi então que pela primeira vez defrontou-se, mediu-se uma pessoa com a outra”. GM/GM, II, §14: “O castigo teria o valor de despertar no culpado o *sentimento de culpa*, nele se vê o verdadeiro *instrumentum* dessa reação psíquica chamada ‘má-consciência’, ‘remorso’.”

instinto de vida situa incondicionalmente a verdade. (...) De agora em diante, senhores filósofos, guardemo-nos bem contra a antiga, perigosa fábula conceitual que estabelece um ‘puro sujeito do conhecimento, isento de vontade, alheio à dor e ao tempo’, guardemo-nos dos tentáculos de conceitos contraditórios como ‘razão pura’, ‘espiritualidade absoluta’, ‘conhecimento em si. (GM/GM, III, §12)

Outras passagens de Nietzsche demonstram a recorrência da mesma crítica espalhadas por toda a sua obra, sob perspectivas por vezes diferentes. Pode-se perceber em seus escritos o desenvolvimento de um pensamento em busca de articulação e fundamentação, sempre em constante mudança, mas que apresenta uma coerência significativa dentro deste movimento (Cf. MA I/HH I, §16; VM/OS, §5; WS/AS, §11; M/A, §43, §190).

Contudo, creio que seja novamente em *Crepúsculo dos ídolos* que esta questão seja formulada de maneira mais fecunda para o desenvolvimento de nossa investigação. Em especial nos capítulos 3 (“A ‘razão’ na filosofia”) e 6 (“Os quatro grandes erros”), Nietzsche se dedica a apresentar de forma mais sucinta e surpreendentemente clara e encadeada a posição que assume frente à tradição filosófica, em especial ao que denomina idealismo. No início do terceiro capítulo, intitulado “A ‘razão’ na filosofia”, ele diz que uma idiossincrasia dos filósofos é a de que “acreditam fazer uma *honra* a uma coisa quando a des-historicizam, *sub specie aeterni* [sob a perspectiva da eternidade] – quando fazem dela uma múmia”. Bem entendido, tiram-lhe a vida, se opõem à vida, esses “idólatras de conceitos”, para quem a mudança, o crescimento ou a morte são “objeções – até mesmo refutações” (GD/CI, A “razão” na filosofia, §1). Segundo ele

A “razão” é a causa de falsificarmos o testemunho dos sentidos. Na medida em que mostram o vir-a-ser, o decorrer, a transformação, os sentidos não mentem... Mas Heráclito sempre terá razão de dizer que o ser é uma ficção vazia. O mundo “aparente” é o único: o “mundo verdadeiro” é apenas *acrescentado mendazmente*... (GD/CI, A “razão” na filosofia, §2)

Essa des-historicização faz com que desse erro e dessa negação - mutilação e universalização do que os sentidos percebem como múltiplo e em fluxo - construam-se conceitos que são postos como primeiros, como fundamento de tudo que é sensível. Para esses filósofos “todos os valores mais altos são de primeira ordem, todos os conceitos mais elevados, o ser, o incondicionado, o bem, o verdadeiro, o perfeito – nenhum deles pode ser tornado, *tem de ser causa sui*” (GD/CI, A “razão” na filosofia, §4)⁵⁴³. É nessa inversão que os filósofos chegam

⁵⁴³ Para um desenvolvimento maior da asserção de Nietzsche acerca desses valores na filosofia como incondicionados, e da forma como ele alarga as margens de manobra do conceito de verdade ao

“ao seu estupendo conceito de ‘Deus’... O último, mais tênue, mais vazio é posto como primeiro, como causa em si, como *ens realissimum* [ente realíssimo] ...” (Ibid.).

Esses erros apresentados por Nietzsche como idiossincrasias dos filósofos não são, contraditoriamente, de modo algum exclusivos a eles. Tais preconceitos derivam de um solo comum, da “filosofia da gramática” (JGB/BM, §20). O preconceito presente na linguagem, que designa sempre um ser como causa de toda ação, é para Nietzsche o sintoma de um fetichismo de raízes psicológicas.

Hoje, ao contrário, e justamente na medida em que o preconceito da razão nos obriga a estipular unidade, identidade, duração, substância, causa, materialidade, ser, vemo-nos enredados de certo modo no erro, forçados ao erro (...) penetramos um âmbito de cru fetichismo, ao trazermos à consciência os pressupostos básicos da linguagem, isto é, da *razão*. É isto, que em toda parte vê agentes e atos: acredita na vontade como causa; acredita no “Eu”, no Eu como ser, no Eu como substância, e *projeta* a crença no Eu-substância em todas as coisas – apenas então cria o conceito de “coisa”... Em toda parte o ser é acrescentado pelo pensamento como causa, *introduzido furtivamente*; apenas da concepção de “Eu” se segue, como havia derivado, o conceito de ser... (GD/CI, A “razão” na filosofia, §5)

Como vimos no capítulo anterior, a constituição do Eu enquanto unidade essencializada se torna o ponto de partida a partir do qual a “razão” constrói seus ídolos e os confere uma existência primeira à da própria percepção. A experiência de um Eu que constrói seu ser na experiência do mundo é o que aproxima Nietzsche e Lima Barreto no que configura o esgotamento da ideia de um *ser-substância* que manifesta na escrita, como causa da escrita. Não à toa, é na experiência limite e difusa da loucura que a construção desse Eu se torna mais clara, e na qual a cisão entre o mundo aparente e o verdadeiro vislumbra seu esgotamento.

É em torno do problema da loucura que, em uma anotação de leitura de 1903, Lima Barreto escreve que “a capacidade mental dos negros é discutida a priori e a dos brancos a posteriori”⁵⁴⁴. Mais adiante ele concluirá essa mesma anotação com uma análise que será de certo modo recorrente em sua crítica ao positivismo científico da época: “A ciência é um preconceito grego; é ideologia; não passa de uma forma acumulada de instinto de uma raça, de um povo e mesmo de um homem”⁵⁴⁵. Logo na anotação seguinte, que figura um discurso que fez ao Barão

colocar o incondicionado como produto de uma criação, cf. STEGMAIER, Werner. A nova determinação de Nietzsche da verdade. In: STEGMAIER, Werner. **Op. Cit.**

⁵⁴⁴ BARRETO, Lima. Diário Íntimo. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 478.

⁵⁴⁵ Idem. Ibidem. p. 479.

de Itaipu, a mesma ciência, junto com a filosofia, é tratada como um modo de ver apenas uma face limitada da existência:

Armamo-nos de ciências e filosofias, e, se com elas percebemos uma face da existência, deixamos escapar uma outra, ou descobrimos novas. Nesse suplício, que lembra, ao mesmo tempo os mitológicos das danaides e de Sísifo, percorrêmo-lo tateando em trevas. Contudo, há um seguro instrumento para compreender: é viver. (sic)⁵⁴⁶

Mitológico é o suplício do esforço de dar uma forma às trevas, como mitológico é o esforço idealista (JGB/BM, §21) que desde Platão se acovarda perante a realidade (GD/CI, O que devo aos antigos, §2) e constrói um mundo de míticas quimeras ao negar a vida. Viver, ainda explica Lima, está para além da linguagem que une os homens. É “acumular intuições e noções, que vão formar um cabedal pessoal e intransferível” que permita decifrar o “magno problema” que é “a estrutura íntima da vida” em sua complexidade que “nos assombra e nos atrai” – e que só “o lento envolver na vida” fornece sua “verdadeira percepção”⁵⁴⁷.

Na ficção de Lima Barreto, a crítica que ele ensaia ao idealismo se faz de maneira mais eloquente. No romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* - em cuja construção a voz do autor se desdobra em duas, a do narrador e biógrafo Augusto Machado e a do biografado Gonzaga de Sá - a análise crítica do idealismo se manifesta de forma recorrente e mais demorada, em especial pela voz do sábio amanuense descendente da família que fundara o Rio de Janeiro, os Sá. Em especial, essa crítica se dá através de dois alvos favoritos de Lima: a modernidade e o cientificismo positivista. Na cena em que os dois personagens se encontram presentes no enterro de seu compadre, Gonzaga, de modo repentino, ensaia uma reflexão.

- Ultimamente, disseram que os feitios de sentir eram tão diferentes em cada raça humana, que era o bastante para fazer não se entendessem elas... Que há, de fato, mais de um sentir, de um pensar para cada raça etc. etc. Ora, em face do nosso povo, tão variado, eu tenho reparado que nada há que as separe profundamente.⁵⁴⁸

A visão do morto desencadeia uma reflexão a partir do qual ele exprime não apenas a insuficiência explicativa, mas o desacordo que certas noções, tão caras a seus contemporâneos, encontram com a percepção atenta do dia a dia. O comentário de Gonzaga de Sá não é o de um etnógrafo ou biólogo eugenista, preocupado com as conclusões de tal ou tal experimento; é, na realidade, o do pensador cético a quem

⁵⁴⁶ Idem. Ibidem.

⁵⁴⁷ Idem. Ibidem. p. 479-480.

⁵⁴⁸ BARRETO, Lima. *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 673.

“não só não há nenhum tipo de ordem intrínseca na natureza, como a própria ciência natural é uma criação arbitrária do homem, visando fins precisos”⁵⁴⁹. Na sequência, a crítica ao racismo científico se desenvolve na própria perscrutação dos ídolos e na relação com o real, da forma como vimos desenvolvendo até aqui:

- Tu bem sabes que é difícil dizer onde começa o real e onde acaba. O homem é um animal conceitualista, isto é, capaz de tirar de pequenos dados do mundo uma representação mental, uma imagem, estendê-la, desdobrá-la e convencer o outro que aquilo tudo existe fora de nós... Tu sabes? Ora, a Europa, as universidades que por má-fé ou por desconhecimento primitivo, não direi do real, mas do fato bruto colhido pelos sentidos, deram agora para fazer teorias sobre raça, sobre espécies humanas etc. etc. A coisa se estende, os interessados não são ouvidos, pois não têm uma cultura seguida, porque se a tivessem, poderiam ter chegado a resultados opostos. Que acontece? A coisa pega como certa, cava dissensões, e os sábios diplomatas, para fazer bonito, adotam e escrevem artigos de jornais e peroram burrices repetidas. Se no século XVIII o que separava os homens de raças várias era o conceito religioso, há de ser o científico que as separará daqui a tempos... A benéfica ciência!...⁵⁵⁰

Para fundamentar sua crítica às teorias racialistas, o personagem discorre sobre a fenomenologia da criação de um conceito, que surge de uma impressão da realidade, que tira de pequenos dados do mundo uma representação mental. Essa se desdobra e estende por si só, esquecendo a sua origem. Assim, a partir da dinâmica ativa do esquecimento⁵⁵¹, o conceito, desprendido do “fato bruto”, mitologicamente passa a supor-se como universal realidade. Essa ilusão é que sustenta o positivismo racialista do momento, que não ouve as experiências de outras raças e moldam sua própria realidade a partir dessa ilusão. O olhar historicista de Gonzaga é o que o permite ver a mudança desses conceitos; o mesmo olhar historicista que desde *Humano, demasiado humano* permitia a Nietzsche começar a se desvencilhar da sedução de qualquer “*aeternas veritas*” [verdade eterna] (MA I/ HH I, §2); o mesmo que permite Policarpo Quaresma compreender a fugacidade da ideia que embalara a sua pátria imaginária: “Reviu a história, viu as mutilações, os acréscimos em todos os países históricos e perguntou de si para si: como um homem que vivesse quatro séculos, sendo francês, inglês, italiano, alemão, podia sentir a pátria?”⁵⁵²

A atenção às vivências cotidianas e a perspectiva histórica, portanto, são os dois pontos nodais da crítica de Lima Barreto ao idealismo científico de seus contemporâneos. É dessa mesma forma que o protagonista de *Cemitério dos Vivos*,

⁵⁴⁹ SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999. P. 200.

⁵⁵⁰ BARRETO, Lima. Op. Cit. P. 673-674.

⁵⁵¹ Sobre o esquecimento como dinâmica ativa, cf. em Nietzsche HL/Co. Ext. II. Além disso, cf. também DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. São Paulo: n-1 edições, 2018. & VATTIMO, Gianni. **O sujeito e a máscara: Nietzsche e o problema da libertação**. Petrópolis: Vozes, 2017.

⁵⁵² BARRETO, Lima. Triste fim de Policarpo Quaresma. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 402.

Vicente Mascarenhas, logo no início do romance se opõe à teoria expressa por um advogado, que afirmava a comprovação científica da hereditariedade do vício em álcool e da propensão ao crime (argumento que neste início de século era de forma sistemática associada à conclusão racista de que negros eram mais inclinados à criminalidade):

É mais decente pôr a nossa ignorância no mistério, do que querer mascarar-la em explicações que a nossa lógica comum, quotidiana, de dia a dia, repele imediatamente, e para as quais as justificações com argumentos de ordem especial não fazem mais do que embrulhá-las, obscurecê-las a não mais poder.⁵⁵³

A leitura da obra de Lima Barreto nos permite flagrar no ato um autor que, a todo momento, se depara com o problema do embate que vive entre conhecimento conceitual e a vivência diária de uma cidade moderna que a todo momento evidencia os limites destes mesmos conceitos. Na voz e na experiência de vários personagens ecoa a voz do escritor carioca que, como Gonzaga, era “pela dúvida sistemática” e não sofria daquela “horrível mania de certeza...” – e cujo testemunho fazia coro ao de seu personagem, que admitia: “Tudo para mim foge, escapa, não se colhe... O que há são crenças, criações do nosso espírito, feitas por ele para seu gosto, estranhas ao mundo externo, que talvez não tenha nenhuma ordem para se curvar à que criamos...”⁵⁵⁴

Uma passagem especialmente significativa do romance de passa quando Gonzaga de Sá e Augusto Machado, sentados no Campo de Santana, discutem sobre o significado dos vestidos das damas que desfilavam pela cidade a mostrar sua elegância. Ao fim, após o amanuense discorrer sobre uma teoria pouco complacente com os ideais de beleza que tais vestimentas tencionavam representar, ele afirma que “essas criações abstratas, classes, povos, raças, não me tocam... Se efetivamente existem!?”⁵⁵⁵. Contudo, se algumas criações, como o conceito de raça, por exemplo, não o enterneciam de todo, outras o provocavam simpatia intelectual – ou seja, simpatia enquanto simples criações humanas, incapazes de mobilizar emocional e existencialmente, dado que não se confundem com a percepção, mas são aspectos, golpes de visão sobre a realidade.

Mas certas criações intelectuais nossas, incapazes de me provocar o sentimento profundo que posso nutrir por uma pessoa, são contudo bem reais para me despertar, às vezes, simpatia ou

⁵⁵³ BARRETO, Lima. Cemitério dos Vivos. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 739.

⁵⁵⁴ BARRETO, Lima. Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 685.

⁵⁵⁵ Idem. Ibidem. 639.

indiferença no campo abstrato que lhes é próprio. Detesto a antropologia e amo a crítica religiosa. (...) É que algumas criações da inteligência humana são orgânicas, articuladas e perfeitas; não resultam de aproximações, da escolha de certos dados e abandono de outros, arbitrariamente; não provêm de médias guerreiras. Deves ter reparado que o recurso aritmético da média tudo avassalou. É um recurso poderoso e razoável para certos aspectos da nossa atividade; mas perfeitamente impróprio para dar a feição sentimental de uma classe, de um povo, ou mesmo traduzir as suas determinantes da inteligência e caráter.⁵⁵⁶

A média de que fala Gonzaga está na base das ideias modernas de classe, raça etc., que se constituem como abstrações vazias, sem lastro real naquilo que realmente o entenece: “o indivíduo (...); isto é, o ente isolado a sofrer”⁵⁵⁷. Essas ideias modernas, produzidas por eruditos em gabinetes, são segundo Gonzaga fruto do esquecimento desta criação: “Nós, os modernos, nos vamos esquecendo que essas histórias de classe, de povos, de raças, são tipos de gabinete, fabricados para as necessidades de certos edifícios lógicos, mas que fora deles desaparecem completamente”⁵⁵⁸. Esse erudito, Nietzsche chama de “pequeno anão e plebeu presunçoso, o ágil e diligente trabalhador braçal – intelectual das ‘ideias’, as ‘ideias modernas’!” (JGB/BM, §58). Plebeu presunçoso que passa a vida atrás de ideias modernas como Estado⁵⁵⁹, Pátria etc., imbricado na perigosa teia que tais ideias formam (e Nietzsche não se furta de usar a imagem da aranha como metáfora a tais idealistas⁵⁶⁰), a capturar o mais distraído espírito.

A percepção e reflexão desta dinâmica - segundo a qual uma aparência, um modo como algo é visto, gradualmente se enraíza na coisa e termina “por tornar-se essência e atua como essência!” (FW/GC, §58) – parece ser desencadeada nos personagens de Lima Barreto a partir da reflexão do cotidiano mais banal e aparentemente pouco elevado: os vestidos das *cocotes* da cidade, a forma como certa gente do povo aprecia uma parada militar, as inúmeras situações relatadas nos trens da Central do Brasil. O escritor carioca, por vezes, faz parecer que teria lido as palavras de Nietzsche que definem, no início de *O andarilho e sua sombra*, uma proposta de filosofia que passasse ao largo dos “grandes temas” e se concentrasse no que há de mais próximo. Segundo o filósofo alemão “há um simulado desprezo por todas as coisas que as pessoas consideram realmente mais importantes, por todas as coisas mais próximas” (WS/AS, 5). Os “sacerdotes e metafísicos” encheram a linguagem de pompa quando se refere às coisas supostamente

⁵⁵⁶ Idem. Ibidem. p. 640.

⁵⁵⁷ Idem. Ibidem. p. 639.

⁵⁵⁸ Idem. Ibidem. p. 641.

⁵⁵⁹ Cf. Za/ZA, Do novo ídolo.

⁵⁶⁰ Cf. em especial o capítulo 4 de KOFMAN, Sarah. *Nietzsche et la métaphore*. Paris: Payot, 1972.

elevadas⁵⁶¹, mas a realidade do cotidiano (alimentação, moradia, vestuário, relacionamentos etc.) ainda segue no sentimento como a mais importante e digna de reflexão.

Sacerdotes e professores, e a sublime ânsia de domínio dos idealistas de toda espécie, inculcam já na criança que o que importa é algo bem diferente: a salvação da alma, o serviço do Estado, a promoção da ciência, ou reputação e propriedades, como meios de prestar serviço à humanidade, enquanto seria algo desprezível ou indiferente a necessidade do indivíduo, seus grandes e pequenos requisitos nas vinte e quatro horas do dia. (WS/AS, 6)

É ignorando e rejeitando esse cotidiano e suas questões que o idealismo termina por criar um mundo à parte, um mundo “verdadeiro”, e a tratar este com desprezo e rejeição⁵⁶². O interesse nesse mundo verdadeiro, afirma Casanova, “não está fundado em um juízo puramente quididativo, ele repousa muito mais sobre um juízo valorativo”. Segundo ele, a “suposta necessidade da existência de entidades imóveis, eternas e separadas não é senão o resultado de uma incapacidade de suportar o modo de ser devenida da finitude”⁵⁶³. Ou seja, a necessidade de haver um “mundo verdadeiro” (mundo de formas imóveis, eternas e separadas) é proveniente de um preconceito que atribui mais valor a esse mundo do que ao que é cotidiano, aparente e fugaz, “porque não conseguimos ver sentido algum em nossa existência sem a presença desse mundo.”⁵⁶⁴ Na medida em que a própria necessidade e o valor da verdade se mostram também como devoção (FW/GC, §344), não passa de um “preconceito moral” que ela “tenha mais valor que a aparência” (JGB/BM, §34). “Hipocritamente, sob a influência de juízos de valores hostis à vida, o homem dissimula seus interesses pelas coisas próximas e finge

⁵⁶¹ E ao longo da obra de Nietzsche é progressivamente mais claro que “Toda ciência se encontra sob a sedução da linguagem, não obstante seu sangue-frio, sua indiferença aos afetos (...)” (GM/GM, I, §13).

⁵⁶² Se de fato, por um lado, podemos supor que Lima Barreto não tenha se deparado especificamente com essas passagens, podemos dizer com relativa convicção que lera o aforisma 11 do mesmo livro, pois este se encontra no primeiro capítulo do volume de *Pages choisies* editado por Henri Albert. Vale a reprodução de uma parte da tradução Albert que Lima possuía, e que toca também nos pontos aqui desenvolvidos: “*L’observation inexacte qui nous est habituelle prend un groupe de phénomènes pour une unité et l’appelle un fait: entre celui-ci et un autre fait, elle se représente un espace vide, elle isole chaque fait. Mais en réalité, l’ensemble de notre activité et de notre connaissance n’est pas une série de faits et d’espaces intermédiaires vides, c’est un courant continu. (...) Le mot et l’idée sont la cause la plus visible qui nous fait croire à cette isolation de groupes d’action: nous ne nous en servons pas seulement pour désigner les choses, nous croyons originairment que par eux nous en saisissons l’essence. Les mots et les idées nous mènent maintenant encore à nous représenter contamment les choses comme plus simples qu’elles ne sont, séparées les unes des autres, indivisibles, ayant chacune une existence en soi et pour soi. Il y a, cachée dans le langage, une mythologie philosophique qui a chaque instant repaît, quelques précautions qu’on prenne*”. (WS/AS, §11; ALBERT, Henri (Org.) **Friedrich Nietzsche - Pages Choiesies**. Paris: Mercure de France, 1918. 17ª ed. p. 33-34).

⁵⁶³ CASANOVA, Marco Antonio. Op. Cit. p. 170.

⁵⁶⁴ Idem. Ibidem.

preocupar-se com coisas dignas de consideração, que são as quimeras metafísicas.”⁵⁶⁵

Em *Assim falou Zaratustra*, Nietzsche, pela voz de seu profeta, chama “isso de mau e inimigo do homem: todos esses ensinamentos sobre o uno, pleno, saciado, imóvel, intransitório! Todo intransitório – é apenas símile! E os poetas fingem demais. –” (Za/ZA, Nas ilhas bem-aventuradas) A atitude de Nietzsche, contudo, não é a do explicitador de uma verdade mais fundamental, mas é a do convalescente que ao recuperar a saúde se liberta das ilusões impostas por essa visão. Também Zaratustra já “lançou sua ilusão para além do homem, como todos os transmundanos (*Hinterweltler*)”⁵⁶⁶ (Za/ZA, Dos transmundanos). O porta-voz nietzschiano admite que

sonho me parecia o mundo, e ficção de um deus; colorida fumaça ante os olhos de um divino insatisfeito. Bem e mal e prazer e dor e tu e eu – eram, para mim, colorida fumaça ante olhos criadores. O criador quis desviar o olhar de si mesmo – então criou o mundo. (Za/ZA, Dos transmundanos)⁵⁶⁷

O canto do profeta Zaratustra, pois, é o canto do anunciador, daquele que traz consigo a notícia de que não mais os homens podem sentir-se seguros a repousar sobre esses falsos deuses. Zaratustra é aquele que sabe que Deus morreu (Za/ZA, prólogo, §2), como havia anunciado aquele homem louco (a loucura novamente!) que em plena manhã procurava Deus com uma lanterna acesa, para afirmar em seguida que “nós o matamos” – anúncio que chegava “cedo demais” (FW/GC, §125), pois ainda a modernidade combatia-se sob a extensão de suas sombras (FW/GC, §108). O anunciador Zaratustra, em suas palavras, é “um vento do norte” para os frutos maduros (Za/ZA, Nas ilhas bem-aventuradas) que estarão preparados

⁵⁶⁵ DIAS, Rosa Maria. Op. Cit. p. 120.

⁵⁶⁶ Em nota do tradutor, Paulo Cesar de Souza assinala algo de interesse aqui que nas traduções francesas, a tradução ao termo é “*visionnaires de l’au-delà*”. O uso do termo “visionário” é importante no romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*: Floriano Peixoto assim qualifica o protagonista, após este apresentá-lo as suas ideias sobre o uso das terras no Brasil. No romance, o termo é usado de forma ambígua, e pode significar tanto a visão de longo alcance do gênio quanto a loucura de um homem que cria realidades inexistentes. Paulo Cesar de Souza ainda chama atenção para um fato já assinalado por Rubens Rodrigues Torres em sua tradução na Coleção Os Pensadores, em relação à “ascendência grega do conceito, pois os transmundanos são os metafísicos (de *meta*, ‘atrás de’, e *physis*, ‘natureza’).” (NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018. 357p. (Tradução Paulo César de Souza). p. 316). Nesses termos, Policarpo é, antes de tudo, um transmundano metafísico, idealista e produtor de quimeras.

⁵⁶⁷ Essa passagem ocupa um lugar de destaque no volume das *Pages Choisies*. Ele abre o primeiro capítulo (todo capítulo tem como abertura uma passagem de *Assim falou Zaratustra*, tratada como *Magnum opus* do filósofo), citado acima. Na edição de Henri Albert, o termo “*Hinterweltler*” é traduzido por “*les hallucinés de l’arrière-monde*”. ALBERT, Henri (Org.). Op. Cit. p. 23.

para encarar a batalha contra essas sombras (FW/GC, §108). Esse vento do norte é o vento do degelo, que transforma aquilo que parecia sólido e fixo novamente em fluxo.

“No fundo tudo está parado” – eis um verdadeiro ensinamento invernal, uma boa coisa para tempos infecundos, um bom consolo para os que hibernam e ficam junto à estufa.

“No fundo tudo está parado” -: mas contra isso prega o vento do degelo!

O vento do degelo, um touro que não é boi de arado – um touro raivoso, um destruidor, que com chifres furiosos rompe o gelo! Mas o gelo - - rompe passarelas!

Ó meus irmãos, agora não se acha tudo a fluir? Não foram por água abaixo todos os corrimãos e passarelas? Quem ainda se agarraria a ‘bem’ e ‘mal’?

“Ai de nós! Viva nós! O vento do degelo sopra!” – Assim pregai, ó meus irmãos, por todas as ruas! (ZA/Za, Das velhas e novas tábuas)

Werner Stegmaier chama atenção em Nietzsche (a partir de FW/GC, §346) para a denúncia de um niilismo específico proveniente do “maior acontecimento recente – o fato de que ‘Deus está morto’” (FW/GC, §343). Esse niilismo moderno “sobretudo a frustração com o idealismo, com a crença no ser das ideias, que dão um sentido ao ser em seu todo, das quais a ‘suprema’ é Deus; no niilismo, o ser das ideias torna-se aparência, e, com isso, ‘nada’. (...)”⁵⁶⁸. Não mais, afirma Nietzsche, o mundo nos enche de medo e devoção, e os sentidos não causam mais tamanha perturbação – aquela que fizera os gregos criarem um idealismo como resposta à sua intensidade. O idealismo, Stegmaier argumenta baseado no livro V de *A gaia ciência* (em especial no aforisma 372), se torna pura negação e sedução. Não mais os sentidos seduzem, mas as ideias. Em sua lânguida palidez, elas tomam o lugar de sintoma não mais de um excesso de vida, mas de um estado doentio.

A razão poderia ser, suspeita ele, que o sentido para o idealismo tenha se perdido. Onde falta o sentido para o idealismo, poderia faltar também o sentido para aquilo que o idealismo foi outrora. Na medida em que, aqui e ali ainda, mandemo-nos aferrados a ele, “de acordo com a teoria”, justo por causa disso, ele se tornou vazio, portanto niilista, e transitou para seu contrário, para um sensualismo que, por sua vez, é sem “teoria”, e esse sensualismo, a declarada confiança nos sentidos, poderia, por seu turno, ter-se tornado possível porque perdeu-se o sentido para aquilo que foi outrora o “medo perante os sentidos”.⁵⁶⁹

A crítica nietzschiana, como pudemos ver, aponta não apenas para a singularidade de seu pensamento e de sua posição na história da filosofia, mas ao mesmo tempo indica um momento em que lhe é permitido abrir espaço a um tal pensamento, na medida em que “o ‘mundo verdadeiro’” vai finalmente se tornando uma fábula (GD/CI, Como o “mundo verdadeiro” finalmente se tornou uma fábula).

⁵⁶⁸ STEGMAIER, Werner. "Idealismo filosófico" e a "Música da vida": sobre o trato de Nietzsche com paradoxos. In: **As linhas fundamentais do pensamento de Nietzsche**: coletânea de artigos. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 183.

⁵⁶⁹ Idem. Ibidem.

É nesse momento, em que as quimeras são sopradas pelo vento do degelo, que a escrita de Lima Barreto pode perceber suas rachaduras; e a partir das intuições provenientes da experiência de um mundo urbano no qual “o absoluto do Império fragmentou-se (...), em inúmeras concepções parciais da sociedade(...)”⁵⁷⁰, vai se tornando cada vez mais claro que “não haveria nenhuma vida, senão com base em avaliações e aparências perspectivas” (JGB/BM, §34).

É nesse cenário que Augusto Machado, o biógrafo fictício de Gonzaga de Sá, descreve uma experiência completa, do início ao fim, da idealização à desilusão e ao esfacelamento de uma quimera que mal começava a tomar forma. Me permito reproduzir aqui a passagem completa.

E eu ascendi a todas as injustiças da nossa vida; eu colhi num momento todos os males com que nos cobriam os conceitos e preconceitos, as organizações e as disciplinas. Quis ali, em segundos, organizar a minha República, erguer a minha Utopia, e, por instantes, vi resplandecer sobre a terra dias de Bem, de Satisfação e Contentamento. Vi todas as faces humanas sem angústias, felizes num baile! Tão depressa me veio tal sonho, tão depressa ele se desfez. Não sei que *diabólica lógica* me dominava, não sei que inveterados hábitos de reflexão vieram derrubar meus sonhos: eu abanei a cabeça desalentado. Tudo isto era sem remédio. Morto um preconceito ou uma superstição, nasciam outros. Tudo na terra concorre para cria-los: a Arte, a Ciência e a Religião são as suas fontes, são as matizes de onde saem, e só a morte dessas ilusões, só o esquecimento dos seus cânones, dos seus delírios e dos seus preconceitos trariam à humanidade o reino feliz da perfeita ausência de todas noções entibiadoras.

Seria assim? Não ficariam algumas? (...) Que me importava hoje ter de sofrer com as noções de alguns universitários europeus e a burrice dos meus concidadãos, se amanhã, asselvajado, de azagaia e badoque, iria sofrer da mesma maneira com as da tribo minha vizinha ou mesmo com as da minha? Levei em tais pensamentos emaranhando minuto a fio. Para mim, afinal, ficou-me a certeza de que sábio era não agir. Que me propusesse apagar as atuais fontes de sofrimentos, seria preparar o nascimento de outras, fosse o meu movimento no sentido de continuar a marcha que a humanidade vem fazendo até hoje, fosse no sentido de a fazer retroceder para os dias que já foram. (sic) (grifos meus)⁵⁷¹

A “diabólica lógica” que derrubava seus sonhos era antes essa experiência que fincava os pés na modernidade exatamente ao se opor às “modernas ideias” a qualquer “ídolo oco”. No fim desse processo, resta apenas a certeza de Zaratustra de que “todos os deuses são símiles de poeta, artimanhas de poeta!” (ZA/Za, Dos poetas) - e o entusiasmo do poeta Leonardo Flores, que em meio a sua loucura sai correndo de casa a gritar “Vou me vestir; quero ver esse crepúsculo de pedraria, de metais caros, de sonhos e de quimeras. Sou um poeta, mulher!”⁵⁷²

⁵⁷⁰ SEVCENKO, Nicolau. Op. Cit. p. 226.

⁵⁷¹ BARRETO, Lima. Op. Cit. p. 688-689.

⁵⁷² BARRETO, Lima. Clara dos Anjos. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 851.

3.3

Quimeras e Fachadas – A constituição artística do mundo

“- Como é belo o céu!” afirmava Leonardo Flores a olhar o céu crepuscular. “Lá não haverá por certo nem ministros, nem Congresso, nem presidentes... Que bom será!”⁵⁷³. Congresso, presidentes, burgueses, cavações, interesses - em cujo confronto tanto contribuíram para que Policarpo Quaresma fosse levado ao hospício - não haveria de se encontrar no céu; apenas esse crepúsculo de sonhos e quimeras nas quais o poeta mergulhava. Leonardo Flores fora acometido por uma “curiosa” loucura, diz o narrador de *Clara dos Anjos*, à qual o álcool tinha contribuído, e “que se manifestava com intermitências de grandes intervalos, como também as havia num curto espaço de um dia”⁵⁷⁴. “Ele recitava”, logo antes de o poeta deixar correndo sua casa com o amigo Meneses, “o seu último soneto, que, embora desconexo, ainda tinha música, uma imponderável nostalgia de coisas entrevistas em sonho, uma obsessão de perfume, que constituíam os característicos de sua poética”⁵⁷⁵. Essa imponderável nostalgia de coisas entrevistas em sonho não era apenas característica de sua poética ou de sua loucura, mas é aquilo que em nossa investigação se revela como profundamente imbricado na obra de Lima Barreto.

Até aqui, o que pudemos perceber foi o duplo olhar que modula o seu pensamento artístico: de um lado, a experiência da superficialidade de si e das imagens com que o mundo à sua volta se constrói – experiência daquilo que chamamos aqui de *fachada* –; e a crítica dos “ídolos ociosos” e das “ideias modernas” que cristalizam a experiência desse mundo ao criar uma “verdade” que nega seu constante movimento – a que, sob a noção de *quimera*, pudemos rastrear sua origem mítica. A partir desses dois pilares pode-se rastrear uma experiência de mundo que se dá, na obra de Lima Barreto, e em especial em seus romances – mas não apenas neles -, sob os seguintes parâmetros: as quimeras criadas pela tradição e pela sociedade modulam a expectativa dos personagens, ao formularem planos, teorias, vontades (do entusiasmo de Isaías Caminha com a capital federal ao patriotismo de Policarpo Quaresma e aos sonhos românticos de Clara dos Anjos). A percepção do jogo de aparências e *valeurs* (como Nietzsche o coloca⁵⁷⁶) progressivamente abre

⁵⁷³ Idem. Ibidem. p. 852.

⁵⁷⁴ Idem. Ibidem. p. 850.

⁵⁷⁵ Idem. Ibidem. 849.

⁵⁷⁶ JGB/BM, §34.

rachaduras nessas quimeras, que vão mostrando seu oco interior por meio destas frestas. O processo trágico dos personagens barretianos se dá na lenta dissolução de um Eu construído em cima destas expectativas moduladoras. Esse Eu, que se supunha rígido e definido, lentamente se dissolve em sua insustentabilidade, e leva os personagens à morte, à loucura ou à inevitável resignação: Isaías Caminha se torna “um assecla e apaniguado de um outro qualquer”⁵⁷⁷; Clara dos Anjos tem na última versão do romance um apaziguamento: se no volume publicado ela termina deflorada e largada, humilhada e sem chances de casar, na primeira versão ela termina seus dias na prostituição; Policarpo é morto; Numa resigna-se com a traição de sua esposa e Gonzaga de Sá parece resignar-se com a mediocridade de uma repartição menor.

A dissolução dessas quimeras na literatura de Lima Barreto se dá de um lado, como também pudemos ver, por meio da percepção do caráter histórico destes ídolos e, de outro, na percepção atenta do cotidiano e das experiências menores do cotidiano. Lima Barreto não se embrenha alongadamente em debates teóricos e abstratos, e mesmo que tenha escrito textos de crítica, eles se mostram muito aquém quando confrontados com o pensamento que se constrói em sua escrita ficcional. Assim, como ele mesmo indica em *Recordações do escrivo Isaías Caminha*⁵⁷⁸, às ideias Lima opõe a narração de experiências e recordações⁵⁷⁹.

Tanto a percepção histórica (HL/Co. Ext. II; MA I/ HH I, §2) quanto à atenção sobre o que é mais próximo e cotidiano (WS/AS, §5, §6) também embalam o pensamento nietzschiano ao longo do seu desenvolvimento – e mesmo que, em sua última fase, ele não se manifeste da mesma forma que nos dois volumes de *Humano, demasiado humano*, eles apontam para uma postura que permite a Nietzsche compreender a aparência em devir como única percepção possível, e toda cristalização, universalização do pensamento idealista como *décadent*. Nessa leitura de Nietzsche, partimos da percepção do desgaste dos universais, manifestada em uma experiência de pensamento e de ser-no-mundo (difícilmente separáveis em

⁵⁷⁷ BARRETO, Lima. Recordações do escrivo Isaías Caminha. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 201.

⁵⁷⁸ Idem. Ibidem. p. 76.

⁵⁷⁹ É importante deixar claro, como vem sendo argumentado até aqui, que estas experiências e recordações não são necessariamente individuais, na medida em que suas experiências individuais se relacionam de modo mais amplo com uma experiência de mundo que entende como simultaneamente pessoal e compartilhada. Assim, o processo de ficcionalização de si de Lima Barreto se dá nesse jogo complexo de alargamento de uma experiência individual em um pensamento artístico que se enraíza na percepção de seu tempo como um todo.

Nietzsche) que percebe o movimento e o vir-a-ser como seus originários. Essa percepção não busca uma inversão ingênua da divisão metafísica entre *ser* e *aparência*, como alguns falsos espíritos livres “escravos eloquentes e folhetinescos do gosto democrático e suas ‘ideias modernas’” (JGB/BM, §44). Ao contrário, ela é a abolição desta divisão, em prol da união entre *devir* e *aparência* – a criação e dissolução constante de formas como dinâmica da existência, à qual não se aterra nenhuma substância fixa.

Essa mudança, contudo, impõe uma série de novas questões, relativas ao modo de funcionamento desta dinâmica e suas possibilidades de conhecimento. Se não há ser, como podemos travar conhecimento do mundo em sua dinâmica? Ainda, como surgem essas fachadas, e sob que lógica se universalizam. Até aqui, neste capítulo, pudemos traçar um alvo comum à crítica dos dois autores. Contudo, a crítica impõe, por sua contraparte, a necessidade de elucidação da constituição desta percepção, e as possibilidades epistemológicas do acesso a ela.

Por um lado, tendo como principal inimigo “a tendencia metafisica ao universal e absoluto”, Nietzsche “(...) assume sua postura criadora sem esconder sua condição relativa aos problemas que lhe afetam”⁵⁸⁰; por outro, Lima assume a posição da literatura ativa, para quem “o palco e o livro são tribunas para as discussões mais amplas de tudo o que interessa a humanidade”⁵⁸¹. Em ambos os casos, subsiste que a assunção do devir como “o traço fundamental do mundo implica a afirmação do caráter poético de suas configurações singulares porque a própria ideia de devir traz consigo a supressão do todo ser simplesmente dado”⁵⁸². Marco Antonio Casanova, na passagem citada, identifica na investigação sobre a arte o ponto de partida que permite a Nietzsche desenvolver a questão sobre o “valor da existência”, pois se “a realidade não possui nenhuma instância previamente dada, ela precisa ser a cada vez recriada ‘poeticamente’.”⁵⁸³

Como pudemos ver, tanto Lima Barreto quanto Nietzsche opõem o idealismo metafísico à “vida”, nos sentidos que ela assume na voz de um e de outro. Para o escritor carioca essa vida se dá, em última instância, na forma de uma série de

⁵⁸⁰ CRUZ, Daniele Conceição Scarini Pinto da. **De “abismos” a “verdades”**: Nietzsche e a tarefa de trazer a arte à vida. 2016 (Dissertação – Mestrado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, 2016. p. 19.

⁵⁸¹ BARRETO, Lima. *Volto ao Camões*. In: **Impressões de leitura e outros textos críticos**. São Paulo: Penguin Classics Cia. das Letras, 2017. p. 124.

⁵⁸² CASANOVA, Marco Antonio. Op. Cit. P. 136 (nota de rodapé n. 11)

⁵⁸³ Idem. Ibidem.

experiências que se acumulam umas sobre as outras no caminhar do olhar pela cidade, e que revela a incapacidade de conformação deste acúmulo a ideias universais prefixadas. No caso de Nietzsche não são poucos os autores que argumentam que em seu pensamento o conceito de vida está sobremodo associado a um fundamento artístico⁵⁸⁴. É o caso de Rosa Maria Dias, que define: “A vida é um conjunto de experimentações que o ser humano vivencia. Por essência, ela é criação generosa de formas; é artista e, como acontece em toda atividade artística, não visa a nada fora da própria atividade”⁵⁸⁵. Nietzsche, nesse sentido, defende uma postura criadora⁵⁸⁶ em consonância com o caráter poético da vida, ou mais especificamente artístico, da dinâmica do devir. A arte, assim compreendida,

torna possível a afirmação existencial das múltiplas configurações da realidade (...) pelo completo aquiescimento ao devir como traço fundamental do mundo: o que significa necessariamente pela apreensão da essência “poética” de todas as suas possíveis conformações. Em meio ao fenômeno estético, nunca nos deparamos com uma dicotomia entre *ser* e *devir*, uma vez que este fenômeno se constrói muito mais sobre a unidade indissolúvel entre *devir* e *aparência*. A arte em seu sentido mais primordial é o tipo de produção que se perfaz a partir da superação de toda e qualquer presença de um ente simplesmente dado e da concentração serena de todas as potencialidades criadoras no processo de instauração da aparência sob o horizonte circunstancial do instante.⁵⁸⁷

Deveremos, portanto, compreender como essa criação de formas se manifesta em cada autor, se quisermos compreender o modo como cada um expressa esse devir da aparência e se, ao final, podemos conceber essa dinâmica como fundamentalmente artística. Para isso, retornaremos ao tema da fachada em Lima Barreto, já tendo claro a forma como tais fachadas se relacionam com a crítica às quimeras epistemológicas.

Alguns alvos são recorrentes nos escritos de Lima Barreto, por representarem quimeras de certo modo norteadoras de como a sociedade se organizava na

⁵⁸⁴ O caso mais célebre é a interpretação de Martin Heidegger, cuja interpretação é feita primordialmente a partir do volume *Wille zur Macht*. Nela, Heidegger afirma que “a arte é o acontecimento fundamental de todo ente; o ente é, na medida em que é, algo que se cria, algo criado. Mas sabemos agora: vontade de poder é essencialmente um criar e um destruir. Afirmar que o acontecimento fundamental do ente é a “arte” não diz outra coisa senão: a arte é vontade de poder”. HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche**. Rio de Janeiro: Forense, 2014. 2. ed. p. 57.

⁵⁸⁵ DIAS, Rosa Maria. Op. Cit. p. 14.

⁵⁸⁶ Cf. CRUZ, Daniele Conceição Scarini Pinto da. Op. Cit. p. 39: “A criação [*Schaffen*] não é para Nietzsche sinônimo do conceito de criação cristã – *ex-nihilo*: algo que se desponha do mais puro nada. Ela se encontra necessariamente atrelada ao seu presente, historicamente imbricada, daí a importância de uma tarefa preliminar ao criador que explore criticamente os valores vigentes buscando, ao mesmo tempo, o despontar da diferença. A impressão de que, na obra nietzscheana, não há nada que se salve de sua impetuosidade crítica, se dá, a nosso ver, pelo fato do filósofo ter em vista a transvaloração de algo que se encontra na raiz mesma da cultura e se manifesta, portanto, em todos os seus âmbitos”.

⁵⁸⁷ CASANOVA, Marco Antonio. Op. Cit. P. 136-137.

concepção do escritor. Boa parte desses temas se tornaram ao longo do tempo lugar comum da fortuna crítica em torno de sua obra: o cientificismo positivista e eugênico⁵⁸⁸; o positivismo político, derivação do anterior⁵⁸⁹; a imprensa⁵⁹⁰; o amor⁵⁹¹; o exército, que curiosamente tem o futebol como extensão sua (como criador de dissenso e promovedor da guerra)⁵⁹²; os estrangeirismos, em especial o norte-americano⁵⁹³; o progresso, na forma de certas tecnologias modernas, da reforma urbana e do próprio entusiasmo democrático⁵⁹⁴; o bacharelismo, a gramática e o rebuscamento da linguagem literária (imagens vazias da inteligência)⁵⁹⁵; e a moda das classes altas⁵⁹⁶. Seria infrutífero aqui, e demasiadamente repetitivo, simplesmente citar todas as passagens de sua obra nas quais esses temas são abordados. Entre romances, contos, crônicas e anotações, a obra de Lima Barreto acaba por revelar uma teia na qual essas quimeras estão imbricadas, onde elas se relacionam e muitas vezes se sobrepõem. O que nos importa aqui é, estrategicamente, retomar alguns desses temas, a demonstrar o modo como sua escrita satírica lança luz sobre os processos de universalização que transformam as fachadas da cidade em *universalia*.

Essa escrita satírica muitas vezes é constituída pelo estabelecimento de um narrador externo, cujo olhar não está ainda imerso no jogo de imagens da cidade. É esse deslocamento do olhar que faz Isaías Caminha capaz de descrever a cidade e seus personagens exagerando traços que, nesse jogo, são minimizados ou ignorados⁵⁹⁷. Esse mesmo olhar é aquele do viajante que chega à República da

⁵⁸⁸ Notadamente, nos romances: *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, *Recordações do escrívão Isaías Caminha*. Nos contos: *Como o “homem” chegou*, *Nova Califórnia*, entre outros.

⁵⁸⁹ Notadamente, nos romances: *Numa e a Ninfa* e *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Nos contos: *Como o “homem” chegou*,

⁵⁹⁰ *Recordações do escrívão Isaías Caminha* e *Numa e a Ninfa*.

⁵⁹¹ *Clara dos Anjos*.

⁵⁹² Notadamente, nos romances: *Triste fim de Policarpo Quaresma*, *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, *Numa e a Ninfa*, *Recordações do escrívão Isaías Caminha*. Nos contos: *Eficiência militar*.

⁵⁹³ *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Nos contos: *Miss Edith e seu tio*.

⁵⁹⁴ *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Nos contos: *Um e outro*, *O moleque*.

⁵⁹⁵ Notadamente, nos romances: *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, *Numa e a Ninfa*, *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Nos contos: *Harakashy e as escolas de Java*, *O homem que falava javanês*, *Como o “homem” chegou*. Ainda o volume satírico *Os Bruzundangas*.

⁵⁹⁶ *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, *Clara dos Anjos*. Nos contos: *No lírico*.

⁵⁹⁷ É significativa nesse caso a descrição de Ricardo Loberant, dono do jornal O Globo, “homem temido, temido pelos fortes, pela gente mais poderosa do Brasil”, em quem Isaías nota “uma falta de firmeza de certa segurança nos gestos e olhar, própria dos vencedores”. BARRETO, Lima. *Recordações do escrívão Isaías Caminha*. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 100.

Bruzundanga, a partir de cujos olhos Lima descreve jocosamente o Brasil como terra estranha à imagem de si mesma. Esse olhar, logo no início do livro, se volta para o uso da língua culta e a defesa da gramática pelos literatos. Tal viajante, apesar de compreender a língua falada pela gente instruída, mas nunca conseguiu entender “aquela em que escreviam os literatos importantes, solenes, respeitados”, “outra essa que consideram como sendo a verdadeira, a lídima, justificando isso por ter feição antiga de dois séculos ou três”⁵⁹⁸. Para esses literatos, “aqueles de bons vestuários e ademanos de encomenda”⁵⁹⁹, ele percebeu que “quanto mais incompreensível é ela, mais admirado é o escritor que a escreve, por todos que não lhe entenderam o escrito”⁶⁰⁰. Nesse e em outros momentos, é possível ver a imbricação com que os temas anteriores são dispostos: os literatos importantes e respeitados são aqueles cuja vestimenta é adequada às classes altas.

A moda, à época, ocupava lugar de destaque na lista de preocupações da classe alta carioca. As grandes avenidas, as vitrines, os cafés, ganhavam estatuto de passarela por onde homens e mulheres vestidos com a última moda (quase sempre francesa) desfilavam a mostrar seu lugar na sociedade a partir das rendas, dos cortes e dos tecidos que portavam. Como vimos nos capítulos anteriores, o progresso tomava dimensão da visualidade e o “Rio binocular”, o Rio da alta-classe e da moda parisiense, se tornava aspecto preponderante da dimensão política e social da cidade. Aspecto percebido com especial atenção por Lima Barreto, ao qual não deixa de atentar sempre que pode. Em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, especialmente, esse tema ganha uma teoria toda própria, na forma de um diálogo entre narrador e protagonista. Em uma passagem imediatamente anterior a outra citada aqui anteriormente em que delineia sua crítica ao idealismo, Gonzaga de Sá admite a Augusto Machado a frustração de nunca ter tido intimidade com nenhuma costureira; ao que seu interlocutor responde supondo rapidamente que seria bastante instrutivo, pois ficaria “apto para julgar a correção do corte dos vestidos das grandes damas com o que obterias um critério inerrável para estabelecer a escala de suas almas”⁶⁰¹.

⁵⁹⁸ BARRETO, Lima. Os Bruzundangas. In: **Obra Reunida** (Volume 3). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. P. 94.

⁵⁹⁹ Idem. Ibidem. p. 97.

⁶⁰⁰ Idem. Ibidem. p. 94.

⁶⁰¹ BARRETO, Lima. Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 637.

Augusto Machado segue suas suposições exaltando: “Que influência maravilhosa, meu Deus! Exerce a cassa sobre os nossos sentimentos! Está aí uma pura questão de tecelagem, que provoca curiosas reações psíquicas!”⁶⁰². Gonzaga de Sá, sempre observador, jocosamente responde ao companheiro, resumindo suas conclusões de forma matemática, e avança, na esteira do comentário de Augusto,

-Estamos, pelo que vejo, fazendo uma pretenciosa meditação sobre a costureira. E não é sem importância (...) na nossa sociedade vestida, uma meditação sobre tão curioso agente, infinitesimal e ignorado, da grandeza e da majestade das altas camadas representativas. Para se verificar quanto a ação desses pálidos infusórios da sociedade é benéfica, alta e fecunda, basta supor por um instante todas as grandes damas dos *upper ten thousand*, mal-vestidas, simplesmente “ajambradas” ou nuas. Reduzia ao mínimo ou a nada, a sua beleza obumbrante, por inferência iríamos examinar os fundamentos da grandeza dirigente de seus maridos e pais. A crítica, com tal estímulo, estender-se-ia à massa por contágio, impregnada de um irrespeito anárquico e desmoralizante, faria a sociedade naufragar. De resto, não são precisas tantas justificativas; a ciência de hoje faz a corte aos infinitesimais, aos pequeninos... Está aí um ponto de contato entre os políticos de sufrágio universal e os homens de laboratório.⁶⁰³

A teoria dos vestidos de Gonzaga de Sá apontava para a importância desta dimensão da vida urbana na sustentação não só da vida política e do prestígio das damas que os vestem, mas da própria sustentação do sistema político e da beleza associada aos corpos dos *upper ten thousand*. Essa beleza, pela voz irônica de Quaresma, não estava fundamentalmente ligada a nenhuma essência, e corpo algum alcançava o Belo universal – os vestidos mantinham essa percepção ao nível da superficialidade que, como a ciência, serve apenas como mantenedor desta teia de quimeras. Não bastasse a aproximação por parte de Lima entre cientistas, políticos e costureiras, a cena se encaminha na oposição radical entre as visões de Augusto Machado e Gonzaga de Sá. Logo antes de entrarem em acordo, e Gonzaga desenvolver sua crítica às “criações da inteligência”, Augusto Machado narra sua reação íntima, ao saber da ignorância de Quaresma:

Ao me dizer Gonzaga de Sá que ignorava completamente tão transcendente departamento da vida; que não tinha as menores noções de conhecimento tão útil à filosofia das paixões, à ciência dos costumes e à análise das cristalizações sociais, diminuiu-se-me a admiração que eu lhe tinha (...). Um vestido possui sempre um imenso poder vibratório na nossa sociedade; é um estado d’alma; é uma manifestação do insondável mistério da nossa natureza, a provocar outras em outros. E como Gonzaga de Sá, um sábio, um pensador, um sutil anotador da vida, não lhe tinha estudado a história natural?

Gonzaga de Sá parece compreender a frustração do amigo antes mesmo que ele a expresse, e responde com o que pensa estar no fundo de toda essa busca por beleza. Mais do que os efeitos da moda na sociedade, a conclusão de Gonzaga está

⁶⁰² Idem. Ibidem.

⁶⁰³ Idem. Ibidem. p. 637-638.

em sintonia com a forma como Lima no geral aborda esse tipo de questão: a busca por universais esconde uma superficialidade à qual, no fundo, resta apenas dinâmicas de poder, interesse etc.:

- Enfim (...) pode parecer naquela procura de fazendas, de rendas, naquele ajustamento torturado de panos às carnes, há o anseio de um ideal de plástica superior, etérea, imponderável, acima da grosseria dos nossos corpos terrestres; que há em tudo aquilo alguma coisa de desinteressado, de espontâneo, dela para ela; mas qual! Sabes para que tudo aquilo? (...) Para arranjar um casamento, quatro filhos e criar um cavador a mais, malcriado, feroz e exigente. Ignóbil! Algumas ainda por cima aprendem violino.⁶⁰⁴

A “lei Gonzaga de Sá”, como Augusto Machado nomeia, era “perfeitamente rigorosa e verdadeira”⁶⁰⁵. A passagem descrita aqui é significativa não apenas por reforçar o que vimos falando desde o capítulo anterior; a partir do desenvolvimento até aqui, é necessário perceber como essas formas superficiais são descritas por Lima Barreto. Se a quimera é a fachada universalizada, é importante notar que o modo como Lima o demonstra passa constantemente pela descrição do fazer artístico. Metafórica ou literalmente, a arte constantemente é o modo através do qual ele consegue exprimir essa dinâmica. A costura, a moda, são um exemplo claro disso.

O Teatro Lírico, teatro frequentado pelas altas classes da cidade da época, representa também um lugar em que a referência à arte se relaciona diretamente com a dinâmica que vimos trabalhando, e nos apresenta outro exemplo significativo. Em uma cena utilizada por Lima Barreto tanto em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* e no conto “Uma noite no Lírico”⁶⁰⁶, a ida à apresentação de uma orquestra é transformada pela narração e pelo diálogo na apreciação dos gestos, roupas e olhares dos espectadores, como um jogo teatral. Esse teatro no qual os personagens performam é já descrito no início do conto, no entusiasmo do protagonista com “os movimentos, os gestos” dos seus frequentadores: “Havia naquilo tudo, na singular concordância de olhares e gestos, dos ademanes e posturas dos interlocutores, uma relação oculta, uma vaga harmonia que, mais do que o

⁶⁰⁴ Idem. Ibidem. p. 638-639.

⁶⁰⁵ Idem. Ibidem. p. 639.

⁶⁰⁶ É perceptível que a mesma descrição e motivo da cena foi usada nos dois contextos, adaptando-se os nomes e algumas características dos personagens, assim como a linguagem utilizada por cada um. Em um texto, Gonzaga de Sá leva Augusto Machado ao teatro; no outro, Frederico Batos encontra Alfredo Costa na plateia e passa a interagir com ele já com o espetáculo em andamento. Não se pode dizer com certeza qual dos dois pode – e se pode – ser tido como original. Porém isso pouco importa para nossa argumentação.

espetáculo do palco, me interessavam e seduziam”⁶⁰⁷. Ele conta ainda que, se sentira-se deslocado nas primeiras vezes em que frequentou o teatro, terminou-se por se habituar, não sem esforço: “ao chegar em casa, antes de deitar, quase repetia, com o meu velho chapéu de feltro, diante do espelho ordinário, as performances do cavaleiro”⁶⁰⁸.

O teatro, ainda, tinha um efeito maximizador do glamour e da posição dos frequentadores, como Augusto Machado o descreve “parecia-me que aquelas damas, envoltas em capotes e outros agasalhos, tinham o ar de quem ia para o banho; enquanto, na sala, de colos nus, sob o rebrilho das luzes, surgiam-me como mármores de museu”⁶⁰⁹.

Como estátuas de mármore, “vitrinas de um museu de casos de patologia social”⁶¹⁰, peça performática ou desfile de moda, a plateia se torna, nas duas descrições da cena, o palco no qual um teatro se desenrolava a olhos vistos. Dinâmica cuja natureza teatral era compartilhada pelo esforço cenográfico que Lima aponta nas reformas urbanas da cidade, como visto no primeiro capítulo – e também a Revolta da Armada, em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, passa a ser apreciada pela população como “uma festa, um divertimento da cidade”, um ato teatral que enchia o terraço do Passeio Público a cada anúncio de bombardeio⁶¹¹.

Mas não apenas de espetáculos teatrais e peças de mármore se fazem as fachadas. É como um cinematógrafo que Augusto Machado vê passar os batalhões do exército em desfile⁶¹². Exército que Isaías vê passar com seus oficiais arrogantes e cheios de si e seus praças moles e trêpegos, que pareciam ser aqueles de um país, estes de outro⁶¹³, e que sob suas fardas e desfiles repousa a resignação dos humildes⁶¹⁴. É também com ironia que Lima representa, em um conto, o cerne da eficiência militar, na forma da solução dada à falta de eficácia de uma tropa:

O vice-rei, porém, não parecia satisfeito. Notava hesitações, falta de *élan* na tropa, rapidez e exatidão nas evoluções e pouca obediência ao comando em chefe e aos comandados

⁶⁰⁷ BARRETO, Lima. Histórias e Sonhos. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 84. (Conto: Uma noite no Lírico).

⁶⁰⁸ Idem. Ibidem.

⁶⁰⁹ BARRETO, Lima. Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 697.

⁶¹⁰ BARRETO, Lima. Histórias e Sonhos. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 86. (Conto: “Uma noite no Lírico”).

⁶¹¹ BARRETO, Lima. Triste fim de Policarpo Quaresma. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 362.

⁶¹² BARRETO, Lima. Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá. In: Ibidem. p. 687.

⁶¹³ BARRETO, Lima. Recordações do escrivão Isaías Caminha. In: Ibidem.. p. 48.

⁶¹⁴ BARRETO, Lima. Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá. In: Ibidem.. p. 688.

particulares; enfim, pouca eficiência militar (...) – É simples. O uniforme atual muito se parece com o alemão; mudemo-lo para uma imitação do francês e tudo estará sanado.⁶¹⁵

O que quer dizer, então, esse recorrente uso da arte, em seu sentido mais amplo, como metáfora, comparação ou explicação? Como podemos compreendê-lo, à luz dos processos poético-narrativos de Lima Barreto, na maneira como ele dispõe a textura da realidade⁶¹⁶ através desses recorrentes jogos de imagens⁶¹⁷? O conto “Uma conversa”, que integra o volume *Histórias e sonhos*, apresenta de forma mais clara a forma como podemos relacionar e esclarecer estas questões.

Nele, o diálogo de dois personagens se abre com um tema que já não é estranho à nossa investigação: a preferência do relato da experiência em lugar da argumentação teórica sobre dado tema. Nesse sentido um dos personagens dizia “que não tinha certeza das minhas sensações e, portanto, não tinha nenhuma das minhas ideias. Não é momento de te citar filósofos, nem de organizar raciocínios rimados. Conto-te somente um caso ilustrado, cheio de proveitosos ensinamentos!”⁶¹⁸. O caso, ocorrido anos antes, é dos mais banais, e, contudo, carrega a significância de tudo que pudemos analisar até aqui. Ao se relacionar com uma linda mulher que conhecera no teatro – linda como uma pintura -, o personagem conta sua decepção na manhã seguinte. A bela dama, cujos traços havia percorrido com o olhar durante toda a noite, parecia outra, como se tivesse sido trocada. “Eu a tinha visto no teatro, em plena integridade dos meus sentidos”, ele afirma. Havia “analisado detalhadamente – como era então que a mulher que eu via, às oito horas da tarde, não era a mesma de quem me despedi às seis da manhã do dia seguinte? Pintura? Não foi, eu tinha reparado bem”⁶¹⁹.

Todas as vezes subsequentes, ele a comparava com as duas imagens que havia retido daquela mulher, a estonteante imagem das oito da noite e a mulher comum

⁶¹⁵ BARRETO, Lima. Outros contos. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 421. (Conto: “Eficiência militar”).

⁶¹⁶ O termo “textura do real” é empregado por Jacques Rancière ao falar sobre o realismo descritivo da escrita de Flaubert. Em contraposição à Barthes, que vê na descrição de elementos desconectados da cena um “efeito de realidade”, algo despropositado para a narrativa, que serve unicamente para marcar o caráter representativo da obra, Rancière argumenta que tal tipo de descrição “não está lá para atestar que o real é bem real. Porque a questão não é saber se o real é real. É saber a textura desse real, ou seja, o tipo de vida que é vivido pelos personagens”. RANCIÈRE, Jaques. **O fio perdido**: ensaios sobre a ficção moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2017. p. 24-25. O termo, bem como a análise de Rancière, serão ainda mais desenvolvidos à frente neste texto.

⁶¹⁷ Essas imagens ainda são recorrentes em contos como “Um e outro” e no já citado “Como o ‘homem’ chegou”.

⁶¹⁸ BARRETO, Lima. *Histórias e Sonhos*. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 171. (Conto: “Uma conversa”)

⁶¹⁹ Idem. Ibidem. p. 172.

da manhã seguinte, e em todos os casos, aquela do teatro nunca voltara a aparecer. Sua beleza parecia ter evanescido durante a noite.

Lembrei que tinha recebido umas estampas de grandes obras da escultura e, na sua contemplação, gastara horas seguidas se uma atenção absorvente. Estava aí a causa do erro! Sobre os seus traços verdadeiros, ou antes, os mais reais, eu tinha depositado a imagem anterior da grande beleza que me ficara do livro; e, quando de manhã, com a fadiga etc. ela se esvaiu, ficou mais ou menos a mulher comum, fugindo por completo a ideia anterior com que eu a revestira. Daí conclui, não sem ligeireza, que essa nossa mania de beleza é um contágio dos delirantes sonhos de alguns homens, dados a loucuras de Arte, exacerbados com os delírios das tradições de antigas raças e sofrendo a tirania dos ideais belos; é que as nossas sensações são interpretadas pelo nosso entendimento, de acordo com as imagens de certos padrões que já estamos predispostos a recebê-las...

A beleza que vira na mulher, ele conclui, revela a caráter artístico do signo projetado ao mundo. Sua beleza nada mais era do que uma projeção, e ele encontrara em seu rosto aquilo que havia ele mesmo colocado. “No momento, possui disposição qualquer, nos seus elementos fisionômicos, capaz de suscitar e de emitir a imagem que eu já tinha, nos seus traços vivos.”⁶²⁰ Ele criava, assim, a beleza que lhe atraía na companhia, assim como os colos nus das damas do Lírico pareciam a Augusto Machado como mármore de museu. A arte é aquilo que permite explicar o modo como essas formas surgem e são projetados.

É significativo, também, a ressalva que o protagonista faz em dado momento: havia projetado a beleza “sobre os seus traços verdadeiros, ou antes, os mais reais”. A referência à uma realidade concreta por baixo dessa projeção é de pronto suprimida e substituída pela expressão de um grau de realidade, que nos remete novamente aos *valeurs* dos graus de aparência de Nietzsche, que remete, inequivocamente, à linguagem dos pintores (JGB/BM, §34). A experiência é vivida, portanto, a partir de predisposições do entendimento, num jogo estético dos sentidos que dão ensejo ao entendimento. O interlocutor já possuía os elementos para emitir a imagem que projetava nela, quais sejam, as ideias de beleza que nas grandes esculturas se universalizara como ideal.

Ou, melhor dizendo, “O que fazemos em sonhos, fazemos acordados: inventamos e construímos a pessoa com quem lidamos – para em seguida esquecer que assim fizemos” (JGB/BM, §138). O caráter artístico da experiência de mundo se revela na percepção do caráter móvel da realidade, constituída dessas projeções, transposições, interpretações que fazemos dela – e a partir das quais fazemos *ela*. O questionamento dos personagens de Lima não podem ser outros do que esse: “O

⁶²⁰ Idem. Ibidem. p. 173.

que são as nossas vivências? São muito mais aquilo que nelas pomos do que o que nelas se acha! Ou deveríamos até dizer que nelas não se acha nada? Que viver é inventar?” (M/A, §119).

É a partir desse ponto de contato que podemos começar a compreender que também para a arte de Lima Barreto “o homem supõe possuir a verdade, mas o que faz é produzir metáforas que de modo algum correspondem ao real: são transposições, substituições, figurações”⁶²¹, e que “o conhecimento nada tem a descobrir, ele tem é que inventar. A vontade de verdade traduz uma impotência da vontade de criar. (...) Ao criador não interessa reproduzir, mas produzir o real.”⁶²²

A relação entre o termo “vontade de verdade” e essa dimensão da percepção como transposição aparece na obra de Nietzsche pela primeira vez em um ensaio de 1873 nunca publicado por ele, intitulado *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*. Nele, Nietzsche utiliza um conceito operatório que pode servir de pedra de toque para compreendermos o ponto de partida do desenvolvimento de seu pensamento acerca da relação entre arte, mundo, percepção e moral. O conceito de “metáfora” é empregado para designar o modo como o intelecto, a partir da linguagem, transporta os estímulos sensoriais causados por um dado objeto através de esferas de natureza distinta. A linguagem, segundo Nietzsche “designa apenas as relações das coisas com os homens e, para expressá-las, serve-se da ajuda das mais ousadas metáforas” (WL/VM, I)⁶²³. Essas metáforas transformam um estímulo nervoso em imagem, então em som, em conceito etc. A verdade não pode ser entendida como a percepção de qualquer realidade externa, na medida que tal realidade não compartilha a mesma natureza que nossas percepções – ou seja, o conhecimento nunca é conhecimento do “próprio”, do “real”, mas uma recriação sempre cambiante dele.

O que é, pois, a verdade? Um exército móvel de metáforas, metonímias e antropomorfismos, numa palavra, a soma de relações humanas que foram realçadas poética e retoricamente, transpostas e adornadas, e que, após uma longa utilização, parecem a um povo consolidadas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões das quais se esqueceu que elas assim o são, metáforas que se tornaram desgastadas e sem força sensível, moedas que perderam seu troquel e agora são levadas em conta apenas como metal, e não mais como moedas. (WL/VM, I)

⁶²¹ MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1985. p. 115.

⁶²² Idem. Ibidem. p. 117-118.

⁶²³ Na sequência: “De antemão, um estímulo nervoso transposto em uma imagem! Primeira metáfora. A imagem, por seu turno, remodelada num som! Segunda metáfora. E, a cada vez um completo sobressalto de esferas em direção a uma outra totalmente diferente e nova” (WL/VM, I).

Nessa passagem, Nietzsche delineia o que compreende como verdade em basicamente toda a sua publicação do período, a partir das seguintes características: a verdade é móvel, de natureza humana, e surge de um processo artístico “poética e retoricamente”. Em incrível semelhança ao texto de Lima Barreto citado acima, é somente “pelo esquecimento desse mundo metafórico primitivo, apenas pelo enrijecimento e petrificação de uma massa imagética (...), em suma, apenas porque o homem se esquece enquanto sujeito e, com efeito, enquanto sujeito artisticamente criador” (WL/VM, I) que o homem cria para si um mundo “verdadeiro”, que através das gerações se imporá como única realidade possível. A ciência, nesse contexto, opera

sobre aquele enorme columbrário de conceitos, cemitério das intuições, sempre construindo novos e mais elevados pavimentos, escorando, limpando e renovando os antigos favos, esforçando-se, sobretudo, para preencher essa estrutura colossalmente armada em forma de torre e ordenar, em seu interior, o mundo empírico inteiro, isto é, o mundo antropomórfico. (WL/VM, II)

Muitas das intuições que Nietzsche desenvolve neste ensaio atravessarão a obra de Nietzsche até o fim. Contudo, uma guinada radical em seu pensamento fará com que elas sejam reformuladas. Aqui, Nietzsche ainda opera, argumenta Sarah Kofman, na chave dualista imposta pela metafísica, entre um “real” e um “aparente” (fenômeno, forma etc., em oposição à substância). Nesta perspectiva, os homens “se acham profundamente imersos em ilusões e imagens oníricas, seu olho desliza apenas ao redor da superfície das coisas e vê ‘formas’, sua sensação não leva à verdade em nenhum lugar” (WL/VM, I). Essas imagens oníricas, que são tratadas pormenorizadamente em *O nascimento da tragédia*, ainda operam na lógica schopenhaueriana do “véu de Maia” (GD/NT, §1), que encobre com formas e individuações um mundo que é, *em verdade*, uno e sem forma.

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche coloca no centro de sua reflexão a arte trágica enquanto convergência de duas pulsões artísticas naturais e opostas: o Apolíneo e o Dionisíaco. O primeiro, expressão do princípio de individuação e conformação, tem sua expressão no sonho, enquanto livre criar de formas puras, sem lastro. O segundo, expresso pela embriaguez, é a eterna dissolução destas formas no Uno-primordial. Desde esses primeiros escritos, Nietzsche “apelará por uma arte que não se resume nas obras de arte, que não é mera tarefa acessória, mas uma arte que cria ciência, hábitos, instituições sociais, religião, cultura, sujeito,

verdade!”⁶²⁴. O princípio apolíneo será aquele que conforma, individualiza e enrijece esse uno primordial, na medida em que a crítica à ciência é feita em *Sobre verdade e mentira*, e será a sua elevação à única perspectiva possível, que a metafísica será inaugurada. Como visto no tópico anterior, em *O nascimento da tragédia*, Sócrates, esse discípulo de Apolo, é aquele que une o inteligível ao Bem, ao Belo e ao Verdadeiro. Nos termos deste seu primeiro livro, o mal de Sócrates foi ter escolhido o ilusório em detrimento da verdadeira essência do mundo, conferindo valor à vida a partir da negação à própria vida. “O que está em jogo no texto não é a arte como uma das dimensões possíveis da ação humana, mas a arte em sua ligação direta com o problema do valor da existência”⁶²⁵.

Nesse contexto, segundo Sarah Kofman, o conceito de metáfora serve estrategicamente como “noção operacional fundamental”, nestas obras onde o autor parece precisamente ainda admitir uma essência íntima das coisas para além da metáfora que a interpreta. No sistema construído nesse momento por Nietzsche, um polo “só pode ser desconstruído generalizando o outro” – ou seja, só se poderia demonstrar a impropriedade das formas apolíneas alçando o princípio dionisíaco a uma universalidade, e vice-versa. Assim, “a desconstrução fica presa no campo que pretende ultrapassar”⁶²⁶. É por isso que ele só pode tratar Sócrates como pernicioso na medida em que universaliza a embriaguez dionisíaca. Kofman identifica que

Em textos posteriores, a noção de metáfora, depois de ter servido, graças à sua generalização, para desconstruir o “próprio”, perderá sua importância estratégica. Nietzsche irá substituí-la por aqueles de “texto” e de “interpretação”, que embora ainda tenham um “odor” metafísico, terão pelo menos a vantagem de não serem mais opostos diretos do “próprio”. Nestes trabalhos, onde desaparece a metáfora enquanto noção estratégica, o “próprio” tem ele mesmo o estatuto de simples interpretação, enquanto a metáfora, à luz das suas novas noções operacionais, é pensada como noção metafórica, simbólica da força artística da interpretação constitutiva do “próprio”, tanto do conceito como da metáfora. Essa força artística será então chamada de “vontade de poder”. Mas a noção de metáfora também se torna totalmente “inadequada” porque não se refere mais a um próprio, mas a uma interpretação. Continuar a usar esta noção como um conceito-chave poderia ter sido perigoso devido às suas implicações metafísicas e é compreensível que Nietzsche, depois de ter feito uso estratégico, a tenha abandonado.⁶²⁷

⁶²⁴ CRUZ, Daniele Conceição Scarini Pinto da. Op. Cit. p. 11-12.

⁶²⁵ CASANOVA, Marco Antonio. Op. Cit. p. 133.

⁶²⁶ KOFMAN, Sarah. Op. Cit. p. 29

⁶²⁷ KOFMAN, Sarah. Op. Cit. p. 29-30. No original: “Dans les textes ultérieurs, la notion de métaphore, après avoir servi, grâce à sa généralisation, à déconstruire le « propre », perdra de son importance stratégique. Nietzsche lui substituera celles de « texte » et « d'interprétation », qui tout en ayant encore une « odeur » métaphysique auront du moins l'avantage de n'être plus opposés directs du « propre ». Dans ces oeuvres, où s'efface la métaphore comme notion stratégique, le « propre » a lui-même le statut d'une simple interprétation, tandis que la métaphore, à la lumière de ses nouvelles notions opératoires, est pensée comme une notion métaphorique, symbolique de la

É nesse sentido que Nietzsche ainda utilizará, em outras obras, termos como “subsunção”, para se referir ao modo como a lógica tem origem no ato ilógico de “tratar tudo que é semelhante como igual” (FW/GC, §111)⁶²⁸. Contudo, a guinada do pensamento de Nietzsche se afastará da armadilha identificada por Kofman. O uso de conceitos como “interpretação” e “valor” funcionam, em seu pensamento tardio, como formas de ressaltar o caráter sempre perspectivo e interpretativo de qualquer posição tomada. “Ainda temos, sob o paradigma da criação artística (...) a possibilidade de novas formas de vida. Depois daquele primeiro trabalho, entretanto, o filósofo não busca mais uma nova fundamentação metafísica da vida, um sentido do todo sustentável para todos”⁶²⁹.

A questão em torno da arte se torna central no pensamento tardio de Nietzsche⁶³⁰ não na medida em que consegue descrever uma forma como o mundo se apresenta, mas na medida em que ela é compreendida como criação, como livre vir-a-ser de formas. Segundo Marco Antonio Casanova, a arte se torna paradigmática na medida em que aponta para o fato de que todo olhar sobre a existência, assim como toda existência observável, carrega em última instância sua inescapável perspectividade⁶³¹. É nesse sentido que em *O anticristo*, ele associa a criação do “mundo verdadeiro”, esse “mundo de pura ficção” (AC/AC, §15) pelo “velho ideal” como um “gosto estético” de péssima qualidade, que “exigia da verdade um efeito pitoresco” (AC/AC, §13)⁶³².

À normatividade metafísica, que busca estabelecer uma vida estável e segura, Nietzsche contrapõe, portanto, o valor básico do movimento criador, a primazia da atividade. Quer elevar, assim, o paradigma da arte – da constante criação de belas e poderosas aparências – acima das essências estáveis, estas que levam fatalmente ao abismo indiferenciado. A lógica é outra: no lugar de uma adequação – a criação.⁶³³

force artistique d'interprétation constitutive du « propre », du concept comme de la métaphore. Cette force artistique sera dénommée alors « volonté de puissance ». Mais aussi bien la notion de métaphore devient-elle totalement « impropre » car elle n'est plus désormais référée à un propre mais à une interprétation. Continuer à utiliser cette notion comme concept clé aurait pu être dangereux à cause de ses implications métaphysiques et l'on comprend que Nietzsche, après en avoir fait un usage stratégique, l'ait abandonnée.”

⁶²⁸ “Todo conceito serve pela igualação do não-igual” (WL/VM, I).

⁶²⁹ CRUZ, Daniele Conceição Scarini Pinto da. Op. Cit. p. 47. Cf. BENTES, André Luiz. **Nietzsche: a Arte e o Poder de Criar Valores**. 2015 (Tese – Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, 2015. p. 104.

⁶³⁰ CRUZ, Daniele Conceição Scarini Pinto da. Op. Cit. p. 14; BENTES, André Luiz. Op. Cit. p. 16.

⁶³¹ CASANOVA, Marco Antonio. Op. Cit. p. 137.

⁶³² Cf. toda essa passagem, AC/AC, §10-15.

⁶³³ CRUZ, Daniele Conceição Scarini Pinto da. Op. Cit. p. 43.

Criar, para ele, “É vontade de vir-a-ser, crescer, dar forma, isto é, no criar está incluído o destruir”⁶³⁴. Assim, Se em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche repete que “apenas como fenômeno estético a existência é justificada a existência do mundo” (GT/NT, Ensaio de autocrítica, §5), em *A gaia ciência*, o mundo não precisa mais de justificação ou explicação universalizante. A arte, tida como boa vontade de aparência, torna a percepção da falta de estabilidade do mundo mais suportável. “Como fenômeno estético a existência nos é ainda suportável, e por meio da arte nos são dados olhos e mãos e, sobretudo, boa consciência, para poder fazer de nós mesmos um tal fenômeno” (FW/GC, §107). E é nesse sentido que, em 1885, no último ano de produção de *Assim falou Zaratustra*, ele anota, lançando olhar sobre o percurso do seu pensamento: “Até onde alcança a arte o âmago do mundo? E há, ‘além do artista’, outros ímpetus artísticos? Essa questão foi, como se sabe, meu ponto de partida: e eu disse sim à segunda, e à primeira, ‘o próprio mundo não é nada senão arte’”⁶³⁵.

Nesse estágio de seu pensamento, o mundo não é nada senão arte⁶³⁶, na medida em que não é nada se não criação, apropriação, expansão. “Somente como artistas podemos destruir! – Mas não esqueçamos também disso: basta criar novos nomes, avaliações e probabilidades para, a longo prazo, criar novas ‘coisas’” (FW/GC, §58⁶³⁷).

Também os nossos sentidos são hostis e relutantes para com o novo; e já nos processos mais “simples” da sensualidade predominam afetos como medo, amor e ódio, sem esquecer os afetos passivos de indolência. (...) Mesmo nas vivências mais incomuns agimos assim: fantasiemos a maior parte da vivência e dificilmente somos capazes de não contemplar como “inventores” algum evento. Tudo isso quer dizer que nós somos, até a medula e desde o começo – habituados a mentir. Ou, para expressá-lo de modo mais virtuoso e hipócrita, em suma, mais agradável: *somos muito mais artistas do que pensamos*. (grifos meus) (JGB/BM, §192)

Essa criação, na medida em que é criação de interpretações, a partir de *Assim falou Zaratustra* passa a ser abordada como criação de valores. Não mais formas ou metáforas, tendo em vista que em que todo conhecimento é relacional é aquilo que é criado pela Vontade de Poder - na medida em que “a própria vida é vontade de poder” (JGB/BM, §13), na medida em que é “apropriação, ofensa, sujeição do

⁶³⁴ FP, mai. 1888, KSA 13, 17 [3]. Apud: DIAS, Rosa Maria. Op. Cit. p. 65.

⁶³⁵ FP, out. 1885 – out. 1886, KSA 12, 2 [119]. Apud: Idem. Ibidem. p.57.

⁶³⁶ Alexander Nehamas também argumenta nesse sentido: “Nietzsche, I argue, looks at the world in general as if it were a sort of artwork; in particular, he looks at it as if it were a literary text”. (NEHAMAS, Alexander. **Nietzsche, Life as Literature**. Londres: Harvard University Press, 1985.)

⁶³⁷ Cf. FW/GC, §59; JGB/BM, §291.

que é estranho e mais fraco, opressão, dureza, imposição de formas próprias, incorporação e, no mínimo e mais comedido, exploração (JGB/BM, §259).

Em verdade, os homens deram a si mesmos todo o seu bem e mal. Em verdade, eles não o tomaram e não o acharam; não lhes sobreveio como uma voz do céu. (...) Valores foi o homem que primeiramente pôs nas coisas, para se conservar – foi o primeiro a criar sentido para as coisas, um sentido para as coisas, um sentido humano! Por isso ele se chama ‘homem’, isto é, o estimador. Estimar é criar: escutai isso, ó criadores! O próprio estimar é, de todas as coisas estimadas, o tesouro e a jóia. (Za/ZA, Das mil metas e Uma só meta)⁶³⁸

A partir dessas breves incursões, podemos colocar agora as proximidades e diferenças na medida em que compreendemos a natureza artística que se revela tanto da supressão do mundo verdadeiro, em Nietzsche, quanto da explicitação do mundo de fachadas, em Lima Barreto. Ao longo da obra de Nietzsche, o caráter artístico da percepção e da existência em si se alteram ao longo da sua obra. Em seus primeiros trabalhos, o conceito de metáfora é usado como noção operacional ao tratar, de um lado, a forma como a percepção humana constrói seu entendimento por cima do mundo, transpondo sensações em imagens, daí em sons e conceitos (WS/VM), e de outro, enquanto o fazer artístico em sentido estrito metaforiza as duas pulsões fundamentais da existência, que conformam todo saber (GT/NT). Essa perspectiva, que ainda mantinha o caráter metafísico na medida em que necessita da suposição de uma realidade “mais verdadeira” para que seja defendida, é abandonada em prol da associação entre o caráter artístico do mundo e o conceito de criação – criação que, na última fase do pensamento do autor, está associada não apenas com a destruição, seu oposto e complementar, mas com o domínio, a subjugação, a expansão, na medida em que são aspectos da pulsão fundamental da vida – a Vontade de Poder. Assim, a metáfora é substituída pelos conceitos de “interpretação” e “valor”, que se desprendem dessa armadilha metafísica de suas primeiras obras.

A constituição artística do mundo, no caso de Lima, se dá pela projeção e pelo deslocamento de imagens, a se mesclarem em gestos, vozes, lugares, vestimentas, diplomas. A percepção da falibilidade das quimeras através da experiência individual permite entrever uma dinâmica próxima àquela metafórica nos primeiros textos de Nietzsche. O que está em jogo no artístico barretiano não é a criação de formas ou a expansão, mas deslocamento de um olhar que, ao rearranjar os elementos da composição, termina por transportá-los a um domínio estranho e,

⁶³⁸ Cf. GM/GM, II, §17.

nesse sentido, não deixa de criar novas interpretações e “novas coisas” (FW/GC, §58).

Na conversa no Teatro Lírico, os dois personagens de tal modo utilizam desse artifício que, ao final da cena, pode-se notar naqueles entes elegantes e fortes da alta classe “as feições transtornadas, o tormento do futuro, a certeza da instabilidade de suas posições”⁶³⁹. O efeito final do uso desta ferramenta narrativa na obra de Lima Barreto é a certeza de que não há Rio de Janeiro, que não a pintura que se fez dele, e qualquer “desmascaramento” das hipocrisias e superficialidades não revelam faces vivas debaixo das máscaras, mas outras máscaras, modificadas, renovadas ou deformadas. O deslocamento do olhar de Lima acaba por abrir caminho para o desmascaramento do próprio desmascaramento - expressão que Vattimo emprega na interpretação da segunda fase do pensamento de Nietzsche, que ao levar às últimas consequências o próprio pensamento positivista-fenomenológico que assume acaba por refutá-lo, “reconhecendo-o como uma tendência intrínseca do mundo da máscara má com base no qual esse mundo chega ao fim por autonegação”⁶⁴⁰.

A própria presença de Lima Barreto e de Nietzsche na cidade pode ser entendida, agora, sob esse prisma. Não é apenas a sua inserção em um debate público, sua presença física (corporal ou bibliográfica), ou as relações que travam. A *presença* dos autores na cidade, na medida em que foi um conceito importante para iniciarmos nossa investigação, só ganha sentido completo na medida que entendemos estes elementos como um *continuum* de formas e interpretações artisticamente constitutivas: das roupas esfarrapadas que Lima Barreto até a qualidade do papel das impressões das obras de Nietzsche, em que círculos estavam presentes etc. A presença dos dois autores nada mais é do que sua inserção neste labirinto apolíneo, para usarmos o termo nietzschiano. Pensar a presença de Lima e Nietzsche como um agir ou reagir às formas de si e do mundo⁶⁴¹ – na dinâmica em que a arte ativa cria formas, se apropria e às impõem explorando as

⁶³⁹ BARRETO, Lima. Histórias e Sonhos. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 87. (Conto: “Uma noite no Lírico”).

⁶⁴⁰ VATTIMO, Gianni. Op. Cit. p. 102.

⁶⁴¹ Stegmaier, em nota do texto “A nova determinação de Nietzsche da verdade”, afirma: “Também para Nietzsche a constatação do mundo e a de si mesmo caminham juntas: se o corpo se compreende apenas a partir de seu entrelaçamento com o mundo, então, na interpretação do mundo, o corpo é interpretado pelo próprio mundo, ele cria para si seu mundo”. STEGMAIER, Werner. Op. Cot. p. 55.

circunstâncias⁶⁴². A escrita de si, que dá estilo ao Eu, também dá estilo ao mundo no confronto consigo. E se Lima, como Nietzsche, realmente expressa “a mais multifária arte do estilo” (EH/EH, Por que escrevo livros tão bons, §4⁶⁴³) a experiência de si, enquanto presença no mundo, se torna tão múltipla quanto suas formas escritas.

Nós contemos em nós o espaço de muitas personalidades: o poeta se trai em suas criaturas. As circunstâncias tiram de nós uma forma, mas, quando as circunstâncias mudam, descobrem-se em si mesmo duas ou três personalidades. A partir de cada um dos instantes de nossa vida, há numerosas possibilidades: o acaso sempre põe a mão”.⁶⁴⁴

Essa constituição do Eu se torna tão perspectivística quanto a do mundo, na medida em que “Nietzsche diminuiu ainda mais a separação entre vida e arte” e “pensa tornar possível a criação de belas possibilidades de vida”⁶⁴⁵. Tanto Lima fazem isso através de uma variedade acachapante de estilos e formas de escrita. No caso do filósofo alemão - cuja recepção posterior priorizou a escrita aforismática - sua filosofia se apresenta na forma de tratados, ensaios, cartas, diálogos (em alguns casos curtos) e aforismas. Sua perspectiva e sua linguagem, apesar de apresentarem, como defende Stegmaier, uma coerência interna⁶⁴⁶, de fato mudam a perspectiva e sua apresentação⁶⁴⁷. No caso do escritor carioca - a quem a recepção atribuiu uma aproximação radical entre seus escritos de circunstância, crônicas, artigos e sua ficção, dando primazia ao primeiro sobre o segundo - seus contos, romances, diálogos, textos satíricos, crônicas e artigos também revelam um olhar múltiplo, e que constrói a si mesmo e ao seu pensamento de diferentes modos. Através da leitura de sua obra e da compreensão do caráter artístico da construção do mundo, podemos compreender que é na radicalidade da escrita ficcional que o olhar se desloca de forma mais livre, enquanto seus textos de opinião, exatamente por terem como produto final um “Lima Barreto” específico, acabam por vezes apresentando uma certa “nostalgia” da estabilidade em face da denúncia das fachadas. Não busco aqui traçar uma unidade de sua crítica e de sua inserção no tempo de modo unitário, mas exatamente atentar para um tipo de olhar e “fundo estético” que permite tais

⁶⁴² DELEUZE, Gilles. Op. Cit. p. 58.

⁶⁴³ Cf. NEHAMAS, Alexander. Op. Cit.

⁶⁴⁴ FP, 1884. Apud: DIAS, Rosa Maria. Op. Cit. p. 119. Cf. WA/CW, §6; FW/GC, §241.

⁶⁴⁵ DIAS, Rosa Maria. Op. Cit. p. 20.

⁶⁴⁶ STEGMAIER, Werner. Depois de Montinari – sobre a filologia-Nietzsche. In: Op. Cit.

⁶⁴⁷ “Nietzsche, porém, em suas obras destinadas à publicação visivelmente evitou, ele mesmo, ensinar e, como Platão, criou uma figura, Zarathustra, que deixou ensinar em seu lugar”. STEGMAIER, Werner. “Idealismo filosófico” e a “Música da vida”: sobre o trato de Nietzsche com paradoxos. In: Op. Cit. p. 172.

deslocamentos⁶⁴⁸. Assim, se a leitura dos dois autores nos permite supor que “não haveria nenhuma vida, senão com base em avaliações e aparências perspectivas” (JGB/BM, §34), é importante compreender o caráter perspectivo desta própria perspectiva, pois “nessa análise o intelecto humano não pode deixar de ver a si mesmo sob suas formas perspectivas e apenas nelas.” (FW/GC, §374).

No sentido desses deslocamentos entre arte e realidade, realidade e arte, a relação de Lima Barreto com as correntes literárias que afluíam nas letras nacionais se esclarece, em especial o realismo e o naturalismo vindo da França. Contudo, para além das correntes e dos nominalismos que vimos no primeiro capítulo, o que nos interessa aqui é a perspectiva estética específica que permite aos dois autores olhar para a arte a partir da supressão da oposição arte-realidade. Jacques Rancière diz, sobre o surgimento no século XVIII da literatura “como forma moderna da arte da escrita” e seu estabelecimento ao longo do século XIX, que ela “é a supressão das fronteiras que delimitam o espaço da pureza ficcional”⁶⁴⁹. Perceberemos, então, um contexto em que os experimentos realistas no romance não são simplesmente a defesa de um real mais cruamente real, mas representam uma movimentação drástica nas próprias divisões entre o real e o imaginário, a ação e o pensamento, o dizível e o visível.

Ao se contrapor à asserção de Roland Barthes acerca do conto “Um coração simples”, de Gustav Flaubert, Rancière argumenta que o que está em jogo no realismo moderno não é um “efeito de real”, ou seja, uma reificação das coisas narradas que abandona a ação em prol da exposição ou contemplação. “A história de Emma Bovary não é testemunho, como costumamos dizer, da distância entre sonho e a realidade. Ela é testemunho de um mundo no qual o tecido de um não é mais diferente do outro”⁶⁵⁰. O barômetro da Sra. Aubain – descrição minuciosa que dá ensejo à leitura de Barthes - é responsável por dar a textura do real. “Ele é a cadeia das percepções e dos afetos que tecem esses pensamentos e essas vontades. É essa tecelagem que define a nova textura dos episódios romanescos”⁶⁵¹. O que está em jogo não é o que é o real, mas que real é esse, como se qualifica. As

⁶⁴⁸ Cf. CRUZ, Daniele Conceição Scarini Pinto da. Op. Cit. p. 10: “A recorrente preocupação de Nietzsche com suas possibilidades de expressão mostra que sua atenção à linguagem não se resume na frequente crítica desferida à ‘gramática’”.

⁶⁴⁹ RANCIÈRE, Jaques. Op. Cit. p. 30.

⁶⁵⁰ Idem. Ibidem. p. 28.

⁶⁵¹ Idem. Ibidem. p. 28-29.

“confusões entre sonho e realidade” na obra de Flaubert, como na de Lima Barreto, na verdade apontam para a percepção de que o real é composto exatamente desses pensamentos e sensações – não é um quadro fixo onde os personagens se movimentam.

É por meio de diferenças, deslocamentos e condensações de intensidades que o mundo exterior penetra as almas e estas fabricam seu mundo vivido. É esse tecido que funde as percepções e pensamentos, sensações e atos, que constituirá, desde então, tanto a vida dos proletários de Zola quanto a das burguesas de Virginia Woolf, os aventureiros dos mares do Oriente de Conrad ou os negros e a plebe branca do Sul provinciano de Faulkner.⁶⁵²

Nicolau Sevcenko, ao comparar os contemporâneos Euclides da Cunha e Lima Barreto, afirma que ambos “se atêm ao pressuposto de Eça. Sorvido ao naturalismo francês, de captar um máximo de realidade e compô-la com um mínimo de ficção.”⁶⁵³. Contudo, eles entenderiam de modo inverso tal pressuposto, pois a ficção de Lima “faz-se essencialmente de caricaturas e ironias. Se para o primeiro a realidade só era capaz de falar sem a ficção, para o segundo ela só poderia falar através da ficção, ficção crítica e caricatural, bem entendida”⁶⁵⁴. Para ele, o exagero dos traços e a sátira não representavam um desvio da realidade, mas o mergulho em suas dinâmicas de formação. O que está em jogo na sua literatura é exatamente a impossibilidade separar o que seja ficção e realidade, em uma realidade que se constitui como artística, e uma ficção que a pega em ato.

3.4

O lugar da arte como explicitador da estética fundamental

Compreender o fundamento artístico do mundo que orienta o pensamento de ambos os autores nos leva a uma última questão, que se encontra no cerne do nosso problema e que já começa a ser indicada: qual é, portanto o papel da arte - entendida no sentido tradicional do termo, como a produção artística das obras de arte - para esse pensamento? De que modo podemos pensar a produção artística a partir de um tal horizonte estético, de modo que permita compreender o pensamento tanto de Lima Barreto quanto de Nietzsche no interior destas dinâmicas.

De um lado, é preciso compreender em Lima Barreto o esfumaçamento das fronteiras entre ficção e realidade, e o esforço de uma literatura cuja linguagem serve de instrumento transmutador de experiências; de outro, compreender como

⁶⁵² Idem. Ibidem. 29.

⁶⁵³ SEVCENKO, Nicolau. Op. Cit. p. 200.

⁶⁵⁴ Idem. Ibidem.

em Nietzsche filosofia e arte se imbricam, na perspectiva de um pensamento artístico que coloca o próprio estilo no centro de suas preocupações e se apresenta recorrentemente na forma de imagens, metáforas e narrativas. Tal se mostra o ponto central em torno do qual nossa questão inicial se coloca. Assim sendo, resta analisar em Nietzsche a continuidade entre uma teoria da arte que emerge de seus textos e sua própria produção filosófica, na medida em que é orientada por essa teoria; enquanto em Lima Barreto, central são as continuidades e descontinuidades provenientes do tensionamento de um programa estético - mais ou menos coeso ao longo de sua vida - com os seus textos ficcionais mais significativos.

Evidentemente, ao falar de arte, Lima Barreto fala daquela que lhe é própria, a literatura, enquanto Nietzsche desenvolve uma reflexão de pretensões muito mais abrangentes e transversais. Contudo, apesar dessa amplitude, seu enfoque parte muito claramente de um ponto, que é também o ponto de partida cronológico de suas publicações: é a partir da tragédia – e conseqüentemente da música, do teatro e da poesia – que ele empreende uma reflexão sobre a arte.

De pronto, deve-se ter em mente a especificidade do pensamento sobre arte de Nietzsche, se quisermos compreender a perspectiva que tal pensamento assume. Para ele a “arte não diz respeito imediatamente aos produtos artísticos” ou necessariamente aos efeitos que tais produtos teriam em um receptor, “mas ao modo de empreendimento da produção”⁶⁵⁵. Nietzsche promove um pensamento da arte que se afasta das teorias estéticas que, focando-se na experiência do Belo, do Sublime, tinham no fruir da obra de arte seu ponto nodal. Tendo como ponto de partida *O nascimento da tragédia*, devemos levar em conta que “a definição nietzschiana não se estabelece em primeiro lugar nem a partir do efeito que a obra de arte trágica produz no espectador, nem a partir dos critérios formais ou temáticos que envolvem a denominação de uma certa obra literária como tragédia”. Nesse sentido, ainda seguindo a leitura de Marco Antonio Casanova,

a definição nietzschiana provoca um deslocamento do plano puramente estético – um deslocamento que precisa orientar nossa investigação. O que está em jogo aqui não é a tragédia como um mero artefato literário. Ao contrário, a tragédia só interessa na medida em que aponta para uma possibilidade criadora.⁶⁵⁶

Ao explicitamente se associar ao projeto artístico de Richard Wagner e à filosofia de Schopenhauer, no seu livro de estreia, Nietzsche se aproxima do ponto

⁶⁵⁵ CASANOVA, Marco Antonio. Op. Cit. p. 9.

⁶⁵⁶ Idem. Ibidem. p. 8

tardio de uma tradição que desde o primeiro romantismo alemão aproximava arte e filosofia e que abandonara a antiga oposição platônica⁶⁵⁷. A filosofia schopenhaueriana é usada neste volume como pano de fundo teórico e referencial conceitual, apesar da singularidade da análise – singularidade que será reconhecida por Nietzsche como relevante *apesar* de sua filiação, no prefácio que prepara à segunda edição da obra em 1886 intitulado “ensaio de autocrítica”. A importância dessa abordagem inicial da arte se encontra na medida em que Nietzsche retoma parte de suas reflexões nos textos de seu pensamento tardio, como já vimos anteriormente. Isso nos permite traçar uma interpretação que, apesar de oscilante ao longo de sua vida, evidencia a radicalização por Nietzsche da aproximação romântica, em que o próprio pensamento só pode ser pensado enquanto criação e, portanto, enquanto arte. “Sua ligação com a arte não se dava por meio da ciência ou da história da arte, constituindo-se antes como uma ligação ao mesmo tempo pessoal e filosófica.”⁶⁵⁸

Evidentemente, no caso de Nietzsche, não podemos falar em uma continuidade absoluta, nem ao menos em uma doutrina sistemática e rígida. O afastamento mesmo da filiação às duas referências de *O nascimento da tragédia* se reflete em um afastamento abrupto da interpretação da arte do modo acima delineado por Casanova. No capítulo quarto de *Humano, demasiado humano*, primeiro livro desta fase de seu pensamento, intitulado “Da alma dos artistas e escritores”, ele afirma que “no tocante ao conhecimento das verdades, o artista tem uma moralidade mais fraca do que o pensador”, pois se recusa a abrir mão de suas “brilhantes e significativas interpretações da vida, e se guarda contra métodos e resultados sóbrios e simples” (MA I/HH I, §146)⁶⁵⁹. Se neste momento o tom é pejorativo em relação à arte, continuadora da religião em uma época em que esta perde terreno (MA I/HH I, §150), os mesmos aspectos serão positivados, na medida em que a lógica e a própria verdade tornam-se alvo de escrutínio – que acompanhamos no início do capítulo. É nesse sentido que em *A gaia ciência* ele

⁶⁵⁷ Cf. DUARTE, Pedro. **Estio do tempo**: Romantismo e estética moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2011.

⁶⁵⁸ STERGMAIER, Werner. A filosofia da arte de Friedrich Nietzsche. In: Op. Cit. p. 220.

⁶⁵⁹ Sobre essa ruptura, cf. YOUNG, Julian. **Nietzsche's Philosophy of art**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p. 59: “Human, All-too-human marks, it is clear, a tremendous departure from the world of *The Birth of Tragedy*. The most startling departure is that it adopts and inhabits that stance identified in *The Birth* as the antithesis of Nietzsche's own Dionysianism, the stance of “theoretical”, “Socratic”, or “scientific” man”.

afirmará, em uma passagem cujo cerne foi citado anteriormente neste trabalho, que é pela “vontade de aparência” da arte que o pensamento pode se desvencilhar da constrição da vontade de verdade da lógica:

Nossa derradeira gratidão para com a arte. – Se não tivéssemos aprovado as artes e inventado essa espécie de culto do não verdadeiro, a percepção da inverdade e mendacidade geral, que agora nos é dada pela ciência – da ilusão e do erro como condições da existência cognoscente e sensível –, seria intolerável para nós. A *retidão* teria por consequência a náusea e o suicídio. Mas agora a nossa retidão tem uma força contrária, que nos ajuda a evitar consequências tais: a arte, como boa vontade de aparência. Não proibimos sempre que os nossos olhos arredondem, terminem o poema, por assim dizer: e então não é mais a eterna imperfeição, que carregamos pelo rio do vir-a-ser – então cremos carregar uma *deusa* e ficamos orgulhosos e infantis com tal serviço. Como fenômeno estético a existência ainda nos é suportável, e por meio da arte nos são dados olhos e mãos e, sobretudo, boa consciência, para *poder* fazer de nós mesmos um tal fenômeno. Ocasionalmente precisamos descansar de nós mesmos, olhando-nos de cima e de longe, e de uma artística distância, rindo de nós ou chorando por nós; precisamos descobrir o *herói* e também o *toló* que há em nossa paixão do conhecimento, precisamos nos alegrar com a nossa estupidez de vez em quando, para poder continuar nos alegrando com a nossa sabedoria! (FW/GC, §107)

Nesse sentido, como Stegmaier bem formula, a distinção entre ciência e arte consiste no fato de que a primeira segue aferrada na divisão metafísica do verdadeiro e do falso, do em-si e do aparente, enquanto a arte abarca, “sob o ponto de vista da vida, um horizonte mais amplo que o da ciência”. Nesse sentido, à medida que o otimismo científico presente em *Humano, demasiado humano* se desfaz, a arte passa a se tornar modelo de um pensamento que esteja em consonância com as dinâmicas que formam toda percepção, incluindo a própria ciência. “Em um tempo ‘no qual as águas da religião refluem’ (UB III 4 [SE/Co. Ext. III, §4]) e a expectativa de apreender inteiramente a verdade da vida posta na ciência se desfaz, a filosofia só pode ampliar seu horizonte para além deste ao se tornar arte, arte filosófica”⁶⁶⁰

Assim, a partir de *A gaia ciência*, a arte retorna ao centro do pensamento nietzschiano, dessa vez reformulada pelas reflexões sobre a moral e a filosofia que tomaram forma nos livros anteriores. Julian Young, contudo, identifica, nessa retomada da centralidade da arte, uma diferença fundamental. Para ele, diferentemente de *O nascimento da tragédia* (no qual a experiência do trágico servia como “conforto metafísico” ao nos tornarmos cientes de “nossa identidade supraindividual” no Uno-primordial) e de *Humano, demasiado humano* (no qual a relação explícita e implícita entre arte e religião como consolo metafísico “é exposta ao ridículo e demolida”), em *A gaia ciência* “o mundo (...) é completamente

⁶⁶⁰ STERGMAIER, Werner. Op. cit. p. 222.

‘naturalizado’, totalmente ‘indivinizado’ (GS 109 [FW/GC, §109]). Não existe redenção metafísica de seus horrores”⁶⁶¹. Não é mais a “metafísica de artista”⁶⁶² que estará no cerne da pergunta sobre a arte, mas um perspectivismo e um elogio da aparência que abandona a exortação do “Uno-primordial” ou qualquer outro fundamento subjacente, em prol da única possibilidade de pensamento após o diagnóstico da morte de Deus⁶⁶³.

A partir desse momento, e embalando todo o pensamento de Nietzsche - de *Assim falou Zaratustra* até os últimos textos -, a questão da arte, a tragédia, as figuras de Apolo e Dioniso retornarão no sentido da formulação de um pensar criador, já sem as referências que os modularam no primeiro momento. Criador, na medida em que sempre é perspectiva, aparência, parcialidade. Criador, na medida em que cria valores e avaliações sobre o mundo, sem pretender desvelar uma realidade subjacente. Pela voz de Zaratustra pode-se compreender esse esforço de formular um pensamento cuja unidade está no ato de criação e cuja fundamentação é sempre efêmera névoa:

Um vidente, um querente, um criador, um futuro ele próprio e uma ponte para o futuro – e, ah, também como que um aleijado nessa ponte: tudo isso é Zaratustra. (...) Eu caminho entre os homens como entre pedaços de um futuro: aquele futuro que enxergo. E este é todo o meu engenho e esforço, eu componho e transformo em um o que é pedaço, enigma e apavorante acaso. E como suportaria eu ser homem, se o homem não fosse também poeta, decifrador de enigmas e redentor do acaso? Redimir o que passou e transmutar todo “Foi” em “Assim eu quis!” – apenas isso seria para mim redenção. (Za/ZA, Da redenção)

A criação [*Schaffen*] para Nietzsche não tem relação com o conceito cristão, como criação a partir do nada absoluto, golpe de vontade de um Deus onipotente. Ao contrário, “ela se encontra necessariamente atrelada ao seu presente, historicamente imbricada, daí a importância de uma tarefa preliminar ao criador que explore criticamente os valores vigentes buscando, ao mesmo tempo, o despostrar

⁶⁶¹ YOUNG, Julian. Op. Cit. p. 94. No original, a citação completa segue: “In The Birth of Tragedy, as we saw, Nietzsche discovered a substitute for God in art. In experiencing tragic art we receive the “metaphysical comfort” of becoming aware of our supraindividual identity, our oneness with the “primal unity” that is the metaphysical reality beneath the illusory world of individuality. In Human, All-too-human, however, the idea of art as a substitute for religion, the idea of a “metaphysical world” in both its overt and covert manifestations, is exposed to ridicule and is demolished. The world, as Nietzsche confronts it at the beginning of The Gay Science is completely “naturalized,” fully “dedeified” (GS 109). There is no metaphysical redemption from its horrors”.

⁶⁶² Cf. MACHADO, Roberto. Op. Cit.

⁶⁶³ Young afirma, nesse sentido, que todo o pensamento de Nietzsche gira em torno deste diagnóstico, e que encontra no perspectivismo, a partir de *A gaia ciência*, a possibilidade de seu pensamento. YOUNG, Julian. Op. Cit. p. 94-95.

da diferença”⁶⁶⁴. Como vimos no tópico anterior, essa criação é antes de tudo o assumir da dinâmica do mundo de forma mais honesta, e por isso mesmo, é o que permite lançar mão de um pensamento em conformidade com a vida.

Em outras palavras, a atividade artística só é possível por meio do trabalho de transposição e porque sempre transpusemos instintivamente "o mundo" em um conjunto de formas. A arte estende o trabalho da força artística inconsciente. Nossos olhos, como nosso pensamento, são espelhos que refletem formas.⁶⁶⁵

Ou, mais acertadamente do que a asserção de Kofman, a arte estende o trabalho da força artística inconsciente pois nossos olhos, assim como nosso pensamento, criam formas, divisões, diferenças e identidades. Dão continuamente sentido e valor para as sensações e assim permitem ao homem viver no mundo. É a partir da experiência mais cotidiana e banal que Nietzsche propõe que o pensamento seja não o escrutínio pormenorizado da “realidade”, mas que a criação de formas seja um eterno jogo de perspectivas, na qual o olhar distanciado e abreviador muitas vezes é aquilo que permite criar sentidos às coisas⁶⁶⁶. O “*pathos* da distância”⁶⁶⁷, que ele associa ao tipo nobre e criador de valores, permite desvencilhar-se da armadilha do erudito que diz alcançar o âmago do mundo em seus frágeis edifícios conceituais. Os artistas, portanto, devem ser professores, e devemos nós mesmos nos tornar artistas:

O que devemos aprender com os artistas. – De que meios dispomos para tornar as coisas belas, atraentes, desejáveis para nós, quando elas não o são? – e eu acho que em si elas nunca o são! Aí temos que aprender dos médicos, quando eles, por exemplo, diluem o que é amargo ou acrescentam açúcar e vinho à mistura; ainda mais dos artistas, porém, que permanentemente se dedicam a tais invenções e artifícios. Afastarmo-nos das coisas até que não mais vejamos muita coisa delas e nosso olhar tenha de lhes juntar muita coisa *para vê-las ainda* – ou ver as coisas de soslaio e como que em recorte – ou dispô-las de forma tal que elas encubram parcialmente umas às outras e permitam somente vislumbres em perspectivas – ou contemplá-las por um vidro colorido ou à luz do poente – ou dotá-las de pele e superfície que não seja transparente: tudo isso devemos aprender com os artistas, e no restante ser mais sábios do que eles. Pois neles esta sutil capacidade termina, normalmente, onde termina a arte e começa a vida; nós, no entanto, queremos ser os poetas-autores de nossas vidas, principiando pelas coisas mínimas e cotidianas. (FW/GC, §299)

⁶⁶⁴ CRUZ, Daniele Conceição Scarini Pinto da. Op. Cit. p. 39.

⁶⁶⁵ KOFMAN, Sarah. Op. Cit. p. 47. No original: “C’est dire que l’activité artistique est possible seulement par un travail de transposition et parce que nous avons toujours déjà transposé instinctivement «le monde» en un ensemble de formes. L’art prolonge le travail de la force artistique inconsciente. Notre oeil comme notre pensée sont des miroirs qui réfléchissent des formes”.

⁶⁶⁶ “Palavras são sinais sonoros para conceitos; mas conceitos são sinais-imagens, mais ou menos determinados, para grupos de sensações. (...) Em todas as almas, um mesmo número de vivências recorrentes obteve primado sobre aquelas de ocorrência rara: com base nelas as pessoas se entendem, cada vez mais rapidamente – a história da linguagem é a de um processo de abreviação” (JGB/BM, §268)

⁶⁶⁷ Cf. JGB/BM, §257; GM/GM, I, §2; AC/AC, §43.

Portanto a arte, assim como Kofman explica, é para Nietzsche um “paradigma legítimo da atividade inconsciente” não por ser um caso particular dessa atividade, mas por se conceber por aquilo que ele é: “culto da superfície”. A arte, na medida em que diz com honestidade aquilo mesmo que a compõe, permite ao homem “suportar a dura ‘realidade’ que ele construiu para si mesmo e que ele se dissimula como ficção; necessário, no momento que a vida se tornou suficientemente forte para isso, a fim de aceitar a verdade como ausência de verdade e desejar a ilusão como tal”. É nesse sentido que Nietzsche compreende a ciência e a lógica, egressas fortemente da crise do pensamento religioso, como continuadoras da lógica metafísica, sombras de Deus, no melhor dos casos – à qual se opõe o paradigma da arte, que “nos educa a brincar com nós mesmos, a nos tornarmos ‘nobres’; nos ensina a nos distanciar de nossas próprias avaliações”⁶⁶⁸. A lógica de *Humano, demasiado humano*, assim, se inverte, e a arte, oposta à ciência naquele livro como a continuadora do alento metafísico religioso, torna-se em *A gaia ciência* a única possibilidade de desvencilhar-se das sombras de Deus que a ciência ainda guarda em suas cavernas (FW/GC, §108).

A arte, ao longo da obra de Nietzsche, raramente aparece como algo unitário e coeso. Ao contrário, muitas são as oposições que ele ensaia em relação a este que é o aspecto central de seu pensamento. Algumas oposições perduram, são retomadas, enquanto outras são abandonadas ou reformuladas radicalmente. A mais conhecida, evidentemente, é a já citada oposição entre os impulsos artísticos primordiais apolíneo e dionisíaco, que em *O nascimento da tragédia* orientam toda a sua análise estética. A oposição entre o impulso apolíneo individuador e o impulso dionisíaco de dissolução são apresentados como complementares, um não podendo existir sem o outro. Apolo era aquele que, representado pelo sonho enquanto livre criação de formas, embalava a criação de belas formas das artes plásticas e da poesia épica; enquanto Dioniso, representado pela embriaguez que ofusca as linhas

⁶⁶⁸ KOFMAN, Sarah. Op. Cit. p. 50-51. No original, a citação completa referente às citações deste parágrafo: “*Cependant, si l’art est un paradigme légitime de l’activité inconsciente, c’est parce qu’il n’en est qu’un cas particulier, celui qui peut se donner pour ce qu’il est: culte de la surface. Cas nécessaire à l’homme pour supporter la « réalité » sévère qu’il s’est construite et qu’il se dissimule comme fiction; nécessaire, lorsque la vie est devenue assez forte pour cela, afin d’accepter la vérité comme absence de vérité et vouloir l’illusion comme telle. L’art nous éduque alors à jouer avec nous-mêmes, à devenir « noble »; il nous apprend à nous mettre à distance de nos propres évaluations*”.

definidas do Eu, tinha primazia na música e na poesia lírica enquanto dissolução do eu-lírico no Uno-primordial, expressões do “abismo do ser” (GT/NT, §1, §5).

Se nesse primeiro texto Nietzsche conduz essa oposição nos trilhos de uma nova metafísica, focada no Uno-primordial como primeiro e único ser, em relação a quem o sujeito individual é mera projeção imagética, o último Nietzsche os reconduzirá, junto com toda a sua estética, a uma “fisiologia da arte” (WA/CW, Epílogo). O indivíduo, como vimos, se torna amálgama da multiplicidade de pulsões, forças e sensações, e os impulsos artísticos devem então ter em vista esse campo fisiopsicológico. Assim, apolíneo e dionisíaco passam a ser “entendidos como espécies de embriaguez”. A embriaguez apolínea cria figuras ao manter “sobretudo o olhar excitado, de modo que ele adquire *a força da visão*. O pintor, o escultor, o poeta épico são visionários *par excellence*”. Já na embriaguez dionisíaca “todo o sistema afetivo é excitado e intensificado: de modo que ele descarrega de uma vez todos os seus meios de expressão e, ao mesmo tempo, põe para fora a força de representação, imitação, transfiguração, transformação, toda espécie de mímica e atuação” (GD/CI, Incursões de um extemporâneo, §10). A música, expressão por excelência da embriaguez dionisíaca, “é, também para o último Nietzsche” afirma Stegmaier, “um meio de ‘metamorfose’ de todas as artes”⁶⁶⁹.

Porém a música, como passou a ser entendida na modernidade, é mero vestígio do que foi aquela que carregava poder transformador mais profundo, cuja excitação dionisíaca impelia a “facilidade da metamorfose, a incapacidade de *não* reagir”, pois

Para tornar possível a música como arte distinta, foi imobilizado um certo número de sentidos, sobretudo a sensibilidade muscular (ao menos relativamente: pois, num determinado grau, todo ritmo ainda diz algo a nossos músculos): de modo que o homem já não mais imita e representa com o corpo tudo o que sente. No entanto, *esse* é o estado dionisíaco normal, o estado original, de toda forma: a música é a especificação dele, lentamente alcançada às expensas das faculdades que lhe são mais afins. (GD/CI, Incursões de um extemporâneo, §10)⁶⁷⁰.

Nesse sentido a dança toma, para Nietzsche, o sentido do agir em conformidade com essa sensibilidade dionisíaca, e por extensão, como vimos, o

⁶⁶⁹ STEGMAIER, Werner. Op. Cit. p. 221.

⁶⁷⁰ Cf. também GD/CI, Incursões de um extemporâneo, §11: “O ator, o mímico, o dançarino, o músico, o poeta lírico são basicamente aparentados em seus instintos e essencialmente um, mas aos poucos se especializaram e separaram um do outro – até chegar à oposição mútua. O poeta lírico ficou unido ao músico por mais tempo; o ator, com o dançarino.”

sentido de um pensamento que sabe agir de acordo com o mundo enquanto metamorfose e transformação constante.

A partir desses dois polos, é possível compreender de forma mais aprofunda o uso que Nietzsche faz da arte “para se fazer frente ao sofrimento de uma vida sem sentido e sem o consolo de Deus”⁶⁷¹. Apesar dessa reformulação receber sua expressão mais clara em *Crepúsculo dos ídolos*, seguindo a leitura de Julian Young, adotada por Rosa Dias, as dimensões apolínea e dionisíaca já aparecem em *A gaia ciência* como duas soluções artísticas distintas⁶⁷². A excitação apolínea da visão é aquela que faz da arte a livre criação de formas, arte destinada ao convalescente, enquanto a embriaguez dionisíaca, aquela destinada aos homens saudáveis, é a que permite compreender e mergulhar na “música da vida”, aquela angustiante indeterminação da existência negada pelos idealistas (FW/GC, §372)⁶⁷³, cuja expressão é manifesta de forma mais potente na música e na dança.

A arte em Nietzsche, portanto, parece se orientar sempre nesta dupla direção, entre a criação livre de belas formas e o mergulho no indeterminado pelo livre movimento do corpo e do pensamento. Essas duas formas da embriaguez podem ser compreendidas por uma abundância de vida e uma aceitação do devir em oposição ao idealismo. Onde estaria, então, aquele socratismo estético que em *O nascimento da tragédia* é descrito como o esforço lógico de fixação das formas? No aforisma 370 de *A gaia ciência*, intitulado “O que é o romantismo?” Nietzsche reformula esta oposição, na medida em que faz uma autocrítica das posições tomadas em seu primeiro livro, fazendo referência à sua má-compreensão do pessimismo de seu tempo. Esse pessimismo, que ele afirma ter superestimado, acreditando que seria “sintoma (...) de mais vitoriosa plenitude de vida”, não seria senão aspecto da decadência de seu período. Este, de Schopenhauer e de Wagner, não é o pessimismo dionisíaco que ele defende, como afirmação plena da vida, mas outro, que teria como característica principal o *romantismo* – ao que segue a

⁶⁷¹ DIAS, Rosa Maria. Op. Cit. p. 96.

⁶⁷² YOUNG, Julian. Op. Cit. p. 101. “The key to seeing that there is this duality is to notice that profound superficiality, the Apollonian solution, is intended specifically for “we convalescents” (GS, Preface, 1,4). (In Zarathustra it is said that the convalescent needs to sing a “different song” from the healthy man [Z II, 13].) It is intended, that is, for people who have made some kind of a recovery from a sickness (...) but are still far from completely healthy. This suggests that the Dionysian solution is intended for, will be achieved by (and only by), someone who is fully healthy”.

⁶⁷³ Sobre o aforisma 372 de *A gaia ciência*, cf. o interessantíssimo texto de Werner Stegmaier, que se debruça pormenorizadamente sobre a passagem e suas implicações. STERGMAIER, Werner. Idealismo filosófico e a “Música da vida”: sobre o trato de Nietzsche com paradoxos. In: Op. Cit. pp. 169-217.

pergunta que dá nome ao aforisma. Para responder a essa pergunta, Nietzsche explica que toda arte e toda filosofia (que como vimos devem ser da mesma natureza) podem ser vistas “como remédio e socorro” ao sofrimento e a sofredores.

Mas existem dois tipos de sofredores, os que sofrem de abundância de vida, que querem uma arte dionisíaca e também uma visão e compreensão trágica da vida – e depois os que sofrem de empobrecimento de vida, que buscam silêncio, quietude, mar liso, redenção de si mediante a arte e o conhecimento, ou a embriaguez, o entorpecimento, a convulsão, a loucura. (FW/GC, §370)

À necessidade desses últimos é que o romantismo de Wagner e Schopenhauer responde. A partir dessa oposição entre fome e abundância que Nietzsche diferencia, nesse aforisma, o romantismo do trágico dionisíaco – e face a toda arte pergunta “foi a fome ou a abundância que aí se fez criadora?” (Ibid.). Para explicar melhor, o filósofo lança mão de outra divisão, dessa vez provisória: ele convida a “atentar-se a causa da criação é o desejo de fixar, de eternizar, de *ser*, ou o desejo de destruição, de mudança, do novo, de futuro, de *vir a ser*” (Ibid.). À luz da oposição inicial, ele afirma ser provisória essa segunda divisão explicativa, na medida em que a destruição pode ser proveniente tanto de uma energia abundante (nesse caso, impulso dionisíaco) ou do ódio malogrado e ressentido – e a eternização, da mesma forma, pode provir da gratidão, do amor e apoteose (se aproximando do impulso apolíneo que definimos) ou do grave sofredor, pessimista e neurastênico. Nas duas pontas desse quadro estão, para Nietzsche, o pessimismo romântico, que eterniza a vida como forma de suportá-la, tamanha falta de força e vitalidade, de um lado, e de outro o pessimismo dionisíaco, que é resultado de uma abundância e energia, afirmação da vida e do devir irracional do mundo.

O mais rico em plenitude de vida, o deus e homem dionisíaco, pode permitir-se não só a visão do terrível e discutível, mas mesmo o ato terrível e todo luxo de destruição, decomposição, negação; nele o mau, sem sentido e feio parece como que permitido, em virtude de um excedente de forças geradoras, fertilizadoras, capaz de transformar todo deserto em exuberante pomar. Inversamente, o que mais sofre, o mais pobre de vida necessitaria ao máximo de brandura, paz e bondade, tanto no pensar como no agir e, se possível, de um deus que é propriamente um deus para doentes, um “salvador”; e igualmente da lógica, da compreensibilidade conceitual da existência – pois a lógica tranquiliza, dá confiança –, em suma, de uma certa estreiteza cálida que afasta o medo, um encerrar-se em horizontes otimistas. (FW/GC, §370)

É nessa chave que Nietzsche lança seu pensamento na direção da arte trágica e dionisíaca, no sentido em que não apenas ele deve criar formas cada vez mais belas e efêmeras, mas embrenhar-se no devir do mundo ao destruí-las ele mesmo. Stegmaier se debruça sobre a “arte filosófica” de Nietzsche, na medida em que ela

ultrapassa a “arte da obra de arte” (MA II, VMS 174 [VM/OS, §174]) e também não é “*l’art pour l’art*”, mas “elogia”, “celebra”, “faz escolhas”, “destaca” e, assim, “enfraquece ou fortalece certas apreciações de valor”, constituindo-se como “o grande estimulante da vida” (GD, Incursões de um extemporâneo, 24). Na arte filosófica, ciência e arte estão integradas. A vida necessita tanto da clareza da ciência, que estabelece limites únicos e firmes, quanto da arte, que transgride tais limites, estimulando continuamente que novos sejam estabelecidos, para assim se orientar segundo a vida. A capacidade para a clareza científica e para a transfiguração estética constitui, para Nietzsche, a arte filosófica.⁶⁷⁴

Dessa maneira, apenas como arte filosófica - que se embrenha no perspectivismo enquanto única possibilidade de conhecimento ao compreender sua dinâmica de formação e destruição de limites – o pensamento pode compreender a vida, na medida em que é seu correlato, na medida em que a vida é também arte. Ao chegarmos no cerne da questão do pensamento artístico de Nietzsche, tendo como ponto nodal essa experiência artística que rompe com formas e limites enrijecidos e estéreis, encontramos, dentro dos limites dos embates que travou, o fundo estético que orienta a literatura de Lima Barreto. Como vimos já no primeiro capítulo, onde essa questão foi traçada de maneira inicial, sua literatura se faz em contato e tensão com o mundo – ou melhor, em sua presença nele. Dessa forma, aquilo que Lima fala sobre a arte em seus textos teóricos e de crítica deve sempre ser tensionado com o seu próprio fazer artístico. É dessa forma que em suas crônicas, as fachadas são denunciadas sem a radicalidade do processo ficcional que vimos acompanhando desde o segundo capítulo.

Em Nietzsche, como vimos, o pensamento sobre arte orienta e é orientado por um pensar-artístico subjacente, uma arte filosófica, na medida em que ambos se alteram ao longo do tempo e que este busca se formular enquanto um pensar em conformidade com a vida. Em Lima, a relação entre o pensamento sobre a arte, de um lado, e uma literatura que - enquanto pensamento - se insere no mundo, de outro, se dá de forma complexa, na medida em que o segundo, por seguir uma lógica própria, por vezes se afasta ou inverte o primeiro. Ao analisarmos o que há de continuidade e ruptura entre os dois, fica claro, como já começamos a indicar ao longo deste capítulo, a centralidade da arte e da literatura em particular como explicitadora das dinâmicas artísticas do mundo.

Ao falar de arte, Lima Barreto tem em mente uma ideia mais ou menos coesa, formulada mais claramente em textos dos seus últimos anos de vida, de 1916 a

⁶⁷⁴ STEGMAIER, Werner. A filosofia da arte de Friedrich Nietzsche. In: Op. Cit. p. 222-223.

1922⁶⁷⁵. Em um texto de 1916 reutilizado como prefácio ao livro de contos *Histórias e sonhos* em 1920, podemos vislumbrar o traçado inicial desta ideia.

Parece-me que o nosso dever de escritores sinceros e honestos é deixar de lado todas as velhas regras, toda a disciplina exterior dos gêneros, e aproveitar de cada um deles o que puder e procurar, conforme a inspiração própria, para tentar reformar certas usanças, sugerir dúvidas, levantar julgamentos adormecidos, difundir as nossas grandes e altas emoções em face do mundo e do sofrimento dos homens, para soldar, ligar a humanidade em uma maior, em que caibam todos, para revelação das almas individuais e do que elas têm em comum e dependente entre si.⁶⁷⁶

A passagem é rica e possui inúmeros pontos a serem destrinchados: em primeiro lugar, a *honestidade* é o que impede o escritor de se ater a regras e formas externas àquilo que é a própria experiência literatizada. A escrita livre reformula os usos da língua, sugere pensamentos, reativa julgamentos e difunde emoções. Isso se dá face a uma experiência de mundo e do sofrimento que embala essa arte, cuja finalidade é fazer se entenderem os homens. A literatura, também para Lima, supõe “sofrimento e sofredores”, e é a expressão desse contato com o mundo que cria sua própria forma, ao romper, reformular e reorganizar as formas enrijecidas do pensamento e da tradição. Lima mais de uma vez se vê confrontado com a imagem da Grécia como referencial da “bela” escrita, dessas velhas regras universais da arte. Contudo essa Grécia supostamente universal “varia muito”, pois “de cinquenta em cinquenta anos, fazíamos da Grécia uma ideia nova”, diz ele citando Sainte-Beuve, “e o que nos resta dela são ossos descarnados, insuficientes talvez para recompô-la como foi em vida”. Variável e fugidia, ela não pode ser nada além de uma quimera, criada pelos “nossos cloróticos gregos da Barra da Corda e pançudos helenos da Praia do Flamengo”. Se ater a essa idealização “é impedir que realizemos o nosso ideal, aquele que está na nossa consciência, vivo no fundo de nós mesmos, para procurar a beleza em uma carcaça cujos ossos já se fazem pó”⁶⁷⁷. O que se tira destas passagens é que é preciso uma arte criadora, que não busque a beleza “em deuses para sempre mortos, manequins atualmente”⁶⁷⁸, mas a criação de um ideal

⁶⁷⁵ Evidentemente, suas referências e orientações mudam ao longo do tempo. Um exemplo disso é, nos primeiros anos do século, a referência ao naturalismo de Émile Zola, ao dizer em anotação que seu sonho era escrever o “Germinal Negro” – referência que perderia sua contundência ao longo da vida. Contudo, é só no período enfocado aqui que Lima Barreto irá efetivamente formular o seu entendimento sobre a arte. Logo, qualquer nuance que possa ser intuída na leitura cronológica de sua obra se torna pouco profícua, por não apresentar nenhum desenvolvimento teórico substancial precedente.

⁶⁷⁶ BARRETO, Lima. *Histórias e Sonhos*. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 12.

⁶⁷⁷ Idem. Ibidem. p. 11-12.

⁶⁷⁸ Idem. Ibidem. p. 13.

próprio, pessoal e latente na consciência - a construção do Eu como um ideal ciente de sua origem, em oposição à falsa eternidade daquela Grécia.

A oposição que Lima Barreto sugere aqui como em outros textos, é aquela entre uma literatura “plástica” e uma literatura “militante” – oposição que, após o desenvolvimento das reflexões desse trabalho, ganham significado mais aprofundado do que aquele que começamos a compreender no início deste trabalho. Defendendo a sua literatura como militante, ele encarna em Coelho Netto aquela sua oposta, e em vários de seus textos o toma como seu alvo principal e seu oposto. As duas figuras, Lima Barreto e Coelho Netto, representam cada um, um polo dessa corda⁶⁷⁹. Sobre Neto, Lima afirma que ele “ele nunca viu o encadeamento das ideias e dos sentimentos pelo tempo afora; ele nunca pôde perceber que nós hoje não podemos sentir como a Grécia e que os seus Deuses nos são estranhos perfeitamente e quase incompreensíveis”⁶⁸⁰. A falta de senso histórico, principal característica da eternização quimérica, é aquela que faz da arte plástica a negação da própria vida, enquanto a literatura militante, ativa, faz do livro e do palco “tribunos para as discussões mais amplas de tudo o que interessa a humanidade”⁶⁸¹.

Aqui esbarramos na particularidade do pensamento da arte de Lima Barreto. Em seus textos de crítica, ele argumenta que quebrar o enrijecimento das formas universais concorre principalmente para o caráter comunicativo da arte. Para ele, a arte literária “se apresenta com um verdadeiro poder de contágio que a faz facilmente passar de simples capricho individual para o traço de união, em força de ligação entre os homens”⁶⁸². A arte concorre para a tendência sociável, gregária do homem, transmitindo sentimentos e permitindo aproximação de experiências distantes. Por intermédio dela, o homem “não fica adstrito aos preceitos e preconceitos de seu tempo, de seu nascimento, de sua pátria, de sua raça; ele vai além disso, mais longe que pode, para alcançar a vida total do Universo e incorporar a sua vida no mundo”⁶⁸³.

Para Lima, esse caráter é levado a cabo na esteira de sua leitura de Jean-Marie Guyau: a arte, sob ponto de vista sociológico, deve ser aquela que carrega em si

⁶⁷⁹ Cf. SILVA, Maurício Pedro. **A Hélade e o subúrbio**: Confrontos literários na *Belle Époque* carioca. São Paulo: Edusp, 2006.

⁶⁸⁰ BARRETO, Lima. Histrião ou literato?. In: **Impressões de leitura e outros textos críticos**. São Paulo: Penguin Classics Cia. das Letras, 2017. p. 121.

⁶⁸¹ BARRETO, Lima. Volto ao Camões. In: Idem. Ibidem. p. 124.

⁶⁸² BARRETO, Lima. O destino da literatura. In: Idem. Ibidem. p. 275.

⁶⁸³ Idem. Ibidem. p. 279.

uma ideia⁶⁸⁴. Vimos no primeiro capítulo que, sob essa perspectiva, a arte transforma argumento em sentimento, num processo poético de caráter mnemônico, que torna as ideias lembráveis⁶⁸⁵. É nesse sentido que critica, nos textos teóricos, a literatura de Coelho Netto, autor “deslumbrado por botafogo e suas relativas elegâncias”⁶⁸⁶: “Sem visão de nossa vida, sem simpatia por ela, sem vigor de estudos, sem um critério filosófico ou social seguro, o sr. Neto transformou toda a arte de escrever em pura *chinoiserie* de estilo e fraseado”⁶⁸⁷.

A importância de retomarmos estes pontos se dá na medida em que agora podemos perceber até onde vai a reflexão de Lima Barreto sobre a arte, o que ele percebe como central, mas também os pontos cegos que resultam desta reflexão. Apesar de levar em conta nesses textos a crítica aos ideais eternizantes - não apenas como crítica aos acadêmicos estabelecidos e consagrados, mas à própria dimensão ontológica de tais ideais - a sua defesa de que a arte seja a transformação de uma ideia em sentimento diz muito pouco sobre a complexidade do jogo de aparências que sua literatura desvela a partir de uma lógica própria. Apesar de poderem ter como premissa uma crítica teórica pontual – como é o caso explícito de *Recordações do escrivo Isaias Caminha* – o desenvolvimento do pensar artístico de Lima Barreto lança seus personagens em processo de tensão com as fachadas do mundo em que está insere – processo que toma a forma de um percurso trágico bem particular, cujo ponto extremo é manifesto na angústia de Clara dos Anjos (“não somos nada nessa vida”). A dissolução da solidez do mundo, tornada artisticamente quimera, e a experiência da fachada enquanto única realidade experiencial possível só podem se efetivar a partir de um pensamento que é todo ele arte. Como o próprio Lima diz, ele não saneia⁶⁸⁸, não há uma doutrina, estruturalmente sólida, coerente e rígida, formulada a priori, à qual sua literatura seria mera propaganda. Sua literatura não é, nem pode ser, argumentação ou propaganda doutrinária - ao

⁶⁸⁴ “Sendo assim, a importância da obra literária (...) deve residir na exteriorização de um certo e determinado pensamento de interesse humano, que fale do problema angustioso do destino em face do infinito e do Mistério que nos cerca, que aluda às questões de nossa conduta na vida.” Idem. Ibidem. p. 272.

⁶⁸⁵ “É preciso que esse argumento se transforme em sentimento, e a arte, literatura salutar tem o poder de fazê-lo, de transformar a ideia, o preceito, a regra em sentimento; e mais do que isso, torná-lo assimilável à memória, de incorporá-lo ao leitor, em auxílio dos seus recursos próprios, em auxílio da sua técnica”. Idem. Ibidem. p. 274-275.

⁶⁸⁶ BARRETO, Lima. Histrião ou literato?. In: Idem Ibidem. p. 122.

⁶⁸⁷ Idem Ibidem. p. 120.

⁶⁸⁸ BARRETO, Lima. Alguns reparos. In: Idem Ibidem. p. 86.

contrário, a experiência artisticamente modulada escapa a qualquer enrijecimento de formas e se lança livre no esgotamento das mesmas.

Se porventura alguma ideia embala uma narrativa, essa ideia é sempre posta na medida em que é devir, em que toma forma, flutua e se desfaz, como nuvem a tomar o formato de algum objeto. Assim ele ataca a burguesia de Botafogo e Petrópolis, assim Gonzaga de Sá formula sua teoria dos vestidos, assim ele aponta para as relações de cor e de classe, entre o subúrbio e a cidade, entre a burguesia e as classes pobres. Ele compreende, assim como Nietzsche, que “estamos enredados em nossas próprias construções” que na linguagem e na percepção em geral permitem determinado acesso à experiência, mas que também arriscam “entorpecer nossa percepção”⁶⁸⁹, ao restringir-nos a estruturas e hierarquias da percepção, que são em última instância estruturas narrativas. Entre o perceptível, o dizível e o narrável se encontram relações prefixadas não apenas pela gramática, alvo recorrente dos dois autores, mas por toda uma predisposição perceptiva. Nesse sentido, a arte criadora de Nietzsche e a literatura andarilha de Lima Barreto revelam “espíritos que aprendem a se deixar destruir, através do poder de se reconstruir”, “antípodas dos dogmáticos”⁶⁹⁰. Ambos têm como objetivo o martelar dessas quimeras, como modo de expandir a percepção e se abrir a um universo experiencial mais amplo. Esse martelo, Nietzsche já o indicava, é martelo criador, portador de dureza artística (Za/ZA, Das velhas e novas tábuas).

Essas relações prefixadas, Nietzsche as percebe não apenas sob a ótica da linguagem, mas da moral, na medida em que esta orienta aquela, em última instância. A criação de formas, relações, limites, se dá na dimensão da criação de valores. É também na relação artística com o campo da moral que muitas vezes Lima Barreto vê o mecanismo de inclusão e exclusão que as fachadas estabelecem na cidade. O fazer artístico, ao se embrenhar nessa floresta de conceitos⁶⁹¹ e imagens da experiência, compreendem como a arte se manifesta seja na criação de novos valores, no caso que defende Nietzsche, seja no deslocamento desses valores, no caso de Lima, ao mostrar sua incongruência e seu caráter construído. De todo modo, as duas experiências se abrem ao perspectivismo e se inserem nele, na

⁶⁸⁹ CRUZ, Daniele Conceição Scarini Pinto da. Op. Cit. p. 109.

⁶⁹⁰ Idem. Ibidem. p. 113.

⁶⁹¹ Cf. JGB/BM, §20.

medida em que a experiência tornada arte é antes de tudo esta abertura à experiência não constricta pelos universais.

Essa arte, contudo, não é qualquer arte. Ela permite este mergulho na medida em que é “máscara boa”, para retomarmos os termos de Gianni Vattimo, ou seja, é a “boa vontade de aparência” (FW/GC, §107) que nos permite a partir da embriaguez apolínia, tornarmo-nos convalescentes, e a vislumbrar um futuro cuja arte seja composta por aquela dança dionisíaca. A arte, contudo, se cooptada pelo pessimismo romântico ou aferrada aos manequins Gregos, tornar-se-á “máscara má”, negação da própria condição de superficialidade. É desse modo que se poderá compreender a especificidade do fazer artístico em sua lógica própria, do ponto de vista do artista. E só como artistas poderemos, de fato, compreender a modulação do pensamento que aproxima os dois autores.

O trágico, o crepúsculo e a hora da angústia – O terceiro diálogo

Chegamos finalmente ao cerne de nossa investigação, na medida em que através da experiência estética podemos clarear a relação entre a crítica ao idealismo e uma experiência comum de pensamento. O terceiro diálogo, que se abre a partir das reflexões do capítulo anterior, não pode ser senão uma progressão e um aprofundamento do percurso até aqui empreendido. No primeiro, a relação entre Lima Barreto e Nietzsche foi colocada nos termos do debate público dentro do qual tal contato está inserido, entre as citações diretas e indiretas do filósofo alemão por parte do escritor de Todos os Santos. Neste primeiro momento, pudemos analisar aquilo que havia de mais epidérmico no contato dos dois autores, a forma como Lima lê aquilo que de Nietzsche chega até ele - através de quais traduções e inserido em qual campo referencial. Esse contato nos revelou como indício a repetição da passagem de *Assim falou Zaratustra*, cujos elementos, devidamente analisados e desenvolvidos, abriram espaço para o reconhecimento de experiência do abismo enquanto falta de fundamento e solidez do ser. Essa experiência de mundo - que é fundamentalmente uma experiência de pensamento, na medida em que pensamento, para os dois autores, é uma forma de ser e agir no mundo – se dá pela centralidade do tema da aparência e da reformulação da percepção dessa superficialidade como única percepção possível. Entre fachada e abismo, o percurso de muitos dos personagens barretianos parece se dar nessa dinâmica do desvelo das aparências e na realização posterior da ausência de qualquer essência ou solidez por trás destas.

Essa experiência de pensamento aproximada, à luz de Foucault, se mostrou no segundo diálogo um tipo de percepção de certo modo enraizado no período em que os dois autores escreveram - na medida em que a dinâmica interpretativa se revela sem fim último, e à qual a frágil sustentação e construção do Eu é aspecto proeminente. Desessencialização do Eu e valorização experiencial da fachada: sob esses dois aspectos se revela, por trás da radical oposição no embate público, a aproximação de uma vivência que se expressa latente na escrita de Lima. Se o segundo capítulo teve como esforço delinear essa aproximação, o terceiro tomou

forma num esforço não apenas de fundamentá-la, mas de modulá-la, na medida em que agora podemos compreender o solo do qual essa aproximação floresce: o esfacelamento do idealismo metafísico a partir da experiência estética – tal é o caminhar de Zaratustra, tal é o caminhar de Gonzaga de Sá e de Policarpo.

Nietzsche qualifica em *A gaia ciência* a sua aproximação com a arte, sendo um aspecto do fazer humano que pode ensinar ao filósofo uma forma de interpretar o seu mundo de maneira diferente. Ele convida a aprender com os artistas um modo de “tornar as coisas belas, atraentes”, vê-las “somente em vislumbres, perspectivas”, ou “dotá-las de pele e superfície que não seja transparente” (FW/GC, §299). A “boa vontade de aparência” (FW/GC, §107), no que tange à arte, não se dá no simples desvelo da superficialidade do mundo, como se poderia supor: ela se dá numa aceitação total dessa aparência, e compreende que apenas enquanto destruição das fachadas antigas e criação de novas e próprias fachadas é que o pensamento pode estar em consonância com a vida. É nesse o sentido que Nietzsche diz nesse momento que “devemos aprender com os artistas, e no restante ser mais sábios do que eles” (FW/GC, §299), pois essa compreensão não deve ficar constricta às obras de arte, mas deve ao contrário ser estendida a toda a vida. “A sabedoria”, comenta Stegmaier sobre essa passagem, “abarca o saber, sem ser saber. Ela é a arte de fazer o uso justo do saber também na forma mais discreta de vida”⁶⁹².

Em *Crepúsculo dos ídolos*, alguns anos depois, a relação entre arte e vida se mantém em uma reformulação que as aproxima e altera o modo como se relacionam. A arte não é mais instrutora que deve ser estendida à vida, mas ela mesma se torna “o grande estimulante para a vida” (GD/CI, Incursões de um extemporâneo, §24). Essa mudança foi bem identificada por Julian Young, que vê nos escritos dos últimos anos de Nietzsche uma relação clara entre arte e saúde. Ele mostra, com base nos textos a partir de *Genealogia da Moral* (incluindo o volume *Vontade de Poder*), como a arte – que já no aforisma 299 de *A gaia ciência* era relacionada com a medicina – toma o lugar definitivo de oposto ao ideal ascético, ou seja: enquanto criadora, cuja “vontade de ilusão” tem “boa consciência” (GM/GM, III, §25), a arte se opõe à má-consciência e ao niilismo da moral dos fracos, que se refugia no ideal e na “inestimabilidade” da verdade (ibid.) como forma de var vazão ao seu ressentimento, como vingança e negação da vida. Bem

⁶⁹² STEGMAIER, Werner. A filosofia da arte de Friedrich Nietzsche. In: **As linhas fundamentais do pensamento de Nietzsche**: coletânea de artigos. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 232.

entendido, Young afirma que é só sob a ótica do artista que a experiência estética pode ocupar esse lugar; desse modo Nietzsche critica as asserções de Kant e Schopenhauer (que ele põe em uma continuidade), pois ambos colocam a questão o prazer estético, focado no conceito de Belo, como desinteressado, deslocado do interesse e da vontade, estado de elevação e apaziguamento. Nietzsche vê na representação da arte de Schopenhauer um indicador do ascetismo que não pode tolerar. “O ataque de Nietzsche à tentativa de vincular o desinteresse ao estado estético remonta a *Zarathustra* e *A genealogia da moral*. Neste último, ele atribui a criação do ‘gordo verme do erro’ que é a teoria do desinteresse” à sua distância completa da arte sob o ponto de vista do artista⁶⁹³. Kant, “como todos os filósofos em vez de encarar o problema estético a partir da experiência do artista (do criador), refletiu sobre a arte e o belo apenas do ponto de vista do 'espectador', e incluiu, sem perceber, o próprio 'espectador' no conceito de 'belo'" (GM/GM, III, 6). A estética de Kant e Schopenhauer são “uma tentativa "maliciosamente engenhosa" de colocar a verdade de ponta-cabeça, de "aduzir em favor de uma niilista depreciação total da vida”⁶⁹⁴.

A arte que abre o caminho para a apreciação estética do mundo e, pela criação e destruição, se livra da solidez das interpretações estabelecidas do passado e da tradição - mas também do fetiche do novo e do progresso - não pode ser pensada nos termos da estética kantiana, nem pode se restringir aos conceitos-chaves do Belo, do Sublime, da tranquilidade e do desinteresse. Pois segundo Nietzsche, “nenhum artista poderia ter feito isso”⁶⁹⁵. A Schopenhauer, ele opõe o exemplo de Stendhal, “que em um momento chama o belo de *une promesse de bonheur* [uma promessa de felicidade]” (GM/GM, III, 6). Sendo artista, Stendhal, que Nietzsche toma como referência em vários momentos de sua vida, inverte a lógica do desinteresse: o belo passa a ser aquilo que desperta interesse, desejo – em última instância, torna-se estimulante para a vida. A arte, nesse caso, é aquilo que cria o estado criador de arte; o estado estético é aquele que nos torna artistas.

Stendhal não está sozinho nessa percepção, e a própria ideia de Lima Barreto, que vê na arte uma promessa de união da humanidade, sendo essencialmente comunicação, também aponta para a mesma direção. Não é desinteressadamente

⁶⁹³ YOUNG, Julian. Op. Cit. p. 119

⁶⁹⁴ Idem. Ibidem.

⁶⁹⁵ Idem. Ibidem. p. 120.

que ele emprega seus recursos irônicos e satíricos em grandes marcos e figuras históricas ou representativas. Na verdade, Maurício Silva afirma que ele faz com a História

um complexo processo de destruição/construção da mesma, por meio de um singular recurso: a História oficial vai sendo completamente corroída pela ironia impiedosa do autor e, em seu lugar, surge uma nova História, muito mais realista e ordinária.⁶⁹⁶

O que antes nos pareceu, portanto, uma experiência comum se mostra como uma modalidade do pensamento que se aproxima, na medida em que a estética permite sua formulação enquanto destruição/criação e mergulho na superficialidade. Lima Barreto também é um daqueles artistas a quem Nietzsche deveria ser grato por dotar “homens de olhos e ouvidos para ver e ouvir, com algum prazer, o que cada um é, o que cada um experimenta e o que quer” (FW/GC, §78), pois

apenas eles nos ensinaram a estimar o herói escondido em todos os seres cotidianos, e também a arte de olhar a si mesmo como herói, à distância e como que simplificado e transfigurado – a arte de se “pôr em cena” para si mesmo. Somente assim podemos lidar com alguns vis detalhes em nós! Sem tal arte, seríamos tão só primeiro plano (*Vordergrund*) e viveríamos inteiramente sob o encanto da ótica que faz o mais próximo e mais vulgar parecer imensamente grande, a realidade mesma. (ibid.)

De fato, é heroizando Lima, como sugere Luciana Hidalgo, que podemos compreender “o caráter épico” de sua escrita enquanto “literatura de urgência”, a se embrenhar nos limites da experiência da razão e da loucura, da arte e da vida⁶⁹⁷. O autor herói transforma os percalços de uma vida atribulada em crítica, sátira e criação. Em poucas palavras, nos torna artistas, ao nos fazer compreender o caráter artístico da existência mesma.

Não é apenas na literatura de Lima Barreto ou na de Stendhal que podemos pensar esse lugar da arte. Não é fortuito que sejam essas as aproximações fundamentais entre o pensamento nietzschiano e a literatura barretiana. Esse solo sobre o qual ambos florescem pode ser compreendido melhor na medida em que não os isolamos do seu entorno e do “sistema de possíveis”⁶⁹⁸ que estão postos em

⁶⁹⁶ SILVA, Maurício Pedro. Op. Cit. p. 96

⁶⁹⁷ HIDALGO, Luciana. Op. Cit. p. 19.

⁶⁹⁸ O termo é de Jacques Rancière, que entre inúmeras outras passagens, descreve de forma interessante a silenciosa revolução estética, ao associá-la ao nascimento da psicanálise: “O nascimento da psicanálise se inscreve historicamente no cerne desse contramovimento cujos heróis filosóficos são Schopenhauer e o jovem Nietzsche e que reina na literatura que, de Zola a Maupassant, Ibsen ou Strindberg, mergulha no puro sem-sentido da vida bruta ou no encontro com as forças das trevas. Mas não se trata apenas da influência de ideias e de temas de uma época, trata-se propriamente de uma posição no interior do sistema de possíveis definido por uma determinada

seu período. Também Virgínia Woolf acusa os escritores da velha ordem – aqueles atrelados aos ideais universais de composição, trama e representação – de materialistas, pois transformam o transitório em verdadeiro e durável. Segundo Jacques Rancière, o verossímil, conceito chave da poética aristotélica que orienta a “Grécia” que Lima Barreto critica, também é para Woolf “uma mentira antiartística”⁶⁹⁹. O sólido é feito da indeterminação pura, que os romancistas tentam transformar em qualidades pertencentes às identidades.

Em *O fio perdido*, Jacques Rancière identifica na nova forma do romance, surgida ao longo do século XIX e na virada para o XX, não apenas uma democratização na estrutura de representação dos personagens, mas o fim da hierarquia representativa como era compreendida. Não eram só os filhos da classe trabalhadora que rompiam a representação à qual estavam restritos e agora podiam figurar tragédias e histórias da “alta literatura”. Esse rompimento acompanhava e era produto do fim de uma ideia de escrita e de pensamento que separava hierarquicamente ação e pensamento. Falando sobre Conrad, Rancière afirma que o artista

suspende as próprias razões da crença, as obrigam a distinguir as possibilidades do verossímil no tecido entrelaçado de pensamentos e atos que faz a consistência da experiência. O ceticismo com relação a todas as operações de distinção acontece ao mesmo tempo que a solidariedade com relação a todas as vidas cuja própria realidade é a de ser fadada à indecisão em relação ao que é real e ao que é sonhado, ao que é reconhecível e ao que é irreconhecível.⁷⁰⁰

Se a verossimilhança aristotélica fundamentava uma ideia de arte representativa, na medida em que separa o real daquilo que “poderia ser” – só podendo optar pelo segundo –, essa nova arte só trabalha com as coisas “como elas são”, na medida em que “os sonhos e os atos” estão “tomados no mesmo tecido sensível”. Assim, o sentido do título do livro de contos de Lima Barreto, *Histórias e sonhos*, toma um significado radicalmente mais profundo do que aquele que no primeiro capítulo tivemos, na relação entre correntes literárias. Seus contos, sua literatura em geral, não é composta de histórias e de sonhos, mas é sempre, ao mesmo tempo, ambos e um só. Essa “solidariedade com todas as vidas”, portanto,

ideia de pensamento e uma determinada ideia de escrita. Pois a revolução silenciosa denominada estética abre espaço para elaboração de uma ideia de pensamento e uma ideia correspondente de escrita”. RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 33.

⁶⁹⁹ RANCIÈRE, Jaques. **O fio perdido**: ensaios sobre a ficção moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2017. p. 40.

⁷⁰⁰ Idem. Ibidem. p. 44-45.

não define simplesmente a ética de algum artista, mas “Ela determina a própria textura de sua obra, a textura da nova ficção”⁷⁰¹.

A “textura do real”, como vimos no início do último capítulo, é dada em muitos casos dessa literatura moderna na insistência do detalhe, na descrição do aparentemente insignificante⁷⁰². Como vimos, não se pode falar, como Barthes, em um “efeito do real”, na medida em que ele reproduz a lógica da verossimilhança perdida. Ao contrário, essa insistência é sobretudo “uma destruição ativa dessa verossimilhança, uma revolução na ontologia da ficção que suprime o próprio espaço do real e do sonho e substitui a ordem dos encadeamentos possíveis pela temporalidade da coexistência”⁷⁰³.

A leitura de Rancière dessa “revolução silenciosa” da escrita se aproxima da nosso percurso também ao ver na “vivacidade impetuosa do detalhe” de Conrad

a marca do que tira essa situação de qualquer diretriz para fazer dela o palco de uma ‘aventura’, ou seja, de um encontro aleatório e inevitável entre um ser de desejo e de quimera, e uma realidade cuja síntese escapa a qualquer cálculo das causas e dos efeitos. Ela é a marca do inevitável que, a qualquer momento, pode fazer prender o pensável no impensável, o perigo calculável no horror inconcebível e as quimeras da honra, da justiça ou do progresso na simples ascensão do horror.

Ou seja, ao ver que essa escrita toma forma na dissolução de quimeras, ideais organizadores que norteiam a vida do ser até serem diluídas na inexorabilidade da realidade aleatória presente na sucessão dos detalhes. Ela só pode versar sobre situações que “se encontram no limite do contável”, mas que também “são a única coisa que vale a pena ser contada e, ao mesmo tempo, o que só pode ser contado, ou seja, transmitido por uma voz que torna sua própria palavra solidária com a experiência desses homens que chegaram até o final de suas quimeras”⁷⁰⁴. O romancista “deve se dirigir apenas à simpatia incondicional por todos os humanos que sentem as alegrias e os sofrimentos de sua quimera”⁷⁰⁵.

⁷⁰¹ Idem. Ibidem.

⁷⁰² Podemos ver a todo momento essa insistência do detalhe nos romances de Lima Barreto, como por exemplo o caso que Isaías presencia na delegacia com “duas mulheres do povo”, e o que Coleoni, em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, encontra uma idosa na porta do hospício chorando pela loucura do filho. BARRETO, Lima. **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 69-71 e 266.

⁷⁰³ Idem. Ibidem. p. 54. Rancière, já introduz isso no início do livro, quando analisa a inquietação de Flaubert com a desproporção do prólogo de *Madame Bovary*: “Mas, se a proporção constitui um problema para o romancista, é porque precisamente a escrita desse ‘prólogo’ apagou, linha por linha, a própria distância entre a imaterialidade do pensamento e a materialidade da ação, entre o tempo dos ‘preparativos’ e o das ‘aventuras’”. Idem. Ibidem. p. 8.

⁷⁰⁴ Idem. Ibidem.

⁷⁰⁵ Idem. Ibidem. p. 56.

Ainda segundo Rancière, na época de *A educação sentimental*, de Flaubert, e de *Lord Jim*, de Conrad, “algo aconteceu à ficção”⁷⁰⁶. Essa é a revolução na literatura, que abandona o regime representativo⁷⁰⁷ em prol do que ele chama de “regime estético das artes”.⁷⁰⁸ A partir dessa revolução,

a escrita, na qual o novo poder de igualdade sensível foi incorporado, deve exercer uma função dupla. Unindo uma frase a outra, um conhecimento narrativo ao outro, ela deve também construir uma ponte entre a lógica das conexões impessoais da vida e a lógica das identidades sociais e das relações causais.⁷⁰⁹

É nesse sentido, enquanto possibilidade do pensamento estético que se forma a partir destes novos ventos, que o conflito de Isaías Caminha, entre sua identidade pré-formada antes da ida ao Rio de Janeiro e o mundo impessoal e abismal que o confronta – e que é também o de muitos outros personagens de Lima –, toma forma na sua literatura. Os olhares de Lima Barreto e de Nietzsche se aproximam enquanto plantas deste solo e infantaria desta revolução. O realismo caricatural de Lima Barreto só pode realizar-se por conceber a si mesmo como pensamento e ação e, na medida em que escreve, esfacelar a distinção entre os dois. Apesar de conceber a linguagem como comunicação, essa comunicação não pode simplesmente mostrar “aquilo que é”, pois como o caráter pessoal e biográfico de sua literatura pode supor, ele sabe como Nietzsche que “cada artista, como qualquer homem, tem sua ‘câmera escura’ que filtra a realidade”⁷¹⁰. É assim que Sarah Kofman e Julian Young descrevem o rechaço de Nietzsche à concepção realista da arte e do pensamento. “O ‘realismo’ longe de ser fiel ao real apenas torna anêmico o que quer que ele domine. É um símbolo de empobrecimento vital, de um instinto antiartístico: sinais de declínio da arte”⁷¹¹, pois “a contemplação desinteressada e sem vontade não é

⁷⁰⁶ Idem. Ibidem. p. 8.

⁷⁰⁷ Esse regime, contudo, é absorvido pelas nascentes ciências sociais, “que declara a construção de um encadeamento causal verossímil mais racional que a descrição dos fatos ‘como eles acontecem’. Porque a ficção não é a fantasia à qual o rigor científico se opõe. Ela lhe fornece, muito pelo contrário, um modelo de racionalidade”. Idem. Ibidem. p.20-21.

⁷⁰⁸ Sobre o termo e a proposta de Rancière, cf. RANCIÈRE, Jaques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; ED. 34, 2005.

⁷⁰⁹ Idem. Ibidem. p. 35. Cf. também p. 35-36: “A igualdade sensível passou, então, para o lado da escrita. E a capacidade do personagem que a encarnava se cindiu em duas partes. De um lado, a individualidade de Emma Bovary é uma condensação de acontecimentos impessoais. Do outro, é uma identidade definida pelas funções narrativas que corresponde a formas sociais de identificação: filha de camponês, que mora em um pequeno vilarejo, jovem, mãe, esposa e amante. O personagem se encontra definido no cruzamento entre dois mundos sensíveis, o da dança impessoal dos átomos e o das identidades e propriedades sociais.”

⁷¹⁰ KOFMAN, Sarah. Op. Cit. p. 49.

⁷¹¹ A passagem completa, no original: “Le réalisme qui prétend « voir ce qui est » et travailler d’après nature, est un contressens sur l’art et une impossibilité. Chaque artiste, comme toute homme, a sa «

um estado a partir do qual qualquer coisa é criada (...) Portanto, ‘objetividade, espelhamento, vontade suspensa’ são ‘estados inartísticos’ (WP 812). Em suma, a arte não é contemplação, mas ação”⁷¹².

Uma leitura da obra de Lima Barreto que se tornou comum entre a sua fortuna crítica, e que é expressa por Antonio Arnoni Prado na introdução de *Lima Barreto: o crítico e a crise*, é a de leitura da sua obra de ficção somente à luz de seus escritos circunstanciais, sua produção jornalística, seus diários e correspondências. Nela, a ficção do escritor é levada em conta sempre que “concretizou o que antes os escritos circunstanciais anunciaram como projeto”⁷¹³. Ao contrário do que esta leitura supõe, o que se torna claro para a nossa investigação é o lugar da arte e do pensamento estético na composição de uma visão de mundo singular, que permite inverter essa lógica, compreendendo como os escritos circunstanciais acabam por não conseguirem alcançar a radicalidade que só o pensamento artístico pode dar ensejo. É só como artista que Lima Barreto pode se aproximar do espírito livre que “reavalía todas as suas hipóteses e coloca novas máscaras provisórias em seu lugar”⁷¹⁴.

O paradigma da arte permite abandonar as oposições metafísicas da realidade e da aparência, da ação e do pensamento, do pensador e do artista. “O mundo que o homem ‘contempla’ é apenas um produto de si mesmo, assim como o são as formas artísticas”⁷¹⁵. Lida sob essa ótica, podemos compreender como o realismo caricatural de Lima Barreto permite entrever um processo trágico característico, que começamos a indicar no segundo diálogo e que agora podemos descrever na especificidade dos dois autores.

Se o pensamento artístico para Nietzsche é aquele que tem a dureza para martelar essas quimeras – pois “todos os que criam são duros” (Za/ZA, Das velhas

camera obscura » qui tamise le réel. Le « réalisme » loin d’être fidèle au réel anémie seulement toute chose dont il s’empare. Il est symptomatique d’un appauvrissement vital, d’un instinct anti-artistique: signes d’une décadence de l’art”. KOFMAN, Sarah. Op. Cit. p. 49-50.

⁷¹² No original: “(...) disinterested, will-less contemplation is not a state out of which anything is created. Yet art, the state which produces it, essentially is creative. Hence ‘objectivity, mirroring, suspended will’ are ‘inartistic states’ (WP 812). Art, in short, is not contemplation but action”. YOUNG, Julian. Op. Cit. p. 121.

⁷¹³ PRADO, Antonio Arnoni. **Lima Barreto: o crítico e a crise**. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1976. p. 12.

⁷¹⁴ BENTES, André Luiz. Op. Cit. p. 96.

⁷¹⁵ KOFMAN, Sarah. Op. Cit. p. 52. No original: Le paradigme de l’art permet de raturer les oppositions métaphysiques du réel et de l’apparence, du spéculatif et de l’artistique, de l’homme d’action et du contemplatif. Le monde que l’homme « contemple » n’est qu’un produit de lui-même comme le sont les formes artistiques.

e novas tábuas) – ele é para Lima a possibilidade do deslocamento do olhar que deixa claro que a eternidade e a solidez destas quimeras não eram nada além de uma pintura em *trompe l’oeil*. Essa pintura, a arte revela, precisa ser vista apenas de um certo ângulo, para que o ritual de sua apoteose seja efetivado. O olhar andarilho de Lima, portanto, não esfacela as quimeras necessariamente pela dureza do martelo criador, mas torna a experiência criadora ao entrever suas deformidades como que por entre frestas.

O processo experiencial de Lima Barreto parece apontar uma dupla direção: “o que parecia ser uma grande tragédia torna-se em sua pena uma autêntica representação teatral”⁷¹⁶; ao passo que “em suas mãos, um conteúdo de pantomima é metamorfoseado, recebendo um tratamento épico ou sofrendo as ressonâncias de um fundo trágico”⁷¹⁷

Como vimos desde o segundo diálogo, a condição com que a maioria dos protagonistas de seus romances encerram os livros, que poderia ser lido erroneamente como um conformismo mediano, tomam proporções trágicas diante do esfacelamento do mundo verdadeiro. O comum, assim, torna-se trágico, na medida em que seu trajeto revela artisticamente o caráter criado, artístico, do mundo, formado de fachadas e quimeras. Formas em devir que esqueceram seu vir-a-ser e se aferram a uma solidez fictícia.

A cidade do Rio de Janeiro, local privilegiado da escrita de Lima Barreto, torna-se como um labirinto apolíneo, na medida em que dispõe suas formas ao olhar excitado do espectador que anda pelas suas ruas: as “grandes mulheres estrangeiras” da rua Gonçalves Dias, que chegavam ao Rio “com a estranha fisionomia dos mármore que os séculos consagraram”, que iam pelas ruas com seus vestidos elegantes, a montar harmonia de cores e gestos com as fachadas do centro da cidade, da rua Primeiro de Março à “vertigem” da rua do Ouvidor⁷¹⁸; as donzelas que de Botafogo se vestiam com a última moda de que se teve notícia em Paris, cujo bairro se enchia de “palacetes de um gosto afetado, pedras falsas de arquitetura, (...) com as suas casas quase todas iguais em pacholice; (...) com a sua aristocracia de melindrosas desfrutáveis e encantadoras com o espírito nas pontas dos dedos,

⁷¹⁶ SILVA, Maurício Pedro. Op. Cit, p. 96.

⁷¹⁷ SEVCENKO, Nicolau. Op. Cit. p. 195.

⁷¹⁸ BARRETO, Lima. Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 660.

ambos, machos e fêmeas, estetas de cinemas; com os seus verdadeiros e falsos ricos (...); com os seus lacaios e *badauds* de luxo de pacotilha que lá impera”⁷¹⁹; ou a “variedade de tipos e cores” que Augusto Machado encontrou nos subúrbios⁷²⁰. A partir dessas imagens e formas que se multiplicam, um labirinto é perscrutado pela literatura de Lima na medida em que ela o vive. Esse labirinto apolíneo é, contudo teia de aranha das mais perigosas.

A metáfora da aranha, na obra de Nietzsche, está na origem de uma série de imagens, afirma Sarah Kofman. Ele a utiliza, em vários momentos, para se referir aos idealistas como tecelões de teias de conceitos, aranhas perigosas etc. A metáfora é também, seguindo essa ligação, “um símbolo de castração; como verdadeira vampira, ela suga o sangue dos mosquitos que atraiu para suas redes como o *conceito* desfigura a vida, a deixa pálida, triste e feia, porque, com fome, ele se alimenta deles”. O conceito, ferramenta da lógica e do idealismo, se passa pela vida, como a seira de aranha engana e atrai suas presas. Ele “conceito só tem aparência de vida, porque se alimenta de uma vida já antropomorfizada: o homem só tira do mundo o que já lhe deu, se alimenta de sua própria substância, depois desenrola conceitos como a aranha sua teia”⁷²¹. Todo o trajeto de Policarpo Quaresma, do entusiasmo patriótico até a morte, ou a conformação final do antes esperançoso e sonhador Isaías Caminha e a melancolia na voz de Clara dos Anjos ao ser abandonada ressoa essa subtração da vida por parte deste labirinto de formas que anemiza quem nele se enreda.

Como lidar com essa teia? Esta é em última instância a proposta de Nietzsche, quando no prefácio de *A gaia ciência* afirma que “se nós, convalescentes, ainda precisamos de uma arte, é de uma outra arte – uma ligeira, zombeteira, divinamente imperturbada, divinamente artificial, que com uma chama lampeje o céu limpo! Sobretudo: uma arte para artistas, somente para artistas” (FW/GC, Prólogo, §4). Stegmaier explica que a arte filosófica de Nietzsche é justamente aprender a falar

⁷¹⁹ BARRETO, Lima. Histórias e sonhos. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 110. (Conto “Mágoa que Rala”).

⁷²⁰ BARRETO, Lima. Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 669.

⁷²¹ No original: “La métaphore de l’araignée est à l’origine de toute une série d’images: celle du texte comme tissu, masque, vêtement; elle est aussi symbole de castration; en véritable vampire, elle suce le sang des moucherons qu’elle a attirés dans ses réseaux comme le concept défigure la vie, la rend pâle, triste et laide, parce que, en affamé, il s’en nourrit. (...) Le concept a seulement l’apparence de la vie, parce qu’il se nourrit d’une vie déjà anthropomorphisée: l’homme ne prend au monde que ce qu’il lui a déjà donné, il se nourrit de sa propre substance qu’il dévide ensuite en concepts comme l’araignée sa toile”. KOFMAN, Sarah. Op. Cit. p. 102.

com leveza sobre a vida, orientar “sua filosofia segundo a arte de um ‘alegre saber’, cujo ideal é o da ‘flexibilidade e força’ da dança (FW [/GC, §] 381)”⁷²². Segundo ele, um espírito livre não apenas aprende com a arte a colocar as coisas em perspectiva, mas aprende também com a ciência a “fixar” essas perspectivas - o entrelaçamento de arte e ciência, Stegmaier argumenta, é onde repousa essa arte filosófica, que sabe fixar e soltar, criar e destruir com a flexibilidade e a força da dança. “O entrelaçamento é a única espécie de unidade admitida pela vida. Ele ocorre metodicamente a partir de uma “transposição”, de uma metaforização e metamorfose de uma na outra”⁷²³.

A dança de Zarathustra, como imagem da leveza e da força que destroem as formas fixas e mergulha no ato criador, é aquilo que permite ao pensador não apenas suportar, mas afirmar a plenos pulmões o caráter abissal da vida. O pensamento artístico deverá ser aquele que transforma o absurdo, o horror da existência sem sentido, em leveza, aquele que deverá abraçá-lo em sua plenitude. “Saber dançar com os pés, com os conceitos, com as palavras; ainda tenho que dizer que é preciso dançar com a pena (...)?” (GD/CI, O que falta aos alemães, §7). Dona Alcmena, personagem de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, ressoa a defesa de Nietzsche quando confia a Augusto Machado, durante um enterro: “quando a gente está alegre dá vontade de dançar, de cantar, não é? Parece que dentro de nós há muita coisa de mais, molas, um mecanismo que nos empurra... Quando fico triste, também me vem a mesma vontade... É curioso!...”⁷²⁴

Mesmo com uso frequente da ironia e escrita recorrentemente jocosa, o tema da tristeza é recorrente na obra de Lima Barreto. Ela não está somente no título de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, mas perpassa toda a sua obra – a ponto de se tornar título de uma biografia sua escrita por Lília Schwarcz: *Lima Barreto: triste visionário*. É com ela que o escritor abre o seu primeiro romance publicado e como descreve a mãe de Isaías Caminha⁷²⁵; é como por vezes descreve os subúrbios⁷²⁶ e

⁷²² STEGMAIER, Werner. Op. Cit. p. 219.

⁷²³ Idem. Ibidem. p. 223.

⁷²⁴ BARRETO, Lima. Op. Cit. p. 671-672.

⁷²⁵ “A tristeza, a compressão e a desigualdade de nível mental do meu meio familiar agiram sobre mim de modo curioso: deram-me anseios de inteligência”. BARRETO, Lima. Recordações do escrivão Isaías Caminha. In: Op. Cit. p. 19.

⁷²⁶ “O bairro do Andaraí é muito triste e muito úmido”. BARRETO, Lima. Outros Contos. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 110. (Conto “Milagre de Natal”).

a condição do povo brasileiro⁷²⁷; como descreve, em *Clara dos Anjos*, o poeta Leonardo Flores, aquele que saiu para assistir ao crepúsculo de quimeras e terminou por ir direto ao hospício⁷²⁸; e também Gonzaga de Sá, “de uma tristeza, por assim dizer, filosófica, geral, essa tristeza de sentir profundamente a mesquinhez da nossa condição humana, em luta sempre com o imenso dos nossos desmarcados sonhos e desejos”⁷²⁹. E é ao sair do hospício que Olga, afilhada de Quaresma, “pensava como esta nossa vida é variada e diversa, como ela é mais rica de aspectos tristes que de alegres, e como na variedade da vida a tristeza pode mais variar que a alegria e como que dá o próprio movimento da vida”⁷³⁰.

Como vimos ao longo da investigação, essa tristeza ganha contornos trágicos a partir do processo de dissolução sofrido pelos personagens. O desvelo das fachadas a partir da especificidade do processo estético transforma elementos corriqueiros e cotidianos em elementos chave do desmoronamento da solidez que era projetada no mundo. O caráter trágico desta experiência nos força a retomar a sugestão de Luciana Hidalgo sobre a necessidade de “heroicizar” Lima Barreto, na medida em que Nietzsche afirma que o artista trágico, ao exaltar sua existência, só pode ser um valente homem heroico:

Que comunica de si o artista trágico? Não mostra ele justamente o estado sem temor ante o que é temível e questionável? – Esse estado mesmo é altamente desejável; quem o conhece lhe tributa as maiores homenagens. Ele o comunica, tem de comunicá-lo, desde que seja um artista, um gênio da comunicação. A valentia e liberdade de sentimento ante um inimigo poderoso, ante uma sublime adversidade, ante um problema que suscita horror – é esse estado vitorioso que o artista trágico escolhe, que ele glorifica. Diante da tragédia, o que há de guerreiro em nossa alma festeja suas saturnais; aquele que está habituado ao sofrimento, aquele que busca o sofrimento, o homem *heroico* exalta a sua existência com a tragédia – apenas a ele o artista trágico oferece o trago desta dulcíssima crueldade. - (GD/CI, Incursões de um extemporâneo, §24)

É ao encarar o seu ser como indeterminado e infundado que o artista trágico deve exaltar a vida. O processo trágico barretiano é aquele que se exalta ante a dissolução e ao encarar o abismo afirma, em ato criador, “eu existo”. A escrita de si de Lima Barreto é, portanto, a criação de si enquanto exaltação de sua força a suportar o indeterminado e o absurdo da vida. A reflexão de Vicente Mascarenhas

⁷²⁷ “A raça da Bruzundanga tinha por isso uma caligem de tristeza que lhe emprestava tudo quanto ela continha: as armas, o escachoar das cachoeiras, o canto doloroso dos pássaros, o cicio da chuva nas cobertas de sapê da choça – tudo nela era dor, choro, tristeza. Dir-se-ia que aquela terra tão velha se sentia aos poucos sem viver...”. Idem. Ibidem. p. 366. (Conto “O falso dom Henrique”).

⁷²⁸ BARRETO, Lima. Clara dos Anjos. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 849-851.

⁷²⁹ BARRETO, Lima. Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá. In: Ibidem. p. 707.

⁷³⁰ BARRETO, Lima. Triste fim de Policarpo Quaresma. In: Ibidem. p. 263.

em *O cemitério dos vivos*, desencadeada pelo encontro com um interno do hospício, representa de forma clara. Nesta que foi sua última obra, deixada incompleta, o protagonista confronta o seu próprio ceticismo ao encontrar um interno que não demonstrava remorso ou qualquer sentimento pelo fato de ter assassinado alguém. Mascarenhas lembra-se, então, dos tempos em que supunha “o universo guiado por leis certas e determinadas”. Aquele jovem, que parecia nem fazer caso do que se entendia por Bem e Mal, era a prova viva para o personagem de que não havia qualquer predisposição ou lei divina regente do mundo.

Em tal estado de espírito, penetrado de um profundo niilismo intelectual, foi que penetrei no hospício, pela primeira vez; e o grosso espetáculo doloroso da loucura mais arraigou no espírito essa concepção de um mundo brumoso, quase mergulhado nas trevas, sendo unicamente perceptível o sofrimento, a dor, a miséria, e a tristeza a envolver tudo, tristeza que nada pode espancar ou reduzir. Entretanto pareceu-me que ver a vida assim era vê-la bela, pois acreditei que só a tristeza, só o sofrimento, só a dor faziam com que nós nos comunicássemos com o Logos, com a Origem das Coisas e de lá trouxéssemos alguma coisa transcendente e divina.⁷³¹

Esse mundo brumoso é o que se apresenta não apenas aos personagens de Lima que se encaminham para o hospício, mas está por toda a parte na trágica dissolução das quimeras. Também Isaías Caminha, encontrando-se na delegacia após um momento decisivo de sua trajetória em que compreende que era investigado unicamente por causa de sua cor, olhava para o céu e via a névoa, a bruma e a fuligem como expressões desta experiência: “nuvens plúmbeas já de todo tinham coberto a nesga do céu vista pela janela. Havia como que fuligem na atmosfera e a luz do sol tornara-se de um amarelo padacento e fúnebre”⁷³².

Essa concepção de um mundo brumoso, como se pode ver, não é suficiente, contudo, para que o personagem não grafie com maiúsculas o “Logos” e a “Origem das Coisas”. Não se mostra como aquele “grande meio-dia” de que fala Zaratustra, o “momento da sombra mais breve, fim do longo erro” que é a concepção trágica de Nietzsche, na qual “abolimos o mundo verdadeiro” e, com ele, “abolimos também o mundo aparente” (GD/CI, Como o “mundo verdadeiro” finalmente se tornou uma fábula). Em *Crepúsculo dos ídolos*, Nietzsche dedica um capítulo ao desenvolvimento histórico deste crepúsculo em seis pontos, intitulado “Como o ‘mundo verdadeiro’ finalmente se tornou uma fábula”. Nele o meio-dia, momento

⁷³¹ BARRETO, Lima. *O cemitério dos vivos*. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 766-767.

⁷³² BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 69.

de ápice da luz e da mínima sombra, é o momento em que o pensamento trágico pode tomar forma: “INCIPT ZARATUSTRA”⁷³³. O meio-dia da tragédia só pode despontar no crepúsculo dos ídolos⁷³⁴ e das quimeras, desse mundo verdadeiro que por fim se tornou fábula. É perceptível, em várias passagens de Lima Barreto, e em especial a citada anteriormente, como a experiência do trágico chega a indicar este crepúsculo apenas para logo em seguida cair mais uma vez nos ideais. Vicente Mascarenhas descreve toda uma aceitação trágica do mundo, para em seguida falar-nos novamente do “Logos” e da “Origem das Coisas”. Ao passo que compreende e vislumbra a sabedoria trágica, e vê diante de si os abismos que também se abrem sob seus pés (passagem que analisamos no capítulo anterior), ele não pode deixar de se apegar ao Logos como força comunicativa que devemos retomar.

Talvez devêssemos lembrá-lo da orientação de Zaratustra: “Não sois águias; assim tampouco experimentastes a felicidade que há no terror do espírito. E quem não é pássaro não deve permanecer sobre abismos” (Za/ZA, Dos sábios famosos). Talvez seja por não ser águia que Lima rechaça Nietzsche, e o associa ao caráter de rapina com que denuncia a burguesia mais *décadent*. Talvez afirmar isso seja ir longe demais.

Fato é que não podemos afirmar que a tragédia barretiana seja a dança dionisíaca total, o crepúsculo dos ídolos ou a aurora do pensamento do futuro. Veremos ainda, a título de conclusão, esse lugar que ela ocupa em relação ao trágico dionisíaco nietzschiano. O que resta a dizer aqui é que ela vislumbra o crepúsculo à sua frente, mas não pode deixar aquele momento singular do dia, no qual Policarpo Quaresma se encontra ainda nos quartéis: “não é noite, não é dia; não é o dilúculo, não é o crepúsculo; é a hora da angústia, é a luz da incerteza”⁷³⁵.

⁷³³ A expressão faz referência ao aforisma final do livro IV de *A gaia ciência* (que era o final do livro em sua primeira edição) intitulado “*incipit tragoedia*”, que narra pela primeira vez o que se tornaria o início de *Assim falou Zaratustra*, anunciando o começo de um novo pensamento, o nascimento da filosofia trágica que o futuro. Essa ideia de uma nova filosofia à qual sua obra abriria as portas segue presente em *Além do bem e do mal*, cujo subtítulo é “Prelúdio a uma filosofia do futuro”.

⁷³⁴ Cf. FW/GC, §343.

⁷³⁵ BARRETO, Lima. Triste fim de Policarpo Quaresma. In: *Ibidem*. p. 356.

Conclusão – Quimeras marteladas à beira-mar

O Oceano Atlântico representa uma distância maior ou menor, a depender daquele que o cruza, daquele que o pensa, daquele que o contempla. Daquele que se insere no trânsito intenso de uma modernidade que vê os antigos ídolos fragilizados, deformados, cujas rachaduras se expandem a todo momento; que se contempla ao contemplar esse palco no qual a antiga e ilusória estabilidade dos ideais universais não pode se consumir se não como farsa; dele depende a distância de um oceano, sua profundidade, sua importância. Na virada do século, não apenas “sobre a Europa” mas sobre o Atlântico, o “maior acontecimento recente – o fato de que ‘Deus está morto’” começava a “lançar suas primeiras sombras”. Apesar de ser “demasiado grande” e “à margem da compreensão da maioria”, as sombras do acontecimento descrito por Nietzsche faziam com que o velho mundo parecesse a “cada dia mais crepuscular, mais desconfiado, mais estranho, ‘mais velho’”. Com a morte de Deus na modernidade, Nietzsche representa na decadência da crença cristã a decadência de toda uma ordem moral de valores que davam ensejo ao idealismo metafísico que de Platão a Hegel sustentava a negação da vida, o ímpeto niilista. Segundo ele, ao menos “para aqueles poucos cujo olhar, cuja *suspeita* no olhar é forte e refinada o bastante para esse espetáculo, algum sol parece ter se posto, alguma velha e profunda confiança parece ter se transformado em dúvida” (FW/GC, §344).

Lima Barreto, imbuído da mesma suspeita de olhar, ao contemplar o mar neste recanto do Atlântico Sul podia atestar que no início do século XX um sol se punha também aqui - e possivelmente por todo o oceano. Sozinho contemplando a Praia da Saudade através da janela da biblioteca do Hospício Nacional, ele anota: “o mar e Júlio Verne me enchiam de melancolia e de sonho”⁷³⁶. Melancolia e solidão do olhar que, constricto pelos muros do hospital psiquiátrico, sonha com as aventuras dos personagens de Júlio Verne como forma de fuga da percepção de um mundo que esgota toda a possibilidade de uma experiência concreta e comum -

⁷³⁶ BARRETO, Lima. Diário do hospício. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 708.

apesar de seus ideias de comunhão e compreensão. A morte de Deus, segundo a leitura de Stegmaier, provoca o surgimento da solidão e uma consequente arte de acordo com esta nova realidade.

Após sua “morte”, a “invenção” da “solidão” tornou-se vital para uma arte que é possível ainda unicamente como “monólogo”: agora é possível saber (caso se possa suportar) que na vida não há nenhum “mundo” comum, pois cada um o vê inevitavelmente sob a “ótica” de sua perspectiva. Para esquecer a teoria é preciso “esquecer o mundo” e ter a coragem de encontrar a partir de si mesmo perspectivas e horizontes nos quais e com os quais seja possível viver.⁷³⁷

É essa busca solitária que Lima Barreto deve empreender, ao confrontar-se com o crepúsculo que se anuncia. Evidentemente sob olhar muito próprio, a partir de mecanismos distintos e confrontando um contexto diferente daquele de Nietzsche, o escritor carioca deve lançar a sua arte face os mesmos desafios que estão postos diante do antigo professor da Basileia: como pensar um mundo que começa a deixar para trás a universalidade dos conceitos legados à tradição, ao passo que se aferra a novos e brilhantes ideais que já não podem mais esconder sua natureza quimérica?

Nietzsche denuncia os “escravos eloquentes e folhetinescos do gosto democrático e suas ‘ideias modernas’” (JGB/BM, §44), ao passo que Lima denuncia ideais como o progresso, a ciência, a raça e outros avatares destas mesmas ideias modernas. Esses folhetinescos escravos, “todos eles homens sem solidão, sem solidão própria, rapazes bonzinhos e desajeitados”, são “ridiculamente superficiais, sobretudo em sua tendência básica de ver, nas formas da velha sociedade até agora existente, a causa de toda miséria e falência humana” (Ibid.). É como prática solitária que Lima Barreto ficcionaliza a si mesmo, cria a si mesmo ao descrever o mundo à sua volta e ao denunciar sua realidade através da própria arte. É a falta desse “mundo comum” que faz o olhar de Lima deslocar-se por uma cidade que se constitui de fachadas, “ridiculamente superficial” – revelando, através da ficcionalização da experiência, que só se pode conhecer esse mundo de forma perspectiva. As *Recordações do escrivo Isaías Caminha* revelam como o Rio de Janeiro suntuoso e moderno propagandeado não podia ser experienciado pelo jovem negro que desembarcava na capital. Suas experiências, como as de Policarpo Quaresma, Clara dos Anjos, Vicente Mascarenhas e inúmeros outros personagens,

⁷³⁷ STEGMAIER, Werner. A filosofia da arte de Friedrich Nietzsche. In: STEGMAIER, Werner. **As linhas fundamentais do pensamento de Nietzsche**: coletânea de artigos. Petrópolis: Vozes, 2013. P. 234.

mostram que o Rio de Janeiro é novamente recriado a cada golpe de vista, a cada experiência nova, a cada caminhada. Sua literatura, na medida em que denuncia as hipocrisias dos grupos dominantes da sociedade, como se tornou lugar comum de seus intérpretes⁷³⁸, oferece mais radicalmente um olhar fundamentalmente perspectivista da realidade em que mergulha. Ora, como vimos, não podia deixar de sê-lo.

É assim que podemos entender o que aqui foi chamado de perspectiva trágica barretiana, esse processo de dissolução das quimeras através da experiência tornada artística, na medida em que, ao deslocar o olhar do leitor, permite mostrar que as ilusórias imagens que compunham a cidade precisaram sempre de um ângulo específico para parecerem tão concretas. Como em qualquer ilusão de ótica, que do ângulo certo faz uma pintura parecer fazer parte da realidade, é apenas olhando por outro ângulo não previsto que percebemos a necessidade primeira daquele projetado por seu autor. Assim, o trágico de Lima Barreto se dá nesse limiar em que a cidade cada vez mais se revela como pintura em *trompe l'oeil*, ao passo que os personagens não podem fazer outra coisa senão mergulhar nesse jogo de fachadas, ou ser engolidos por ele. Como vimos, Gonzaga de Sá, Isaías Caminha ou Numa Pompílio de Castro não têm uma realidade a ser desmascarada, revelada por baixo da superficialidade das imagens, mas terminam por se inserir nesta mesma dinâmica que denunciam – seus fins, absolutamente mundanos e banais, tornam-se trágicos após a percepção da falta de fundamento desse mundo. Gonzaga se torna amanuense, resignado com a mediocridade de seus pares; Isaías termina sua trajetória como “um vulgar assecla e apaniguado de um outro qualquer”⁷³⁹; e Numa aceita a traição de sua mulher, por lhe render projeção política.

É desse lugar que Lima Barreto compõe sua escrita como forma de compor a si mesmo a partir do contato com o mundo, inserindo-se nele. Compreendendo sua literatura como elemento atuante no contexto que ela busca descrever, Lima compõe o mundo através de seu olhar ao passo que cria a si através do contato com o mundo. Não existe fundamento último, aquela *arché* incondicionada, que como em Nietzsche “se dissolve por completo em um entrelaçamento de momentos

⁷³⁸ De Francisco de Assis Barbosa e Antonio Arnoni Prado a Lília Schwarcz e Beatriz Resende.

⁷³⁹ BARRETO, Lima. Recordações do escrivão Isaías Caminha. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 201.

cooriginários”⁷⁴⁰, de cocriação. O filósofo, contudo, dará ênfase na constituição do corpo como terreno no qual a consciência emerge, enquanto em Lima Barreto o corpo aparece como elemento dessa escrita de si que forma esse Eu enquanto fachada no meio de fachadas. Se em Nietzsche são “corpo e mundo” que “condicionam-se um ao outro, de forma recíproca, no acontecimento originário da constatação de mundo”, a escrita de si de Lima fará esse papel de costura de sensações e experiências que compõe ao mesmo tempo a si e ao mundo à sua volta, em um “acontecimento que não se vincula mais a polos fixos ou a uma instância suprema, mas se deixa compreender cada vez tão somente segundo realizações individuais”⁷⁴¹.

A investigação empreendida nesse trabalho permitiu a compreensão mais profunda de uma arte que compreendendo de forma clara os desafios de seu tempo não pode se não se aproximar de Nietzsche na sua inserção na modernidade que enfrenta. A relação do Eu com a temática da fachada, a partir do nosso percurso, se mostra como possibilidade de um pensamento a quem a crítica ao idealismo se torna, pouco a pouco, um imperativo. A aparência, nesse crepúsculo, é aquilo que *pode* ser pensado, que se mostra como única realidade palpável da experiência.

A crise da consciência subjetiva, aspecto deste regime que se instaurava⁷⁴², foi o ponto de partida que se abriu à nossa investigação, primeiro contato a partir do qual o solo em que fincam raízes começou a ser desvelado. A escrita de si, nesse percurso, se mostrou relacionada com o fundo estético das obras de Lima Barreto, na medida em que a construção desse Eu dentro e fora de seus textos, compondo também a sua *presença* na cidade, se revela de natureza artística. Pensar Lima através da visão artística do mundo permite abrir a possibilidade para um ser-no-mundo artístico. Esse ser-no-mundo é manifesto no estilo, que não apenas é união de forma e conteúdo na escrita, mas que se mostra na união entre escrever e existir.

Entender o modo como, apesar do embate inicial, ambos se deslocam nessa modernidade crepuscular foi um passo que nossa investigação pode dar para além das interpretações que até aqui se dispuseram a pensar a relação entre Lima Barreto e Nietzsche, como foi visto já na introdução. Ao não se aprofundar no que seja a

⁷⁴⁰ STEGMAIER, Werner. A nova determinação de Nietzsche da verdade. In: STEGMAIER, Werner. Op. Cit. p. 36

⁷⁴¹ Ide. Ibidem.

⁷⁴² FOUCAULT, Michel. Nietzsche, Freud e Marx; *Theatrum Philosophicum*. São Paulo: Princípio Editora, 1997. P. 33.

própria modulação do pensamento artístico de Lima e de Nietzsche – na medida em que Nietzsche defende sua arte filosófica como um tipo de pensar artístico – torna-se impossível compreender este solo que agora se revela, no qual o perspectivismo do olhar de Lima Barreto ganha significância não por ser resultado da leitura de Nietzsche necessariamente, mas por enfrentar a mesma crise, combater os mesmos inimigos, abaixando sua guarda em momentos que eles parecem irmãos de guerra.

Contudo, o embate e a ojeriza de Lima pelo autor de Zaratustra não podem ser descartados com o avanço de nossa investigação. Se não é possível falar mais em uma oposição radical, como parecia ao investigarmos no primeiro capítulo sua inserção no debate público, também não é possível supor que os dois escritores compartilhem conclusões sem nenhum atrito. Na percepção da crise aberta pela morte de Deus - ou dos deuses de cuja carcaça “os ossos já se fazem pó”⁷⁴³ – Lima Barreto não parece mergulhar no mar abismal com o ímpeto com que Nietzsche defende. Numa exortação de Zaratustra o mar, figura nietzschiana recorrente que evoca o indeterminado, a natureza infixada e sempre móvel do existir, aparece como o futuro do homem cuja antiga moral foi destróçada.

Ó, meus irmãos, quando vos mandei destroçar os bons e as tábuas dos bons: somente então embarquei o homem para seu alto-mar.

E somente agora lhe vem o grande pavor, o grande olhar ao redor, a grande doença, o grande nojo, o grande enjoo do mar.

Falsos litorais e falsas certezas vos ensinaram os bons; nas mentiras dos bons fostes nascidos e criados. Tudo se acha, no fundo, mentido e torcido pelos bons.

Mas quem descobriu a terra “homem” também descobriu a terra “futuro do homem”. Agora deveis ser navegantes, bravos e pacientes navegantes.

Andai retos a tempo, ó meus irmãos, aprendei a andar retos! O mar arrebenta: muitos querem se reerguer com vossa ajuda.

O mar arrebenta: tudo está no mar. Muito bem! Vamos, ó velhos corações de marinheiros!

Que terra pátria? Nosso leme quer rumar para onde é a *terra dos nossos filhos*: lá onde, mais tempestuoso que o mar, arrebenta nosso grande anseio! (Za/ZA, Das velhas e novas tábuas)

“Tudo está no mar”, não existe mais terra firme àquele que, segundo Nietzsche, abandonou a moral dos “bons”, dos fracos, e libertou-se do niilismo que sua moral legou ao pensamento. Deve-se ser navegador e artista para lidar com esse “mar abundante e abissal” que é o mundo (Za/ZA, A oferenda do mel) - que Zaratustra vê de sua caverna⁷⁴⁴. Sua arte, como toda arte, deve ser remédio e socorro a sofrendores. Mas existem dois tipos de sofrendores, afirma Nietzsche: “os que sofrem de *abundância de vida*, que querem uma arte dionisíaca e também uma visão

⁷⁴³ BARRETO, Lima. *Amplius*. In: **Obra Reunida** (Volume 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 13.

⁷⁴⁴ “Um dia, quando estava sentado numa pedra diante de sua caverna e olhava ao longe em silêncio – mas dali se vê o mar, além de sinuosos abismos (...)” (Za/ZA, a oferenda do mel).

e compreensão trágica da vida”, e “os que sofrem de *empobrecimento de vida*, que buscam silêncio, quietude, mar liso, redenção de si mediante a arte e o conhecimento” (FW/GC, §370). Uma arte que deva zarpar em alto-mar, que deva dizer “abre-te, ó abismo dos homens” (Za/ZA, A oferenda do mel) deve abandonar essa nostalgia da estabilidade que o mar liso oferece.

Como primeiro identificou Nicolau Sevcenko, Lima Barreto contemplava o mar com frequência, fez dele parte da cidade e parte de si enquanto escritor. Ele fez “convergir para o Atlântico toda a carga emocional de seus textos, porque ele é a evocação do passado primordial, da imigração lusa e negra que fundou o país e traçou-lhe as peculiaridades. Ele é o elo de ligação entre o Brasil, a África e a Europa”. Ligação, esfumaçamento de fronteiras, de limites e do próprio eu, o Atlântico, contudo, “não convida à conquista, antes sugere a contemplação e a quietude”⁷⁴⁵. A visão do mar não faz bem a uma Clara dos Anjos deflorada, cuja alma “cheia de vago e de impalpável, com a vista do mar ficou absorta no infinito, no ilimitado do universo”⁷⁴⁶.

A imagem do mar não é significativa apenas na obra de Nietzsche, na qual ele aparece como imagem do abismo, do indeterminado, e também como abertura ao novo, à nova aventura do pensamento que o futuro reservava. Em Lima também, a visão da baía de Guanabara e do oceano Atlântico desperta nos personagens a visão de um mundo sem limites, fronteiras – sejam políticas, geográficas, sejam as fronteiras da própria identidade que se dissolve no “ilimitado do universo”. É olhando o mar que Augusto Machado sai de si, de seus próprios limites, e alcança o mundo a um só toque

Alonguei a vista por ele afora, deslizando pela superfície imensamente lisa. Surpreendi-o quando beijava os gelos do polo, quando afogava as praias da Europa, quando recordava as costas da Ásia e recebia os grandes Rios da África. Vi a Índia religiosa, vi o Egito enigmático, vi a China hierática, as novas terras da Oceania e toda a Europa abracei num pensamento, com a sua civilização grandiosa e desgraçada, fascinadora, apesar de julgá-la hostil. (...) Não tinha um lugar, um canto, uma ilha, onde pudesse viver plenamente, livremente. Olhei o mar de novo. Boiavam sorgaços, balouçando-se nas ondas, indo de um para outro lado, indiferentes, à mercê dos movimentos caprichosos do abismo. Felizes!⁷⁴⁷

⁷⁴⁵ SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão**: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999. P. 207.

⁷⁴⁶ BARRETO, Lima. Clara dos Anjos. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 821.

⁷⁴⁷ BARRETO, Lima. Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 680.

Augusto vê, no mar, a felicidade trágica dos sorgaços a dissolverem-se no abismo. Contudo, o vê com melancolia, com a melancolia daquele que sentado à beira-mar. Não pode zarpar no barco de Zaratustra, a balouçar nas ondas como as algas, mas deve fincar seus pés e construir sua casa “como certos romanos, bem junto ao mar e nele penetrando” (FW/GC, §240). Nesse aforisma Nietzsche afirma que, não sendo de sua natureza construir uma casa e enraizar-se em algum lugar, se o fizesse, o faria à beira-mar. Sentado no terraço do Passeio Público, Augusto vê a avenida Beira-Mar e, ao fundo, a dissolução da solidez dos morros na fluidez das águas baía.

Pouco olho o céu, quase nunca a lua, mas sempre o mar (...). Notei então o acordo entre o mar e as serras. O negro costão do Pão de Açúcar dissolvia-se nas mansas ondas da enseada; e da mágoa insondável do mar, se fazia a tristeza da Boa Viagem. Transmutavam-se naturalmente e tocavam amigavelmente. O mar espelhante e móvel realçava a majestade e a firmeza da serra e, em face de sua suntuosidade, por vezes conselheiral, o sorriso complacente do golfo tinha uma segurança divina.⁷⁴⁸

É à beira-mar que o pensamento de Lima Barreto toma forma, nesta transição em que a majestade conselheiral dos morros parece dissolver-se, mas ainda carrega a suntuosidade de outrora a projetar sobre as ondas um reflexo de nostalgia da antiga firmeza que se perdera. Ele não pode ainda embarcar e deixar a terra firme, como Nietzsche faz ao pretender cortar “todo laço com a terra que ficou para trás. Em *A gaia ciência*, o aforisma que antecede àquele do anúncio da morte de Deus é de todo significativo;

No horizonte infinito. – Deixamos a terra firme e embarcamos! Queimamos a ponte – mais ainda, cortamos todo laço com a terra que ficou para trás! Agora tenha cautela, pequeno barco! Junto a você está o oceano, é verdade que ele nem sempre ruge, e às vezes se estende como seda e ouro e devaneio de bondade. Mas virão momentos em que você perceberá que ele é infinito e que não há coisa mais terrível que a infinitude. Oh, pobre passar que se sentiu livre e agora se bate nas paredes dessa gaiola! Ai de você, se for acometido de saudade da terra, como se lá tivesse havido mais *liberdade* – e já não existe mais “terra”! (FW/GC, §124)⁷⁴⁹

Nessa terra abandonada por Nietzsche Lima Barreto se sente um naufrago, cercado de selvagens hostis. Na voz de Isaías, ele confia que “só o mar me contemplava com piedade, sugestionando-me e prometendo-me grandes satisfações no meio de sua imensa massa líquida”. Após um momento em que suas esperanças eram frustradas e ele não via saída de sua condição, o mar parecia chamá-lo para longe do cerco dos selvagens.

⁷⁴⁸ Idem. Ibidem. p. 613.

⁷⁴⁹ Sobre a referência da navegação, conferir também FW/GC, §382.

- Vem – dizia-me ele -, vem comigo e, no meu seio, viverás esquecido, livre e independente... Aqui, eu te abrirei perspectivas infinitas à tua vida limitada e os conceitos, as noções e as ideias nada valerão. Zombarás deles, não os sentirás, não terás consciência, nem pensamento, nem vontade...⁷⁵⁰

Ante a visão do mar, que carrega significado não muito distante entre os dois autores, fica clara a diferença de atitude de ambos, se os deixamos falar com suas próprias palavras – palavras cuja voz, como vimos, se multiplica na complexa composição de sua arte. À beira-mar - sentado no cais, no Passeio Público, na avenida - Lima sente o chamado do mar, do abismo, do indeterminado, mas sua vontade não é suficiente para fazê-lo deixar terra firme.

Aos poucos ele hipnotizou-me, atraiu-me, parecia que me convidava a ir viver nele, a dissolver-me nas suas águas infinitas, sem vontade nem pensamentos; a ir nas suas ondas experimentar todos os climas da terra, a gozar todas as paisagens, fora do domínio dos homens, completamente livre, completamente a coberto de suas regras e dos seus caprichos... Tive ímpetos de descer a escada, de entrar corajosamente pelas águas adentro, seguro de que ia passar a uma outra vida melhor, afagado e beijado constantemente por aquele triste monstro que era triste como eu.⁷⁵¹

Ele identifica no mar a tristeza que carrega em si – mas essa tragicidade característica sua não o permite lançar-se em aventura. Diferentemente, Nietzsche afirma - no aforisma que precede sua crítica mais bem formulada à “verdade” – a expectativa de um horizonte que se abre com a nova aurora. O chamado do mar já não é mais chamado, tornou-se realidade.

De fato, nós, filósofos e “espíritos livres”, ante a notícia de que “o velho Deus morreu” nos sentimos com iluminados por uma nova aurora; nosso coração transborda de gratidão, espanto, pressentimento, expectativa – enfim o horizonte nos aparece novamente livre, embora não esteja limpo, enfim nossos barcos podem novamente zarpar ao encontro de todo perigo, novamente é permitida toda a ousadia de quem busca o conhecimento, o mar, o *nosso* mar, está novamente aberto, e provavelmente nunca houve tanto “mar aberto”. (FW/GC, §343)

Lima Barreto não procura o mar aberto. Contudo, ele vislumbra o crepúsculo que se anuncia, e nesse sentido acaba por construir um pensamento fundado na percepção de que, com a queda dos antigos ídolos, é apenas como arte que o mundo pode, novamente, ser compreendido. O que une os dois autores é a *modulação de um pensamento* constituído na radicalidade da percepção da *experiência artística do existir*, de um pensamento que se confunde com esse próprio existir ao fincar raízes no *comum solo da crise do idealismo* e de seus avatares – Deus, Homem, Ciência, Verdade, Subjetividade. Raízes de árvores cujos frutos se revelaram

⁷⁵⁰ BARRETO, Lima. Recordações do escrivão Isaías Caminha. In: **Obra Reunida** (Volume 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 83.

⁷⁵¹ Idem. Ibidem. p. 82.

marcos fundadores do tempo em que vivemos, e que vieram a ser na experiência comum de um moderno “anti-moderno”. O confronto com os dois autores se faz aqui de forma circular, a experiência das inovações modernas os afasta e os aproxima vista pela ótica dos embates públicos e pela constituição do pensamento. Sua presença na cidade pode ser agora entendida como artisticamente fundamentada, e munidos desse entendimento deveríamos agora voltar ao começo de nossa investigação, que se desenrolaria uma vez mais, talvez eternamente retornando.

Como a filosofia de Nietzsche - que empunhando martelos traça de forma combativa e criadora um modo de revelar a falta de sentido unificador do mundo e destruir os ídolos que a modernidade insiste em mostrar no mortuário - a obra de Lima Barreto propõe-se a desvelar, com os martelos cirúrgicos da experiência, um mundo que sua ficção permite entrever, como por entre rachaduras nessas quimeras, abertas a marteladas. Nesse contexto, a obra de Lima pode nos revelar os problemas que mais profundamente eram vislumbrados nesse litoral que se espreita entre o mar e a montanha. E com serenidade jovial e melancolia de ex-combatente, poderíamos vê-lo sentar-se no cais do porto, por onde entram livros, pessoas e carregamentos, em meio a deformadas quimeras de mármore, a olhar o céu como quem olha passado, a olhar o mar como quem olha o futuro.

Ainda não pode, contudo, mergulhá-lo.

Bibliografia

ABREU, Márcia (org.) **Romances em movimento**: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914). Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

ABREU, Márcia; SILVA, Ana Cláudia Suriani da. (Orgs.) **The cultural revolution of the nineteenth century**: Theatre, the Book-Trade, and Reading in the Transatlantic World. Londres/Nova York: I.B. TAURIS, 2016.

AGAMBEN, Giorgio. “O que é o Contemporâneo?” In: **O que é o Contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ALBERT, Henri (Org.) **Friedrich Nietzsche - Pages Choisies**. Paris: Mercure de France, 1918. 17ª ed.

ALVAREZ, Carlos Mario. **Nietzsche e a experiência do filósofo-artista**. 2012 (Tese - doutorado em Letras). Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Rio de Janeiro, 2012

ANDLER, Charles. **Nietzsche - sa vie et sa pensée**. [s.l.]: Editions la Bibliothèque Digitale, 2013.

Anônimo. O super-homem arrivista. São Paulo, **Cadernos Nietzsche**, v.I, n.35, 2014.

ANTELO, Raul. Uma literatura centáurica. **Revista Iberoamericana**, vol. LXIV, nº 188-183, p. 81-94, jan.-jul. 1998.

ARANHA, Graça. **A estética da Vida**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1921.

ATHAYDE, Tristão de. **Contribuição à História do Modernismo**: O Pré-Modernismo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

AUERBACH, Erich. **Mímesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BALZAC, Honoré de. **La Peau de chagrin**. Quebec: *La Bibliothèque électronique du Québec*, s.d. (Coleção “À tous les vents”, Vol. 1114).

BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BARRETO, Lima. **Correspondência ativa e passiva** (Tomo I). São Paulo: Editora Brasiliense, 1956.

BARRETO, Lima. **Impressões de leitura e outros textos críticos**. São Paulo: Penguin Classics Cia. das Letras, 2017.

BARRETO, Lima. **Obra Reunida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. 3 volumes.

BARRETO, Lima. **Recordações do escrivão Isaías Caminha**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.

BARRETO, Lima. **Um longo sonho do futuro**: cartas, entrevistas e confissões dispersas. Rio de Janeiro: Grafia Editorial, 1993.

BARROSO, Antonio Vinicius. Um Nietzsche à brasileira: intelectuais receptores do pensamento nietzschiano no Brasil (1900-1940). **Revista de Teoria da História**, Ano 5, Número 9, p. 178-196, jul. 2013.

BENTES, André Luiz. **Nietzsche: a Arte e o Poder de Criar Valores**. 2015 (Tese – Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, 2015.

BERTRAND, Louis. Nietzsche et la Guerre. Paris, *Revue des Deux Mondes*, vol. 24, 1914 p. 727-745. Disponível em: <
https://fr.wikisource.org/wiki/Nietzsche_et_la_guerre >. Acessado em: outubro de 2020.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

BOSI, Alfredo. **O pré-modernismo** (A Literatura Brasileira Vol. V). São Paulo: Editora Cultrix, [s.d.].

BOYDE, Melissa. The Modernist roman à clef and Cultural Secrets, or I Know That You Know That I Know That You Know. **Faculty of Arts – Papers**, 2009.

BURNETT, Henri. **Para ler o nascimento da tragédia de Nietzsche**. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, Elísio de. Trágica história de um criador de valores. São Paulo, **Cadernos Nietzsche**, vol. I n.36, p. 115-125, 2015.

CARVALHO, Elísio. Pombal e a civilização brasileira. Rio de Janeiro, **América Brasileira**, vol. II, n.4, fev. 1923.

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados**: o Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CASANOVA, Marco Antônio. **O instante extraordinário**: vida, história e valor na obra de Friedrich Nietzsche. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003

COSTA, João Cruz. **Contribuição à História das Ideias no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

COUTINHO, Sheyla Yette. Uma leitura heideggeriana do Zaratustra nietzschiano. **Cognitio-Estudos**, São Paulo, v. 12, n. 1, jan.-jun., 2015.

CRUZ, Daniele Conceição Scarini Pinto da. **De “abismos” a “verdades”**: Nietzsche e a tarefa de trazer a arte à vida. 2016 (Dissertação – Mestrado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, 2016.

D’IORIO, Paolo. **Nietzsche na Itália**: a viagem que mudou os rumos da filosofia. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

DIAS, Geraldo. “Nietzsche, intérprete do Brasil?” A recepção da filosofia nietzschiana na imprensa carioca e paulistana no final do século XIX e início do século XX. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo, vol. I, n.35, p.89-107, 2014.

DIAS, Geraldo. **A recepção de Nietzsche no Brasil**: renovação e conservadorismo. 2019 (Tese - doutorado em Filosofia). Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). São Paulo, 2019.

DIAS, Geraldo. Entre renovadores e reacionários: a recepção estética e política da obra de Nietzsche na imprensa brasileira no período de 1893 a 1945. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo, v.36 n.1, p. 85-102, 2015.

DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DOMINGUES, Ivan. **Filosofia no Brasil**: legados e perspectivas. São Paulo: Unesp, 2017.

DUARTE, Pedro. **Estio do tempo**: Romantismo e estética moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2011

ENDERS, Armelle. **A História do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.

ERASMO, Julio. O neo-cinismo. São Paulo, **Cadernos Nietzsche**, vol. I n.36, p. 103-106, 2015.

EVERDELL, William R. **Os primeiros modernos**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de A. N (org). **O Brasil republicano – O tempo do Liberalismo Excludente**: da Proclamação da República à Revolução de 1930 Vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. Crise do romance e o pacto ambíguo de Lima Barreto. **Revista Diadorim**, Rio de Janeiro, Vol 13, p. 12-38, Jul. 2013.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. Uma corda sobre o abismo: diálogo entre Lima Barreto e Nietzsche. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 159-173, jun. 2004.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, Freud e Marx; Theatrum Philosophicum**. São Paulo: Princípio Editora, 1997.

FREITAS, Leopoldo de. Um filósofo. São Paulo, **Cadernos Nietzsche**, vol. I n.35, p. 109-114, 2014.

GAULTIER, Jules de. **Le Bovarysme**. Paris: Mercure de France, 1921.

GIACÓIA JUNIOR, Oswaldo. **Nietzsche**: o humano como memória e como promessa. Petrópolis: Vozes, 2014.

GICOVATE, Moisés. **Lima Barreto: uma vida atormentada**. São Paulo: Edições Melhoramentos, s.d.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História**. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

GOMES, Angela de Castro. **Essa Gente do Rio: Modernismo e Nacionalismo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

GUYAU, Jean-Marie. *L'art au point de vue sociologique*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1923 (13e éd.).

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico na modernidade: doze lições**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche**. Rio de Janeiro: Forense, 2014. 2. ed.

HIDALGO, Luciana. **Literatura de Urgência: Lima Barreto no domínio da loucura**. São Paulo: Annablume, 2008.

HÖLDERLIN, Friedrich. O mais antigo programa-sistema do idealismo alemão. Rio de Janeiro, **Revista Ítaca**, n. 34, p. 225-230, ago. 2019. Tradução de André Felipe Gonçalves Correia.

JARDIM, Eduardo. **A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Ponteiro, 2016.

KOFMAN, Sarah. **Nietzsche et la métaphore**. Paris: Payot, 1972.

LIMA, Cláudio de Medeiros. **Alceu Amoroso Lima, Memórias Improvisadas - Diálogos com Medeiros Lima**. Petrópolis: Vozes, 1973.

LOPES, Antonio Herculano (org.). **Entre Europa e África: a invenção do carioca**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Topbooks, 2000.

LUZ, Fábio. Elysio Carvalho. São Paulo, **Cadernos Nietzsche**, vol. I n.36, 2015, p. 128.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira, Volume V (1897-1914)**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1996.

MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira**, Volume VI (1915-1930). São Paulo: T. A. Queiroz, 1996.

MARTON, Scarlett. **Extravagâncias**. Ensaio sobre a filosofia de Nietzsche. São Paulo: Discurso Editorial/Ed. da Unijuí, 2001.

MAUSS, Marcel. **Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de “eu”**. São Paulo: Ubu, 2018 (Coleção Argonautas).

MAYER, Arno J. **A força da tradição**. A persistência do antigo regime (1848 – 1914). São Paulo: Companhia das Letras, 1987

MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

MONTINARI, Mazzino. Ler Nietzsche: O Crepúsculo dos Ídolos. In: **Cadernos Nietzsche**, nº 3, p. 77-91, 1997.

NASSER, Eduardo. Nietzsche e a busca pelo seu leitor ideal. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo, vol. I, n.35, p. 35-56, 2014.

NEHAMAS, Alexander. **Nietzsche, Life as Literature**. Londres: Harvard University Press, 1985.

NEVES, Margarida de Souza. “Uma capital em trompe l’oeil. O Rio de Janeiro, cidade-capital da República Velha.” In: MAGALGI, Ana Maria et alli (Orgs.). **Educação no Brasil: História, cultura e política**. Bragança Paulista: EDUSF, 2003.

NEVES, Margarida de Souza. Brasil, acertai vossos ponteiros. In: MUSEU DE ASTRONOMIA E AFINS. **Brasil, acertai vossos ponteiros**. Rio de Janeiro: MAST, 1991.

NEVES, Margarida de Souza. História da crônica. Crônica da História. In: RESENDE, Beatriz (org.). **Cronistas do Rio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

NEVES, Margarida. **As vitrines do progresso**. Rio de Janeiro: PUC-Rio/FINEP/CNPq, 1986.

NIETZSCHE, Friedrich. **A filosofia da era trágica dos gregos**. São Paulo: Hedra, 2008. 125p. (Tradução Fernando R. de Moraes Barros)

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012. 340p. (Tradução Paulo César de Souza).

NIETZSCHE, Friedrich. **Ainsi parlait Zarathoustra**: um livre pour tout le monde et personne. Paris: Mercure de France, 1941. (Tradução Henri Albert). Edição digital por Pierre Hidalgo. Disponível em: < http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/old2/file/nietzsche_zarathoustra.pdf >. Acesso: 09/01/2021.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**: prelúdio de uma filosofia do futuro. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 247p. (Tradução Paulo César de Souza).

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**. Petrópolis: Vozes, 2011. (Tradução Mário Ferreira dos Santos).

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018. 357p. (Tradução Paulo César de Souza).

NIETZSCHE, Friedrich. **Aurora**: reflexões sobre os preconceitos morais. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016. 305p. (Tradução Paulo César de Souza).

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos Ídolos**, ou como se filosofa com o martelo. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017. 135p. (Tradução Paulo César de Souza).

NIETZSCHE, Friedrich. **David Strauss, o confessor e o escritor**: considerações extemporâneas I. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020. 121p. (Tradução Antonio Edmilson Paschoal).

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo**: como alguém se torna o que é. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 141p. (Tradução Paulo César de Souza).

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**: uma polêmica. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 169p. (Tradução Paulo César de Souza).

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**: um livro para espíritos livres I. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 315p. (Tradução Paulo César de Souza).

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**: um livro para espíritos livres. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017. 309p. (Tradução Paulo César de Souza).

NIETZSCHE, Friedrich. **O Anticristo**: maldição ao cristianismo; **Ditirambos de Dionísio**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016. 165p. (Tradução Paulo César de Souza).

NIETZSCHE, Friedrich. **O caso Wagner**: um problema para músicos; **Nietzsche contra Wagner**: dossiê de um psicólogo. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016. 117p. (Tradução Paulo César de Souza).

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 177p. (Tradução Jacó Guinsburg)

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou os gregos e o pessimismo**. São Paulo: Companhia e bolso, 2020. 180p. (Tradução Paulo César de Souza).

NIETZSCHE, Friedrich. **Schopenhauer como educador**: considerações extemporâneas III. Editora WMF Martins Fontes, 2020. 117p. (Tradução Clademir Luís Araldi).

NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre a utilidade e desvantagem da história para a vida**: segunda consideração extemporânea. São Paulo: Hedra, 2014. 146p. (Tradução André Itaparica).

NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre verdade e mentira**. São Paulo: Hedra, 2008. 98p. (Tradução Fernando R. de Moraes Bastos).

NUNES, Radamés Vieira. Cidade Inventada: o Rio de Janeiro entre fachada e ilusão. **OPIS**, Catalão, vol. 9, nº 12, jan.-jun. 2009.

PANTUZZI, Tiago Lemes. **A primeira recepção de Nietzsche no Brasil**: A Escola de Recife. (Dissertação - mestrado em filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2016.

POE, Edgar Allan. The Man of the Crowd. In: **The Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe**. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2004.

PRADO, Antonio Arnoni. **Itinerário de uma falsa vanguarda**: os dissidentes, a semana de 22 e o integralismo. São Paulo: Editora 34, 2010.

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

RAMA, Angel. **A Cidade das Letras**. São Paulo: Boitempo, 2015.

- RANCIÈRE, Jacques. *Les bords de la fiction*. Paris: Éditions du Seuil, 2017.
- RANCIÈRE, Jaques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org.; ED. 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jaques. **O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- RANCIÈRE, Jaques. **O inconsciente estético**. São Pulo: Editora 34, 2009.
- RESENDE, Beatriz. **Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017
- RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ROMERO, Sylvio. **Zeuerissimações ineptas da crítica** (repulsas e desabafos). Porto: Oficinas do Comércio do Porto, 1909.
- RUFIONI, Priscila Rossinetti. Filosofar em abismo: “cada filosofia esconde também uma filosofia”. **Cadernos Nietzsche**, n. 14, p. 57-70, 2003.
- RUSSELL, Bertrand. **The History of Western Philosophy**. Nova York: Touchstone, 1972.
- SANTOS, Patrick da Silva dos. A cidade como espaço de inclusão e exclusão: Lima Barreto e um olhar para o Rio de Janeiro da Primeira República. **V Seminário de ciências sociais aplicadas** – UNESC, mai.-jun. 2016.
- SCHORSKE, Carl E. **Viena fin-de-siècle: política e cultura**. São Paulo: Companhia das Letras/ Editora da Unicamp, 1988.
- SCHWARCS, Lilia. Moritz. Lima Barreto e a Escrita de si. **Estudos Avançados**, São Paulo, vol. 33, n. 96, p. 137-153, 2019.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. Da minha janela vejo o mundo passar: Lima Barreto, o centro e os subúrbios. **Estudos Avançados**, vol. 31, n° 91, p. 123-142, 2017.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Lima Barreto: Triste Visionário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

SEVCENKO, Nicolau. O Cosmopolitismo pacifista da Belle Époque: Uma Utopia Liberal. **Revista História**, São Paulo, n°114, p. 85-94, jan.-jun. 1983

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

SILVA JR., Ivo da. **Em busca de um lugar ao sol**: Nietzsche e a cultura alemã. 2005 (Tese - doutorado em Filosofia). Departamento de Filosofia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo (Usp). São Paulo, 2005.

SILVA, Helio Pereira da. **Lima Barreto**: escritor maldito. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981.

SILVA, Maurício Pedro. **A Hélade e o subúrbio**: confrontos literários na *Belle Époque* carioca. São Paulo, Edusp, 2006.

SOUZA, Elaine Brito. **Lima Barreto e a memorialística**: sujeito e autobiografia em crise. 2016 (Tese – doutorado em Literatura Brasileira). Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, 2016.

STAROBINSKI, J. “É possível definir o ensaio?”. In. **Revista Serrote**, IMS, n° 10, p. 13-24, março de 2012.

STEGMAIER, Werner. **As linhas fundamentais do pensamento de Nietzsche**: coletânea de artigos. Petrópolis: Vozes, 2013.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo das Letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VATTIMO, Gianni. **O sujeito e a máscara**: Nietzsche e o problema da libertação. Petrópolis: Vozes, 2017

VELOSO, Monica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro**: Turunas e quixotes. Petrópolis: KBR editora, 2015.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura Brasileira**. Ministério da Cultura/Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: < <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000116.pdf> >. Acesso: 14/10/2020.

VERÍSSIMO, José. Um Nietzsche Diferente. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo, vol. I, n.35, p. 125-132, 2014.

WOTLING, Patrick. **Vocabulário de Nietzsche**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

YOUNG, Julian. **Nietzsche's Philosophy of art**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.