

**A MODERNIDADE NEGATIVA DE LIMA BARRETO NUM FRAGMENTO:
DA “MODA DA BALA” À REPRODUCTIBILIDADE TÉCNICA**

Dionisio Márquez Arreaza (UFRJ/ULA-Venezuela)

Resumo: Esse trabalho comentará a passagem na terceira parte do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* de Lima Barreto em que o narrador fala sobre a “moda da bala” no público do Rio de Janeiro durante o conflito da Revolta da Armada (1893-1894). A diferença de outras passagens, ficções e crônicas do escritor, esse fragmento de obra, publicado em 1911, é um procedimento textual que vai representar literariamente a estetização da mercadoria de guerra, a sua reprodução técnica e o efeito de espetacularização que opera nas massas. Por um lado, o autor se antecipa duas décadas de maneira incipiente à formulação da reproductibilidade de Benjamin (1936), figura da Escola de Frankfurt. Por outro, a força crítica do procedimento textual constitui uma forma discursiva própria da modernidade (produzida pelo escritor profissional) que questiona negativamente essa modernidade (que visava o progresso nacional) na Belle Époque carioca situada na periferia latino-americana.

Palavras-chave: Lima Barreto. Modernidade. Guerra. Belle Époque.

Nesse trabalho, quero valorizar um fragmento de *Triste fim de Policarpo Quaresma* de Lima Barreto, romance publicado por primeira vez em 1911 em forma periódica, como um sintoma literário e latino-americano do que, duas décadas depois, constituiria algo fundamental no corpo de ideias da teoria crítica ocidental do século XX, particularmente, a partir da Escola de Frankfurt nos anos de 1930 e 1940. Trata-se de uma crítica material incipiente por parte de Lima Barreto, ainda não formulada como tal, centrada na atividade da guerra, compatível com a crítica política da estrutura econômica de uma sociedade periférica, mas também à superestrutura da sua cultura onde opera a percepção artística e a comunicação em sociedade. A situação do escritor carioca não escapa o dilema: a modernidade material que trouxe novas técnicas e novas divisões do trabalho e que foi fundada numa república violenta, ela também se manifesta na modernidade estética que trouxe os novos gostos e padrões de percepção que nutriram a Belle Époque. A negatividade do fragmento que vou chamar de “moda da bala” talvez se entenda a partir dessa contradição entre a profissão moderna do escritor e a crítica deste às formas modernas de vida das quais ele próprio participa.

O fragmento está na terceira parte do romance, a parte da guerra, quando Policarpo participa da ficcionalizada Revolta da Armada (1893-1894) que o leva à decepção final com a república e, mortalmente, ao seu “triste fim”. O narrador descreve com um tom de ironia e um sentido de negatividade as cenas de guerra entre o Exército e a Marina na Baía de Guanabara. Fazem parte delas o despreparo do major Quaresma, que sempre metido em livros não é levado ao sério pelos seus subalternos, e o imprevisto dos soldados e oficiais na manipulação dos canhões. Porém, é a intrusão permitida de civis curiosos no espaço de combate o que dá um tom cômico que ridiculiza os atores e a própria atividade da guerra. A ênfase cai no efeito da Revolta na sociedade e como muda a sua rotina sem deixar de lado a história da cidade do Rio de Janeiro. Lemos:

E assim sempre. Às vezes eles chegavam bem perto à tropa, às trincheiras, atrapalhando o serviço; em outras, um cidadão qualquer, chegava ao oficial e muito delicadamente pedia: O senhor dá licença que dê um tiro? O oficial acedia, os serventes carregavam a peça e o homem fazia a apontaria e um tiro partia.

Com o tempo, a revolta passou a ser uma festa, um divertimento da cidade... Quando se anunciava um bombardeio, num segundo, o terraço do Passeio Público se enchia. Era como se fosse uma noite de luar, no tempo em que era do tom apreciá-las no velho jardim de Dom Luís de Vasconcelos, vendo o astro solitário pratear a água e encher o céu (BARRETO, 1997, p. 206).

A seriedade da guerra se perde quando o perigo da bomba é percebido como entretenimento crescente no qual os próprios civis participam, como se fosse coisa de brincar. A referência a Luís de Vasconcelos e Sousa, nada menos que o vice-rei do Brasil colônia entre 1778 e 1790, vai lembrar a história urbana do Rio. Foi ele quem criou o mencionado Passeio Público, construído entre 1779 e 1783 pelo escultor e arquiteto Valentim da Fonseca e Silva, conhecido na época como Mestre Valentim. O primeiro parque público da cidade tornou dom Luís o “precursor do urbanismo no Rio” (LUÍS, 2016). Por outro lado, durante a administração de Vasconcelos e Souza, ocorreu a Inconfidência Mineira em 1789 (o mesmo ano que a Revolução Francesa), depois do qual se instala uma onda repressiva no Brasil. Assim, a aparentemente risível referência ao criador contemplativo do parque implica, lembrado o conjunto da obra de Lima Barreto, a crítica reiterada do autor na época em relação às recentes reformas urbanas do Rio, em particular, àquelas praticadas por Pereira Passos na primeira década do século XX. A alusão a Dom Luís não é, então, tão “contemplativa” quanto pareceria em primeira leitura. Dessa maneira, a espectacularização do bombardeio comparado à contemplação de uma “noite de luar” do “velho jardim de Dom Luís [...] vendo o astro

solitário pratear a água e encher o céu” acaba por ser sobretudo uma ironia sobre o embelezamento urbanístico que vai desse primeiro reformador-repressor até Pereira Passos e, inclusive, os nossos dias. E o narrador continua a descrição apontando o alcance da espectacularização tanto ocular quanto cultural:

Alugavam-se binóculos e tanto os velhos como as moças, os rapazes como as velhas, seguiam o bombardeio como uma representação de teatro: “Queimou Santa Cruz! Agora é o ‘Aquidabã’! Lá vai”. E dessa maneira a revolta ia correndo familiarmente, entrando nos hábitos e nos costumes da cidade.

Nos cais Pharoux, os pequenos garotos, vendedores de jornais, engraxates, quitandeiros ficavam atrás das portadas, dos urinários, das árvores, a ver, a esperar a queda das balas; e quando acontecia cair uma, corriam todos em bolo, a apanhá-la como se fosse uma moeda ou guloseima.

As balas ficaram na moda. Eram alfinetes de gravata, berloques de relógio, lapiseiras, feitas com as pequenas balas de fuzis: faziam-se também coleções das médias e com os seus estojos de metal, areados, polidos, lixados, ornavam os consolos, os *dunkerques* das casas médias; as grandes, os “melões” e as “abóboras”, como chamavam, guarneciam os jardins, como vasos de faiança ou estátuas (BARRETO, 1997, p. 206-207).

Ainda no Passeio Público, as multidões assistem ao bombardeio como que em êxtase como se fosse entretenimento teatral. O narrador distingue socialmente os espaços por ócio e ofício entre o público abastado do parque (com os binóculos revezados entre velhos e jovens) e aquele dos cais (dos vendedores, engraxates e quitandeiros). Já dos cais, com maior proximidade da área de combate, e assim das balas, os prédios servem como de proteção divertida antes de a multidão de pessoas se apressarem a apanhar, uns antes dos outros, o material bélico usado como prêmio, como se fossem espécie de plateia. Com efeito, a plateia da cidade maravilhada acrescenta aos teatros convencionais os novos palcos da baía onde acontecia a troca de tiros entre as embarcações da Marina e os postos do Exército.

A modo de ilustração, diria-se que as luzes de pólvora no céu, os impactos detonando estruturas em milhares de pedaços e as ruínas desfiguradoras acumuladas no dia seguinte atormentam e ao mesmo tempo excitam centenas de olhares. O público do Rio vai aprendendo, assim, a nova sensibilidade de percepção moderna que acrescenta prazer ao horror, e isso antes mesmo de eclodir a Primeira Guerra e de virar norma estética moderna.

A citação acima revela, ainda, outro aspecto do gosto pervertido em aceitação. Além dessa espectacularização *in-situ*, o armamento destinado para a guerra, uma vez usado, ganha um novo propósito: a de mercadoria estetizada. Os distintos tamanhos de

bala ganham distintas funções ornamentais nos corpos das pessoas e nos estantes e jardins das casas. Tal interação entre sociedade e guerra entra na intimidade do corpo e da casa, gera uma relação cotidiana que naturaliza a violência e, assim, cria uma unidade cultural da modernidade capitalista. Em outras palavras, a interação entre o espaço público, o espaço privado e a situação imediata de guerra cria a unidade do horror prazeroso ou o prazer horrífico onde as balas e outros componentes do armamento bélico já executado celebram a violência e destruição físicas como algo belo e, sobretudo, normal. As balas fora do voo até o objetivo se transformam em artefato quieto e signo visual num processo perceptivo e afetivo de familiarização. Como já havia começado a acontecer na metrópole europeia, a modernidade se mostrava um projeto de destruição e auto-destruição.

Não obstante, essa unidade cultural também estará determinada pelas marcas periféricas que se encontram quando o narrador parece atribuir aquela falta de seriedade e aquele imprevisto na atividade guerreira no Rio, portanto, no Brasil, à desordem da América Latina quando as suas elites locais entram em conflito. Com isso, não quero afirmar que as guerras latino-americanas carecem de causas político-econômicas, mas que essas cenas aqui narradas do seu desenvolvimento as contradizem e que a própria geografia americana periférica vai se unir a esse sentido de desordem. (O fato de todo o armamento de guerra ter sido comprado e importado de algum produtor europeu coloca a Revolta da Armada dentro de uma escala internacional, por insignificante que esse conflito tenha sido nessa escala. A Europa foi um referente importante na vida da elite latino-americana em todos os níveis e, assim, as guerras europeias foram sempre “recepcionadas” ali, entre outras, por exemplo, as relacionadas com a Alemanha, a França e a Rússia ao longo do século XIX e já no início do XX.)

Por outro lado, o narrador fala do fenômeno da celebridade dos garotos que anunciavam os tiros:

Houve um [garoto] em Niterói que teve seu quarto de hora de celebridade. Chamavam-no “Trinta-Reis”; os jornais do tempo ocuparam-se com ele, fizeram-se subscrições a seu favor. Um herói! Passou a revolta e foi esquecido, tanto ele como a “Luci”, uma bela lancha que chegou fazer-se entidade na imaginação da *urbs*, a interessá-la, a criar inimigos e admiradores (BARRETO, 1997, p. 207).

O combate estetizado se amplia na função comunicativa dos garotos e eles próprios, na lógica de estetização, se popularizam através, primeiro, da atenção dos espectadores fascinados e, depois, se tornam ícones massificados, mas efêmeros, através dos meios de comunicação privados que captam lucros com os leitores que não presenciaram as

cenas ao vivo, e que se beneficiam aprofundando o sentimento de oposição entre bandos. Assim, se evidencia a relação entre a indústria de guerra e a indústria cultural como partes do mesmo enredo capitalista no mundo pré-rádio comercial e, inclusive, pré-audiovisual. O próprio narrador comenta, ainda, que o momento era de prosperidade econômica:

No centro da cidade, a noite era alegre e jovial. Havia muito dinheiro, o governo pagava soldos dobrados, e, às vezes, gratificações, além do que havia também a morte sempre presente; e tudo isso estimulava o divertir-se. Os teatros eram freqüentados [sic] e os *restaurants* noturnos também (BARRETO, 1997, p. 208).

A riqueza patentemente gerada pela atividade de guerra beneficiou o governo e a cidade que lotava teatros e restaurantes, enquanto, acrescento, as tiragens espectacularizantes dos jornais e outros materiais impressos esgotavam. Guerra e cultura selam, pois, uma relação esteticamente produtiva e economicamente lucrativa dentro dessa lógica perversa do prazer-horror.

Porém, a lógica do espetáculo bélico também tem seus limites e ciclo útil. Os tons de ironia e comicidade do narrador não dominam o fragmento inteiro. O vemos em Policarpo:

Quaresma recolheu-se no seu quarto e continuou os seus estudos guerreiros. Os mais dias que passou naquele extremo da cidade não eram diferentes deste. Os acontecimentos eram os mesmos e a guerra caía na banalidade da repetição dos mesmos episódios (BARRETO, 1997, p. 207).

É aqui que o narrador vai contrastar a alegria da noite no centro da cidade, que Policarpo estranhava, e todo o fenômeno da guerra estetizada, com a “morte sempre presente”. Portanto, é difícil argumentar a favor de uma leitura do fragmento de Lima Barreto como que relativizando os efeitos destruidores da guerra através da ironia e do humor que são, sim, ferramentas críticas, logo depois contrastadas, ou melhor, complementadas com uma dose de seriedade “fúnebre” por parte do narrador. O vemos, de novo, através daquilo que Policarpo vê nas suas caminhadas nos cemitérios no Campo de São Cristóvão:

Ia vendo aquela sucessão de cemitérios, com as suas campas alvas que sobem montanhas, como carneiros tosquiados e limpos a pastar; aqueles ciprestes meditativos que as vigiam; e como que **se lhe representava que aquela parte da cidade era feudo e senhoria da morte.**

As casas tinham um aspecto fúnebre, recolhidas e concentradas; o mar marulhava lugubrememente na ribanceira lodosa; as palmeiras ciciavam doridas; e até o tilintar da campainha dos bondes era triste e lúgubre.

A paisagem se impregnava da morte e o pensamento de quem passava ali mais ainda, para fazer sentir nela tão forte aspecto funéreo (grifos meus) (BARRETO, 1997, p. 207-208).

Os pequenos detalhes que compunham a paisagem (“campas”, “carneiros” pastando, “ciprestes meditativos”, “casas”, “mar”, “ribanceira”, “palmeiras”, e “bondes”) não servirão aqui para praticar algum entusiasmo patriótico, mas para perceber o domínio desse estado de morte, ainda descrito como um feudo, ou seja, a exploração do homem seria praticada pela morte, o homem como que sendo só seu agente. A última frase da citação encerra o sentido destrutivo dessa modernidade da sequência da moda da bala. Fora da festa, fica a morte e a destruição como forças aniquiladoras que, no limite, levarão o protagonista a se questionar e questionar sua participação nessa guerra e nessa sociedade, acrescentando no seu idealismo nacional um sentimento de desencanto do qual não sairá mais. A quixotesca morte do ideal de Policarpo simboliza bem o triunfo desse projeto de modernidade.

O contraste e a interdependência entre o entretenimento e a morte da guerra constitui a estratégia crítica do fragmento. Sob pretexto de contar o combate histórico de 1893-1894, acenando os novos modos de política e de percepção que afetaram a rotina e os hábitos cariocas, se revela a lógica culturalmente perversa e humanamente autodestrutiva do capitalismo periférico em nome da modernidade e a república, que Lima Barreto considerava em 1911, ou seja, no ano 22 da República Velha. Tal revelação, reconsiderada hoje, faz lembrar o paradigmático texto no qual, 24 anos depois do fragmento estudado, em 1936, Benjamin teoriza sobre a reproductibilidade técnica da arte na Europa, mas essa relação implica formular diferenças importantes.

Em primeiro lugar, o pretexto de crítica em Lima Barreto na representação da Revolta, como em toda sua obra, é a república brasileira, enquanto que o pretexto de crítica em Benjamin é o capitalismo europeu. Fora a diferença formal entre obra literária de representação e obra teórica de explicação, o que muda também o tipo de leitura, o fragmento de Lima Barreto representa uma crítica cultural sobre a estetização especular da guerra (certamente encaixada, no resto do romance, à crítica à herança da escravidão e o latifúndio), e não propriamente uma crítica material ou da estrutura econômica entendida como tanto os meios de produção quanto dos suportes próprios da obra de arte. E aí está diferença central: enquanto o objeto do texto no fragmento limiano é o uso estético-massivo, especificamente, do armamento bélico, o objeto benjaminiano é a reprodução técnico-massiva de obras artísticas. O que vai unir ideologicamente a moda

da bala à reprodução da obra está no tema da guerra como meio e fim da ordem e da desordem, como unidade cultural da modernidade e da sociedade, enfim, como a etapa “última” da civilização em ambos sentidos, como cume da sofisticação e como ato final.

Concluindo, o fragmento irônico e negativo consegue representar uma cena de guerra que correlaciona entretenimento, lucro e morte no sentido do “epílogo” no final do texto de Benjamin em que a frase “esteticismo da vida política” explica como o fascismo, ou capitalismo autoritário, coloca a humanidade como espectador e espetáculo da auto-eliminação de si mesma (BENJAMIN, 1989, p. 56-57). O valor do fragmento de Lima Barreto vai simultaneamente através e além da negatividade literária e da ironia da guerra (por isso sendo crítica ao novo regime brasileiro), quando apreciado como prenúncio teórico-crítico da cultura de massa tanto no contexto brasileiro quanto o latino-americano e, ainda, da modernidade que estava em vias de intensificar a sua globalização de regimes desiguais de propriedade.

Referências

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma. Edição crítica*. Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997.

BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I*. Trad. Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus, 1989, p. 15-57.

LUÍS de Vasconcelos e Sousa. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Luís_de_Vasconcelos_e_Sousa,_4.o_Conde_de_Figueiró. Acesso em: 09 de set. 2016.