



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

JARDIMÉLIA CANTUÁRIO SILVA BASTOS

**A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DA NAÇÃO BRASILEIRA EM
POLICARPO QUARESMA: ENTRE O IMAGINÁRIO SOCIAL DA
PRIMEIRA REPÚBLICA E A REALIDADE MATERIAL**

Salvador

2024

JARDIMÉLIA CANTUARIO SILVA BASTOS

**A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DA NAÇÃO BRASILEIRA EM
POLICARPO QUARESMA: ENTRE O IMAGINÁRIO SOCIAL DA
PRIMEIRA REPÚBLICA E A REALIDADE MATERIAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLITCULT/UFBA), como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Literatura e Cultura.

Linha de pesquisa: Documentos da Memória Cultural.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mônica de Menezes Santos.

Salvador

2024

JARDIMÉLIA CANTUARIO SILVA BASTOS

**A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DA NAÇÃO BRASILEIRA EM
POLICARPO QUARESMA: ENTRE O IMAGINÁRIO SOCIAL DA
PRIMEIRA REPÚBLICA E A REALIDADE MATERIAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLITCULT/UFBA), como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Literatura e Cultura.

Linha de pesquisa: Documentos da Memória Cultural.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mônica de Menezes Santos.

Aprovada em: ___/___/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Mônica de Menezes Santos

(Docente Orientadora – PPGLitCult)

Prof. Dr. Tiago Barbosa da Silva

(Docente interno- PPGLitCult)

Prof. Dr. Jorge Augusto de Jesus Silva

(Docente Externo - UESB)

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bastos, Jardimélia Cantuário Silva
A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DA NAÇÃO BRASILEIRA EM
POLICARPO QUARESMA: ENTRE O IMAGINÁRIO SOCIAL DA
PRIMEIRA REPÚBLICA E A REALIDADE MATERIAL / Jardimélia
Cantuário Silva Bastos. -- SALVADOR, 2024.
111 f.

Orientador: Monica de Menezes Santos.
Dissertação (Mestrado - PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
E CULTURA) -- Universidade Federal da Bahia, UFBA,
2024.

1. Representação. 2. Literatura. 3. Crítica. 4.
Estética . 5. Modernismo. I. Santos, Monica de
Menezes. II. Título.

Ao meu pai, Dorgival, e à minha mãe, Sônia.

AGRADECIMENTOS

Agradeço profundamente a todos que contribuíram para a realização deste trabalho. Aos meus professores, expresso sincera gratidão pelo constante incentivo e pelas aulas inspiradoras, mesmo nos momentos mais desafiadores. Sou especialmente grata pelos ensinamentos e pelo acolhimento ao longo dos anos de pesquisa.

À minha orientadora, dedico um agradecimento especial pela atenção sempre solícita e pela dedicação em garantir as condições necessárias para a realização deste projeto. Mônica Menezes, sua serenidade ao conduzir o trabalho, aliada à clareza e precisão com que apontou minhas falhas, foi fundamental para o sucesso desta pesquisa.

Gostaria de expressar também minha gratidão aos membros da banca examinadora, ao Prof. Dr. Tiago Barbosa da Silva, agradeço pelas reflexões e correções detalhadas, cujas observações foram cruciais para a finalização do meu estudo. Agradeço também ao Prof. Dr. Jorge Augusto de Jesus Silva, pela disponibilidade em diversos momentos, pelas valiosas orientações e indicações, que certamente contribuirão para o trabalho final.

À Universidade Federal da Bahia (UFBA), manifesto minha profunda gratidão por ser uma instituição democrática e acolhedora. A UFBA me recebeu em um momento de incerteza e proporcionou valiosas oportunidades de crescimento acadêmico e pessoal. Levo com orgulho o título de egressa, e a universidade sempre ocupará um lugar especial em meu coração.

Aos meus pais, Sônia e Dorgival, minha gratidão eterna pelo apoio incondicional, tanto emocional quanto material. Este projeto só foi possível graças a vocês. Sempre foram meu porto seguro e minha maior referência de honestidade, generosidade, coragem e luta. Obrigada por acreditarem em mim inabalavelmente, mesmo nos momentos em que eu mesma duvidei.

Por fim, expresso minha gratidão à minha família e amigos, em especial Ericarla, Giovani, Wesley, Dannielle, Larissa, Criz, Michelly, Lélia...

Não temos 'uma' identidade nacional, mas múltiplas, fragmentadas
e em constante construção.

Renato Ortiz (1985).

RESUMO

No presente estudo analisa-se as representações culturais presentes na obra **Triste Fim de Policarpo Quaresma**, de Lima Barreto, que denuncia a construção de uma identidade nacional brasileira idealizada e homogênea, em contraste com a diversidade e pluralidade que caracterizam o Brasil. Situada nos primórdios da República, a obra é analisada sob a perspectiva do método materialista histórico dialético, o qual permite compreender as relações entre a narrativa literária e o contexto histórico-social que a molda. Partindo de reflexões sobre práticas memoriais e culturais na literatura, o estudo discute como Lima Barreto desconstrói uma visão romantizada e progressista da identidade nacional. Em **Triste Fim de Policarpo Quaresma**, o autor emprega uma abordagem antirromântica ao criticar o ideal de homogeneidade nacional por meio de Policarpo Quaresma, um protagonista ao mesmo tempo caricato e idealizador. Essa construção dialoga com a tradição romântica, pois Policarpo encarna utopias nacionais, mas também se torna alvo de uma crítica contundente que expõe as contradições entre os ideais proclamados e a realidade desigual da sociedade brasileira. Barreto utiliza o caráter idealista de Policarpo como um espelho distorcido, denunciando o fracasso das tentativas de unificação nacional sob um viés homogêneo. Além disso, trabalha-se com a ideia de antropofagia sem hierarquias, uma vez que, no romance, Lima Barreto ressignifica influências culturais diversas sem subordiná-las. Ele valoriza elementos da cultura popular e desafia as teorias excludentes de sua época, propondo uma crítica radical à idealização elitista da identidade brasileira. O estudo também explora o papel de Lima Barreto como um intelectual comprometido com a transformação social, que enxerga na literatura uma ferramenta para questionar e propor alternativas ao Brasil de sua época. Por fim, são debatidas as conexões entre o contexto histórico e político da República nascente e o plano biográfico do autor, no qual se identificam elementos autobiográficos projetados em sua literatura.

Palavras-chaves: representação; literatura; crítica; estética; modernismo.

ABSTRACT

This study aims to analyze the cultural representations present in the work **Triste Fim de Policarpo Quaresma** by Lima Barreto, which denounces the construction of an idealized and homogeneous national identity, in contrast with the diversity and plurality that characterize Brazil. Set in the early days of the Republic, the work is analyzed from the perspective of the historical materialist dialectical method, which allows for an understanding of the relationships between the literary narrative and the historical-social context that shapes it. Building on reflections about memorial and cultural practices in literature, the study discusses how Lima Barreto deconstructs a romanticized and progressive view of national identity. In **Triste Fim de Policarpo Quaresma**, the author employs an anti-romantic approach by criticizing the ideal of national homogeneity through Policarpo Quaresma, a protagonist who is both caricatured and idealistic. This construction engages with the romantic tradition, as Policarpo embodies national utopias, but also becomes the target of a sharp critique that exposes the contradictions between the proclaimed ideals and the unequal reality of Brazilian society. Barreto uses Policarpo's idealistic character as a distorted mirror, denouncing the failure of attempts to achieve national unification under a homogeneous bias. Furthermore, the work incorporates the idea of cannibalism without hierarchies, re-signifying diverse cultural influences without subordinating them. Barreto values elements of popular culture and challenges the exclusionary theories of his time, offering a radical critique of the elitist idealization of Brazilian identity. The study also explores Lima Barreto's role as an intellectual committed to social transformation, who sees literature as a tool to question and propose alternatives to Brazil in his era. Finally, the connections between the historical and political context of the nascent Republic and the author's biographical framework are debated, in which autobiographical elements are identified and projected in his literature.

Keywords: representation; literature; criticism; aesthetics; modernism.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	PRÁTICAS MEMORIAIS E CULTURAIS NA LITERATURA.....	16
3	DIMENSÃO SIMBÓLICA NACIONAL EM LIMA BARRETO.....	35
4	IDENTIDADE ANTIRROMÂNTICA E REPRESENTAÇÃO CONTRA- HEGEMÔNICA EM LIMA BARRETO	52
5	REPRESENTAÇÕES CULTURAIS E IDENTIDADE BRASILEIRA EM “TRISTE FIM DE POLICARPO QUARESMA”.....	63
6	ESTÉTICA LITERÁRIA EM “TRISTE FIM” E O ANTROPÓFAGO SEM HIERARQUIA.....	81
	CONCLUSÃO.....	102
	REFERÊNCIAS.....	106

1 INTRODUÇÃO

Há 15 anos, durante o Ensino Médio, fui apresentada à obra **Triste Fim de Policarpo Quaresma**, recomendada por uma professora como essencial para compreender o Brasil. Naquela época, a imaturidade e a falta de repertório crítico dificultaram uma leitura mais profunda, e o debate em sala limitou-se a uma abordagem linear, incapaz de desvendar as complexidades da narrativa de Lima Barreto. Contudo, o impacto inicial da obra permaneceu como uma memória literária importante, uma espécie de semente plantada em meu imaginário.

Anos depois, já como Bacharel em Direito, mas sempre apaixonada por literatura e admiradora de Lima Barreto, revisitar **Triste Fim de Policarpo Quaresma** tornou-se uma oportunidade de preencher as lacunas deixadas no passado. A genialidade de Barreto, ao criar Policarpo Quaresma como idealista que confronta o abismo entre o Brasil real e o imaginado, revelou-se com ainda mais clareza. Sua crítica à utopia nacional desvela as contradições sociais e culturais da Primeira República, questões que, de forma inquietante, continuam a ressoar no Brasil contemporâneo.

A obra, publicada originalmente em 1915, surge em um momento histórico de grande turbulência, a Primeira República no Brasil (1889-1930), e apresenta um projeto político que buscava consolidar a identidade nacional e alinhar-se às nações consideradas “modernas e civilizadas”. Entretanto, como pontua Lilia Schwarcz (2019), esse projeto carregava em si a exclusão de populações inteiras. Lima Barreto, em sua ficção, lança luz sobre essas populações marginalizadas, desmistificando o ideal de uma "grande família nacional" homogênea.

Lima Barreto, por meio de sua ficção, desafia essa narrativa idealizada, expondo visceralmente as contradições e embates que marcam a construção da identidade nacional. Sua obra evidencia como o discurso de unidade nacional muitas vezes mascara as tensões de classe, raça e gênero que estruturam a sociedade brasileira. Como afirma Stuart Hall (2006, p. 56):

Não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, as narrativas oficiais de uma cultura nacional frequentemente buscam unificá-la numa identidade cultural, representando seus membros como parte de uma 'grande família nacional'.

O presente estudo foi realizado a partir da análise da realidade brasileira durante a Primeira República, para tanto, recorreu-se a fontes primárias e secundárias, como registros históricos e estudos de autores que aprofundam a análise dos aspectos culturais e sociais do período. A pesquisa adota uma abordagem multidisciplinar, articulando literatura e historiografia brasileira, de modo a explorar as interseções entre o contexto histórico e a representação literária. Também foi adotado o método materialista dialético como base teórica, o que possibilitou estabelecer um diálogo crítico entre a realidade social e política da Primeira República e sua representação na obra de Lima Barreto. Essa abordagem ofereceu ferramentas para explicitar as tensões e contradições presentes tanto no projeto de nação idealizado quanto nas narrativas que sustentam esse imaginário.

As questões abordadas neste trabalho permanecem notavelmente atuais no Brasil contemporâneo. A ideia de uma "grande família nacional" ainda é frequentemente invocada, muitas vezes como uma estratégia para encobrir as desigualdades e tensões sociais que, na prática, continuam a fragmentar a nação. Ao revisitar a obra de Lima Barreto, é possível perceber que sua crítica ultrapassa as fronteiras de seu tempo e reverbera nos dilemas enfrentados pela sociedade atual.

A estrutura deste estudo reflete essa perspectiva multidimensional, começando pelo capítulo intitulado *Práticas Memoriais e Culturais na Literatura*. Nele, são analisadas as práticas memoriais e culturais evocadas pela obra de Lima Barreto, destacando como o autor utiliza memórias individuais e coletivas para abordar a construção da cultura e a preservação das identidades sociais. Segundo Aleida Assmann (2011), as práticas memoriais e culturais referem-se aos modos como a memória é institucionalizada, transmitida e ressignificada ao longo do tempo, seja por meio de rituais, tradições ou da própria literatura. Dessa forma, a literatura é discutida como um espaço privilegiado de representação e preservação da memória cultural, assumindo um

papel fundamental na conformação das identidades e na transmissão do patrimônio imaterial.

O capítulo seguinte, *Dimensão Simbólica Nacional em Lima Barreto*, investiga como o autor constrói uma visão crítica dos símbolos nacionais ao desintegrar o projeto de nação idealizado pela República Velha. Barreto transforma a linguagem em uma ferramenta simbólica poderosa, reinterpretando a cultura brasileira de forma a evidenciar suas complexidades e contradições. Homi Bhabha (1994) propõe que os símbolos nacionais são constantemente ressignificados, funcionando como espaços de disputa entre discursos hegemônicos e contra-hegemônicos. Nessa perspectiva, a obra de Barreto pode ser analisada como um esforço de desestabilização da narrativa nacional homogênea.

No terceiro capítulo, *Identidade Antirromântica e Representação Contra-Hegemônica em Lima Barreto*, discute-se como o autor desconstrói estereótipos e desafia os ideais hegemônicos de sua época. Antonio Candido (1970) destaca que Barreto utilizou a literatura como um espaço de resistência, expondo o conflito entre as camadas populares e a elite. Nesse contexto, Barreto critica a visão romântica de unidade nacional, enfatizando a exclusão de grupos sociais no processo de construção dessa identidade, evidenciando uma representação contra-hegemônica através do fracasso do idealismo diante das estruturas de poder excludentes.

Já no capítulo *Representações Culturais e Identidade Brasileira em Triste Fim de Policarpo Quaresma*, a análise se concentra em elementos culturais presentes na obra, como a língua, a música, a culinária e o folclore. Esses aspectos são usados por Barreto para criticar tanto a desigualdade social quanto a idealização de uma nação homogênea, influenciada por elementos culturais externos. De acordo com Hall (2003), as representações culturais são formas pelas quais as culturas criam e mantêm as identidades sociais, sendo, portanto, essenciais na construção do sentido de pertencimento e na crítica às imposições de um modelo cultural homogêneo. A obra de Lima Barreto, ao abordar essas questões, torna-se um campo fértil para o exame de como as identidades nacionais são construídas e representadas.

Por fim, o capítulo *Estética Literária em Triste Fim e o Antropófago sem Hierarquia* aprofunda a análise da crítica irônica e satírica de Barreto à sociedade brasileira. Nesse contexto, sua abordagem antropofágica revela um processo de absorção e ressignificação das influências externas, sem subordinação, mas em um diálogo transformador com as particularidades da cultura nacional.

A obra de Barreto, portanto, não apenas rejeita o ideal romantizado de unidade nacional, mas também apresenta uma visão crítica e multifacetada das diferenças sociais e culturais que moldam o Brasil. Esse posicionamento conecta-se diretamente ao conceito de *antropofagia sem hierarquias*, que consiste na absorção e transformação de influências externas em um processo de resistência e integração cultural. Dessa forma, a literatura de Barreto reafirma o valor das múltiplas vozes que compõem a identidade brasileira e propõe um olhar renovado sobre a pluralidade do país. Como observa Hall (2006, p. 56), “Identidades culturais não são fixas nem homogêneas; elas se formam por meio de processos de negociação e contestação, refletindo a complexidade das relações sociais e históricas.”

Ademais, é importante destacar o papel da memória cultural na obra de Barreto. Conforme Pierre Nora (1984), a memória cultural é essencial para preservar e reinterpretar as experiências coletivas de um povo. Em **Triste Fim de Policarpo Quaresma**, Lima Barreto cria um “lugar de memória” ao resgatar os elementos culturais marginalizados e colocá-los no centro de sua narrativa. Essa abordagem desafia a história oficial, frequentemente centrada na elite, e promove uma visão mais inclusiva e diversa do Brasil:

A memória coletiva é um fluxo contínuo, repleto de elementos vivos que permanecem significativos para a consciência do grupo que os preserva. Diferentemente da história oficial, ela não busca abarcar a totalidade dos eventos, mas sim aqueles que ainda ressoam na vida cotidiana dos indivíduos (Halwachs, 1990, p.45).

A narrativa de Barreto exemplifica essa dinâmica ao explorar as memórias de personagens que resistem às narrativas dominantes, revelando como o cotidiano e as práticas culturais populares também são partes essenciais da identidade nacional.

Ao revisitar **Triste Fim de Policarpo Quaresma**, torna-se evidente que a obra transcende seu contexto histórico e continua a oferecer reflexões pertinentes para o Brasil contemporâneo. Suas críticas às idealizações nacionalistas, sua valorização da cultura popular e sua abordagem subversiva da memória cultural nos convidam a repensar quem somos como nação e como podemos construir um futuro mais inclusivo e justo.

2 PRÁTICAS CULTURAIS E MEMORIAIS NA LITERATURA

Os termos “cultura” e “memória” estão intimamente relacionados. Isto porque, ao se falar em cultura, fala-se de memória, pois a primeira se refere aos modos de ser, agir, fazer/produzir e conviver na vida em sociedade, e, para que esses modos não desapareçam, são repassados, aprendidos e reproduzidos com o passar do tempo graças à memória — e memória coletiva. Por outro lado, fica claro que existe relação entre cultura e prática, uma vez que:

[...] a cultura enquanto conceito é tida como **o resultado das práticas e interações entre os indivíduos que compõem uma mesma sociedade**. Essas práticas simbólicas e representativas são exemplificadas pelo uso de padrões estabelecidos por um grupo; como exemplo, o uso da língua, a crença, as vestimentas, entre outros aspectos que constituem as relações humanas (Lima; Lopes, 2023, p. 18, grifo nosso).

A cultura é por si só, como nos ensina Stuart Hall (1997), é uma prática social. Ela remete principalmente à produção de sentidos e ao compartilhamento de significados dentro de grupos sociais, com ênfase em seu aspecto linguístico e discursivo, como exposto no trecho seguinte:

Basicamente, a cultura diz respeito à produção e ao intercâmbio de sentidos — o “compartilhamento de significados” — entre os membros de um grupo ou sociedade. Afirmar que dois indivíduos pertencem à mesma cultura equivale a dizer que eles interpretam o mundo de maneira semelhante e podem expressar seus pensamentos e sentimentos de forma que um compreenda o outro (Hall, 2016, p. 20).

Compete salientar que o pensamento de Hall (1997) agrega a ideia de que “toda ação social é ‘cultural’, que todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado e, neste sentido, são práticas de significação” (Hall, 1997, p. 16); ou, como prefere o próprio autor, e na mesma coerência, “toda prática social tem condições

culturais ou discursivas de existência” (Hall, 1997, p. 34). Assim, para amarrar a relação entre cultura e significação, pondera-se que:

Os seres humanos são seres interpretativos, instituidores de sentido. A ação social é significativa tanto para aqueles que a praticam quanto para os que a observam: não em si mesma, mas em razão dos muitos e variados sistemas de significado que os seres humanos utilizam para definir o que significam as coisas e para codificar, organizar e regular sua conduta uns em relação aos outros (Hall, 1997, p. 16).

Não é, pois, surpresa que a cultura ocupa uma centralidade na vida social na atualidade, porque, segundo Hall (1997, p. 22), ela “[...] penetra em cada recanto da vida social contemporânea, fazendo proliferar ambientes secundários, mediando tudo”. Nesse contexto, pode-se dizer que a cultura é o dia a dia significativo, e está, inclusive, atrelada à formação de identidades, pois elas são forjadas culturalmente, posto que “[...] são o resultado de um processo de identificação que permite que nos posicionemos no interior das definições que os discursos culturais (exteriores) fornecem ou que nos subjetivemos (dentro deles)” (Hall, 1997, p. 27).

Hall (2016) associa essa articulação entre termos a um circuito de cultura, uma ferramenta ilustrada em forma de diagrama e utilizada para analisar como os significados são criados e compartilhados na sociedade. Nesse circuito, a representação é considerada o “momento-chave” do processo (HALL, 2016), no intercâmbio entre a identidade, a produção, o consumo e a regulação, todos estes termos sendo parte do circuito em comento (Du Gay et al., 1997; apud Hall, 2016). Adianta-se que “representar” é produzir sentido com o auxílio da linguagem. Linguagem esta que se concebe aqui dentro de uma abordagem construtivista, de maior impacto nos estudos culturais, pela aceção de que “as coisas não significam: nós construímos sentido, usando sistemas representacionais — conceitos e signos” (Hall, 2016, p. 48, grifos do autor). Daí um motivo substancial para a cultura precisar “ser vista como algo fundamental, constitutivo, determinando tanto a forma como o caráter deste movimento, bem como a sua vida interior” (Hall, 1997, p. 23).

É possível associar a visão de Hall com a ideia de memória, pois estas noções, como se pretende demonstrar, se constituem mutuamente; isto é, cada uma tem, em si, uma parte constitutiva da outra, já que os significados que se compartilham em um grupo só podem ser interpretados ou entendidos graças a um imaginário popular evocado, que se aloca nesse lugar comum da memória, a qual, nesse contexto macro, é uma memória coletiva, portanto, social. Destaca-se a visão de memória de Pierre Nora (2012), para quem:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações (Nora; Aun Khoury, 2012, p. 9).

Salienta-se que a memória hoje em dia muitas vezes é associada à escrita, mas não se restringe a ela, pois:

Nas sociedades sem escrita a memória coletiva parece ordenar-se em torno de três grandes interesses: a idade coletiva do grupo que se funda em certos mitos, mais precisamente nos mitos de origem, o prestígio das famílias dominantes que se exprime pelas genealogias, e o saber técnico que se transmite por fórmulas práticas fortemente ligadas à magia religiosa (Le Goff, 1990, p. 432).

Em outros termos, antigamente a memória era mais ritualística e mitológica. Tempos depois, foi considerada como a quinta operação da retórica. Na Idade Média, traços marcantes foram: a cristianização da memória; “[...] desenvolvimento da memória dos mortos, principalmente dos santos, papel da memória no ensino que articula o oral e o escrito, aparecimento [...] de tratados de memória [...]” (Le Goff, 1990, p. 443). Acrescenta-se que o judaísmo e o cristianismo passaram a ser denominadas de religiões de recordação justamente porque a lembrança se tornou verdadeira tarefa em meio aos diversos tipos de culto (Le Goff, 1990).

No campo individual, para Henri Bergson (1999), a memória se relaciona com a percepção e com o hábito da lembrança/repetição:

A memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração, e assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela (Bergson, 1999, p. 77).

Para a memória se fixar, segundo Bergson (1999), é necessário um esforço imaginário e uma repetição por algum tempo. Para exemplificar isto, o autor menciona o processo de rememoração dos dados de uma leitura, que exige quase sempre uma revisão (Costa; Alves, 2010). Em síntese, ele enxerga a memória pela tríade lembrança pura (inatingível conscientemente), lembrança-imagem (imagens que surgem pela intuição) e percepção (Pereira, 2014, p. 352). Com apoio em Danielle Pereira (2014, p. 352), que analisa habilmente o pensamento de Bergson, compreende-se que “a proposta bergsoniana desconstrói a ideia de memória como uma categoria de armazenamento e a demonstra como um processo inacabado. Ele demonstra a impossibilidade desse processo ser absolutamente voluntário, objetivo [...]”.

Já na obra de Maurice Halbwachs (1990), a memória é estudada em seu contexto coletivo. Em busca de uma conceituação, o autor faz algumas diferenciações, entre as quais se destacam duas oposições. No primeiro caso, a memória social ou histórica se distingue da memória pessoal ou autobiográfica por ser um dado exterior ao indivíduo, apesar de envolvê-lo por sua relação intrínseca com o meio social em que está inserido, enquanto a segunda é um dado interno do ser humano. Dessa forma, é uma oposição aparente, porque uma memória individual precisa se apoiar em outras memórias para se confirmar, por isso não é inteiramente isolada ou fechada, dado que “(...) toda história de nossa vida faz parte da história em geral” (Halbwachs, 1990, p. 55).

No segundo caso, a diferenciação feita por Halbwachs (1990) entre memória histórica e memória coletiva consegue, enfim, elucidar o conceito desta última que é o foco de seu trabalho. Para o autor, a memória coletiva:

É uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, já que retém do passado somente aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém. Por definição, ela não ultrapassa os limites deste grupo. Quando um período deixa de interessar ao período seguinte, não é um mesmo grupo que esquece uma parte de seu

passado: há, na realidade, dois grupos que se sucedem. (Halbwachs, 1990, p. 81-82)

Enquanto a memória coletiva é um fluxo contínuo, repleto de elementos vivos que permanecem significativos para a consciência do grupo que os preserva, a História, por outro lado, é uma construção deliberada. Diferentemente da memória, a História busca abarcar a totalidade dos eventos, ordenando o tempo e selecionando os fatos considerados relevantes. Assim, ela se posiciona acima dos grupos, ditando quais acontecimentos serão lembrados e quais cairão no esquecimento. Em contrapartida a essa visão esquematizada da história, segue Halbwachs (1990, p. 84), “no desenvolvimento contínuo da memória coletiva, não há linhas de separação nitidamente traçadas, como na história, mas somente limites irregulares e incertos”. Daí porque é “difícil dizer em que momento uma lembrança coletiva desapareceu [...], precisamente porque, basta que se conserve numa parte limitada do corpo social, para que possamos encontrá-la sempre ali” (Halbwachs, 1990, p. 84). Enquanto a história foca, sobretudo, nas diferenças, a memória coletiva foca nas similitudes, que ocupam o primeiro plano, em um movimento pela consciência da identidade dos grupos com o passar do tempo. Por isso, Halbwachs (1990) assente que a memória coletiva é um quadro de analogias, tendo em vista que se cria um convencimento de que “[...] o grupo permanece, e permaneceu o mesmo, porque ela [a memória] fixa sua atenção sobre o grupo, e o que mudou foram as relações ou contatos do grupo com os outros” (Halbwachs, 1990, p. 88). Nesse sentido, as mudanças passariam a ser só aparentes, resolúveis pelas próprias similitudes, pela convergência dos traços fundamentais dos grupos.

Em outra via, evidencia-se, nas linhas do autor em comento, a pretensão da memória histórica de ser compreendida como universal, sem impedimentos. Nesse “oceano de histórias parciais”, emprestando-se a metáfora do supracitado autor, a história inevitavelmente tende a selecionar acontecimentos e grupos sociais e, como consequência, excluir outros.

Sobre essa universalização da história, Halbwachs (1990) reflete que:

Apesar da variedade dos lugares e dos tempos, a história reduz os acontecimentos a termos aparentemente comparáveis, o que lhe permite ligá-

los uns aos outros, como variações sobre um ou alguns temas. Somente assim, ela consegue nos dar uma visão em ponto pequeno do passado, apanhando num instante, simbolizando em algumas mudanças bruscas, em alguns avanços dos povos e dos indivíduos, lentas evoluções coletivas. **É desse modo que ela nos apresenta uma imagem única e total.** (Halbwachs, 1990, p. 86, grifo nosso)

De modo antagônico, a memória coletiva é múltipla, pois existem várias memórias coletivas. Seria equívoco, por conseguinte, se falar em memória universal, pois para Halbwachs (1990) esta sequer existe, conforme ele desenvolve:

Toda a memória coletiva tem por suporte um grupo limitado no espaço e no tempo. Não se pode concentrar num único quadro a totalidade dos acontecimentos passados senão na condição de desligá-los da memória dos grupos que deles guardavam a lembrança, romper as amarras pelas quais participavam da vida psicológica dos meios sociais onde aconteceram, de não manter deles senão o esquema cronológico e espacial. (Halbwachs, 1990, p. 86)

Percebe-se, então, a aproximação da memória coletiva com as práticas culturais dos diversos grupos e povos. Se cultura se refere aos modos de ser, fazer e estar, de produzir, compartilhar e interpretar significados, é bem verdade que “[...] não nos lembramos senão do que vimos, fizemos, sentimos, pensamos num momento do tempo, isto é, que nossa memória [...] é limitada muito estreitamente no espaço e no tempo. A memória coletiva o é também [...]”.

Entretanto, segundo Halbwachs (1990), ela apresenta outros limites para além da memória individual. O exemplo dado pelo autor é o da memória nacional:

Durante o curso de minha vida, o grupo nacional de que eu fazia parte foi o teatro de um certo número de acontecimentos, dos quais digo que me lembro, mas que não conheci a não ser pelos jornais ou pelos depoimentos daqueles que deles participaram diretamente. Eles ocupam um lugar na memória da nação. Porém, eu mesmo não os assisti. (Halbwachs, 1990, p. 54)

O reflexo da memória coletiva nas práticas culturais acontece pelo fato de que “[...] os costumes modernos repousam sobre antigas camadas que afloram em mais de um lugar” (Halbwachs, 1990, p. 68); isto é, sobre o conjunto de memórias acumuladas pela tradição, que sobrevivem na consciência dos grupos independentemente de qualquer

registro formal. Em complemento, “não são somente os fatos, mas as maneiras de ser e de pensar de outrora que se fixam assim dentro de sua memória” (Halbwachs, 1990, p. 66). E são essas maneiras de ser e de pensar, como visto, que integram o que se compreende por cultura.

Na ligação com a memória:

No pensamento nacional, [...] **acontecimentos deixaram um traço profundo, não somente porque as instituições foram modificadas, mas porque a tradição nelas subsiste muito viva** em tal ou qual região do grupo, partido político, província, classe profissional ou mesmo em tal ou qual família; e em certos homens que delas conheceram pessoalmente as testemunhas. **Para mim, são noções, símbolos; eles se apresentam a mim sob uma forma mais ou menos popular;** posso imaginá-los; é-me quase impossível lembrá-los. Por uma parte de minha personalidade, estou engajado no grupo, de modo que nada do que nele ocorre, enquanto dele faço parte, nada daquilo que o preocupou e transformou antes de que nele entrasse me é completamente estranho. (Halbwachs, 1990, p. 54, grifos nossos)

Fica cristalino, portanto, a importância do universo simbólico e das práticas representacionais para a construção da memória e para a compreensão da cultura, tamanha a interligação entre os temas, cujo diálogo se mostra profícuo e esclarecedor para este estudo. Ao enfatizar as práticas representacionais, reforça-se o papel crucial da representação na invenção, sustentação e transmissão da rede simbólica que constitui a cultura.

Em outra análise adicional, é importante destacar os espaços de alocação ou representação da memória, uma vez que cultura, sobremaneira, envolve representação, que “[...] é a produção do sentido pela linguagem [...], dentro e por meio de vários sistemas representacionais que, por conveniência, nós chamamos de ‘linguagens’. O sentido é produzido pela prática, pelo trabalho, da representação” (Hall, 2016, p. 53-54). O exemplo que se destaca no presente estudo é a literatura.

Nesse sentido, assimila-se que “a literatura, em seus processos simbólicos, pode instaurar, no imaginário, modos alternativos de percepção, como produtora de imagens significativas para um grupo e, conseqüentemente, para os sujeitos [...]” (Pereira, 2014, p. 347), isto é, age como um “suporte produtor de memórias” (Pereira, 2014, p. 347).

Nesse aspecto, a literatura faz reviver a cultura, posto que o ser humano pode reviver hábitos sociais de seu próprio povo no passado, “[...] com períodos que não conhecemos agora a não ser de fora, através da história, pelos quadros, pela literatura” (Halbwachs, 1990, p. 66).

Afirmou-se anteriormente que a literatura é um espaço de alocação ou representação de memória, em virtude de uma aproximação com a ideia, erigida por Pierre Nora (1984), de “lugares de memória”, os quais, segundo Pereira (2014), consistem em “lugares simbólicos que dariam a sensação de garantir a permanência da memória e da identidade coletiva” (Pereira, 2014, p. 348). Isso tem como marco temporal, a partir do século XIX, quando a Revolução Industrial trouxe grandes transformações sociais, econômicas e tecnológicas. Essas mudanças rápidas e intensas criaram uma sensação de temporalidade, de tempo mais rápido, o que, por sua vez, gerou uma necessidade maior de preservar memórias e identidades em face de um mundo em constante transformação.

Assim, considerar da literatura enquanto lugar de memória, “implica em concebê-la como um suporte no qual os múltiplos aspectos e imagens relativas às modulações variadas da memória podem ser selecionados e reelaborados através da palavra literária” (Pereira, 2014, p. 349).

Ainda entendemos, apenas para abranger outro exemplo, que outra forma de alocação de memória é no meio físico social, à exemplo do patrimônio cultural, principalmente em sua forma material. Aqui patrimônio cultural “é interpretado como um conjunto de bens que articulam referências às identidades, associam elementos simbólicos e fazem alusão às identidades locais ou regionais” (Lima, 2020, p. 127). Dessa forma, em consonância com Halbwachs (1990), ilustra-se o exposto:

[...] cada objeto encontrado, e o lugar que ocupa no conjunto, lembram-nos uma maneira de ser comum a muitos homens, e quando analisamos este conjunto, fixamos nossa atenção sobre cada uma de suas partes, é como se dissecássemos um pensamento onde se confundem as relações de uma certa quantidade de grupos. (Halbwachs, 1990, p. 132)

Nenhum objeto exposto publicamente, como o caso dos monumentos, os quais “são, por definição etimológica, obras que fixam a atenção, feitas para lembrar [...] algo

que se erige como um lugar de memória, como um marco significativo de referência para a rememoração, o que implica em escolhas [...]” (Pesavento, 2008. p. 10), está no seu lugar à toa, uma vez que, como bem observa Lima (2020, p. 127), “a construção de monumentos marca a paisagem na qual este está inserido, primeiro por fornecer sentido, e segundo [...] por produzir valores culturais, religiosos ou identitários”. Isto é, há um fim memorial evidente incutido no espaço social, por conta da representação inerente que carregam os monumentos, dado que “as formas dos objetos que nos cercam têm muita esta significação [...] Se não falam, entretanto os compreendemos, já que têm um sentido que deciframos familiarmente” (Halbwachs, 1990, p. 132).

Esse poder de decifrar os símbolos e significados culturais, ou a memória coletiva, corresponde com a ideia de Michel Foucault (1972) de discurso. Interpretado por Hall, entende “discurso” como:

um grupo de pronunciamentos que proporciona uma linguagem para falar sobre um tópico particular ou um momento histórico — uma forma de representar o conhecimento sobre tais temas. (...) **O discurso tem a ver com a produção do sentido pela linguagem. Contudo, (...) uma vez que todas as práticas sociais implicam sentido, e sentidos definem e influenciam o que fazemos — nossa conduta — todas as práticas têm um aspecto discursivo.** (Hall, 2016, p. 80, grifos nossos)

Nesta perspectiva, problematiza-se a ideia de controle do discurso. Quem fala e quem silencia? Quem é lembrado e quem é esquecido? O que é verdadeiro ou falso? Foucault (1996) adverte o que chama de interdição do discurso, a qual, para ele, é justamente um dos procedimentos de exclusão do discurso, sob a perspectiva de que “em toda sociedade a produção do discurso é [...] controlada, selecionada, organizada e redistribuída por [...] procedimentos que têm por função [...] dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (Foucault, 1996, p. 8-9).

Nesse sentido, nas palavras de Hall (2016, p. 80), “assim como o discurso ‘rege’ certas formas de falar sobre um assunto, definindo um modo de falar, escrever ou se dirigir a esse tema de forma aceitável e inteligível, então também, por definição, ele ‘exclui’, limita e restringe outros modos”. Ao escrever sobre a memória, Le Goff (1990)

chama atenção para manipulação da memória coletiva, que implica também em um controle do discurso:

[...] a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. **Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva.** (Le Goff, 1990, p. 427, grifo nosso)

Nesse contexto, essa problemática evoca o que se chama de políticas da memória. Ligando os pontos, política é uma prática social e uma prática social é também uma prática cultural. Logo, fazer lembrar, criar memória ou esquecer também são ações políticas de memória, estas que se referem ao uso do poder e do controle sob as memórias coletivas. Conceitualmente falando, entendem-se como políticas de memórias “a experiência subjetiva de um grupo social que sustenta, em essência, uma relação de poder. Grosso modo, é quem quer que quem lembre o quê, e por quê” (Cofino, 1997, p. 1393, tradução nossa). Logo, desse processo de seleção de memórias, participam as políticas da memória.

Sobre essas formas de controle, Hall (1997) corrobora:

Seja o que for que tenha a capacidade de influenciar a configuração geral da cultura, de controlar ou determinar o modo como funcionam as instituições culturais ou de regular as práticas culturais, isso exerce um tipo de poder explícito sobre a vida cultural. (Hall, 1997, p. 35)

Em diálogo com Le Goff (1990), ser senhor da memória ou do esquecimento, portanto, é ter o poder de influenciar a cultura de uma sociedade, de ditar como a vida deve ser produzida e como ser produzido o seu sentido e sob qual tom; além de qual conhecimento é válido ou descartável; qual experiência é um exemplo ou um fracasso; o que é bom ou ruim; o que é feio ou belo; o que é atrativo ou desinteressante; e assim sucessivamente.

Voltando o foco ao texto literário, retoma-se que “atrelar a produção de memórias à literatura significa assumir o imaginário e o vivido, em dialética, como dimensões da memória” (Pereira, 2014, p. 349).

Com maior destaque para os fins deste trabalho, afirma-se que o escritor brasileiro Lima Barreto, em sua obra, dentre as quais se destaca **Triste Fim de Policarpo Quaresma** (de 1915), “escreve de si”, concordando-se com Schwarcz (2019), mas escreve sobretudo sobre o Brasil, uma vez que o escritor revisita suas memórias na época da República Velha, manipula-as e constrói magistralmente uma ficção que nos ajuda a compreender o país.

Silva (2021) retrata os interesses da classe dominante nesse contexto histórico pós-abolicionista que coincide com o surgimento da República no Brasil:

Nesse cenário o país tinha o paradoxal desafio de se solidificar enquanto república a partir de uma classe dirigente herdeira dos latifúndios coloniais; de ingressar no capitalismo moderno, sem burguesia nem indústria; e de construir um regime democrático sem superar o racismo antinegro como mecanismo privilegiado de divisão da sociedade brasileira. (Silva, 2021, p. 401)

Nesse sentido, a obra de Lima Barreto, conforme também aduz Schwarcz (2019), alude a “uma certa história do Brasil que prometeu inclusão, mas entregou muita exclusão social” (SCHWARCZ, 2019, p. 138). Nesse tipo de escrita, que atualmente é denominada literatura de si, na qual o escritor “[...] vê e observa fatos a partir de ângulos, se não pessoais, ao menos circunscritos a um grupo de identificação” (Schwarcz, 2019, p. 141).

Compreende-se, nesse ínterim, que a memória, apropriando-se da metáfora de Pereira (2014, p. 345), se comporta como “um caleidoscópio incessante e complexo, no qual o texto literário apresenta-se como um potente participante, ao contribuir para o movimento permanente de reconstrução das vias organizadoras de memórias”.

É fundamental adicionar que a memória de Lima Barreto, apesar de ser individual, atravessa a sua própria pessoa e encontra eco no coletivo, em seu grupo. Isto comprova o quanto as memórias individuais e coletivas se entrelaçam, apesar de suas peculiaridades:

Lima acusava a sua grande dor e também aquela coletiva, da população negra de uma forma geral, que depois do sonho de liberdade e da igualdade, percebia

que a monarquia, com seu projeto de abolição breve, mas também a república, não entregavam a inclusão social que prometeram. (Schwarcz, 2019, p. 142)

Ato contínuo, a obra de Barreto, em sua maior parte, é “plasmada na experiência individual, mas dizendo respeito a uma sociabilidade de grupo” (Schwarcz, 2019, p. 143). Pode-se concluir, então, que Barreto construiu o seu discurso, no sentido foucaultiano da palavra, tendo em mente que “nossas chamadas subjetividades são, [...] produzidas parcialmente de modo discursivo e dialógico” (Hall, 1997, p. 27). Interpreta-se o texto de Lima Barreto na perspectiva de que, como Deleuze (2015, p. 266) afirma, “[...] certos procedimentos literários (as outras artes têm equivalentes) permitem contar várias histórias ao mesmo tempo. Não há dúvida de que é este o caráter essencial da obra de arte moderna”. Logo, do ponto de vista da crítica, há a possibilidade de se investigar as diversas camadas subjacentes ao que se escreve e de se construir várias possibilidades de leituras.

Muitas são as possibilidades de análise literária da obra de **Triste Fim de Policarpo Quaresma**, pois é um objeto de estudo com múltiplas determinações, como aqui tem se mostrado por meio do tema da memória e da cultura como práticas sociais. Com esse olhar, atenta-se que:

Quando se estuda sobre literatura, nota-se, por exemplo, que na narrativa literária, além do que se conta, é importante saber como tudo está expresso, as peculiaridades do enredo; como a obra está estruturada; quais os aspectos que chamam atenção e por quê; que fatores são importantes nas relações dos personagens e nos seus comportamentos, entre outras questões. (Almeida; Souza, 2021, p. 14-15)

Para isso, é comum o fato de que “[...] o leitor muitas vezes coloca seus preceitos sobre questões humanas, sociais, psicológicas, culturais, perspectivas espaciais, meio ambiente em geral” (Almeida; Souza, 2021, p. 21). São justamente esses aspectos que “[...] contribuem para a percepção interpretativa dos mesmos elementos nas narrativas e a da relação dos personagens com eles. Assim, o leitor percebe e julga a condição de herói, anti-herói, vilão entre outros” (Almeida; Souza, 2021, p. 21).

Assim, cabe ao leitor “[...] a liberdade de avaliar situações, comportamentos, entre outros aspectos que o olhar inquisidor pode observar” (Almeida; Souza, 2021, p. 20), porém, de forma fundamentada e com norte nas peculiaridades dos contextos histórico e espacial da obra. Nesse sentido, no percurso dos textos de Lima Barreto, principalmente em **Triste Fim de Policarpo Quaresma**, subentende-se uma preocupação com a memória coletiva, pois é visível o quanto a cultura brasileira é invocada por ações, práticas, modos de ser e de viver de certos atores sociais presentes na obra, sobretudo no que se refere à vida corriqueira que passa despercebida pelas narrativas históricas oficiais, mas que faz parte da memória coletiva. Cita-se, à exemplo, uma passagem em que Lima Barreto descreve o estudo realizado pelo protagonista Policarpo Quaresma sobre o tupiniquim, uma das línguas dos povos originários do Brasil. Tal esforço evidencia o interesse de Policarpo em compreender os atributos culturais brasileiros. Por esse interesse, inclusive, o personagem acabou sendo apelidado pelos colegas de “Ubirajara” (Barreto, 2017):

E desse modo ele ia levando a vida, metade na repartição, sem ser compreendido, e a outra metade em casa, também sem ser compreendido. No dia em que o chamaram de Ubirajara, Quaresma ficou reservado, taciturno, mudo, e só veio falar porque, quando lavavam as mãos num aposento próximo à secretária e se preparavam para sair, alguém suspirando, disse: “Ah! Meu Deus! Quando poderei ir à Europa!”. O major não se conteve: levantou o olhar, concertou o pincenez e falou fraternal e persuasivo: “Ingrato! Tens uma terra tão bela, tão rica, e queres visitar a dos outros! Eu, se algum dia puder, hei de percorrer a minha de princípio ao fim!”. (Barreto, 2017, p.19)

Essa passagem demonstra o quão pejorativamente a língua e a cultura indígenas eram (e ainda são) vistas por parte de muitos brasileiros, graças à influência eurocêntrica que selecionava (e seleciona ainda, não se pode negar) o que tinha (tem) relevância e, portanto, era (é) bem visto, e o que não tinha (tem), logo era (é) motivo de chacota. Observa-se, pois, o quanto o discurso eurocêntrico impregnava a sociedade brasileira. Isso se reflete na visão da irmã do protagonista, Adelaide, sobre o fato de Policarpo aprender a tocar modinha no violão, observa-se:

— Policarpo, você precisa tomar juízo. Um homem de idade, com posição, respeitável, como você é, andar metido com esse seresteiro, um quase capadócio, não é bonito! O major descansou o chapéu de sol — um antigo chapéu de sol com a haste inteiramente de madeira, e um cabo de volta, incrustado de pequenos losangos de madrepérola — e respondeu: — Mas você está muito enganada, mana. É preconceito supor-se que todo o homem que toca violão é um desclassificado. A modinha é a mais genuína expressão da poesia nacional e o violão é o instrumento que ela pede (Barreto, 2017, p. 11).

Eis um retrato de como os ritmos considerados nacionais era rebaixado em benefício dos estilos musicais vindos do exterior, colocados em lugar de superioridade. No entanto, conforme será demonstrado adiante, a modinha, tida pelo protagonista como um gênero musical do Brasil, trata-se de gênero oriundo de Portugal.

Situação parecida ocorre com a gastronomia, em outra cena protagonizada pela irmã de Quaresma, uma vez que ela chama até de “droga” as comidas nacionais:

— O senhor Ricardo há de nos desculpar — disse a velha senhora — a pobreza do nosso jantar. Eu lhe quis fazer um frango com petit-pois, mas Policarpo não deixou. Disse-me que esse tal petit-pois é estrangeiro e que eu o substituísse por guando. Onde é que se viu frango com guando? Coração dos Outros aventou que talvez fosse bom, seria uma novidade e não fazia mal experimentar. — É uma mania de seu amigo, senhor Ricardo, esta de só querer coisas nacionais, e a gente tem que ingerir cada droga, chi! — Qual, Adelaide, você tem certas ojerizas! A nossa terra, que tem todos os climas do mundo, é capaz de produzir tudo que é necessário para o estômago mais exigente. Você é que deu para implicar (Barreto, 2017, p. 17)

No romance **Triste Fim de Policarpo Quaresma**, de Lima Barreto, o protagonista busca afirmar a identidade nacional brasileira sob uma perspectiva romântica, idealizada e influenciada por um nacionalismo utópico. Embora exalte elementos culturais de origem africana e indígena, ele os trata de maneira essencializada, ou seja, de forma rígida e fixa, sem considerar as complexidades e transformações dessas tradições ao longo do tempo. Essa visão limitada da nação dialoga com a definição de Benedict Anderson (2008, p. 32), que a caracteriza como “uma comunidade política imaginada — e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana”. Isso evidencia que a construção nacional é um produto sociocultural, moldado

por discursos e representações que, como no caso de Quaresma, podem excluir ou simplificar certos aspectos da identidade brasileira.

Essa imaginação, porém, não se sustenta sem práticas representacionais e memorialísticas, que atuam como mecanismos centrais na construção e manutenção da ideia de nação. Assim, as contradições próprias da nacionalidade revelam-se, em última análise, parte de sua condição inventada. A visão romântica de Policarpo Quaresma se refere ao Brasil com profundo apreço; todavia, o narrador sempre evidencia que se trata do modo como o personagem imagina a nação:

A convicção que sempre tivera de ser o Brasil o primeiro país do mundo e o seu grande amor à pátria eram agora ativos e impeliram-no a grandes cometimentos. Ele sentia dentro de si impulsos imperiosos de agir, de obrar e de concretizar suas ideias. Eram pequenos melhoramentos, simples toques, porque em si mesma (era a sua opinião), a grande pátria do Cruzeiro só precisava de tempo para ser superior à Inglaterra (Barreto, 2017, p. 21-22).

Denota-se, com proeminência também, a tentativa de ressaltar na memória coletiva aqueles momentos não tão históricos, mas que perduram, por constituírem fatos do cotidiano, repetidos, em que o lugar (neste caso, o intitulado Largo do São Francisco/RJ) serve como espaço de recordação de simples atos e fatos corriqueiros do dia a dia:

O Largo de São Francisco estava silencioso e a estátua, no centro daquele pequeno jardim que desapareceu, parecia um simples enfeite. Os bondes chegavam preguiçosamente ao largo com poucos passageiros. Coleoni e sua filha tomaram um que os levasse à casa de Quaresma. Lá foram. A tarde se aproximava e as toilettes domingueiras já apareciam nas janelas. Pretos com roupas claras e grandes charutos ou cigarros, grupos de caixeiros com flores estardalhantes; meninas em cassas bem engomadas; cartolas antediluvianas ao lado de vestidos pesados de cetim negro, envergados em corpos fartos de matronas sedentárias; e o domingo aparecia assim decorado com a simplicidade dos humildes, com a riqueza dos pobres e a ostentação dos tolos (Barreto, 2017, p. 64).

Oportuno reafirmar o espaço, então, como parâmetro de memória, em que o primeiro tem a grande capacidade de guardar a segunda, uma vez que:

[...] todas as ações do grupo podem se traduzir em termos espaciais, e o lugar ocupado por ele é somente a reunião de todos os termos. Cada aspecto, cada detalhe desse lugar em si mesmo tem um sentido que é inteligível apenas para os membros do grupo, porque todas as partes do espaço que ele ocupou correspondem a outro tanto de aspectos diferentes da estrutura e da vida de sua sociedade, ao menos, naquilo que havia nela de mais estável (Halbwachs, 1990, p. 133).

No que tange à memória histórica, observa-se uma passagem em Policarpo Quaresma expõe imagens de aprendizado sobre um evento, em um momento de regressão sobre o espaço vivido que produziu outrora ações sociais ou que deixou marcas, revisitadas como personagem:

O bonde que os levava até à velha Maria Rita percorria um dos trechos mais interessantes da cidade. Ia pelo Pedregulho, uma velha porta da cidade, antigo término de um picadão que ia ter a Minas, se esgalhava para São Paulo e abria comunicações com o Curato de Santa Cruz.

Por aí em costas de bestas vieram ter ao Rio o ouro e o diamante de Minas e ainda ultimamente os chamados gêneros do país. Não havia ainda cem anos que as carruagens d’El Rei Dom João VI, pesadas como naus, a balouçarem-se sobre as quatro rodas muito separadas, passavam por ali para irem ter ao longínquo Santa Cruz. Não se pode crer que a coisa fosse lá muito imponente; a Corte andava em apuros de dinheiro e o rei era relaxado. Não obstante os soldados remendados, tristemente montados em “pangarés” desanimados, o préstito devia ter a sua grandeza, não por ele mesmo, mas pelas humilhantes marcas de respeito que todos tinham que dar à sua lamentável majestade (Barreto, 2017, p. 23, grifos nossos).

No trecho acima transcrito, a situação financeira da Corte é evidenciada por intermédio de um resgate histórico que reúne diversas memórias individuais, as quais, com a passagem do tempo, resultam numa memória coletiva. Nesse diapasão, expressões utilizadas no romance, como a “corte andava em apuros” e “rei relaxado”, por certo não serão encontradas em registros oficiais sobre a época, pois fazem parte dos modos de dizer, de contar da linguagem popular, das histórias do cotidiano, em outros discursos.

Sobre esse contraste da “história do dia a dia”, destaca-se como Foucault (1996) enxerga os diferentes tipos de discurso:

Em suma, pode-se supor que **há, muito regularmente nas sociedades, uma espécie de desnivelamento entre os discursos: os discursos que “se dizem”**

no correr dos dias e das trocas, e que passam com o ato mesmo que os pronunciou; e **os discursos que estão na origem de certo número de atos novos de fala que os retomam, os transformam ou falam deles**, ou seja, os discursos que, indefinidamente, para além de sua formulação, **são ditos, permanecem ditos e estão ainda por dizer**. Nós os conhecemos em nosso sistema de cultura: são os textos religiosos ou jurídicos, são também esses textos curiosos, quando se considera o seu estatuto, e que chamamos de “literários”; em certa medida textos científicos (Foucault, 1996, p. 22, grifos nossos).

O discurso do dia a dia, nas trocas cotidianas, se repete e é carregado de significados, exercendo um imenso poder na instauração de sentidos e funcionando como um discurso habitado. A memória cultural, portanto, não se transmite apenas por meio de discursos institucionalizados ou registrados, mas também por essas interações cotidianas, que, imersas na vida social, contribuem ativamente para a construção da memória coletiva. Esse processo não apenas reflete lutas e sistemas de dominação, mas também gera resistência e movimentos contrários (Foucault, 1996). Essa dinâmica é claramente evidenciada na literatura de Lima Barreto.

Nesse sentido, a memória coletiva, em conexão com o tempo e o espaço, revela como esses fatores influenciam nossa percepção sobre o meio social. Às vezes, a mudança do espaço físico pode ocasionar o esquecimento da memória histórica, como é explicitado por Lima Barreto:

Entre nós tudo é inconsciente, provisório, não dura. **Não havia ali nada que lembrasse esse passado**. As casas velhas, com grandes janelas, quase quadradas, e vidraças de pequenos vidros eram de há bem poucos anos, menos de cinquenta.

Quaresma e Albernaz atravessaram tudo aquilo sem reminiscências e foram até ao ponto. Antes perustraram a zona do turfe, uma pequena porção da cidade onde se amontoam cocheiras e coudelarias de animais de corridas, tendo grandes ferraduras, cabeça de cavalos, panóplias de chicotes e outros emblemas hípicas, nos pilares dos portões, nas almofadas das portas, por toda parte onde tais distintivos fiquem bem e deem na vista.

A casa da velha preta ficava além do ponto, para as bandas da estação da estrada de ferro Leopoldina. Lá foram ter. Passaram pela estação. Sobre um largo terreiro, negro de moinha de carvão de pedra, medas de lenha e imensas tulhas de sacos de carvão vegetal se acumulavam; mais adiante um depósito de locomotivas e sobre os trilhos algumas manobravam e outras arfavam sob pressão (Barreto, 2017, p. 23-24).

Neste trecho, o destaque está na descrição de alguns lugares que não mantiveram suas antigas características. Essas representações servem como referências ou imagens recriadas ao longo do trajeto percorrido pelos personagens. A representação do espaço vivido torna-se a própria materialização da memória, dado que:

É sobre o espaço, sobre o nosso espaço — aquele que ocupamos, por onde sempre passamos, ao qual sempre temos acesso, e que em todo o caso, nossa imaginação ou nosso pensamento é a cada momento capaz de reconstruir — que devemos voltar nossa atenção; é sobre ele que nosso pensamento deve se fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças (Halbwachs, 1990, p. 143).

Em uma síntese final, neste capítulo discutiu-se o quanto que os “textos escritos [...] revelam as intensas vinculações entre a memória e a escrita, frente a uma dinâmica transgressora do vivido, em meio ao aludido jogo incessante do enfrentamento entre a lembrança e o esquecimento” (Pereira, 2014, p. 347). Constatou-se, portanto, a potência que o texto literário carrega para alocar e representar a memória.

Observou-se, com o apoio dos trabalhos de Bergson, Halbwachs e Nora, entre outros, que a memória individual se entrelaça com a memória coletiva, na medida em que a primeira ressoa na segunda e a segunda se apoia na primeira. Além disso, relacionou-se cultura, prática e memória, demonstrando-se, com base nos estudos de Hall, que as ações sociais são praticamente sinônimas de práticas culturais, pois uma complementa o sentido da outra; e que a memória, por sua vez, mantém viva a cultura e toda a interpretação de seus significados, compartilhados por meio dos lugares de memória, os quais incluem a literatura e o espaço físico social como importantes suportes representativos.

A obra de Lima Barreto se eleva nesse contexto, pois consegue fazer ecoar os grupos sociais marginalizados, pelo compartilhamento de traços fundamentais comuns. Traços que foram silenciados ou menorizados pela história oficial, contada sob o ponto de vista dos dominadores, mas que são resguardados pela memória coletiva. Nesse aspecto, a literatura de Lima Barreto se apresenta como uma nascente que nos permite observar de que forma este escritor enxerga à frente de uma sociedade aristocrata e como construiu seus personagens dentro de uma república recém-instalada, que padecia em

termos de políticas sociais. Não se pode entender o que se passa culturalmente com as populações sem se considerar a experiência destas, e esta experiência é representada literariamente por Barreto, possibilitando identificação e reflexão nos leitores.

3 DIMENSÃO SIMBÓLICA NACIONAL EM LIMA BARRETO

Discutiu-se no capítulo anterior como memória, cultura, prática social, discurso e linguagem são conceitos que se interligam, porque um abrange no outro a sua ideia, sendo dado, ainda, que a literatura é um exemplo discursivo de lugar de memória cultural e coletiva. A dimensão simbólica, nesse meio, foi destacada e será agora pormenorizada.

Se antes se afirmava que o homem é um animal político e social, atualmente diz que o homem é também um animal simbólico ou cultural. Apresenta-se, portanto, outra visão epistemológica, posto que “[...] a ciência passa a ser compreendida como um conhecimento simbólico, uma ‘construção’ simbólica em meio a outras” (Fernandes, 2000). A cultura, como se explicou oportunamente, é compartilhamento e interpretação de significados comuns, com assento na representação por diversas formas. A memória alude à cultura na medida em que faz analogias aos modos de ser ou às práticas de um povo. Dito de outro modo, a memória é reproduzida simbolicamente, implicando no fato de que, ao recriar o tempo passado “[...] a consciência não o vê apenas como algo presente, mas o imagina. Para Ernst Cassirer (2001), ele não desaparece para a consciência, mas passa a ser reconfigurado por ela, o que permite uma nova relação com esse conteúdo. Ao fazer isso, a consciência atribui a esse conteúdo e a si mesma um novo significado” (CASSIRER, 2001, p. 38).

Nesse sentido, com as devidas relações estabelecidas, a linguagem é compreendida dessa vez como uma forma simbólica, e, em mais uma camada de análise, compreende-se forma simbólica como

toda a energia do espírito em cuja virtude um conteúdo espiritual de significado é vinculado a um signo sensível concreto e lhe é atribuído interiormente. Neste sentido, a linguagem, o mundo mítico-religioso e a arte se nos apresentam como outras tantas formas simbólicas particulares (Cassirer, 1956, p. 163; apud Fernandes, 2000).

Enfim, formas simbólicas são os diversos veículos de significados culturais que funcionam como mediações entre o objeto e o ser no mundo social. É adequado sublinhar que, no decorrer do livro específico em que se reflete sobre as formas simbólicas,

inclusive com estes termos incluídos no título de sua obra **A filosofia das formas simbólicas**, Cassirer (2001) a todo o momento se refere a elas, mas não as nomeia diretamente, como se percebe no trecho seguinte:

[...] apesar de toda a sua diversidade interior, os vários produtos da cultura espiritual, tais como **a linguagem, o conhecimento científico, o mito, a arte, a religião, tornam-se parte de um único grande complexo de problemas** — tornam-se múltiplas tentativas direcionadas, todas elas, para a mesma meta de transformar o mundo passivo das meras impressões, que em um primeiro momento aparentemente aprisionam o espírito, em um mundo de pura expressão espiritual (Cassirer, 2001, p. 23, grifos nossos).

No trecho abaixo é apresentada sua problemática:

Se fosse possível encontrar **um elemento intermediário pelo qual tivessem que passar todas as configurações**, tais como se realizam nas diversas direções fundamentais do espírito, e no qual a sua natureza particular bem como o seu caráter específico fossem preservados [...] (Cassirer, 2001, p. 29, grifo nosso).

Em parênteses, pontua-se que o uso da palavra “espírito” nessas discussões refere-se aos processos mentais, tendo relação com a consciência e com o pensamento. Em outras palavras, Cassirer (2001) reúne os tópicos da linguagem, do conhecimento científico, do mito, da arte e até da religião como integrantes de um universo simbólico cultural, contornados por estas formas simbólicas que permitem a ligação do ser com o mundo; que funcionam como “campo intermediário e esta função mediadora para as múltiplas direções do espírito” (Cassirer, 2001, p. 29). Neste aspecto, o autor faz questão de realizar várias análises para, por outro lado, encorpar a noção do seu objeto de estudo, dando enfoque à linguagem, que é tida como uma forma maximamente simbólica, uma vez que:

[...] a linguagem torna-se um instrumento espiritual fundamental, graças ao qual realizamos a passagem do mundo das meras sensações para o mundo da intuição e da representação. Já em suas origens a linguagem contém aquele trabalho intelectual que em seguida se manifesta na formação do conceito como conceito científico, como unidade lógica de sua forma (Cassirer, 2001, p. 34).

Portanto, sem linguagem não há relação consciente entre o ser humano e o mundo material, pois ela fornece as condições tanto para que se construam quanto para que sejam decifrados os diversos significados da ou na vida e seus objetos inteligíveis simbolicamente. Da mesma maneira, também facilita a compreensão dos mundos mítico e artístico.

Destaca-se, nesse ínterim, o papel fundamental dos signos na efetivação das formas simbólicas. É curioso observar que até mesmo o campo das ciências naturais e exatas se apoia amplamente no sistema de signos para suas construções intelectuais, como se atenta Cassirer (2001):

[...] toda a evolução das ciências naturais exatas mostra como, de fato, cada progresso na formulação dos seus problemas e nos seus meios conceituais se realizou de mãos dadas com um progressivo refinamento do seu sistema de signos. A compreensão plena dos conceitos fundamentais da mecânica de Galileu somente foi possível quando, através do algoritmo do cálculo diferencial, se logrou determinar o lugar lógico universal destes conceitos e criar para eles um signo lógico matemático de validade universal (Cassirer, 2001, p. 30).

É difícil, então, desvincular o mundo das coisas do mundo dos signos:

Porque o signo não é um invólucro fortuito do pensamento, e sim o seu órgão essencial e necessário. Ele não serve apenas para comunicar um conteúdo de pensamento dado e rematado, mas constitui, além disso, um instrumento, através do qual este próprio conteúdo se desenvolve e adquire a plenitude do seu sentido. O ato da determinação conceitual de um conteúdo realiza-se paralelamente à sua fixação em um signo característico. Assim sendo, todo pensamento rigoroso e exato somente vem a encontrar sustentação no *simbolismo* e na *semiótica* sobre os quais se apoia. Para o nosso pensamento, toda e qualquer “lei” da natureza assume a forma de uma “fórmula” universal — mas uma fórmula somente pode ser representada por intermédio de uma combinação de signos universais e específicos (Cassirer, 2001, p. 31, grifos do autor).

Nesse sentido, um campo de estudo recente que se volta para a análise mais detalhada sobre os signos é a semiótica, denominada a "doutrina dos signos" (Peirce, 2005, p. 45). Por signos, Charles Peirce (2005), considerado o pai da semiótica, entende:

aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei fundamento [...]. “Ideia” deve aqui ser entendida num certo sentido platônico, muito comum no falar cotidiano; refiro-me àquele sentido em que dizemos que um homem pegou a ideia de um outro homem; em que, quando um homem relembra o que estava pensando anteriormente, relembra a mesma ideia, e em que, quando um homem continua a pensar alguma coisa, digamos por um décimo de segundo, na medida em que o pensamento continua conforme consigo mesmo durante esse tempo, isto é, a ter um conteúdo *similar*, é a mesma ideia e não, em cada instante desse intervalo, uma nova ideia (Peirce, 2005, p. 46, grifos do autor).

Já o símbolo, que constitui também um signo, é definido por Peirce (2005, p. 52) como aquele: “[...] que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto”. Dessa forma, Símbolo é uma associação de ideias que dão sentido a algo e é, por si só, um signo. Em resumo, signos se dividem em ícones, por sua vez “[...] maneira de comunicar diretamente uma ideia [...]” (Peirce, 2005, p. 64), como um diagrama ou mesmo uma fórmula algébrica; índices, que são as indicações prováveis do que seja algo ou alguém, por exemplo, “um cata-vento é um índice da direção do vento dado que, em primeiro lugar, ele realmente assume a mesma direção do vento [...]” (Peirce, 2005, p. 67); e, por fim, símbolos, já explanado, mas que é um signo convencional, que depende do hábito, isto é, “está conectado a seu objeto por força da ideia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria” (Peirce, 2005, p. 73).

Assim, frisa-se esta característica principal do símbolo, que é o fato de poder ser aprendido e reaprendido, já que “[...] é apenas a partir de outros símbolos que um novo símbolo pode surgir [...]. Um símbolo, uma vez existindo, espalha-se entre as pessoas. No uso e na prática, seu significado cresce” (Peirce, 2005, p. 73). Isto é, um símbolo pode ser ressignificado, o que é primordial, ilustrativamente, nas atuais lutas contra-

hegemônicas. Por isso, as próprias palavras, elas mesmas símbolos, podem ser modificadas culturalmente.

Expandindo a análise, e pelo já exposto, fica claro que a ideia de nação faz parte da construção simbólica dos povos. Como conceito, é uma inventividade, por se tratar de uma comunidade imaginada (Anderson, 2008); é um organismo sociológico; uma forma de criação imaginária, neste último aspecto como o romance ou o jornal, para Anderson (2008), dado que ambas estas formas possuem um papel de representação cultural. É comum, assim, a coexistência de símbolos e significados compartilhados pelos membros na nação que fazem referência a esta; alguns deles mais exaltados e outros mais ignorados.

Não se pode confundir, entretanto, nação e nacionalismo, pois são contornos bem discrepantes. Enquanto a nação é uma invenção simbólica, e, por isso, cultural, “[...] o nacionalismo seria caracterizado por ser uma ideologia sobre a qual se sustenta a construção cultural da nação e, conseqüentemente, de um território e um Estado diferenciado” (Leite et al., 2018, p. 2065).

Para ampliar a discussão sobre a nação ser uma construção simbólica, retoma-se que a nação brasileira foi representada na literatura, em um primeiro momento, de forma romântica, quando se buscou reforçar seus mitos fundadores e construir a ideia de unificação do brasileiro — caso de **Iracema** (1865), de José de Alencar, a partir do encontro entre o branco português e o indígena. Em época posterior, por sua vez, a simbologia utilizada foi a do sertão e do sertanejo, para realçar a garra do povo, como em **Os Sertões** (1902), de Euclides da Cunha.

Na escrita de Lima Barreto, a brasilidade ganhou outros tons simbólicos, ao se realçar o cotidiano urbano comum, em que o Rio de Janeiro, lugar natal desse escritor, é rememorado em diversos aspectos, principalmente com foco na população negra e suburbana, que em sua obra é trazida ao primeiro plano como importante construtora da nação.

Para destacar a interpretação que se faz da obra do autor em estudo, salienta-se que Lima Barreto, fora da escrita criativa (se é que se pode desconectar os sentidos dos signos linguísticos), também era um sujeito consciente da situação da sociedade brasileira pós-abolicionista e não abria mão de defender os seus ideais:

[...] Lima tinha diante de si outra realidade. Considerava o Brasil “mais complexo”, na sua estrutura social, econômica, e “no seu próprio destino”. Explicava que Portugal, “a velha terra lusa”, possuía um grande passado, enquanto nós não compartilhávamos de nenhum — “só temos futuro”. Essa noção é fundamental para compreender o tipo de literatura que ele fazia e que, sobretudo, julgava ser a única passível de relevância neste nosso país ainda atado a laços coloniais. Essa era a “missão” que impunha à sua obra, quase uma fotografia três por quatro de seu autor. E foi com a alma que Lima deitou essas linhas: **“Nós nos precisamos ligar; precisamos nos compreender uns aos outros; precisamos dizer as qualidades que cada um de nós tem, para bem suportarmos o fardo da vida e dos nossos destinos.** Em vez de estarmos aí a cantar cavalheiros de fidalguia suspeita e damas de uma aristocracia de armazém por atacado, porque moram em Botafogo ou Laranjeiras, devemos mostrar nas nossas obras que um negro, um índio, um português ou um italiano se podem entender e se podem amar, no interesse comum de todos nós”. (Schwarcz, 2017, p. 519, grifos nossos)

No trecho acima, Lilia Schwarcz apresenta um extrato de uma resposta de Barreto às críticas que recebia em sua época sobre ter uma literatura militante — como se fosse de menos prestígio. O brilhantismo da resposta do autor demonstra um homem que conhece o seu povo e que fez questão de representá-lo em seu universo simbólico.

A preocupação do escritor apresenta-se clara neste aspecto. A necessidade de união do povo brasileiro, com o objetivo de estabelecer um vínculo verdadeiro entre os sujeitos componentes dessa nação só poderia se concretizar com o conhecimento, por parte dos mesmos sujeitos, da própria história, da própria cultura, em suas versões mais fiéis, isto é, sem se deixarem ser simuladas por outras concepções.

Ao se trazer a discussão sobre os símbolos nacionais na literatura barretiana, é relevante mencionar que a instauração da república no Brasil, recente na época de Barreto, trouxe consigo uma guerra de símbolos, no anseio de expressar a mudança do paradigma político.

A República proclamada pelos republicanos de última hora, sem a participação direta do povo, devia exprimir sua legitimidade por meio de símbolos. Os símbolos oficiais essenciais seriam a bandeira e o hino, fixados em certo momento por decretos (Schwarcz 1999:109). Neste contexto, houve uma “guerra de símbolos”, uma luta pela interpretação e pelo programa que se pretendia conferir à República proclamada (Jurt, 2012, p. 490).

No caso da bandeira, a diferença da do antigo regime para a do império consistiu na supressão dos itens citados abaixo, mantendo-se, por outro lado, parte da estética antiga:

[...] suprimia-se o que lembrava a dinastia reinante: a cruz da Ordem do Cristo, a esfera armilar, a coroa imperial, mas também os ramos de tabaco e de café, o progresso não residindo mais, segundo os positivistas, nas plantações de café e de tabaco, mas na indústria e na exploração dos recursos naturais (Jurt, 2012, p. 492).

Observa-se que, embora “a bandeira republicana se ligue à tradição anterior em termos simbólicos, [...] a nova bandeira foi mais marcada pela filosofia positivista” (Jurt, 2012, p. 492). Assim,

[...] são propostos por Décio Villares uma esfera azul celeste coberta de estrelas e envolta por uma faixa com o lema (positivista) “Ordem e Progresso” [...] Algumas estrelas foram aumentadas, outras reduzidas, mas foi sobretudo o signo marcado no meio da esfera que foi aumentado: o Cruzeiro do Sul, que havia servido aos portugueses e espanhóis, desde as primeiras grandes expedições, como ponto de orientação nos mares do hemisfério sul [...] As estrelas não reproduziam somente a esfera estrelada no momento da proclamação da República, elas simbolizavam, ao mesmo tempo, os 20 estados do Brasil [na época] de acordo com seu tamanho e posição. A correspondência entre microcosmo (geográfico) e macrocosmo (celeste) vinha da filosofia de Auguste Comte, marcada por uma visão “orgânica” da história (Jurt, 2012, p. 492).

Nesse ínterim, cabe colocar que Barreto era um ferrenho crítico do positivismo de sua época, e inclusive deixou isso claro na sua narração em **Triste Fim**, analisando o militarismo carioca:

Eram os adeptos desse **nefasto e hipócrita positivismo, um pedantismo tirânico, limitado e estreito, que justificava todas as violências, todos os assassínios, todas as ferocidades em nome da manutenção da ordem, condição necessária, lá diz ele, ao progresso** e também ao advento do regime normal, a religião da humanidade, a adoração do grão-fetichê, com fanhosas músicas de cornetins e versos detestáveis, o paraíso, enfim, com inscrições em escritura fonética e eleitos calçados com sapatos de sola de borracha!...

Os positivistas discutiam e citavam teoremas de mecânica para justificar as suas ideias de governo [...]

A matemática do positivismo foi sempre um **puro falatório** que, naqueles tempos, amedrontava toda a gente (Barreto, 2017, p. 125-126, grifos nossos).

As alusões simbólicas à nação em **Triste Fim de Policarpo Quaresma** encontram, então, respaldo nesses itens clássicos como a bandeira, um signo índice que indica o seu respectivo país, apesar de suas críticas ressalvadas sobre o lema por trás deste símbolo. Na passagem exemplificativa abaixo, Quaresma demonstra que o seu amor pelo Brasil dispensa especificação de região, que envolve todos os estados, simbolizados positivamente nas estrelas da bandeira do Cruzeiro nacional:

Não tinha predileção por esta ou aquela parte de seu país, tanto assim que aquilo que o fazia vibrar de paixão não eram só os pampas do Sul com o seu gado, não era o café de São Paulo, não eram o ouro e os diamantes de Minas, não era a beleza da Guanabara, não era a altura da Paulo Afonso, não era o estro de Gonçalves Dias ou o ímpeto de Andrade Neves — era tudo isso junto, fundido, reunido, sob a bandeira estrelada do Cruzeiro (Barreto, 2017, p. 13).

Destaca-se, entretanto, que a bandeira da República Federativa do Brasil foi um símbolo tão marcante que perdurou apesar das diversas constituições posteriores à de 1891. Hoje, tem novas estrelas (27) que simbolizam os novos estados do Brasil. A estética principal, no entanto, ainda vigora, apesar de algumas tentativas de modificações ao longo da história.

Nesse contexto, insere-se uma reflexão sobre uma tentativa de incluir os povos originários e o povo negro na tessitura da bandeira, por meio de suas cores mais características, nos primórdios republicanos, demonstrando que a simbologia também é um lugar de luta política, o que é bem retratado por Vieira (2011):

Mas não é de hoje que tentam alterar a Bandeira. Ainda no processo de instauração republicana, em 1889, Silva Jardim, um dos republicanos mais radicais no contexto da Proclamação, propunha profunda mudança nas cores e formas de representar a nação (LUIZ, 1986). **Em sua proposta, o verde, o amarelo, o azul e o branco seriam substituídos por três faixas na posição horizontal, de cores vermelha, preta e branca, representando os povos formadores do Brasil: o índio, o negro e o branco, respectivamente.** No centro da faixa vermelha haveria uma esfera representando o mundo, cercada

por ramos de café, símbolo da riqueza nacional. Em 1890, ainda no momento de afirmação do regime republicano, projeto semelhante foi apresentado, dessa vez pelas mãos de ninguém menos que o Visconde de Rio Branco (LUIZ, 1986). Todavia, com algumas poucas alterações, as faixas vermelha, branca e preta viriam ordenadas na posição diagonal, tendo no centro a cruz da Ordem de Cristo, o escudo sobressaindo no lado superior.

Todos esses projetos foram derrotados. Prevaleceu o verde-amarelo como cores nacionais predominantes. Seguindo a lógica positivista dos grupos republicanos vitoriosos, na primeira etapa da transição orgânica da humanidade deveria ser mantida as cores do antigo regime, acrescentando-se a inscrição ‘Ordem e progresso’ (CARVALHO, 1990:112). Como explicou José Murilo de Carvalho, **a batalha que se travou em torno do modelo de bandeira nacional, no ato da proclamação, rendeu inequívocas disputas entre os diferentes grupos políticos que postulavam a república** (Vieira, 2011, p. 3).

Outra tentativa de inclusão simbólica, dessa vez no âmbito fictício, é representada literariamente quando Policarpo dirige-se ao Congresso Nacional pedindo a decretação da língua tupi-guarani como oficial e nacional do povo brasileiro (Barreto, 2017, p. 47), fato que fez com que passasse a ser considerado louco pelo senso comum e até motivo de chacota. É importante comentar que, passados mais de um século, o Brasil continua a não reconhecer nenhuma das línguas originárias como oficiais. Somente em julho de 2023, a República Brasileira traduziu, pela primeira vez, a carta constitucional para uma língua indígena (Agência Brasil, 2023). Isso evidencia que a República Brasileira, ao longo do tempo, se constitui e promove um projeto de exclusão dos povos indígenas, ao não reconhecer suas línguas como parte integrante do país.

Ainda na área linguística, o hino nacional também merece um registro enquanto símbolo cultural, pois o caráter musical, cantado, ganha popularidade facilmente, quase tanto como o aspecto visual da bandeira, que de primeira captam os sentidos. Nesse caso, o hino do Brasil data de 1831, com adaptações. Conforme Joseph Jurt (2012):

Joaquim Osório Duque-Estrada (1870-1927) redigiu nova letra em 1908, letra esta que foi declarada texto oficial do hino em 1922 (em 6 de setembro), por ocasião do centenário da Independência (em 7 de setembro). Este **novo texto evoca “o sol da liberdade”, a liberdade da nação que o “povo heroico” havia conquistado com o “grito do Ipiranga”. Na parte média do texto encontra-se “pátria amada, idolatrada”, que vela por suas crianças como**

uma mãe zelosa. Menciona-se também a justiça, o Cruzeiro do Sul. A bandeira, com suas estrelas e a cor verde dos louros, seria o símbolo de um amor eterno, proclamando “paz no futuro e glória no passado” (Jurt, 2012, p. 494-495, grifos nossos).

Com isso, notam-se diversas alegorias sobre os ideais do projeto de país que se iniciava e que se buscava fazer valer por meio dessas representações. Desse modo, se antigamente o rei que sustentava em si a simbolização do país, com sua figura e adereços suntuosos, “na República, personificações ou alegorias nacionais assumem esta função” (Jurt, 2012, p. 495). Havia a necessidade, por conseguinte, surgem novas construções simbólicas que conseguem penetrar no imaginário social. Por isso, tais símbolos se fazem presentes em **Triste fim**. O desejo de Barreto era constituir uma nova imagem do Brasil, criticando o nacionalismo exacerbado e acrítico que dominava o país na época e, por outro lado, explicitar as contradições por meio de seu protagonista.

Em outra passagem, no início do livro em maior análise, Quaresma expõe o desejo de se tornar militar. Nesse caso, ser militar carrega, para ele, uma simbologia de defesa da nação no seu sentido mais literal possível de combate, de guerra, demonstrando que ele é um sujeito destemido, pronto ao enfrentamento:

Logo aos dezoito anos quis fazer-se militar; mas a junta de saúde julgou-o incapaz. Desgostou-se, sofreu, mas não maldisse a pátria. O ministério era liberal, ele se fez conservador e continuou mais do que nunca a amar a “terra que o viu nascer”. Impossibilitado de evoluir-se sob os dourados do Exército, procurou a administração e dos seus ramos escolheu o militar.

Era onde estava bem. No meio de soldados, de canhões, de veteranos, de papelada inçada de quilos de pólvora, de nomes de fuzis e termos técnicos de artilharia, aspirava diariamente aquele hálito de guerra, de bravura, de vitória, de triunfo, que é bem o hálito da pátria (Barreto, 2017, p. 13).

É relevante, por outro viés, que até as frutas narradas recebem o frisar de serem sabores nacionais em **Triste Fim**, como no trecho abaixo, em que o escritor ressalta a qualidade da pitanga e do cambuí: “Acabado o almoço, dava umas voltas pela chácara em que predominavam as fruteiras nacionais, recebendo a pitanga e o cambuí os mais cuidadosos tratamentos aconselhados pela pomologia, como se fossem bem cerejas ou figos” (Barreto, 2017, p. 21).

Aliás, o próprio nome do protagonista, Policarpo Quaresma, carrega consigo vários sentidos simbólicos irônicos, como assegura Schwarcz (2017):

Existia ironia até no nome escolhido para o herói da narrativa, como bem mostra Silviano Santiago. **“Policarpo”, segundo o dicionário, significa “aquele que tem e produz muitos frutos”**. Mas a vida do herói não resultou em nenhum produto digno; ele terminou só, sem descendentes, e até sem herança para deixar. Já o verbo “carpir” (que pode significar também “chorar”, “lamentar”) remeteria a outra referência existente no título da obra: “o triste fim”. **“Quaresma” é igualmente palavra de mais de um sentido; num deles, designa o período de quarenta dias de jejum que termina no Domingo de Páscoa e com o sacrifício de Cristo; sacrifício entendido como ato de consagração, cujo desenlace, apesar de triste, pode fundar um pacto com uma nova sociedade. Policarpo seria assim um gênero de Cristo dessa nacionalidade tropical; um líder melancólico de um novo porvir. No entanto, não foi. Por isso tem mais de “carpo” que de Policarpo** (Schwarcz, 2017, p. 432-433).

Em **Triste fim** flagramos uma complexidade de símbolos de todos os cantos do território brasileiro, os quais abrangem desde paisagens naturais, objetos de valor econômico, frutas, à linguagem dos povos originários, estereótipos, deixando um imaginário profícuo e convidativo à reflexão do que é fazer parte desta nação.

Ao apresentar tantos símbolos e deixar de fora tantos outros, Lima expõe que no processo de construção de uma identidade nacional é preciso ultrapassar suas contradições, fazer escolhas, silenciar identidades. Foi isso que os intelectuais do século XIX fizeram, quando elegeram os brancos europeus e os indígenas brasileiros (estes últimos amansados à maneira europeia) para representar nossa identidade. De forma semelhante, Lima Barreto, em sua narrativa, realizou uma escolha, mas priorizou elementos rejeitados pelo ideal eurocêntrico.

Além dos símbolos, não se pode olvidar a questão do espaço em Lima Barreto, vez que, consoante o geógrafo Roberto Corrêa (1989), “o espaço urbano assume [...] uma dimensão simbólica que, entretanto, é variável segundo os diferentes grupos sociais, etários etc.” (Corrêa, 1989, p. 9).

Na obra, o escritor plasma lugares simples do cotidiano. São esses lugares, aliás, os que mais ocupam a tessitura textual barretiana, inclusive para evidenciar as

desigualdades do Brasil com mais envergadura, não tão frequentes no projeto simbólico da nação brasileira “para turista ver”. Schwarcz (2017) evidencia a relação do escritor com os espaços da cidade do Rio de Janeiro e comenta acerca de como esses mesmos espaços tornaram-se personagens de sua obra.

No entanto, se Lima ia virando um personagem da cidade, era durante o trajeto percorrido todos os dias — da rua Boa Vista, no subúrbio de Todos os Santos, até a Secretaria da Guerra, que ficava na praça da República, e vice-versa — **que o escritor encontrava tempo para observar os passageiros, a arquitetura dos vários bairros e estações de trem, os tipos, os vizinhos, a “aristocracia suburbana”, os funcionários públicos como ele, os estudantes, os “humilhados”, os operários, as senhoras, as moças.**

Mais que um percurso rotineiro, a linha da Central do Brasil virava, ela própria, personagem nos escritos de Lima. Ora como tema principal, ora como operação retórica de ambientação para a trama. **O trajeto do trem era pretexto, ademais, para assinalar diferenças sociais que delimitavam classe, raça, gênero e região, singularidades que ficavam ainda mais claras quando comparadas com as da população do centro do Rio.** (Schwarcz, 2017, p. 224, grifos nossos).

Nesse caso, observa-se que a escolha narrativa de Barreto constantemente perpassa por uma comparação dos diversos espaços sociais, de modo que, com esse próprio recurso de comparação, vão emergindo críticas sobre desigualdade espacial. Como se vislumbra adiante, também se observa que as escolhas espaciais feitas por Barreto não se limitam a representações da população mais abastada, do que ele chama de “aristocracia dos subúrbios”, que estão mais perto da pobreza do que da burguesia brasileira. Isto porque, de acordo com Schwarcz (2017, p. 519), “o escritor desfazia dos bairros que para ele representavam o quartel-general da aristocracia estrangeirada brasileira. O mapa literário de Lima ia se desenhando, portanto, [...] com suas fronteiras e limites”. Nesse ritmo, Barreto optou mais por representar o subúrbio, como se nota nesta sua afiada descrição:

Os subúrbios do Rio de Janeiro são a mais curiosa coisa em matéria de edificação de cidade. A topografia do local, caprichosamente montuosa, influiu decerto para tal aspecto, mais influíram, porém, os azares das construções [...]

Vai-se por uma rua a ver um correr de chalets, de porta e janela, parede de frontal, humildes e acanhados, de repente se nos depara uma casa burguesa, dessas de compoteiras na cimalha rendilhada, a se erguer sobre um porão alto com mezaninos gradeados. Passada essa surpresa, olha-se acolá e dá-se com uma choupana de pau a pique, coberta de zinco ou mesmo palha, em torno da qual formiga uma população; adiante, é uma velha casa de roça, com varanda e colunas de estilo pouco classificável, que parece vexada a querer ocultar-se, diante daquela onda de edifícios disparatados e novos.

Não há nos nossos subúrbios coisa alguma que nos lembre os famosos das grandes cidades europeias, com as suas vilas de ar repousado e satisfeito, as suas estradas e ruas macadamizadas e cuidadas, nem mesmo se encontram aqueles jardins, cuidadinhos, aparadinhos, penteados, porque os nossos, se os há, são em geral pobres, feios e desleixados [...]

Além disto, os subúrbios têm mais aspectos interessantes, sem falar no namoro epidêmico e no espiritismo endêmico; as casas de cômodos (quem as suporia lá!) constituem um deles bem inédito. **Casas que mal dariam para uma pequena família, são divididas, subdivididas, e os minúsculos aposentos assim obtidos, alugados à população miserável da cidade.** Aí, nesses caixotins humanos, é que se encontra a fauna menos observada da nossa vida, sobre a qual a miséria paira com um rigor londrino (Barreto, 2017, p. 82, grifos nossos).

Contextualiza-se que a relação de Lima Barreto com a cidade do Rio de Janeiro, por ter se constituído como um espaço letrado, dominante como capital da República Velha, sempre foi atravessada por momentos de atrito. Isto porque é característica de sua literatura o agir de modo disruptivo com os padrões da literatura da época. Inclusive, esta postura fez com que a veiculação de seus escritos se desse principalmente na pequena imprensa local (Resende, 1993), em tempo no qual a própria Imprensa industrializou-se como mercado (Lopes, 2022).

Apesar desses atritos, vemos que o que Lima Barreto mostrou, no fundo, a verdadeira personalidade do Rio de Janeiro, “a verdadeira cara da cidade do Rio de Janeiro, sua resistência à ordem organizada imposta, ao Estado controlador, reação nem sempre organizada” (Resende, 1993, p. 14). Esta representação aguçada foi possível pelo fato de o escritor ter sido um grande observador da cidade, não escapando de seu olhar sequer os sutis detalhes do cotidiano, voltando também sua atenção às transformações enquanto espaço sede da outrora República (Silveira, 2008, p. 28-29).

Corrêa (1989), ao abordar os sentidos do espaço urbano, aponta que este é “[...] fragmentado, articulado, reflexo, condicionante social, cheio de símbolos e campo de lutas — é um produto social, resultado de ações acumuladas através do tempo, e engendradas por agentes que produzem e consomem espaço” (Corrêa, 1989, p. 11). Nessa dinâmica espacial, adita-se que não ter acesso à habitação de qualidade, como expõe Barreto, nas gêneses da República, é sintoma de uma sociedade com diferenças sociais acirradas – ainda mais na época do pós-abolição, plano de fundo do autor e da obra estudada; mesmo que, como bem sabido, não seja um problema que se limita a esta época.

A habitação é um desses bens cujo acesso é seletivo: parcela enorme da população não tem acesso, quer dizer, não possui renda para pagar o aluguel de uma habitação decente e, muito menos, comprar um imóvel. Este é um dos mais significativos sintomas de exclusão que, no entanto, não ocorre isoladamente: correlatos a ela estão a subnutrição, as doenças, o baixo nível de escolaridade, o desemprego ou o subemprego e mesmo o emprego mal-remunerado.

Os grupos sociais excluídos têm como possibilidades de moradia os densamente ocupados cortiços localizados próximos ao centro da cidade [...], a casa produzida pelo sistema de autoconstrução em **loteamentos periféricos**, os conjuntos habitacionais produzidos pelo Estado, via de regra também distantes do centro, **e a favela** (Corrêa, 1989, p. 29-30, grifos nossos).

Barreto, portanto, materializou a sociedade brasileira crua em sua abordagem espacial literária, focando na segregação socioespacial da população periférica. Ao usar da geografia simbólica carioca, conseguiu igualmente associar espaços do cotidiano por meio de suas narrações, construindo os cenários conforme sua percepção. Soube narrar essas diferenças sociais através de sua escrita, permitindo, com isso, a identificação dos leitores, pelo tom realista. Por isso, afirmamos que Barreto foi um verdadeiro narrador, no sentido atribuído por Walter Benjamin (1994), para quem a verdadeira narrativa:

[...] tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida — de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos (Benjamin, 1994, p. 200).

Nesse sentido, pode-se ponderar que Lima Barreto soube aconselhar o povo brasileiro com sua literatura, uma vez que se apresentou como um representante das camadas populares, dando publicidade e maior alcance a estas, através de seu texto literário, ressoando as vozes dos considerados “sem-fala” (Resende, 1993).

Aliado a isso, é possível enxergar um projeto político-literário em Lima Barreto, pelo fato de que ele acreditava que literatura poderia “transformar as relações político-sociais travadas em sua contemporaneidade” (Silveira, 2008, p. 24). Seu projeto começa com a própria luta para fazer-se ouvido, uma vez que “[...] tomou para si a literatura como missão, quis traçar seu próprio destino, quis ser ouvido. Insistiu em publicar-se (Lopes, 2022, p. 1).

Nesse aspecto, Barreto consegue se promover enquanto cidadão a literatura como forma de ação política, cultivando, assim, uma transformação social. Esta transformação social se construiria através dos sentimentos instigados pela literatura, os mais elevados, com o potencial de unir em solidariedade todas as pessoas, ocasionando eventual ação coletiva, pelo despertar da sensação de igualdade e de capacidade interventiva (Silveira, 2008).

Por essas e outras que Barreto acertou ao construir um universo simbólico nacional em sua literatura, sobretudo não hegemônico. Vale recordar que a simbologia também é disputada em um mundo desigual. Disputar símbolo é disputar conceito, disputar visão de mundo, disputar a valorização de um modo de fazer e de interpretar a vida; é enfrentar o fixo, o universal, o discurso dominante; é disputar a própria dinâmica territorial e socioespacial. É, sobretudo, não perder o norte do que representam os vínculos comuns reais que unem um povo. É poder refutar desigualdades e discriminação. Lima Barreto em sua época, como analisado, conseguiu fazer isso muito bem, rompendo com o projeto literário que até então estava consolidado, aquele de manutenção da representação dos dominantes.

Assim, percebe-se que as formas simbólicas dão contorno ao mundo humano, uma vez que a construção do mundo simbólico envolve fortemente o uso da linguagem e em que “o caos das impressões imediatas somente passa a se aclarar e articular no momento em que lhe 'damos nome', permeando-o, assim, com a função do pensamento [...]”

(Cassirer, 2001, p. 33-34). Ou seja, graças a nossa interpretação do mundo com auxílio dos signos — veículos intermediários — que as coisas da vida material tanto adquirem como modificam de sentido.

Viu-se, assim, que a característica destacada dos símbolos, para fins dessa análise, é a sua capacidade de ser ressignificado com o passar do tempo, sendo, afinal, um campo de disputa cultural. Os signos, tal como o símbolo, vivem e estão sujeitos aos efeitos da organicidade da vida em sociedade, em que palavras, gestos, modos de fazer e estar, o próprio espaço, todos estão em constante mudança ou em processo de conscientização.

Buscou-se demonstrar que toda vez que um e outro grupo não se tem por representado nos símbolos mais importantes do país há uma espécie de exclusão simbólica com o fim de se assegurar determinada visão de mundo em contraponto a outras. Barreto, em sua obra magna, fez o caminho oposto à exclusão, usando da simbologia linguística para retratar um Brasil comum, o povo comum, simples, com enfoque nas diferenças sociais, para incluí-las e colocá-las no centro de discussão. Com isso, fez das letras suas armas de combate, constituindo um projeto político literário com vistas à transformação social, instigando a reação coletiva com suas palavras.

A literatura de Lima Barreto carrega consigo um universo simbólico de postura não hegemônica, opondo-se cabalmente a estereótipos do que é ser brasileiro; opondo-se a uma homogeneização da nação. Sustentou igualmente essa postura ao ter disputado a visão de mundo dominante sobre o Brasil; ao ter exposto e questionado a realidade sensível das classes desfavorecidas da primeira república; ao não ter aceitado comparações descabidas do que se faz no Brasil com os modos de ser ou ideais do norte global e dos eurocêtricos; por ter usado do tom realista para expor críticas variadas sobre costumes, gostos e filosofias, o que se percebe em seus textos às vezes com clareza, às vezes como índice.

Além de tudo isso, o escritor construiu uma escrita de si, por se projetar em seus textos, por representar suas visões e, com estas, desejos coletivos. Construiu, assim, um imaginário visionário à época, questionando os símbolos nacionais hegemônicos e escancarando uma sociedade pós-abolicionista não superada em vias de modernização à moda europeia. Usou a linguagem como seu signo de refúgio e como expressão de um

mundo simbólico alternativo a ser construído por seu(s) povo(s) no futuro, já que a pátria em Policarpo Quaresma, a qual tanto buscava, não passou de um mito — uma construção simbólica, frustrando-se ao final.

4 IDENTIDADE ANTIRROMÂNTICA E REPRESENTAÇÃO CONTRA-HEGEMÔNICA EM LIMA BARRETO

O debate sobre as faces da identidade cultural brasileira continua profícuo, principalmente porque os povos historicamente silenciados têm conseguido, por conta dos movimentos sociais e das lutas identitárias emergentes sobretudo a partir da década de 1960, fazer ecoar suas narrativas sobre a nação. Ressalte-se que, embora os movimentos sociais tenham ganhado força a partir dos anos de 1960, representações divergentes da narrativa oficial sobre o Brasil sempre existiram. Lima Barreto, por exemplo, foi um escritor que, constituiu, em especial **Triste Fim de Policarpo Quaresma**, objeto do presente estudo, novas representações do Brasil.

Dessa forma, estudar narrativas que abarcam temáticas atreladas à nação, à cultura, à memória e à identidade no contexto histórico brasileiro em sua pluralidade, levando em conta os valores histórico e estético das obras ao retratarem metaforicamente certas épocas e seus ideais manifestos, é, também, um ato político.

Neste capítulo, serão abordados temas como identidade e nação em oposição à visão romântica nas representações da identidade nacional do Brasil, de modo a observar conotações contra-hegemônicas na literatura de Lima Barreto.

De início, cumpre discutir o conceito de identidade, essencial à análise, observando as discussões internacionais e nacionais. Neste aspecto, identidade e diferença são ideias que se aproximam, pois a primeira só existe em contraponto à segunda, porque aquele que é igual a alguém necessariamente será, em outro referencial, diferente do outro. Daí que, “em um mundo imaginário totalmente homogêneo, no qual todas as pessoas partilhassem a mesma identidade, as afirmações de identidade não fariam sentido” (Silva, 2000, p. 75).

Em uma definição que une os dois conceitos interdependentes, pode-se definir a identidade como “a referência, é o ponto original relativamente ao qual se define a diferença” (Silva, 2000, p. 75-76), sendo, também, construções sociais e culturais. Ainda de acordo com Silva (2000, p. 77), “a definição da identidade brasileira, por exemplo, é o resultado da criação de variados e complexos atos linguísticos que a definem como

sendo diferente de outras identidades nacionais”. Para Hall (2000, p. 110), no mesmo sentido:

as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela. [...] é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, [...] que o significado ‘positivo’ de qualquer termo — e, assim, sua ‘identidade’, pode ser construído.

É relevante que se aluda ao fato de que a identidade é uma construção social que necessita da diferença, porque podemos, desse modo, analisar as particularidades relacionadas à construção da(s) identidade(s) brasileira(s). Para tanto, é a designação “identidade nacional” que vem à tona. Segundo Hall (2006, p. 50), pensador do campo dos estudos culturais e identitários, “[...] as culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações, que formam todo o discurso identitário nacional”, sobre isso, inclusive, já comentamos no capítulo anterior.

A ideia da nação surgiu a partir da busca de um novo sentido para a união de populações no decorrer da história e das revoluções nos mais diversos campos, sobretudo com a invenção da imprensa, do jornal e do gênero romance. Esse novo sentido foi necessário em virtude do declínio das principais concepções culturais acerca do que unia um povo: a língua; a religião; o poder monárquico e divino; e a pretensa temporalidade simultânea entre cosmologia e História (Anderson, 2008). Para preencher essa lacuna, o conceito de nação foi se desenvolvendo com o passar do tempo. De acordo com Anderson (2008, p. 56):

A ideia de um organismo sociológico atravessando cronologicamente um tempo vazio e homogêneo é uma analogia exata da ideia de nação, que também é concebida como uma comunidade sólida percorrendo constantemente a história, seja em sentido ascendente ou descendente.

Parafrazeando Ernest Renan (1997), e alinhando-nos à visão de Anderson, a nação moderna é um resultado histórico multifatorial, não se esgotando somente no fator racial ou no fato linguístico ou no fator religioso ou no fator de união de interesses, nem mesmo se limitando ao fator geográfico. Nação, então, dentro deste raciocínio, é:

[...] uma grande solidariedade, constituída pelo sentimento dos sacrifícios que se fizeram e que ainda se fariam. Ela supõe um passado, mas se resume no presente a um fato tangível: o consenso, o desejo claramente expresso de continuar a vida em comum (Renan, 1997, p. 173-174).

Desse modo, para Renan (1997), o critério maior para se sintetizar o conceito de nação é o da vontade coletiva de estar junto, o que legitima essa unidade, esse vínculo social que persiste enquanto essa vontade subsistir, que está para além e detém mais força de coesão do que os demais fatores.

Em retorno, nação como comunidade imaginada é igualmente entendida porque é produto da imaginação e da representação de seus próprios integrantes, ainda que essa representação por vezes seja problemática, principalmente quando idealizada. Anderson (2008, p. 55) utiliza o romance e o jornal como exemplos de formas de criação imaginária, surgidas na Europa durante o século XVIII, que “[...] proporcionaram meios técnicos para ‘representar’ o tipo de comunidade imaginada correspondente à nação”, evidenciando o vínculo imaginário que pode ser estabelecido entre os sujeitos. Mas a pergunta fundamental é: quem controla o imaginário e as representações? Trata-se de uma relação de poder.

Sobre essa relação de poder de definição, cabe trazer a reflexão de Silva (2000, p. 81):

A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com relações de poder. O poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes (Silva, 2000, p. 81).

Com isso, não deveria surpreender o fato de que a identidade brasileira, em grande parte, foi representada na literatura com ideais românticos e sob influência eurocêntrica, processo que, não obstante, ainda teve resquícios na Primeira República (1889-1930), apesar das tentativas de quebra de paradigma, de modernização. O país, nos primeiros anos republicanos, vivia integrado a um cerco da civilização ocidental, aliando-se ao caminho de desenvolvimento global, que contava com um grupo formado pela elite

brasileira intelectual, embora em menor número, que difundiam a cultura advinda da civilização burguesa europeia, bem como abordado por Sodré (2000).

Em consequência disso, essa identidade nacional buscada pela elite, longe de refletir a realidade material brasileira, foi uma construção ideológica que concebia o país sob a ótica ocidental, suprimindo de sua formação étnica o índio, o negro, a mulher e o homem pobre, e pautada nas teorias de suposta degradação da população brasileira majoritariamente mestiça.

Na relação entre identidade e literatura, tem-se que a literatura pode assumir uma função ora “dessacralizante”, desconstrutora, ora “sacralizante”, o que, nas palavras de Bernd (1992, p. 17), com suporte no pensamento de Glissant (1981), seria “uma literatura que se atribui a missão de articular o projeto nacional, de fazer emergir os mitos fundadores de uma comunidade e de recuperar sua memória coletiva”, tendendo à construção de uma identidade etnocêntrica, com realidade de referência determinista. Esta última função, isto é, a de unificação, de acordo a mesma autora, foi exercida durante o romantismo brasileiro (1836-1880), uma vez que a literatura nacional trabalhou “[...] somente no sentido da recuperação e da solidificação de seus mitos” (Bernd, 1992, p. 18).

Como exemplo dessa afirmação, há a construção da identidade brasileira focada na figura do índio, inspirada em ideias de José de Alencar, como é o caso de seu romance **Iracema** (1865), que elegeu “[...] o índio como o símbolo da origem de nosso povo” (Baldo, 2006, p. 2), e cujo enredo tratou “da união entre a ‘formosa índia’ Iracema e o ‘nobre guerreiro português’ Martim, [dos quais] nasce Moacir (o filho da dor), que simbolizaria a origem da raça brasileira” (Baldo, 2006, p. 2). A narrativa, portanto, serviu para trazer sentido e até de orgulho de ter identidade brasileira, graças à exaltação desses valores de amor a terra e ascendência imaginada como “nobre”.

Outro exemplo de exaltação de determinada identidade brasileira ocorreu com Euclides da Cunha em **Os Sertões** (1902), pelo destaque à figura sertaneja, que, por sua vez, seria a nova representante do caráter nacional brasileiro. Neste ponto, Oliveira (2002) ressalta a característica de sacrifício e resistência na figura do sertanejo, que subsiste apesar do clima e do esquecimento pelos grandes centros, tornando-se a certo ponto mítico. Por outro lado, o autor reitera que estão presentes na obra mencionada

problemáticas como a do determinismo biológico da época, em contraste com a ideia de sertão posta da forma pejorativa, inclusive pelo olhar estrangeiro, uma barbárie, impossível de "se civilizar". Em complemento, observa-se que, no Brasil do século XIX, “a maioria dos estudiosos baseava-se nas teorias evolucionistas e no conceito de superioridade branca e inferioridade negra” (Baldo, 2006, p. 4), em que o suposto atraso cultural se colocava por essas tais influências.

Ao término do século XIX, porém, uma voz se levantou por antecipar os ideais do modernismo que insurgia, razão pela qual que tem sido considerado, no olhar historiográfico atual, pré-modernista: Lima Barreto. Vale antecipar que, ao contrário do romantismo, o modernismo passou a conceber “[...] a identidade nacional no sentido de sua dessacralização, [...] um pensamento politizado, equivalendo a uma abertura contínua para o diverso, território no qual uma cultura pode estabelecer relações com as outras” (Bernd, 1992, p. 18).

Afonso Henriques de Lima Barreto nasceu em 13 de maio de 1881, sete anos após a abolição da escravidão no Brasil, como é bem ressaltado por Schwarcz (2017, p. 24), pois: “[...] para o futuro escritor faria toda a diferença: a ideia de liberdade significava um divisor de águas não só para a história do país como para o projeto literário que Lima pretendeu realizar”. Entre as obras mais conhecidas do autor, figura **Triste Fim de Policarpo Quaresma** (originalmente publicada em 1911), que critica abertamente as contradições da identidade nacional durante os primeiros anos da República.

Com isso, destaca-se que a obra do Policarpo Quaresma contém elementos em comum com o modernismo, principalmente pela lógica desconstrutora com que Barreto narra seu romance e pelo uso diferenciado da língua, com foco em interlocutores específicos, quais seja, a população urbana e periférica do Rio de Janeiro (Silva, 2018a).

Afinal, não há nada daquela época do Brasil a ser romantizado. Como sintetiza Silva (2021, p. 401), ao relatar os interesses da classe dominante na época pós-abolicionista:

Nesse cenário o país tinha o paradoxal desafio de se solidificar enquanto república a partir de uma classe dirigente herdeira dos latifúndios coloniais; de ingressar no capitalismo moderno, sem burguesia nem indústria; e de construir

um regime democrático sem superar o racismo antinegro como mecanismo privilegiado de divisão da sociedade brasileira (Silva, 2021, p. 401).

É nesse contexto que **Triste Fim de Policarpo Quaresma** se insere, ao contrapor-se aos ideais de nação da época, aos seus valores problemáticos. Como apontando por Cinthia Silva (2010), em linhas gerais, a escrita dele é uma tentativa literária que buscava:

Na tessitura de seu enredo, desnudar, desmitificar, dissociar o mito da pátria, fruto de uma construção pura, arraigada somente no local, sem considerar as influências estrangeiras que se apresentam desde a gênese da nação” (Silva, 2010, p. 83).

A noção de pátria, ou melhor, patriotismo, é o que mais chama atenção em Policarpo Quaresma, por ser a principal característica do personagem, proclamada como um patriota convicto, como se percebe no seguinte trecho do livro:

Policarpo era patriota. Desde moço, aí pelos vinte anos, o amor da pátria tomou-o todo inteiro. Não fora o amor comum, palrador e vazio; fora um sentimento sério, grave e absorvente. Nada de ambições políticas ou administrativas; o que Quaresma pensou, ou melhor: o que o patriotismo o fez pensar foi num conhecimento inteiro do Brasil, levando-o a meditações sobre os seus recursos, para depois então apontar os remédios, as medidas progressivas, com pleno conhecimento de causa (Barreto, 2017, p. 12).

Acerca do mote do patriotismo, é uma ideia que se aproxima do nacionalismo, uma vez ambos estão atrelados à representação coletiva de uma sociedade, mas que, por outro lado, não se confundem:

Diferente do nacionalismo, **o patriotismo refere-se a um sentimento de lealdade ligado à nação** (Sewpaul, 2009), sendo muitas vezes considerado sinônimo de nacionalismo (Billig, 1995; Sewpaul, 2009). No entanto, o patriotismo consiste no desenvolvimento de um sentimento de autopreservação, em uma moral do dever, podendo envolver inclusive o auto-sacrifício (Acton, 1985). O patriotismo está ligado ao amor à nação, porém não é sinônimo de nacionalismo. Enquanto este último faz referência à crença em uma unidade cultural e/ou étnica, o patriotismo está ligado ao amor, à forma de vida que garante a liberdade e o bem comum da nação (Viroli, 1997) [...] **o nacionalismo seria caracterizado por ser uma ideologia sobre a qual se sustenta a construção cultural da nação e, conseqüentemente, de um**

território e um Estado diferenciado (Leite et al., 2018, p. 2065, grifos nossos).

Por isso, compreende-se que a “engenharia textual barretiana [...] é um procedimento radical à medida que traz para o campo literário recursos técnicos e teóricos avessos ao eurocentrismo, portanto, inscritos numa outra proposta epistemológica que não a europeia” (Silva, 2018b). Daí porque podemos dizer que Lima Barreto se encaixa também como contra-hegemônico, numa perspectiva teórica atual.

Por hegemonia, na acepção gramsciana, pode-se inferir a direção ideológica, intelectual, moral e política de uma nação, e dado que “esse monopólio ideológico garante não apenas que a classe fundamental exerça sua função dirigente, mas também sua função dominante” (Alves, 2010, p. 79). A contra-hegemonia, aqui, adquire o sentido de problematizar o estado de coisas posto, em resposta a uma “crise de hegemonia da classe dirigente, que pode ocorrer [...] quando amplas massas saem da passividade e se inserem na vida política [...] ainda que em condições limitadas” (Alves, 2010, p. X). Em outras palavras, em resposta à hegemonia de uma época surge uma reivindicação de narrativas escondidas, protagonizada por sujeitos diferentes dos dominadores.

No caso do Brasil, a hegemonia se configurou desde o período colonial, fato que não deixou de influenciar também a modernidade. Um ponto interessante trazido pelo artigo de Bernardino-Costa e Grosfoguel (2016) é o fato de que, mencionando o filósofo argentino Enrique Dussel (1994), não haveria modernidade e tudo o que ela representa sem o fator colonialismo, uma vez que “[...] raça e o racismo se constituem como princípios organizadores da acumulação de capital em escala mundial e das relações de poder do sistema-mundo” (Bernardino-Costa; Grosfoguel, 2016, p. 17). Por isso, quando se fala em Brasil, torna-se necessário abordar uma perspectiva racial e anticolonial a respeito da representação da identidade, porque o processo colonial é tido como o grande responsável por definir o ser humano dentro de um padrão específico, “[...] construído em torno da experiência e imagem do homem heterossexual branco, burguês, cristão, enquanto que o não-humano se definia, em primeiro lugar, em relação à indignidade, para depois ser redefinido como africano, negro” (Saunders, 2017, p. 104). Esse colonialismo

que construiu a Europa e é o responsável pela representação eurocêntrica e hegemônica no Brasil.

Então, para corroborar sua postura crítica, Lima Barreto abordou lendas, cantos, modinhas, folclore, imaginário popular, língua, costumes tupinambás e outros símbolos não hegemônicos, com fito de refletir aspectos importantes da formação cultural brasileira, historicamente diversa, e de rebater o olhar hegemônico da sociedade brasileira à época a respeito de certos costumes brasileiros, como se pode observar nas passagens abaixo:

Havia um ano a esta parte que se dedicava ao tupi-guarani. [...] Na repartição, os pequenos empregados, amanuenses e escreventes, **tendo notícia desse estudo do idioma tupiniquim, deram** não se sabe por que **em chamá-lo — Ubirajara.**

[...] Sentindo que a alcunha lhe era dirigida, não perdeu a dignidade, não prorrompeu em doestos e insultos. Endireitou-se, concentrou o *pince-nez*, levantou o dedo indicador no ar e **respondeu:**

— **Senhor Azevedo, não seja leviano. Não queira levar ao ridículo aqueles que trabalham em silêncio, para a grandeza e a emancipação da pátria** (Barreto, 2017, p. 13-14, grifos nossos)

Nota-se aí a defesa enfática que o protagonista Quaresma faz dos povos originários, cuja importância fora menosprezada pelos seus colegas de repartição, que não levavam a sério o estudo do idioma indígena. Em outro trecho da sequência, transparece, o imaginário romântico acerca da Europa, do exterior, perceptível pelas interjeições do outro personagem, que projeta o sonho e o encantamento pelo que poderá achar em uma terra diferente da própria, a qual não chega a ser cogitada para ser explorada:

No dia em que o chamaram de Ubirajara, Quaresma ficou reservado, taciturno, mudo, e só veio falar porque, quando lavavam as mãos num aposento próximo à secretária e se preparavam para sair, alguém suspirando, disse: “Ah! Meu Deus! Quando poderei ir à Europa!”. O major não se conteve: levantou o olhar, concertou o *pince-nez* e falou fraternal e persuasivo: **“Ingrato! Tens uma terra tão bela, tão rica, e queres visitar a dos outros!** Eu, se algum dia puder, hei de percorrer a minha de princípio ao fim!” (Barreto, 2017, p. 14, grifos nossos).

Havia naquele momento – e ainda hoje persiste de algum modo – a ideia de que a civilidade, a boa arte, a boa literatura, a verdadeira cultura estavam no antigo continente (a Europa) e de que era necessário, se o desejo fosse entrar em contato com tais elementos, ir até lá.

Em outro momento obra **Triste fim**, Quaresma, ao ser confrontado por sua irmã – que via com maus olhos seu desejo de aprender violão para tocar modinha, por conta de tanto o instrumento quanto o gênero musical estarem relacionados no imaginário popular à “malandragem”, fato que havia ressoado na vizinhança e manchado a reputação do protagonista –, rebate ao julgamento se contrapondo novamente a visões eurocêntricas sobre arte e cultura:

— Policarpo, você precisa tomar juízo. **Um homem de idade, com posição, respeitável, como você é, andar metido com esse seresteiro**, um quase capadócio, **não é bonito!**

— Mas você está muito enganada, mana. **É preconceito supor-se que todo o homem que toca violão é um desclassificado. A modinha é a mais genuína expressão da poesia nacional e o violão é o instrumento que ela pede.** Nós é que temos abandonado o gênero [...]

— Mas isso foi em outro tempo; agora...

— Que tem isso, Adelaide? Convém **que nós não deixemos morrer as nossas tradições**, os usos genuinamente nacionais... (Barreto, 2017, p. 11, grifos nossos).

A discussão sobre a origem da modinha brasileira nos remete ao debate entre sua possível autenticidade nacional e as influências externas que moldaram o gênero. Embora o personagem Policarpo Quaresma, de Lima Barreto, idealizasse a modinha como genuinamente brasileira, a pesquisa histórica revela que esse gênero musical é fruto de um processo de adaptação e apropriação cultural. Segundo Mariz (2005, p. 45), "originada em Portugal e adotada no Brasil, a modinha foi um dos primeiros gêneros a demonstrar uma identidade musical brasileira, especialmente nos saraus e salões aristocráticos do período colonial".

Por conseguinte, muito relevante também é a crítica à classe média da época, chamada por ele de “alta sociedade suburbana”, e descrita com bastante ironia:

É **uma alta sociedade muito especial e que só é alta nos subúrbios**. Compõe-se em geral de funcionários públicos, de pequenos negociantes, de médicos com alguma clínica, de tenentes de diferentes milícias, nata essa que impa pelas ruas esburacadas daquelas distantes regiões, assim como nas festas e nos bailes, com mais força que a burguesia de Petrópolis e Botafogo. Isto é só lá, nos bailes, nas festas e nas ruas, onde **se algum dos seus representantes vê um tipo mais ou menos, olha-o da cabeça aos pés**, demoradamente, assim como quem diz: aparece lá em casa que te dou um prato de comida. **Porque o orgulho da aristocracia suburbana está em ter todo o dia jantar e almoço**, muito feijão, muita carne seca, muito ensopado — **aí, julga ela, é que está a pedra de toque da nobreza, da alta linha, da distinção**.

Fora dos subúrbios, na Rua do Ouvidor, nos teatros, nas grandes festas centrais, **essa gente míngua, apaga-se, desaparece [...]** (Barreto, 2017, p. 16, grifos nossos).

Fica notório o fato de que se um grupo tinha um acesso melhor à alimentação e a outros bens básicos de sobrevivência, numa sociedade desigual como a brasileira, já era o bastante para se imaginar como diferente ou próximo das camadas superiores/alta sociedade e seu estilo de vida. Trata-se de uma necessidade de distinção de identidade, ainda que a diferença entre a camada média e a baixa seja, no caso narrado, o “privilégio” de fazer duas refeições ao dia. O mais curioso é que em comparação com a “alta sociedade” não há quase nada, porque passam despercebidos, tamanho o distanciamento, ficando apenas o imaginário da diferença. Esse panorama no presente, reflete bem a complexidade das desigualdades socioeconômicas no Brasil. A classe média, por vezes, vive essa dualidade: de um lado, sente-se relativamente privilegiada em comparação com aqueles que enfrentam pobreza extrema, mas, por outro lado, ao se comparar com a elite econômica, percebe o abismo que a separa das camadas mais ricas.

A postura crítica de Lima Barreto é marcada por um caráter de denúncia social e de análise não hegemônica dos costumes brasileiros. Sua obra ilumina os problemas sociais do país e exalta uma identidade nacional diversa do ideário romântico, que predominava antes de 1922.

De acordo com Silviano Santiago (1982), Barreto construiu essa denúncia e crítica social através de uma ficção popular, desprovida dos “ganchos” tradicionais, comuns na literatura erudita, mas utilizando-se da repetição para conduzir seus leitores. Santiago (1982) salienta que **Triste Fim de Policarpo Quaresma** assume uma estrutura narrativa

que não só expõe as falhas do patriotismo exacerbado de Policarpo, mas também faz uma crítica à própria noção de nação e patriotismo. No núcleo repetitivo da obra, é revelado que o patriotismo de Quaresma nasce do contato com uma "brasileira convencional" e é, na verdade, um mito: "A pátria que quisera ter era um mito; era um fantasma criado no silêncio do seu gabinete" (Barreto, 2017, p.206).

Assim, o imaginário romântico e idealizado de nação construído por Quaresma não é apenas criticado, mas ironicamente desfeito pela brutal realidade. Esse choque é simbolizado quando, após ler um elogio às riquezas do Brasil, Policarpo é surpreendido pelas formigas saúvas, que destroem suas reservas. Essa "ferroada no peito do pé" serve como metáfora da ironia e do descompasso entre o ideal e a realidade.

Ao longo desse capítulo, com vistas a explicar acerca das representações contra-hegemônicas e antirromânticas em Lima Barreto, discutiu-se que a identidade é um conceito que pressupõe a diferença, sendo sua definição uma relação de poder, pois quem a define pode fazer de modo determinado. Também se debateu que a nação é uma comunidade imaginada, representada por meio de instrumentos como a literatura. Comunidade imaginada que pode ser entendida como um produto sociocultural repleto de contradições próprias no decorrer de sua existência, sendo, no fim, uma inventividade. Argumentou-se ainda, com Renan (1997), que a nação é fruto da vontade coletiva de viver junto, pautada na solidariedade. Abordou-se, finalmente, que a identidade brasileira foi (e ainda é) representada muitas vezes na literatura a partir de argumentos etnocêntricos, seja através da figura do índio e do sertanejo, depois pela miscigenação, até que se pôs em xeque essa figura no modernismo (sobre o qual versaremos no sexto capítulo deste trabalho), com a desconstrução de certos estereótipos, apesar de ainda ter contado com o parâmetro da experiência europeia de modernidade. No entanto, defendeu-se que alguns pioneiros se voltaram para a crítica do que é ser brasileiro ainda antes do movimento modernista, como é o caso de Lima Barreto, nos primórdios republicanos, com sua narrativa repleta de denúncia, em especial em **Triste Fim de Policarpo Quaresma**, em uma atitude contra-hegemônica para a época, uma vez que visa evidenciar os personagens excluídos da história.

5 REPRESENTAÇÕES CULTURAIS E IDENTIDADE BRASILEIRA EM “TRISTE FIM DE POLICARPO QUARESMA”

Conforme posto anteriormente, a identidade está atrelada à cultura, pois só há identidade quando ocorre o processo de identificação em um universo cultural próprio da sociedade, este produtor das identidades. Nesse sentido, por meio da representação é possível o intercâmbio entre os dois primeiros termos, uma vez que representar é produzir/construir sentido, o qual carrega, por sua vez, significado nas culturas (Hall, 1997; 2016).

Como assente Carlos Paganini (2007, p. 2), “A literatura como arte reflete as representações da cultura de um povo e a língua, obviamente, é uma das formas de manifestar a cultura”. Por isso, “a língua como instrumento de comunicação entre os indivíduos carrega também a representação cultural, no sentido que engloba outros elementos, a expressão literária” (Paganini, 2007, p. 2).

Em fragmento da obra estudada, já citado na página 57 deste trabalho, na qual se discorre sobre o estudo feito por Policarpo de uma das línguas dos povos originários do Brasil, observa-se que a identidade linguística brasileira é problematizada. A passagem torna explícito o sentido pejorativo que a língua indígena tinha na mente brasileira, graças à influência cultural estrangeira centrada em costumes europeus, em que se selecionava o que era bem visto e o que era motivo de chacota.

Não se pode olvidar que houve um projeto de apagamento das línguas dos povos originários e das africanas em detrimento da língua do colonizador. Não só isso: houve o apagamento de suas formas de saber, estar e de fazer no mundo, o que Sueli Carneiro denomina como epistemicídio em sua tese de doutorado: **A construção do Outro como Não-ser como fundamento do Ser** (2005). A filósofa faz uso do termo, inicialmente aludido por Boaventura de Sousa Santos (2009), e o ressignifica para discutir o racismo estrutural no Brasil. Segundo ela:

O epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela

produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da autoestima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. (2005, p. 97).

Carneiro compreende, assim, que parte da “[...] dominação étnica e racial pela negação da legitimidade do conhecimento produzido pelos grupos dominados e [...] de seus membros, que passam a ser ignorados como sujeitos de conhecimento” (2023, p. 82). Nessa linha de discussão, coloca-se que o apelido jocoso dado pelos colegas de trabalho a Quaresma evidencia a negação e desqualificação das línguas e dos saberes dos povos originários e, além disso, plasma o racismo linguístico, que tem como alvo uma língua nativa.

O conceito de racismo linguístico por Geraldo Nascimento (2019) também é fundamental para a discussão aqui proposta, pois o preconceito racial se configura no entrelaçar do social com o linguístico. No caso do apelido, utiliza-se da própria língua para reprovação do comportamento de Quaresma, porque ele decidiu estudar outra língua que não a “oficial”, ou uma língua que não mereceria valor e sequer deveria ser considerada como objeto de estudo, uma vez que não era entendida como objeto de conhecimento. Logo, temos um exemplo tanto do epistemicídio quanto do racismo linguístico impregnados na sociedade brasileira, os quais sem dúvida foram determinantes para a construção de todo um imaginário sobre o país.

Seguindo no debate, é importante destacar a complexidade da representação do Brasil e dos brasileiros em **Triste Fim de Policarpo Quaresma**. Policarpo sempre fez questão de exaltar os traços identitários do país; contudo, em certos momentos, caiu em contradição, reproduzindo estereótipos que exotizam a nação. Assim, a exaltação da identidade pode ser entendida tanto como uma forma de denúncia quanto como uma enunciação da ideia de que a identidade brasileira não é única, mas plural.

Nesse aspecto, a raiz identitária do Brasil explorada por Quaresma, na passagem citada, centra-se na questão de uma língua, levada às últimas consequências quando ousa propor ao Congresso Nacional a decretação da língua tupi-guarani como língua oficial e

nacional do povo brasileiro, por ser a língua portuguesa, segundo o personagem, uma língua emprestada, como se observa abaixo:

Era assim concebida a petição:

Policarpo Quaresma, cidadão brasileiro, funcionário público, certo de que **a língua portuguesa é emprestada ao Brasil**; certo também de que, por esse fato, o falar e o escrever em geral, sobretudo no campo das letras, se veem na humilhante contingência de sofrer continuamente censuras ásperas dos proprietários da língua; sabendo, além, que, dentro do nosso país, os autores e os escritores, com especialidade os gramáticos, não se entendem no tocante à correção gramatical, vendo-se, diariamente, surgir azedas polêmicas entre os mais profundos estudiosos do nosso idioma — usando do direito que lhe confere a Constituição, **vem pedir que o Congresso Nacional decrete o tupi-guarani como língua oficial e nacional do povo brasileiro.**

O suplicante, deixando de parte os argumentos históricos que militam em favor de sua ideia, pede vênia para lembrar que **a língua é a mais alta manifestação da inteligência de um povo, é a sua criação mais viva e original; e, portanto, a emancipação política do país requer como complemento e consequência a sua emancipação idiomática.**

Demais, senhores congressistas, **o tupi-guarani, língua originalíssima**, aglutinante, é verdade, mas a que o polissintetismo dá múltiplas feições de riqueza, **é a única capaz de traduzir as nossas belezas**, de pôr-nos em relação com a nossa natureza e adaptar-se perfeitamente aos nossos órgãos vocais e cerebrais, por ser **criação de povos que aqui viveram e ainda vivem**, portanto possuidores da organização fisiológica e psicológica para que tendemos, evitando-se dessa forma as estéreis controvérsias gramaticais, oriundas de uma difícil adaptação de uma língua de outra região à nossa organização cerebral e ao nosso aparelho vocal — controvérsias que tanto empecem o progresso da nossa cultura científica e filosófica.

Seguro de que a sabedoria dos legisladores saberá encontrar meios para realizar semelhante medida e cômico de que a Câmara e o Senado pesarão o seu alcance e utilidade.

P. e E. deferimento (Barreto 2017, p. 47, grifos nossos).

Como temos conhecimento, a partir do choque com a língua do colonizador, as línguas dos povos originários, bem como as línguas faladas pelas mulheres e homens negros, de vários lugares do continente africano, que foram escravizados e trazidos ao Brasil, adquiriram um destino fatal: sua programada extinção, no que hoje é conhecido como linguicídio. Este é “[...] um epistemicídio que se dá por meio da linguagem [...] ou das políticas linguísticas” (Nascimento, 2019, p. 13). Posturas como declarar a língua

colonizadora como oficial, desincentivar variações ou reprovar são outras formas de instrumentalizar esse linguicídio.

Perante o exposto, compreende-se que a conduta risível quanto à ação de Quaresma torna-se previsível, pois, nesse sentido, é como se Policarpo buscasse ressuscitar, com sua petição, o tupi-guarani. Num contexto de “ordem e progresso”, em um país na ânsia de se modernizar com referenciais estrangeiros, isso era algo impensável (e ainda é).

Há que se extrair, ainda, da passagem acima o conhecimento do escritor no que concerne a noções como as de cultura e identidade, uma vez que ele reconhece o papel da língua para a afirmação da identidade cultural do povo, inclusive, colocando-a como criação e manifestação cultural, dentro de um universo de vivências comuns, como a tradição. Em contrapartida, Quaresma, personagem estudioso, acaba se deixando levar pela idealização da identidade brasileira aos moldes românticos. Eis a outra face da moeda do nacionalismo exaltado exposto genialmente por Lima Barreto. Policarpo, por um lado, evidencia o projeto excludente de identidade nacional brasileira constituído pela colonialidade do poder/saber. No próximo capítulo, discutiremos melhor tal questão.

Como visto, a preocupação com costumes e tradições é o que alimenta e, ao mesmo tempo, desafia a ânsia de Policarpo:

Quaresma vinha desanimado. Como é que o povo não guardava as tradições de trinta anos passados? Com que rapidez morriam assim na sua lembrança os seus folgares e as suas canções? Era bem um sinal de fraqueza, uma demonstração de inferioridade diante daqueles povos tenazes que os guardam durante séculos! Tornava-se preciso reagir, desenvolver o culto das tradições, mantê-las sempre vivazes nas memórias e nos costumes... (Barreto, 2017, p. 26).

O questionamento "qual tradição deve ser preservada?" é essencial na análise do projeto de nação idealizado por Quaresma, que busca construir uma memória nacional homogênea, ignorando a rica diversidade que compõe o Brasil. Essa tentativa de centralizar a identidade nacional em torno de uma única memória cultural negligencia a complexidade de um país formado por encontros e desencontros históricos.

Lima Barreto, entretanto, reconhece a impossibilidade de um Brasil homogêneo, como demonstrado em passagens onde Quaresma procura em vão um espaço que personifique sua visão idealizada de unidade nacional. Isso evidencia que, apesar de suas intenções, Quaresma formula seu projeto com base em uma lógica idealista e, de certo modo, colonial, reduzindo a multiplicidade brasileira a uma perspectiva essencialista.

O fato é que, quanto mais aprendia sobre o Brasil, menos Quaresma compreendia o porquê de as demais pessoas não conseguirem enxergá-lo da mesma maneira, frustrando-se com o desperdício do potencial nacional e pela não concretização da sua visão idealizada.

É certo que o fato de o autor ter sido um estudioso do Brasil, o que afirmamos por meio de sua biografia (Schwarcz, 2017), fez com que ele conseguisse transcrever, por meio de sua escrita, detalhes aguçados dos modos de ser e de fazer do povo brasileiro ao longo de toda a sua obra. O protagonista, em consequência, foi construído de modo que fizesse parte de sua rotina o pensar sobre praticamente todos os aspectos do país, como retratado na passagem abaixo:

Após uma hora ou menos [após o almoço de Quaresma], voltava à biblioteca e mergulhava nas revistas do Instituto Histórico, no Fernão Cardim, nas cartas de Nóbrega, nos anais da Biblioteca, no von den Stein e tomava notas sobre notas, guardando-as numa pequena pasta ao lado. Estudava os índios. **Não fica bem dizer estudava, porque já o fizera há tempos, não só no tocante à língua, que já quase falava, como também nos simples aspectos etnográficos e antropológicos. Recordava (é melhor dizer assim), afirmava certas noções dos seus estudos anteriores,** visto estar organizando um sistema de cerimônias e festas que se baseasse nos costumes dos nossos silvícolas e abrangesse todas as relações sociais (Barreto, 2017, p. 21, grifos nossos).

O personagem não perde a oportunidade de defender qualquer que seja o lugar do Brasil, como quando contesta um colega na repartição de trabalho que estava fazendo reclamação:

[...] objetou-lhe que por aqui só havia febres e mosquitos; o major contestou-lhe com estatísticas e até provou exuberantemente que o Amazonas tinha um dos melhores climas da terra. Era um clima caluniado pelos viciosos que de lá vinham doentes (Barreto, 2017, p. 25).

Relevante se faz mencionar o conhecimento da geografia do Brasil por parte do personagem. Ele era um estudioso do país e o seu olhar buscava abarcá-lo de forma estendida. Corrobora também com a visão exposta o fato de o protagonista ter ficado empolgado com a organização e a realização de uma festa à moda do norte do Brasil, envolvendo a possibilidade de cantigas e danças típicas dessa região:

Quaresma ficou encantado, quando Albernaz falou em organizar uma chegada, à moda do Norte, por ocasião do aniversário de sua praça. [...] O major pensara até ali pouco nessas coisas de **festas e danças tradicionais**, entretanto viu logo **a significação altamente patriótica do intento**. Aprovou e animou o vizinho. Mas quem havia de ensaiar, de dar os versos e a música? Alguém lembrou a tia Maria Rita, uma preta velha, que morava em Benfica, antiga lavadeira da família Albernaz. Lá foram os dois, o general Albernaz e o major Quaresma, alegres, apressados, por uma linda e cristalina tarde de abril (Barreto, 2017, p. 22, grifos nossos).

No trecho citado, o protagonista se aproxima do conceito de cultura adotado pelos estudos culturais (Hall, 2009), que entendem a cultura como um processo dinâmico de representação social. Nesse contexto, o termo "significação", utilizado por Policarpo, reflete a construção da sua identidade intelectual e cultural, que está imersa em sua visão de Brasil. Essa visão também se reflete na maneira como a cultura e a identidade musical do Brasil são representadas em **Triste Fim de Policarpo Quaresma**. Ao longo da obra, é destacado o desprezo que algumas camadas sociais, especialmente as da vizinhança de Quaresma, com condições de vida superiores à média da população, atribuíam aos gêneros musicais populares e à cultura popular de modo geral. Isso fica claro em passagens como a seguinte, em que se observa o desdém da vizinhança em relação ao aprendizado de Policarpo:

[...] a vizinhança concluiu logo que **o major aprendia a tocar violão**. Mas que coisa? Um homem tão sério metido nessas malandragens! [...] À vista de tão escandaloso fato, **a consideração e o respeito que o major Policarpo Quaresma merecia nos arredores de sua casa diminuía um pouco** (Barreto, 2017, p. 10, grifos nossos).

A partir dessa crítica, podemos perceber que a obra de Barreto reflete um processo histórico de marginalização de elementos que formam a cultura brasileira, muitas vezes ignorados pelas narrativas dominantes. No entanto, o apreço de Policarpo pela cultura nacional, particularmente pela modinha – que, como já observado, não é genuinamente nacional, citado á página 58 – carrega uma evidente ironia, direcionada ao nacionalismo estereotipado, que busca essencializar a "alma nacional". A busca de Quaresma por uma expressão musical que represente a nação reflete essa tentativa de simplificação, que é paradoxalmente questionada pela própria complexidade cultural brasileira.

De acordo com sua paixão dominante, Quaresma dedica-se intensamente à reflexão sobre qual seria a expressão poético-musical característica da alma nacional. Consultando historiadores, cronistas e filósofos, chega à conclusão de que a modinha, acompanhada pelo violão, seria a verdadeira expressão dessa alma. Seguro de sua descoberta, ele não hesita:

De acordo com a sua paixão dominante, Quaresma estivera muito tempo a meditar qual seria **a expressão poético-musical característica da alma nacional**. Consultou historiadores, cronistas e filósofos e adquiriu certeza que **era a modinha acompanhada pelo violão**. Seguro dessa verdade, não teve dúvidas: tratou de aprender o instrumento genuinamente brasileiro e entrar nos segredos da modinha (Barreto, 2017, p. 16-17, grifos nossos).

Entretanto, a modinha, que Policarpo provavelmente exaltaria como expressão da alma nacional, é um gênero musical híbrido, resultante da interação entre a tradição portuguesa e as influências culturais brasileiras, particularmente da matriz africana. Essa dualidade cultural revela que as manifestações tidas como "nacionais" são, na verdade, o produto de um longo processo histórico de trocas culturais e tensões identitárias. Ao destacar essas expressões culturais em sua obra, Barreto parece ironizar a busca por uma identidade nacional "pura", sugerindo que ela é, na realidade, marcada por encontros e contradições culturais, longe de uma essência imutável.

Assim, Barreto expõe as contradições desse ideal nacionalista, ao mostrar que o que é tomado como genuinamente nacional é, na verdade, atravessado por influências históricas e culturais diversas.

Existe um significado de resistência quando se trata da musicalidade nacional, principalmente pelo fato de seus instrumentos carregarem ancestralidade, como é o caso do maracá e da inúbia citados por Quaresma, ao relativizar a dificuldade do violão em comparação com os primeiros, em uma conversa com o personagem Ricardo, seu professor neste instrumento:

— [...] Fique certa, minha senhora, que **o violão é um belo instrumento e tem grandes dificuldades**. Por exemplo...

— Qual! — interrompeu Quaresma abruptamente. — **Há outros mais difíceis**.

— O piano? — perguntou Ricardo.

— Que piano! **O maracá, a inúbia**.

— Não conheço.

— Não conheces? É boa! **Os instrumentos mais nacionais possíveis, os únicos que o são verdadeiramente; instrumentos dos nossos antepassados, daquela gente valente que se bateu e ainda se bate pela posse desta linda terra. Os caboclos!**

— Instrumento de caboclo, ora! — disse Ricardo (Barreto, 2017, p. 33, grifos nossos).

O maracá é tido como instrumento ancestral porque faz parte de cerimônias indígenas e é reconhecido por transmitir a voz dos espíritos, como assentem Zannoni e Barros (2012, p. 28), ao afirmarem que o primeiro é um: “[...] instrumento usado por pajés na mediação com o mudo paralelo e também por chefes de ritos, função essa exclusiva de homens iniciados”. A ideia de ancestralidade advém do fato de que o instrumento é objeto de histórias antigas, passadas de geração em geração, e relacionado com o sobrenatural, sendo, inclusive, considerado pelos indígenas uma invenção não humana (Zannoni; Barros, 2012).

Já a inúbia, gaita de índio, ou gaita de taboca, é um instrumento de sopro responsável por ecoar antigas melodias indígenas comuns, em estilo repetitivo e improvisado (Melo, 2016). Sobre Quaresma alegar que a inúbia é um instrumento difícil, talvez ocorra pelo fato de que o material original (madeira de taboca) para sua construção seja difícil acesso, pois dificilmente se encontra, o que faz com que sejam usados outros materiais para sua fabricação, exigindo, segundo especialistas, mais esforço do soprador (Sanchís Clemente, 2013).

Retomando **Triste fim de Policarpo Quaresma**, observa-se que, sob essa ótica, o texto de Barreto “[...] expressa visões de mundo conflitantes, que se encontram e se chocam, num amplo diálogo entre umas e outras” (Paganini, 2007, p. 2):

Apanharam afinal o carreiro onde ficava a casa da Maria Rita. O tempo estivera seco e por isso se podia andar por ele. Para além do caminho, estendia-se a vasta **região de mangues**, uma zona imensa, **triste e feia**, que vai até ao fundo da baía e, **no horizonte, morre ao sopé das montanhas azuis de Petrópolis. Chegaram à casa da velha. Era baixa, caiada e coberta com as pesadas telhas portuguesas.** Ficava um pouco afastada da estrada. **À direita havia um monturo: restos de cozinha, trapos, conchas de mariscos, pedaços de louça caseira** — um sambaqui a fazer-se para gáudio de arqueólogo de futuro remoto; à esquerda, crescia um mamoeiro e bem junto à cerca, no mesmo lado, havia um pé de arruda [...]

A sala era pequena e de telha-vã. Pelas paredes, velhos cromos de folhinhas, **registros de santos, recortes de ilustrações de jornais baralhavam-se e subiam por elas acima até dois terços da altura.** Ao lado de uma **Nossa Senhora da Penha** [...]; um cromo sentimental de folhinha — uma cabeça de mulher em posição de sonho — parecia olhar um São João Batista ao lado. No alto da porta que levava ao interior da casa, uma lamparina, numa cantoneira, enchia de fuligem a Conceição de louça.

Não tardou vir a velha. Entrou em camisa de bicos de rendas, mostrando o peito descarnado, enfeitado com um colar de miçangas de duas voltas. Capengava de um pé e parecia querer ajudar a marcha, com a mão esquerda pousada na perna correspondente (Barreto, 2017, p. 24-25, grifos nossos).

Barreto utiliza a religiosidade do povo brasileiro personificada nas figuras de santos e santas, como a de "Nossa Senhora da Penha", presente na obra. Essa representação remete imediatamente à memória das casas de avós brasileiras comuns, onde é quase uma marca de identidade a presença de santas, terços e outros itens ligados à fé.

Esses elementos não são apenas decorativos, mas carregam uma carga simbólica que reflete o vínculo profundo entre o povo e a religião. Dentro desse contexto de religiosidade, a narrativa também explora a fama de curandeira de uma personagem próxima a Adelaide, Sinhá Chica, que é marcada, além de sua habilidade de cura, por um certo sincretismo religioso. Esse sincretismo, por sua vez, revela como a religiosidade

brasileira, embora profundamente enraizada no catolicismo, também incorporou e adaptou práticas de outras tradições, refletindo a pluralidade cultural do país.

Fazia-lhe companhia desde muito a mulher de Felizardo, **a sinhá Chica, uma velha cafuza, espécie de Medeia esquelética, cuja fama de rezadeira pairava por sobre todo o município.** Não havia quem como ela soubesse rezar dores, cortar febres, curar cobreiros e **conhecesse os efeitos das ervas medicinais:** a língua-de-vaca, a silvina, o cipó-chumbo — toda aquela drogaria que crescia pelos campos, pelas capoeiras, e pelos troncos de árvores. Além desse saber que a fazia estimada e respeitável, tinha também a habilidade de assistir partos. **Na redondeza, entre a gente pobre e mesmo remediada, todos os nascimentos se faziam aos cuidados de suas luzes.**

Era de ver como pegava uma faca e agitava o pequeno instrumento doméstico em cruz, repetidas vezes, sobre a sede da dor ou da tarefa, rezando em voz baixa, balbuciando preces que afugentavam o espírito maligno que estava ali. **Contavam-se dela milagres, vitórias extraordinárias, denunciadoras do seu estranho poder quase mágico, sobre as forças ocultas, que nos perseguem ou nos auxiliam.**

Um dos mais curiosos, e era contado em toda a parte e a toda a hora, consistia no afastamento das lagartas [...] (Barreto, 2017, p. 177, grifos nossos).

Neste caso, Barreto apresenta uma figura comum no Brasil: a curandeira. O curandeirismo é uma prática que faz parte da expressão simbólica dos povos na América Latina, e vincula-se à cura, à boa saúde, ao poder ancestral. Essa forma simbólica envolve o fator mito, fundamentando-se no artigo de Wilker (2000), “estava disseminado entre a população brasileira desde o período colonial, cria de influências culturais múltiplas, as quais mantiveram um contínuo processo de adaptação e reformulação [...]” (Wilker, 2000, p. 191). No tocante à luta simbólica, é pertinente aqui a pontuação da criação no século XIX de símbolos para determinar diferença entre uma medicina mais “popular” e a medicina dita “*oficial*”:

O cientificismo do século XIX, por mais cartesiano que pretendesse ser, não conseguiu afastar a medicina acadêmica europeia dessas concepções de cunho sobrenatural. A medicina oficial buscou erigir e fortificar fronteiras que a diferenciasses mais claramente de suas concorrentes. Para isso, não bastava o avanço dos saberes curativos, era necessário que fossem criados símbolos e códigos, próprios, capazes de demonstrar ao mundo a “incontestável superioridade da ciência”. [...] No Brasil, esta estratégia se traduz nas demandas pela profissionalização da medicina e na acirrada luta travada contra curandeiros e charlatães (Wilker, 2000, p. 189-190, grifos nossos).

Lima Barreto tensiona duas formas de conhecimento médico: a medicina acadêmica, e o curandeirismo, enraizado na cultura popular. Essa relação se dá em um processo de complementaridade, refletindo a coexistência e interação desses saberes na realidade brasileira. No romance, esse embate integra uma crítica mais ampla ao evidenciar, a permanência das práticas populares, revela o caráter híbrido da cultura brasileira, onde diferentes formas de conhecimento se complementam e cumprem funções essenciais na sociedade. No contexto brasileiro, enfim, o curandeirismo, representado em Lima Barreto, carrega o sentido de ser:

[...] uma prática cultural ancestral muito anterior aos conhecimentos médicos. Tais saberes, sempre presentes nos “atos concretos do cotidiano das populações”, “cristalizados em hábitos, costumes e tradições”, não podem ser tomados com mero substituo à falta de médicos”. O curandeirismo não ocupava um espaço deixando em branco, mas o espaço que sempre ocupara, “oferecendo respostas concretas aos problemas de doenças e sofrimentos vividos”, “aproximando relações sociais entre as pessoas” (Wilker, 200, p.195).

Passada essa discussão sobre a religiosidade, e voltando à questão da linguagem, cabe recordar, brevemente, que um acessório tipicamente brasileiro, como o colar de miçangas (palavra cuja etimologia denota origem africana), foi descrito pelo escritor, que também faz questão de usar o verbo “capengar” para representar o legítimo falar do brasileiro comum, reforçando o trabalho de dedicação linguística já mencionada. Neste aspecto, é nítido o propósito do autor de ser o mais fiel até na representação da sonoridade do falar brasileiro, insculpido na personagem Maria Rita, nos trechos a seguir:

[...]

O general atalhou:

— Não me conhece mais? Sou o general, o coronel Albernaz.

— Ah! **É sô coroné!**... Há quanto tempo! Como está nhã Maricota?

— Vai bem. Minha velha, nós queríamos que você nos ensinasse umas cantigas.

— Quem sou eu, ioiô!

— Ora! Vamos, tia Maria Rita... você não perde nada... você não sabe o “Bumba meu Boi”?

- **Quá, ioiô, já mi esqueceu.**
 — E o “Boi Espácio”?
 — Coisa veia, do tempo do cativeiro. **Pra que sô coroné qué sabê disso? Ela falava arrastando as sílabas**, com um doce sorriso e um olhar vago.
 — É para uma festa... Qual é a que você sabe? [...] (Barreto, 2017, p. 25).

Pode-se fazer uma vinculação da forma de linguagem dessa personagem com o que Lélia Gonzalez define como "pretuguês"; isto é, a "marca de africanização do português falado no Brasil" (Gonzalez, 2020, p. 115). O próprio narrador destaca essa marca de oralidade de Maria Rita, ao comentar que ela arrastava as sílabas ao falar. Essa fala cortada, condensada, e essa sonoridade específica constituem exatamente o pretuguês, que não se trata de um falar “errado”, como o imaginário imposto nas mentes colonizadas leva a crer; e, sim, de uma forma genuína de expressão desenvolvida pelo intercâmbio de culturas da América Latina e da África. Emprestando o conceito de Gonzalez, trata-se de uma das características da nossa amefricanidade.

O fato é: ao proceder com uma perspectiva realista desse traço identitário brasileiro, Barreto enquanto escritor rompe com o formalismo esperado para obras literárias de sua época, inacessíveis a grande parte da população. Ao mesmo tempo, registra o que tempos depois seria assimilado como pretuguês.

Em ato contínuo narrativo, o romance descreve, a exemplo, a casa do personagem “Compadre Coleoni”, destacando-se a expressão “instalação burguesa”:

[...] **vivia sossegado na ampla casa que ele mesmo edificara** e tinha todos os remates arquitetônicos do seu gosto predileto: compoteiras na cimalha, um imenso monograma sobre a porta da entrada, **dois cães de louça, nos pilares do portão da entrada e outros detalhes equivalentes.**

A casa ficava ao centro do terreno, elevava-se sobre um porão alto, tinha um razoável jardim na frente, que avançava pelos lados, pontilhado de bolas multicores; **varanda, um viveiro, onde pelo calor os pássaros morriam tristemente. Era uma instalação burguesa, no gosto nacional, vistosa, cara, pouco de acordo com o clima e sem conforto.**

No interior o capricho dominava, tudo obedecendo a uma fantasia barroca, a um ecletismo desesperador. **Os móveis se amontoavam**, os tapetes, as sanefas, os *bibelots* e a fantasia da filha, irregular e indisciplinada, ainda trazia mais desordem àquela **coleção de coisas caras** (Barreto 2017, p. 50-51, grifos nossos).

A descrição da arquitetura e da mobília do personagem é exagerada para evidenciar a sensação de abundância e poder econômico. Barreto, com ironia, critica o gosto da burguesia ascendente, que tenta imitar os costumes europeus para se identificar com as elites europeias, mas acaba caindo em incoerência com as características do país, como o clima quente. Esse distanciamento da realidade é enfatizado pela palavra "desordem". Pode-se dizer que o próprio Quaresma é representado pelo sentimento de contradição e incompreensão, por ser uma pessoa considerada abastada, com casa própria e outros rendimentos para além de sua função pública de subsecretário no “Arsenal de Guerra”, e de ter hábitos que fogem aos costumes de pessoas no mesmo padrão de vida do seu círculo de relações, ainda mais devido à sua genuína dedicação pelo Brasil — desprezado pelos demais, sendo chamado de “esquisito” (Barreto, 2017, p. 9).

A obra discute, inclusive, de modo incipiente, questões de gênero, quando representa a pressão da cultura casamenteira do Brasil em relação às mulheres na figura de Ismênia, filha mais velha do general Albernaz, já citado anteriormente:

Noiva havia quase cinco anos, Ismênia já se sentia meio casada. Esse sentimento junto à sua natureza pobre fê-la não sentir um pouco mais de alegria [...] **A todo instante e a toda a hora, lá vinha aquele — “porque quando você se casar...”** — e a menina foi-se convencendo de que toda a existência só tendia para o casamento. **A instrução, as satisfações íntimas, a alegria, tudo isso era inútil; a vida se resumia numa coisa: casar.** De resto, não era só dentro de sua família que ela encontrava aquela preocupação. No colégio, na rua, em casa das famílias conhecidas, só se falava em casar [...] de tal forma **casar-se se lhe representou coisa importante, uma espécie de dever, que não se casar, ficar solteira, “tia”, parecia-lhe um crime, uma vergonha** (Barreto, 2017, p. 34-35, grifos nossos).

Não escapa à vista a expressão linguística popular tipicamente brasileira de “ficar tia” ou “ficar pra titia”, com o significado compartilhado na cultura brasileira de mulher mais velha e solteira, dotado de caráter pejorativo.

Para mais, outro aspecto forte em se tratando de identidade do Brasil, é sua culinária, sempre louvada por Quaresma em passagens defensivas do personagem quanto ao paladar brasileiro:

— **É uma mania de seu amigo, senhor Ricardo, esta de só querer coisas nacionais, e a gente tem que ingerir cada droga, chi!**

— Qual, Adelaide, você tem certas ojerizas! **A nossa terra, que tem todos os climas do mundo, é capaz de produzir tudo que é necessário para o estômago mais exigente.** Você é que deu para implicar.

— **Exemplo: a manteiga que fica logo rançosa.**

— **É porque é de leite, se fosse como essas estrangeiras aí, fabricadas com gorduras de esgotos, talvez não se estragasse...** É isto, Ricardo! Não querem nada da nossa terra...

[...]

Agora tu vais ver **que magnífico vinho do Rio Grande temos...** Qual Borgonha! Qual Bordeaux! Temos no Sul muito melhores...

E o jantar correu assim, nesse tom. **Quaresma exaltando os produtos nacionais: a banha, o toucinho e o arroz;** a irmã fazia pequenas objeções e Ricardo dizia: “é, é, não há dúvida” (Barreto, 2017, p. 17-18, grifos nossos).

Para além dos vinhos, da banha, do toucinho e do arroz formadores do paladar brasileiro, a identidade nacional estampa-se na obra até mesmo na flora, em que espécies nacionais se destacam:

Acabado o jantar foram ver o jardim. Era uma maravilha; não tinha nem uma flor... Certamente não se podia tomar por tal míseros **beijos-de-frade, palmas-de-santa-rita, quaresmas lutulentas, manacás melancólicos e outros belos exemplares dos nossos campos e prados. Como em tudo o mais, o major era em jardinagem essencialmente nacional.** Nada de rosas, de crisântemos, de magnólias — flores exóticas; as nossas terras tinham outras mais belas, mais expressivas, mais olentes, como aquelas que ele tinha ali (Barreto, 2017, p. 18, grifos nossos).

Há menção também, quanto a essa seara, às “[...] fruteiras nacionais, recebendo a pitanga e o cambuí os mais cuidadosos tratamentos aconselhados pela pomologia, como se fossem bem cerejas ou figos” (Barreto, 2017, p. 21), mas não somente, pois é possível encontrar na obra descrições de jabuticabas, jacas, jambos e mangas, as quais refletem a imagem do Brasil (Barreto, 2017, p. 74-75).

Se a flora brasileira foi mencionada, não fica de fora menção à sua fauna, quando, em outra façanha, ao comprar um sítio (intitulado “Sossego”), Quaresma teve a ideia de criar um museu natural:

Não foram só os vegetais que mereceram as honras de um inventário; os animais também, mas como ele não tinha espaço suficiente e a conservação dos exemplares exigia mais cuidado, Quaresma limitou-se a fazer o seu museu no papel, por onde **sabia que as terras eram povoadas de tatus, cutias, preás, cobras variadas**, saracuras, sanãs, avinhados, coleiros, tiês, etc. (Barreto, 2017, p. 75, grifos nossos).

Registra literariamente, com esse ímpeto, até mesmo a sonoridade dos sapos à noite e a saúva brasileira, representando cenas comuns do cotidiano do Brasil:

Quaresma chegou a seu quarto, despiu-se, enfiou a camisa de dormir e, deitado, pôs-se a ler um velho elogio das riquezas e opulências do Brasil. A casa estava em silêncio; **do lado de fora**, não havia a mínima bulha. Os sapos tinham suspenso um instante a sua orquestra noturna. Quaresma lia; e lembrava-se que Darwin escutava com prazer esse concerto dos charcos. “Tudo na nossa terra é extraordinário!”, pensou. Da despensa, que ficava junto a seu aposento, vinha um ruído estranho. Apurou o ouvido e prestou atenção. **Os sapos recomeçaram o seu hino.**

[...]

Abriu a porta; nada viu. Ia procurar nos cantos, quando sentiu uma ferroadada no peito do pé. Quase gritou. Abaixou a vela para ver melhor e deu com **uma enorme saúva agarrada com toda a fúria à sua pele magra.**

Descobriu a origem da bulha. Eram formigas que, por um buraco no assoalho, lhe tinham invadido a despensa e carregavam as suas reservas de milho e feijão, cujos recipientes tinham sido deixados abertos por inadvertência (Barreto, 2017, p. 107, grifos nossos).

Como percebido, o clima de entusiasmo em **Triste Fim** é cristalino, muito fomentado pelo ideal romântico, tanto quanto o de encarar a realidade e suas contradições. Conforme o enredo se desenvolve, Barreto vai incorporando os problemas políticos do país do seu tempo, cujos ecos ainda se captam atualmente, de forma a amadurecer Quaresma diante de suas aspirações e críticas.

Num primeiro momento, Quaresma é colocado como sujeito politicamente desinteressado, ou sem esperanças políticas, diante de um cenário sem mudanças efetivas:

Debruçado na varanda, Quaresma ficou a vê-lo montar no seu pequeno castanho, luzidio de suor, gordo e vivo. O escrivão afastou-se, desapareceu na estrada, e **o major ficou a pensar no interesse estranho que essa gente punha nas lutas políticas, nessas tricas eleitorais, como se nelas houvesse qualquer coisa de vital e importante.** Não atinava por que uma rezinga entre

dois figurões importantes vinha pôr desarmonia entre tanta gente, cuja vida estava tão fora da esfera daqueles. Não estava ali a terra boa para cultivar e criar? Não exigia ela uma árdua luta diária? Por que não se empregava o esforço que se punha naqueles barulhos de votos, de atas, no trabalho de fecundá-la, de tirar dela seres, vidas — trabalho igual ao de Deus e dos artistas? Era tolo estar a pensar em governadores e guaribas, quando a nossa vida pede tudo à terra e ela quer carinho, luta, trabalho e amor...

O sufrágio universal pareceu-lhe um flagelo (Barreto, 2017, p. 81, grifos nossos).

Em meio a tudo isso, as representações da cultura política brasileira marcam presença nas palavras de Barreto. Mais para frente, quando Quaresma lida com o sítio Sossego, na esperança de desenvolver atividades agrárias, acreditando nas terras brasileiras, se depara com certos entraves políticos de pequeno agricultor de seu tempo. Nesta passagem, o protagonista recebe multa por não roçar seu terreno cujo mato invadia via pública:

[...] na quinta-feira, dia em que o major foi surpreendido com a visita de um sujeito com um uniforme velho e lamentável, portador de um papel oficial para ele, proprietário do Sossego, conforme mesmo disse o tal homem fardado.

Em virtude das posturas e leis municipais, rezava o papel, o senhor Policarpo Quaresma, proprietário do sítio Sossego, era intimado, sob as penas das mesmas posturas e leis, a roçar e capinar as testadas do referido sítio que confrontavam com as vias públicas (Barreto, 2017, p. 117-118).

Em outra, Quaresma é multado por não pagar impostos relacionados aos seus produtos de lavoura, resultando em uma grande reflexão sobre o embaraço ao trabalho de pequenos agricultores e feirantes que ganham a vida com o trabalho com agricultura:

Uma tarde, porém, estava à espera da junta de bois que encomendara para o trabalho do arado, quando lhe apareceu à porta um soldado de polícia com um papel oficial. Ele se lembrou da intimação municipal. Estava disposto a resistir, não se incomodou muito.

Recebeu o papel e leu. Não vinha mais da municipalidade, mas da coletoria, cujo escrivão, Antonino Dutra, conforme estava no papel, **intimava o senhor Policarpo Quaresma a pagar quinhentos mil-réis de multa, por ter enviado produtos de sua lavoura sem pagamento dos respectivos impostos.** Viu bem o que havia nisso de vingança mesquinha; mas o seu pensamento voou logo para as coisas gerais, levado pelo seu patriotismo profundo.

A quarenta quilômetros do Rio, pagavam-se impostos para se mandar ao mercado umas batatas? Depois de Turgot, da Revolução, ainda havia alfândegas interiores?

Como era possível fazer prosperar a agricultura, com tantas barreiras e impostos? Se ao monopólio dos atravessadores do Rio se juntavam as exações do Estado, como era possível tirar da terra a remuneração consoladora?

E o quadro que já lhe passara pelos olhos, quando recebeu a intimação da municipalidade, voltou-lhe de novo, mais tétrico, mais sombrio, mais lúgubre; e **anteviu a época em que aquela gente teria de comer sapos, cobras, animais mortos, como em França os camponeses, em tempos de grandes reis.**

Quaresma veio a recordar-se do seu tupi, do seu *folklore*, das modinhas, das suas tentativas agrícolas — tudo isso lhe pareceu insignificante, pueril, infantil. **Era preciso trabalhos maiores, mais profundos; tornava-se necessário refazer a administração.** Imaginava um governo forte, respeitado, inteligente, removendo todos esses óbices, esses entraves, Sully e Henrique IV, espalhando sábias leis agrárias, levantando o cultivador... Então sim! O celeiro surgiria e a pátria seria feliz (Barreto, 2017, p. 119-120, grifos nossos).

Fez-se necessário citar a longa passagem justamente porque mostra o desabafo e o despertar político de Quaresma, quando descobre que só uma reforma política poderia mudar sua realidade e a realidade do Brasil, de seu povo, para além de suas façanhas e ritos culturais isolados, podendo ter a oportunidade de transformá-las de verdade. Serve como uma mensagem deixada por Barreto. A denúncia política abaixo feita por Barreto sintetiza o período pós-abolicionista:

Aquela rede de leis, de posturas, de códigos e de preceitos, nas mãos desses regulotes, de tais caciques, se transformava em potro, em polé, em instrumento de suplícios para torturar os inimigos, oprimir as populações, crestar-lhe a iniciativa e a independência, abatendo-as e desmoralizando-as (Barreto, 2017, p. 118).

O texto de Barreto, desse modo, constitui uma literatura que abarca, sem sombra de dúvida, “[...] dimensões culturais capazes de propiciar condições para o desenvolvimento do indivíduo” (Paganini, 2007, p. 2), pois, com suas mensagens, ensina seus leitores e reflete sobre um Brasil cru.

Neste capítulo discutiu-se como a obra **Triste Fim de Policarpo Quaresma** carrega consigo uma série de representações da cultura e da identidade brasileiras,

registradas por meio das várias linhas do texto literário de Lima Barreto, ora em tom de idealização, ora em tom de denúncia da realidade. Exemplificou-se com passagens que fazem alusão à língua, à música, à culinária, às danças típicas, ao linguajar popular e suas expressões despidas de formalismo, aos frutos e às plantas nacionais, inclusive adentrando diretamente em questões políticas e em várias denúncias de desigualdade social, sempre sobressaindo-se o grande conhecimento do escritor a respeito da história (e, com isso, da cultura) do seu país, consistindo em uma visão ampla do país.

Ademais, explicitou-se que Lima Barreto, ao abordar em sua literatura a cultura e a identidade brasileiras, trouxe consigo representações destas não só de forma singela, com as várias referências ao repertório imaginário e concreto do Brasil, e em suas várias facetas, inclusive falando nas entrelinhas sobre estereótipos e denunciando a realidade social precária do pós-abolição; mas também em um tipo de metalinguagem, quando reflete como pensador o conceito da língua, da cultura e da necessidade de se valorizar algumas tradições populares e de se pensar e imaginar mudanças políticas que tragam, sobretudo, inclusão.

6 ESTÉTICA LITERÁRIA EM “TRISTE FIM” E O ANTROPÓFAGO SEM HIERARQUIA

A estética no campo da literatura está relacionada à sua forma, ao modo como o escritor faz uso da linguagem, seu material de trabalho, a manipula para construir um objeto artístico. Esse objeto é com o qual o leitor interage e constitui significações. Trata-se de uma articulação entre o eu e o mundo, que resulta numa exposição sentimental e sensível, como destaca Hegel (2001).

Nesse sentido, na visão idealista de Hegel (2001), a estética está relacionada à individualidade, uma vez que “a natureza do ideal artístico deve, pois, ser procurada nesta recondução da existência exterior ao espiritual, de tal modo que o fenômeno exterior, como adequado ao espírito, torne-se a revelação dele” (Hegel, 2001, p. 168), havendo, assim, uma sintonia da forma externa com a alma, uma serenidade e um repouso sobre si.

Lukács (2011), por outro lado, se manifesta por uma estética materialista, no sentido de reconhecer que todo estilo revela o conteúdo social por trás dele, sendo essencialmente histórico por isso. Nesse viés, esse autor valoriza a estética satírica como um modo combativo e direto de expressão literária, porque, ao lidar com um cotidiano cheio de contradições, faz oposição a ele, de modo a expressar, com isso, uma luta estética. Nestes termos, pode-se dizer que **Triste Fim de Policarpo Quaresma** é uma sátira do povo brasileiro (Candido, 1989), uma vez que representa personagens em interação com a situação histórica imediata do Brasil da Primeira República, explorando várias de suas contradições.

Os componentes essenciais da estética de uma obra, para Silva (2016), são “[...] aquele conjunto de elementos básicos, responsáveis, entre outras coisas, por tornar possível nossa apreensão do fenômeno estético” (Silva, 2016, p. 96). Na compreensão estética de manifestações artísticas como o texto literário, a análise se dá por meio dos personagens, do tempo histórico e do espaço do romance, por exemplo. Nesse sentido, a literatura é um discurso com intenção estética, pela transformação artística da linguagem -- o que se chama de arte literária (Silva, 2016).

Nesse embalo, a criação literária parte de uma representação da realidade, cujo significado se dá “[...] no contato direto ou indireto com o leitor, sem o que ela se esvai num estéril movimento de criação” (Silva, 2016, p. 97). Com isso, não só o autor relê a realidade, como o seu leitor também o faz, “[...] na forma e pela forma” (Silva, 2016, p. 97). Assim sendo, o processo criativo é uma sucessiva interação entre forma e conteúdo, os quais, pela dinâmica da vida, são renovados continuamente. A particularidade da literatura como uma das formas de expressão é que, além de viabilizar a comunicação, também possibilita a fruição estética (Silva, 2016).

Sob o aspecto estrutural, a narrativa do romance **Triste Fim de Policarpo Quaresma** é tida como uma ficção, composta de estados e ações que envolvem o universo do protagonista Quaresma em três partes. Caracteriza um “contar” (Reuter, 2002), contendo ora discurso direto, ora indireto, mediados pelo narrador. A narração é feita em terceira pessoa, tendo um narrador onisciente, de modo que “[...] sua visão e sua percepção não são limitadas pela perspectiva de uma personagem” (Reuter, 2002, p. 76). O espaço do romance representa o Rio de Janeiro pós-abolicionista, utilizando-se da denominada função realista do espaço, com referências ao não-texto (ou contexto) brasileiro. O tempo da narrativa escolhe o verbo no passado (principalmente passado imperfeito), como se o narrador se recordasse de certa rotina do protagonista e dos demais personagens. O tempo em Policarpo também adquire um efeito realista, por referenciar um Brasil que, à época, era contemporâneo (Primeira República).

A contemporaneidade dos romances é uma de suas peculiaridades (Bakhtin, 1993). É certo que todo texto traz em si um contexto, de modo que Barreto escreveu em uma época de República incipiente (período pós-abolição da escravidão), expondo em sua arte as mazelas concernentes aquele momento, como Silva (2021) observa:

[...] o país tinha o paradoxal desafio de se solidificar enquanto república a partir de uma classe dirigente herdeira dos latifúndios coloniais; de ingressar no capitalismo moderno, sem burguesia nem indústria; e de construir um regime democrático sem superar o racismo antinegro como mecanismo privilegiado de divisão da sociedade brasileira (Silva, 2021, p. 401).

Dessa forma, o lugar enunciativo de Barreto é o periférico. E é a partir desse lugar periférico que as estruturas brasileiras são questionadas e discutidas: “[...] a partir de uma perspectiva negra e periférica, que só começaria a ser compreendida cerca de cem anos depois, já no século XXI” (Silva, 2021, p. 411).

Como recurso estilístico e estético, o tom satírico é bastante reforçado no universo de **Triste Fim**, como na passagem abaixo em que o narrador critica a classe média brasileira e sua arrogância, como já debatido no capítulo *Identidade Antirromântica e Representação Contra-Hegemônica* em Lima Barreto desta dissertação. Em meio a isso, igualmente há a crítica à sociedade de aparências, na qual alguns integrantes tentam, por meio do signo da roupa, fugir da realidade espacial concreta em que estão inseridos:

Há pelas ruas damas elegantes, com sedas e brocados, evitando a custo que a lama ou o pó lhes empane o brilho do vestido; há operário de tamancos; há peralvilhos à última moda; há mulheres de chita; e assim pela tarde, quando essa gente volta do trabalho ou do passeio, a mescla se faz numa mesma rua, num quarteirão, e **quase sempre o mais bem-posto não é que entra na melhor casa** (Barreto, 2017, p. 83, grifos nossos).

O humor se levanta justamente porque se reconhece a tentativa frustrada da maioria das pessoas de aparentar algo melhor do que a realidade oferece, em uma ânsia de fugir, por intermédio de alguns meios simbólicos, como uma roupa ou uma postura corporal, do lugar imposto pelas condições sociais. Essa tentativa se frustra no retorno à casa.

O uso da sátira e da ironia é central para a estética antropofágica de Barreto. Sua linguagem provoca o riso, mas também incita a reflexão sobre as contradições e desigualdades do Brasil da Primeira República, ainda marcado pela herança colonial e pelos valores oligárquicos. Barreto explora as tensões de uma classe média que, em sua tentativa de se distanciar das classes populares, acaba revelando sua própria imersão nas mesmas dificuldades e frustrações.

A crítica às "damas elegantes" e aos "peralvilhos à última moda", que se misturam nas ruas e se confrontam com a realidade de sua condição ao retornar para casa, não é apenas uma observação sobre a sociedade de sua época. É também um comentário agudo

sobre como as aparências e os signos de status revelam a precariedade de um país que busca afirmar uma identidade moderna e democrática enquanto lida com desigualdades e preconceitos ainda enraizados.

Outra grande utilização satírica é quando ocorre a descrição dos subúrbios do Rio de Janeiro, como forma de crítica aos problemas de planejamento urbano e exclusão nas cidades:

Os subúrbios do Rio de Janeiro são a mais curiosa coisa em matéria de edificação de cidade. A topografia do local, caprichosamente montuosa, influiu decerto para tal aspecto, mais influíram, porém, os azares das construções.

Nada mais irregular, mais caprichoso, mais sem plano qualquer, pode ser imaginado. As casas surgiam como se fossem semeadas ao vento e, conforme as casas, as ruas se fizeram [...]

Às vezes **se sucedem na mesma direção com uma frequência irritante**, outras se afastam, e deixam de permeio um longo intervalo coeso e fechado de casas. **Num trecho, há casas amontoadas umas sobre outras numa angústia de espaço desoladora** [...] (Barreto, 2017, p. 82, grifos nossos).

Pode-se dizer que esse estranhamento perante os subúrbios ocorre por conta comparação daqueles espaços com a arquitetura do centro da cidade, que, naquela época, passava por um processo de modernização, de redefinição do espaço urbano (Resende, 1993).

As reformulações urbanas, como destaca Abreu (2013), no Rio de Janeiro no início do século XX foram um conjunto de transformações conhecidas como a "Reforma Pereira Passos", em homenagem ao prefeito Francisco Pereira Passos, que governou a cidade entre 1902 e 1906, e que buscou, com tais reformas, dar outro perfil a capital federal da época, de modo a transformá-la em símbolo da modernidade. Inspirada em princípios do urbanismo europeu, especialmente naquele implementado em Paris, cidade que passou por reformas profundas, conduzidas por Georges Haussmann, a ideia era "impor civilidade" aos habitantes da cidade.

A modernização elitista excluía, portanto, grande parte da população, empurrando-a para as periferias e consolidando o abismo social e espacial entre o centro modernizado e os subúrbios. Esse projeto urbanístico, elitista e excludente, motivou

críticas como de Lima Barreto, que via nesse processo uma forma de opressão e apagamento cultural das camadas populares.

Como consequência, os subúrbios, excluídos do processo de modernização, passaram a ser percebidos como espaços desconectados da desejada ordem urbana. A contundência dessa crítica decorre, em grande parte, da vivência direta de Barreto, que experimentava os impactos de uma transformação elitista e profundamente desigual. Nesse contexto, o conceito de espaço como instância de poder, proposto por Milton Santos, é particularmente relevante. Santos (1978, p. 19) argumenta que o espaço é uma construção social e uma "instância de poder", sendo o lugar onde as relações de poder se manifestam e se consolidam. Ele afirma que "o espaço não é um palco neutro: ele é um agente ativo na produção da realidade social" (SANTOS, 1978, p. 21).

Esses conceitos ajudam a compreender o espaço geográfico não como algo passivo, mas como um elemento ativo nas relações de poder, condicionando o acesso a recursos, direitos e liberdades individuais. Ao enfatizar a pluralidade dos espaços e a valorização das vivências locais, Santos oferece uma perspectiva crítica para combater as desigualdades e fortalecer a cidadania, alinhando-se à crítica de Barreto às dinâmicas excludentes da modernização urbana.

Essa mesma crítica de Lima Barreto, que denuncia a exclusão e as contradições da modernidade brasileira, por vezes surge no romance em tom jocoso. Em destaque a passagem em que o protagonista Quaresma tenta imitar, sem muito sucesso, um costume tupinambá de cumprimento, na tentativa demonstrar suposta ancestralidade:

Tornava-se, portanto, preciso arranjar alguma coisa própria, original, uma criação da nossa terra e dos nossos ares.

Essa ideia levou-o a estudar os costumes tupinambás; e, como uma ideia traz outra, logo ampliou o seu propósito e eis a razão por que estava organizando um código de relações, de cumprimentos, de cerimônias domésticas e festas, calcado nos preceitos tupis.

Desde dez dias que se entregava a essa árdua tarefa, quando (era domingo) lhe bateram à porta, em meio de seu trabalho. **Abriu, mas não apertou a mão. Desandou a chorar, a berrar, a arrancar os cabelos, como se tivesse perdido a mulher ou um filho.** A irmã correu lá de dentro, o Anastácio também, e o compadre e a filha, pois eram eles, ficaram estupefatos no limiar da porta.

— Mas que é isso, compadre?

— Que é isso, Policarpo?

— Mas, meu padrinho...

Ele ainda chorou um pouco. Enxugou as lágrimas e, depois, explicou com a maior naturalidade:

— Eis aí! Vocês não têm a mínima noção das coisas da nossa terra. Queriam que eu apertasse a mão. Isto não é nosso! **Nosso cumprimento é chorar quando encontramos os amigos, era assim que faziam os tupinambás.**

O seu compadre Vicente, a filha e dona Adelaide entreolharam-se, sem saber o que dizer. O homem estaria doido? Que extravagância!

— Mas, senhor Policarpo — disse-lhe o compadre —, é possível que isto seja muito brasileiro, mas é bem triste, compadre.

— Decerto, padrinho — acrescentou a moça com vivacidade —; **parece até agouro...** (Barreto, 2017, p. 29-30).

Infere-se que com essa passagem o objetivo de Lima era provocar o riso do leitor, tal como compreendido por Bakhtin (1999), quando analisa a importância do riso na Idade Média enquanto elemento que se associa à liberdade. Ou seja, o riso que promove "uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus". (Bakhtin, 1999, p. 8). O contraponto desse riso, ao qual nos convida o autor, é a atitude dos interlocutores de Quaresma, que reduzem à loucura e à vergonha o apelo do personagem ao passado mítico brasileiro, conforme Silva (2021), com base numa visão europeia do Brasil, que insiste em uma identidade única dentro de um país plural. O mesmo raciocínio pode ser aplicado à passagem em que Quaresma tenta fazer o tupi-guarani virar língua nacional, sendo desautorizado pelo riso (não disruptivo, neste caso) de personagens que ficaram sabendo do requerimento:

O burburinho e a desordem que caracterizam o recolhimento indispensável ao elevado trabalho de legislar não permitiram que os deputados o ouvissem; os jornalistas, porém, que estavam próximo à mesa, ao ouvi-lo, prorromperam em gargalhadas, certamente inconvenientes à majestade do lugar. O riso é contagioso. O secretário, no meio da leitura, ria-se, discretamente; pelo fim, já ria-se o presidente, ria-se o oficial da ata, ria-se o contínuo — **toda a mesa e aquela população que a cerca riram-se da petição, largamente, querendo sempre conter o riso, havendo em alguns tão fraca alegria que as lágrimas vieram** (Barreto, 2017, p. 46-47, grifos nossos).

Observa-se assim que Lima Barreto faz uso antitético do riso. Por um lado, enquanto reação dos interlocutores de Quaresma às suas manifestações nacionalistas não hegemônicas, o riso é castrador, normativo, como no grotesco romântico, no qual, de acordo com Bakhtin, "o aspecto regenerador e positivo do riso reduz-se ao mínimo." (Bakhtin, 1999, p. 33). Por outro, enquanto traço estético, o riso é libertador, convoca o leitor à profanação, à gargalhada diante do nacionalismo extremo de Policarpo.

Também encontramos outra passagem cômica e irônica na descrição da personagem Ismênia, filha do general vizinho de Quaresma, junto com comentários sobre seu noivado e noivo (personagem Cavalcanti) enrolado:

Não era feia a menina, a filha do general, vizinho de Quaresma. Era até bem simpática, com a sua fisionomia de pequenos traços mal desenhados e cobertos de umas tintas de bondade.

Aquele seu noivado durava há anos; o noivo, o tal Cavalcanti, estudava para dentista, um curso de dois anos, mas que ele arrastava há quatro, e Ismênia tinha sempre que responder à famosa pergunta: "Então quando se casa?". "Não sei... Cavalcanti forma-se para o ano e..." (Barreto, 2017, p. 20).

O tom cômico-irônico nos sugere uma crítica do autor aos papéis de gênero, principalmente, ao lugar da mulher na sociedade, nesse caso específico na sociedade da Primeira República. Colocada sempre em posição de subordinação em relação ao homem – seja o pai, o irmão ou o marido –, deve ter o casamento como seu principal objetivo, mesmo que para isso precise esperar a boa vontade de um noivo indiferente e que lhe desposará para cumprir convenções sociais.

Essa crítica de Barreto aos papéis de gênero expõe a condição subordinada da mulher na sociedade patriarcal, na qual seu valor é medido pelo êxito em conseguir um marido e em cumprir com as convenções sociais. O autor denuncia, com humor e ironia, a hipocrisia e as limitações dessas expectativas, mostrando que o papel de Ismênia, assim como o de outras mulheres na época, é reduzido a um ideal passivo e dependente. A ironia de Barreto, ao retratar o noivo como um estudante "enrolado" que estende seus estudos indefinidamente, também sugere que os homens, mesmo quando não cumprem suas "obrigações", ainda são colocados em posição de autoridade e liderança, enquanto as mulheres são obrigadas a aguardar pacientemente, sem alternativas.

Outro momento em que Barreto faz uso do cômico, é quando, novamente, evidencia o espaço ocupado pela mulher no imaginário social da mulher e a hipocrisia das convenções sociais no que se refere ao casamento: “Sabe, dona Maricota, a Lili casou-se; não fez grande negócio, pois parece que o noivo não é lá grande coisa” [...] “A Zezé está doida para arranjar casamento, mas é tão feia, meu Deus!...” (Barreto, 2017, p. 35). Mais um retrato do imaginário sobre a mulher limitada a questões matrimoniais e a um futuro que dependeria necessariamente de homem, mormente por questões financeiras.

Essa visão crítica de Barreto antecipa uma discussão sobre a opressão dos papéis de gênero que só ganharia força décadas depois, tornando-o um autor à frente de seu tempo ao abordar, de forma cômica, as limitações e injustiças impostas às mulheres pela sociedade de sua época.

O cômico, entretanto, se contrasta com o melancólico e o apático em **Triste Fim**. Para além do exposto no próprio título da obra, o tom melancólico criado pela arte literária de Barreto aparece principalmente quando ele narra as frustrações do protagonista e suas inquietudes quanto ao seu amor pelo Brasil e o esforço em efetivá-lo de alguma forma. Sua paixão pelo Brasil, seu entusiasmo, assim, é sentido ao mesmo tempo com a dor dos contratempos que vão surgindo:

E ele perguntava de si para si, onde, na terra, estava o verdadeiro sossego, onde se poderia encontrar esse repouso de alma e corpo, pelo qual tanto ansiava, depois dos sacolejamentos por que vinha passando — onde? E o mapa dos continentes, as cartas dos países, as plantas das cidades, passavam-lhe pelos olhos e não viu, não encontrou um país, uma província, uma cidade, uma rua onde o houvesse (Barreto, 2017, p. 182).

Essa estética verbal (Bakhtin, 1997) permite que o público leitor olhe pelos olhos do autor, que entre em sua mente e reproduza as suas imagens criadas através da linguagem criativamente construída, e que conheça do mundo por meio dessa representação, pela criação, sem que necessariamente condiga à exatidão do exterior, mesmo que em Barreto o texto e o contexto se confundam.

Um aspecto intrigante em **Triste Fim** são as narrações espaciais do Rio de Janeiro, lugar de convivência do escritor, por isso a precisão de detalhes e comentários a respeito

de cada canto, como se estivesse em toda a parte com sua particular onisciência, por configurarem o seu próprio círculo enquanto cidadão. Um exemplo é quando narra a rotina de um dia calmo do centro urbano carioca:

Desceram no Largo da Carioca. É bom ver-se a cidade nos dias de descanso, com as suas lojas fechadas, as suas estreitas ruas desertas, onde os passos ressoam como em claustros silenciosos. A cidade é como um esqueleto, faltam-lhe as carnes, que são a agitação, o movimento de carros, de carroças e gente. Na porta de uma loja ou outra, os filhos do negociante brincam em velocípedes, atiram bolas e ainda mais se sente a diferença da cidade no dia anterior. Não havia o hábito de procurar os arrabaldes pitorescos e só encontravam, por vezes, casais que iam apressadamente a visitas, como eles agora. O Largo de São Francisco estava silencioso e a estátua, no centro daquele pequeno jardim que desapareceu, parecia um simples enfeite. Os bondes chegavam preguiçosamente ao largo com poucos passageiros. Coleoni e sua filha tomaram um que os levasse à casa de Quaresma. Lá foram. A tarde se aproximava e as *toilettes* domingueiras já apareciam nas janelas. Pretos com roupas claras e grandes charutos ou cigarros, grupos de caixeiros com flores estardalhantes; meninas em cassas bem engomadas; cartolas antediluvianas ao lado de vestidos pesados de cetim negro, envergados em corpos fartos de matronas sedentárias; e o domingo aparecia assim decorado com a simplicidade dos humildes, com a riqueza dos pobres e a ostentação dos tolos (Barreto, 2017, p. 64).

A metáfora feita por Barreto, qual seja, de que “a cidade é como um esqueleto, faltam-lhe as carnes, que são agitação” (BARRETO, 2004, p. 67), vai ao encontro da ideia simples, porém relevante, de que não existe cidade sem seus habitantes. Nesse sentido, o Brasil seria apenas uma estrutura enquanto espaço físico, mas a verdadeira nação é constituída por seu povo, múltiplo e dinâmico, que confere vida e agitação a esse esqueleto. A obra de Barreto constrói o Brasil como um espaço de relação, um lugar de encontros e desencontros entre diferentes, alinhando-se à **Poética da Relação** de Édouard Glissant (Glissant, 2005). Embora Quaresma adote uma posição idealista, o texto evidencia um Brasil marcado pela convivência, ainda que conflituosa, de múltiplas identidades culturais.

Na discussão espacial que atravessa esta obra, por mais que se foque nas problemáticas de planejamento urbano do ponto de vista arquitetônico, do concreto, uma vez que detêm caráter simbólico mais visível, o que realmente importa, no fundo, é a

relação entre os sujeitos que dão vida à cidade, sobretudo as relações de poder. Consiste, assim, em perguntar quem usufrui do espaço urbano? Para quem foi planejado? Quem tem direito ao lazer nele? Barreto, ao descrever a presença de “pretos com roupas claras e grandes charutos ou cigarros, grupos de caixeiros com flores estardalhantes”, ao mencionar “a simplicidade dos humildes, com a riqueza dos pobres”, toma para si a função de imaginar e incluir aqueles que têm direito à presença nesses espaços. Dessa forma, a obra expõe a exclusão e as contradições sociais da modernização brasileira, tensionando os limites de pertencimento e o direito ao espaço urbano.

Em outro aspecto que embaralha a ficção com a realidade, na cena em que Quaresma se interna em um hospício, o autor faz interessante representação da loucura em palavras, expressando a sensação do que é fazer parte de uma sociedade que não o compreendia:

A loucura declarada, a torva e irônica loucura que nos tira a nossa alma e põe uma outra, que nos rebaixa... Enfim, a loucura declarada, a exaltação do eu, a mania de não sair, de se dizer perseguido, de imaginar como inimigos, os amigos, os melhores. Como fora doloroso 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 conhecimento! 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 mais que não fosse o seu próprio delírio [...]

Como é fácil na vida tudo ruir! Aquele homem pautado, regrado, honesto, com emprego seguro, tinha uma aparência inabalável; entretanto bastou um grãozinho de sandice... (Barreto, 2017, p. 59-60).

Esta passagem torna-se mais curiosa porque se sabe que o próprio Lima Barreto esteve internado no antigo Hospício Nacional (em 1914 e em 1919) por conta de problemas com bebida alcoólica (Schwarcz, 2017), o que faz com que as sensações descritas por ele se tornem tão instigadoras, graças à sua releitura da realidade com o auxílio dessa experiência pessoal.

Contudo, uma problematização que aqui pode ser levantada ao abordarmos as passagens tanto de Barreto quanto de seu pai pelo hospício é o fato de que a crítica por muito tempo leu sua obra mais sob a perspectiva da loucura, associada ou não às

discussões sobre raça, classe e alcoolismo, do que sob a perspectiva estética. O mesmo ocorreu, e ainda ocorre, com Carolina Maria de Jesus, cuja obra **Quarto de despejo**, na década de 1960, tornou-se fenômeno de vendas e de leitura pelo seu caráter biográfico, e pelo exotismo que representava¹ para as pessoas uma obra escrita por uma negra, moradora de favela e tendo pouco estudo.

Trata-se do olhar sobre pessoas negras que não escapa ao horizonte limitado imposto pela sociedade a elas, o que por muito tempo tolheu as apreciações de suas obras e suas potencialidades, retirando toda a profundidade de suas literaturas. Sousa (2024) tece comentários a respeito, ao comparar as trajetórias dos dois escritores. Analisando a representação de Carolina Maria de Jesus em uma reportagem, Sousa (2024, p. 379-380) destaca que a autora é colocada como “[...] destituída, em ambos os casos [vítima ou louca], de qualquer agência e vontade [...] parece situada fora do tempo, fora da modernidade [...]”. Quanto à Barreto, não ficou “[...] imune à suspeita em relação a suas credenciais literárias num espaço como o hospício, onde ele é mais um corpo negro entre tantos outros e, portanto, não importa muito saber quem ele é” (Sousa, 2024, p. 384). Ambos, portanto, foram subestimados pela crítica em sua época histórica, com reconhecimento maior apenas na contemporaneidade.

Retornemos, contudo, à abordagem estética que procuramos realizar neste trabalho: na saída do manicômio, também se nota semelhante aspecto melancólico, na intenção, inferimos, do autor de expressar o sentimento de desesperança do personagem, cuja esperança retorna mais tarde na ideia de comprar o “sítio do Sossego”:

Quaresma saiu envolvido, penetrado da tristeza do manicômio. Voltou a sua casa, mas a vista das suas coisas familiares não lhe tirou a forte impressão de que vinha impregnado. Embora nunca tivesse sido alegre, a sua fisionomia apresentava mais desgosto que antes, muito abatimento moral, e foi para levantar o ânimo que se recolheu àquela risonha casa de roça, onde se dedicava a modestas culturas (Barreto, 2017, p. 72).

Além dessa montanha russa de emoções proporcionadas no apreciar estético de **Triste Fim**, ora empolgação, ora frustração, outro aspecto que suscita curiosidade em

¹ Representa para muitos ainda hoje.

Policarpo Quaresma é que, ao aproximar com frequência Brasil e Europa, sempre utiliza da antítese para explorar suas oposições, ora o Brasil e suas nuances tendo sentidos positivos, ora negativos, em crítica, como na passagem abaixo:

Não há nos nossos subúrbios coisa alguma que nos lembre os famosos das grandes cidades europeias, com as suas **vilas de ar repousado e satisfeito**, as suas estradas e ruas macadamizadas e cuidadas, nem mesmo se encontram aqueles **jardins, cuidadinhos, aparadinhos, penteados**, porque **os nossos, se os há, são em geral pobres, feios e desleixados** (Barreto, 2017, p. 83, grifos nossos).

Outro trecho em que a antítese nacional-estrangeira aparece está abaixo, em relação à fisionomia da personagem Olga, afilhada de Quaresma:

Apesar da pompa, esteve longe de ser uma noiva majestosa. **Não obstante as origens puramente europeias, era pequena**, muito mesmo, ao lado do noivo, alto, ereto, com uma fisionomia irradiante de felicidade; e, desse modo, ela desaparecia dentro do vestido, dos véus e daqueles atavios obsoletos com que se arreiam as moças que se vão casar. **De resto, a sua beleza não era a grande beleza — aquela que nós exigimos das noivas ricas, segundo o modelo das estampas clássicas [...]**

No seu rosto, nada de grego, desse grego autêntico ou de pacotilha, ou também dessa majestade de ópera lírica. Havia nos seus traços muita irregularidade, mas a sua fisionomia era profunda e própria (Barreto, 2017, p. 94, grifos nossos).

Nesta antítese entre o estrangeiro belo/regular e o nacional feio/irregular, Barreto consegue exprimir, nas entrelinhas, o padrão de beleza imposto pelo colonizador, pela influência no imaginário social de diversas representações, ao povo colonizado. Trata-se, no fim, de uma problematização estética.

A antítese nacional-estrangeira também ressoa em relação ao paladar, como quando Quaresma contrapõe a manteiga brasileira com a “gordura de esgoto” europeia (Barreto, 2017, p. 17), além da contraposição do vinho estrangeiro, de “Borgonha” e os do Rio Grande do Sul (Barreto, 2017, p. 18), colocando estes últimos como melhores. Até rivalidade entre rios Amazonas/nacional e Nilo/estrangeiro Barreto sustenta, de forma folgaz, na obra, no sentido da antítese maior/menor extensão:

Defendia com azedume e paixão a proeminência do Amazonas sobre todos os demais rios do mundo. Para isso ia até ao crime de amputar alguns quilômetros ao Nilo e era com este rival do “seu” rio que ele mais implicava. Ai de quem o citasse na sua frente! Em geral, calmo e delicado, o major ficava agitado e malcriado, quando se discutia a extensão do Amazonas em face da do Nilo (Barreto, 2017, p. 13).

Nesse contexto, a escolha lexical de Barreto do adjetivo “nacional”, utilizada à exaustão na sua construção artística, é bastante notória no intuito de representar o mais fielmente possível o sentimento do protagonista quanto ao Brasil, como se não quisesse que o leitor esquecesse em nenhum momento. Até a imagem de Quaresma para o leitor é transposta como um visual “nacional”: “— [...] Comigo não há disso: de tudo que há nacional, eu não uso estrangeiro. Visto-me com pano nacional, calço botas nacionais e assim por diante” (Barreto, 2017, p. 17).

A estética literária de Barreto agrega, ainda, muito lirismo, com uso frequente de metáforas, principalmente para expressar os momentos de contemplação e de deleite de Quaresma, como abaixo:

Eram dez horas quando o major se despediu. Voltou de bonde para a Ponta do Caju. Saltou e recolheu-se logo a seu quarto. Vinha cheio da perturbação especial que põe em nós o luar que estava lindo, terno e leitoso, naquela noite. É uma emoção de desafogo do corpo, de delíquio; parece que nos tiram o envoltório material e ficamos só alma, envolvidos numa branda atmosfera de sonhos e quimeras. O major não colhia bem a sensação transcendente, mas sofria sem perceber o efeito da luz pálida e fria do luar. Deitou-se um pouco, vestido, não por sono, mas em virtude daquela doce embriaguez que o astro lhe tinha posto nos sentidos (Barreto, 2017, p. 159).

A forma poética, inclusive manifesta em versos, entretanto, também se corporifica em **Triste Fim** em algumas passagens, uma vez que a paixão pela modinha é o ponto forte de Quaresma.

Em outra passagem, Lima Barreto insere-se no contexto da busca de Policarpo Quaresma por elementos que reforcem sua crença no valor da cultura popular brasileira, nas poesias, nas histórias do povo, e sobretudo na oralidade:

— Os senhores não sabem — disse o velho poeta — que riqueza é a nossa poesia popular! Que surpresas ela reserva!... Ainda há dias recebi uma carta de Urubu de Baixo com uma linda canção. Querem ver?

O colecionador revolveu pastas e afinal trouxe de lá um papel onde leu:

Se Deus enxergasse pobre

Não me deixaria assim:

Dava no coração dela

Um lugarzinho pra mim.

O amor que tenho por ela

Já não cabe no meu peito;

Sai-me pelos olhos afora

Voa às nuvens direito.

— Não é bonito?... Muito! Se os senhores conhecessem então o ciclo do macaco, a coleção de histórias que o povo tem sobre o símio?... Oh! Uma verdadeira epopeia cômica!

Quaresma olhava para o velho poeta com o espanto satisfeito de alguém que encontrou um semelhante no deserto (Barreto, 2017, p. 27).

Na passagem anterior, observa-se que Barreto imprime uma construção que desafia a hegemonia linguística por meio de um processo criativo que valoriza a oralidade e adota uma linguagem simples, em vez de se apoiar exclusivamente na norma culta da tradição literária.

A forma poética em versos também se faz presente em um excerto a seguir, através da narração de uma festa tradicional organizada com o auxílio de Quaresma:

Quaresma fez o “Tangolomango”, isto é, vestiu uma velha sobrecasaca do general, pôs uma imensa máscara de velho, agarrou-se a um bordão curvo, em forma de báculo, e entrou na sala. As dez crianças cantaram em coro:

Uma mãe teve dez filhos

Todos os dez dentro de um pote:

Deu o Tangolomango nele

Não ficaram senão nove.

Por aí, o major avançava, batia com o báculo no assoalho, fazia hu! hu! hu!; as crianças fugiam, afinal ele agarrava uma e levava para dentro (Barreto, 2017, p. 27).

Nesta parte do romance, a passagem se transforma em um mosaico vibrante de imagens sensoriais e detalhes ricos, capturando a essência da celebração.

Mais curioso ainda é a discussão aberta sobre metrificação de versos, em uma crítica ao parnasianismo e seu culto à forma, com citação ao seu poeta expoente, rejeitada em favor da espontaneidade da modinha:

Dona Adelaide obtemperou então:

— Cante uma de outro.

— Oh! Por Deus, minha senhora! Eu só canto as minhas. **O Bilac, conhecem?, quis fazer-me uma modinha, eu não aceitei; você não entende de violão, seu Bilac. A questão não está em escrever uns versos certos que digam coisas bonitas; o essencial é achar-se as palavras que o violão pede e deseja.** Por exemplo: se eu dissesse, como em começo quis, n’O Pé uma modinha minha: “o teu pé é uma folha de trevo”, não ia com o violão. Querem ver?

E ensaiou em voz baixa, acompanhado pelo instrumento: o-teu-pé-é-uma-folha-de-tre-vo.

— Vejam, continuou ele, como não dá. Agora reparam: o-teu-pé-é-uma-ro-sa-de-mir-ra. É outra coisa, não acham?

— Não há dúvida — disse a irmã de Quaresma (Barreto, 2017, p. 19, grifos nossos).

O aspecto metafórico de Barreto é expresso ainda em prosa para retratar a sensação de nostalgia de um personagem (professor de violão de Quaresma) em relação à infância no interior:

Com o olhar perdido, Ricardo lembrava-se de sua infância, daquela sua aldeia sertaneja, da casinha dos seus pais, com seu curral e o mugido dos vitelos... E o queijo? Aquele queijo tão substancial, tão forte, feio como aquela terra, mas feraz como ela tanto que bastava comer dele uma pequena fatia para se sentir almoçado... E as festas? Saudades... E o violão, como aprendeu? O seu mestre, o Maneco Borges, não lhe predissera o futuro: “Irás longe, Ricardo. A viola. A viola quer teu coração”?

Por que então aquele encarniçamento, aquele ódio contra ele — ele que trouxera para esta terra de estrangeiros a alma, o suco, a substância do país!

E as lágrimas lhe saltaram quentes dos olhos afora. Olhou um pouco as montanhas, farejou o mar lá longe... Era bela a terra, era linda, era majestosa, mas parecia ingrata e áspera no seu granito onipresente que se fazia negro e mau quando não era amaciado pela verdura das árvores (Barreto, 2017, p. 85).

A estilística de Barreto em **Triste Fim** também se satisfaz com várias personificações, como na seleção abaixo, em que a natureza ganha traços humanos:

Eles [Quaresma e general Albernaz] olharam um instante as velhas árvores da Quinta Imperial, por onde vinham atravessando. Nunca as tinham contemplado; e, agora parecia-lhes que jamais tinham pousado os olhos sobre **árvores tão soberbas**, tão belas, **tão tranquilas e seguras de si**, como aquelas que espalhavam sob os seus grandes ramos uma vasta sombra, deliciosa e macia. Pareciam que medravam sentindo-se em terra própria, delas, da qual nunca saíam desalojadas a machado, para edificação de casebres; e esse sentimento lhes havia dado muita força de vegetar e uma ampla vontade de se expandirem. O solo sobre o qual cresciam era delas e agradeciam à terra estendendo muito os seus ramos, cerrando e tecendo a folhagem, para dar à boa mãe frescura e proteção contra a inclemência do sol.

As mangueiras eram as mais gratas; os ramos longos e cheios de folhas quase beijavam o chão. As jaqueiras se espreguiçavam; os bambus se inclinavam, de um lado e outro da aleia, e cobriam a terra com uma ogiva verde... (Barreto, 2017, p. 121-122, grifos nossos).

Entre as expressões linguísticas utilizadas por Barreto para expressar genuinamente o falar comum brasileiro, com o auxílio de interjeições por meio de vários personagens, estão: “— Ué! Sei lá! Ando atrás dele?” (Barreto, 2017, p. 43); “Já se viu!” (Barreto, 2017, p. 50); “— Ah, meu sinhô!... É triste... Um filho, tão bom, coitado!” (Barreto, 2017, p. 63); “— Deus me livre! Para o senhor me ‘acriticar’” (Barreto, 2017, p. 86); “Que diabo queria dizer aquilo?” (Barreto, 2017, p. 102); “— Quá patrão! Isso de chuva vem quando Deus qué” (Barreto, 2017, p. 110). Nesse ponto, Barreto propositalmente abre mão da ortografia oficial para manter-se fiel ao registro da língua cotidiana, ganhando a aproximação com seu leitor.

Dentre tudo isso, a estética melancólica, porém, prevalece no desfecho da narrativa, uma vez que o protagonista percebe a frustração diante dos seus anseios:

Iria morrer, quem sabe se naquela noite mesmo? E que tinha ele feito de sua vida? Nada. Levava 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. Gastara sua mocidade nisso, a sua virilidade também; e, agora que estava na velhice, como ela o recompensava, como ela o premiava, como ela o condecorava? Matando-o. E o que não deixara de ver, de gozar, de fruir, na sua vida? Tudo. Não brincara, não pandegara, não amara — todo esse lado da existência que parece fugir um pouco à sua tristeza necessária, ele não vira, ele não provara, ele não experimentara.

Desde dezoito anos que o tal patriotismo lhe absorvia e por ele fizera a tolice de estudar inutilidades [...] (Barreto, 2017, p. 190).

Antes disso, porém, Barreto faz uma série de perguntas retóricas, em interlocução com o leitor, como se quisesse atizar sua reflexão, de forma a trazer empatia, e talvez até revolta, quanto ao destino do personagem, parafraseando, inclusive, o título de sua obra:

Como lhe parecia ilógico com ele mesmo estar ali metido naquele estreito calabouço. Pois ele, o Quaresma plácido, **o Quaresma de tão profundos pensamentos patrióticos, merecia aquele triste fim?** De que maneira sorradeira o Destino o arrastara até ali, sem que ele pudesse pressentir o seu extravagante propósito, tão aparentemente sem relação com o resto da sua vida? Teria sido ele com os seus atos passados, com as suas ações encadeadas no tempo, que fizera com que aquele velho deus docilmente o trouxesse até à execução de tal desígnio? Ou teriam sido os fatos externos que venceram a ele, Quaresma, e fizeram-no escravo da sentença da onipotente divindade? Ele não sabia, e, quando teimava em pensar, as duas coisas se baralhavam, se emaranhavam e a conclusão certa e exata lhe fugia (Barreto, 2017, p. 189, grifos nossos).

Complementa-se, ademais, que a obra de Lima Barreto, do ponto de vista estético literário, foi categorizada como pré-modernista, pelo fato de que, para Bosi (2015, p. 198): “pré-modernismo, diria que é efetiva e organicamente pré-modernista tudo o que rompe, de algum modo, com essa cultura oficial, alienada e verbalista, e abre caminho para sondagens sociais e estéticas retomadas a partir de 22”. Na produção do autor, o espírito crítico é representado de forma praticamente direta na composição textual. Como afirma Bosi (2015, p. 329), “o que parece apenas espontâneo e instintivo em sua prosa narrativa é, no fundo, consciente e, não raro, polêmico”. Ainda dentro de uma análise estética de Barreto, Bosi (2015) entende que seus limites se encontram na crônica:

Pois nos romances de Lima Barreto há, sem dúvida, muito de crônica: ambientes, cenas quotidianas, tipos de café, de jornal, da vida burocrática, às vezes só mencionados ou mal esboçados, naquela linguagem fluente e desambiciosa que se sói atribuir ao gênero. O tributo que o romancista pagou ao jornalista (aliás, ao bom jornalista) foi considerável: mas a prosa de ficção em língua portuguesa, em maré de academismo, só veio a lucrar com essa descida de tom, que permitiu à realidade entrar sem máscara no texto literário (Bosi, 2015, p. 329-330).

Entretanto, é preciso deixar claro que Lima Barreto demorou a ser reconhecido como um antecipador do movimento modernista, uma vez que o autor não passava despercebido pelo conhecido grupo paulista da Semana de 22. A esse silenciamento, Silva (2018a) elenca alguns fatores explicativos: ter sido um movimento fundado em um contexto burguês; desinteresse da elite paulista em adentrar nas discussões raciais; incômodo na revisão do protagonismo dessa classe e, como consequência, receio da construção de outra representação, da democratização dos espaços de poder.

Sustenta-se que Barreto foi um antropófago sem hierarquia, por ressoar aspectos de um movimento modernista que lhe sucedeu. Na interpretação de Silva (2021, p. 402), Lima Barreto, em relação à Semana de 22, conseguiu adiantar uma série de seus pressupostos “[...] como a crítica aos projetos de nação vigentes no Brasil; a ruptura estética com os modelos tradicionais no campo literário e a proposta de superação da divisão racial que constituía o país”.

Por isso, torna-se imperioso discorrer a respeito do que se entende como Antropofagia no contexto do modernismo. Realizando-se isso, a Antropofagia brasileira deve ser entendida em três aspectos: um histórico, um estético e outro filosófico, conforme sintetizado por Coelho (2022):

Na camada histórica, Antropofagia diz respeito aos rituais que populações indígenas da costa brasileira, como os Caetés e os Tupinambás, praticavam em suas guerras e conquistas territoriais. [...]. **Se trata de um processo social e metafísico visando uma perspectiva fusional do mundo.** O antropófago, nesse caso, realiza um ato de incorporação da diferença (o inimigo comido) e do mesmo (aquele que come), transformando a memória dos antepassados em força para as gerações futuras. Afinal, o antropófago de hoje será o almoço de amanhã.

Na camada estética, devemos a Oswald de Andrade (ao lado de Tarsila do Amaral) na articulação teórica de uma evidência histórica: **países colonizados como o Brasil, fora do centro metropolitano colonizador europeu, precisaram desenvolver um discurso crítico que possibilitasse a seleção e a assimilação criteriosa do que nos chega constantemente como influência ou despejo de materiais internacionais.** Os antropófagos modernistas criaram suas obras a partir da premissa “só interessa o que não é meu”, isto é, **criarmos arte e pensamento a partir da presença produtiva (e não predadora) do outro** — inimigo guerreiro poderoso, mundializado,

colonizador. Uma arte “para exportação” que saiba utilizar, através da diferença, a cultura hegemônica de um mercado, de um gosto, de um consenso. A Antropofagia é, portanto, dialógica e pratica a **tradução intercultural** a partir do dado local e suas matrizes populares.

Já na camada filosófica, esse princípio estético de Oswald e seu Manifesto de 1928 se transforma em princípio teórico para pensarmos a condição (histórica, econômica, social) de brasileiros e colonizados, frente aos grandes centros e monopólios internacionais. A partir da substituição estratégica do patriarcado pelo ideal do matriarcado, ela parte do princípio que **é preciso inverter o fluxo da nossa permanente formação passiva “de fora para dentro”**. Nós sempre tivemos que lidar com a história de um país e um povo formado a partir do elemento externo em choque e associação com o elemento interno: somos matrizes europeias, africanas e indígenas ligadas pelo oceano Atlântico, pela escravidão e pela circularidade permanente de culturas e de uma multiplicidade de corpos e narrativas. Basicamente, pensar o que é ser brasileiro e ser do mundo, no mundo. A filosofia Antropofágica é antinacionalista, anti-essencialista e antiexotizante. Tais ideias foram sistematizadas por Oswald de Andrade, principalmente nas décadas de 1940 e 50, quando ele retoma sua pesquisa sobre o tema e elabora escritos de caráter filosófico, como “A Crise da Filosofia Messiânica”, “A Marcha das Utopias”, “O Antropófago” ou o tardio “A Antropofagia como visão de mundo”, publicado finalmente em seu “Diário Confessional” (Coelho, 2022, p. 4-5).

Em síntese, o fundamento histórico da Antropofagia se dá pela sua fundação em costumes de certas comunidades indígenas, cujo significado é o de incorporar a diferença do outro, mas para transformá-la em uma lição histórica para novas gerações. No plano estético, em relação também com o movimento modernista brasileiro e a Semana de 22, relaciona-se com o ato de selecionar influências estrangeiras e absorver a arte do pensamento externo, de países colonizadores, a partir da matriz popular nacional. Na parte filosófica, baseado em Oswald de Andrade (ao lado de Tarsila do Amaral) e no Manifesto Antropofágico de 1928, trata-se de uma reflexão teórica que inverte o fluxo do pensamento e da produção brasileira, historicamente feita de fora para dentro, no sentido de maximizar o pensar brasileiro sem exotizar seu povo, mas compreendendo sua multiplicidade de corpos e narrativas como algo positivo.

Nessas circunstâncias, Barreto, por meio de sua escrita, adota uma postura antropofágica ao assimilar e transformar os embates em torno da musicalidade brasileira, como a modinha e suas cantigas; da culinária do Brasil e seu paladar, como já ressaltado;

da geografia do país; do clima (destacando a especialidade do Amazonas, à página 65); da flora (com flores “mais belas, mais expressivas, mais olentes, como aquelas que ele tinha ali” (Barreto, 2017, p. 18)); da fauna (cujos exemplares são dignos de catálogo, como narrado na página 75); da própria linguagem coloquial e a presença da oralidade (com destaque para a conversa com a personagem Maria Rita, às páginas 72-73); e das questões raciais que contornam toda a obra, transpondo significados culturais e firmando-os em um novo imaginário, em uma nova estética.

Com isso, pode-se afirmar que “na proposta barretiana as raças, os espaços e as línguas devem ocupar tensivamente o espaço social, sem aspirar uma síntese que iguale a todos em uma pretensa semelhança [...], mas de acatar a multiplicidade no espaço [...]” (Silva, 2021, p. 417).

Entende-se que “[...] criar é transformar: por meio de seus sentidos, o homem capta a realidade objetiva e por meio de sua capacidade criativa, transforma essa mesma realidade captada no plano subjetivo da obra literária” (Silva, 2016, p. 98). Dessa forma, Lima Barreto, em uma interpretação antropofágica, construiu sua obra como um contradiscurso nacional, por meio da “[...] deglutição dos repertórios culturais dominantes (de fora) e sua transformação em força interna (de dentro)” (Coelho, 2022, p. 5).

Em suma, percebe-se que a estética em Lima Barreto é repleta da forma satírica, apoiada na antítese entre o nacional o estrangeiro. A antítese é, aliás, o recurso estético utilizado à exaustão pelo autor com vistas a evidenciar a realidade brasileira dos primórdios da República (em parte presente, como a sua cultura oligárquica e as várias desigualdades). Soma-se à antítese, a antropofagia dos costumes estrangeiros em assimilação nunca pacífica ao nacional. Resulta, porquanto, em uma estética da diversidade, num embaralhar de eixos.

A Antropofagia, legítimo movimento brasileiro de contestação no contexto do modernismo literário, consistiu em receber, refletir e transformar as ideias e costumes dos países colonizadores, resultando em uma tradução intercultural a cargo do Brasil e seu povo, Barreto mostra que essa tradução ocorre em tensão.

Lima Barreto, por meio de seu protagonista Policarpo, realiza uma crítica aguçada sobre a construção da cultura e identidade brasileiras, entendidas como um processo de

assimilação de diversas culturas, em contraste com as formas europeias. Sua estética satírica, repleta de ironias e comparações entre o nacional e o estrangeiro, ressalta a singularidade da vida e do pensamento brasileiro.

A sátira, nesse sentido, atua como uma ferramenta de confronto, que expõe a artificialidade de importar valores e estéticas estrangeiras sem considerar as particularidades do Brasil e seu povo. A comparação irônica entre o nacional e o estrangeiro que permeia a obra é, então, uma forma de desafiar a visão eurocêntrica e de afirmar uma estética da diversidade, em que múltiplas vozes, raças e espaços coexistem sem a pretensão de se fundirem em uma identidade homogênea.

A proposta estética de Barreto antecipa, assim, a antropofagia modernista, que seria teorizada mais tarde no movimento modernista de 1922. Sua obra se configura como um "embaraçar de eixos", conforme expresso na forma de Policarpo Quaresma valorizar o local em detrimento do estrangeiro. Policarpo reflete uma visão utópica e idealista sobre o Brasil, que acaba por revelar as falhas e as contradições do projeto de construção nacional. Ao assimilar e modificar os costumes estrangeiros, Barreto propõe uma "tradução intercultural" em que o Brasil não imita, mas transforma e a transformação nunca é pacífica.

Desse modo, **Triste Fim de Policarpo Quaresma** não é apenas uma crítica às elites brasileiras e ao nacionalismo romântico, mas também uma afirmação da complexidade cultural do Brasil. Com uma estética que combina ironia e sátira, Lima Barreto apresenta um Brasil múltiplo, desafiando o olhar estrangeiro e, ao mesmo tempo, subvertendo as expectativas de uma identidade nacional estática e autêntica que no fim se mostra inviável. A obra é, assim, um convite à fruição de uma brasilidade que se afirma não pela negação do outro, mas pela capacidade de, não sem embate, assimilar, transformar e reinventar continuamente o que é estrangeiro.

CONCLUSÃO

Comentou-se, no primeiro capítulo desta dissertação, sobre a potência que o texto literário carrega para alocar e representar a memória. Relacionou-se cultura, prática e memória, demonstrando-se que as ações sociais são praticamente sinônimas de práticas culturais, pois uma complementa o sentido da outra; e que a memória, por sua vez, mantém viva a cultura e toda a interpretação de seus significados compartilhados por meio dos lugares de memória, os quais incluem a literatura e o espaço físico social como importantes suportes representativos. Nesse contexto, Barreto representou literariamente a experiência de cidadãos comuns, possibilitando identificação e reflexão nos leitores.

No segundo capítulo, discutiu-se que as formas simbólicas dão contorno ao mundo humano, uma vez que a construção do mundo simbólico envolve fortemente o uso da linguagem. Graças à interpretação do mundo com auxílio dos signos — veículos intermediários — é que as coisas da vida material tanto adquirem como têm seu sentido modificados. Essa mudança é uma característica dos símbolos, pois podem ser ressignificados com o passar do tempo e das gerações. Buscou-se demonstrar, entretanto, que toda vez que um ou outro grupo não se tem por representado nos símbolos mais importantes do país, há uma espécie de exclusão simbólica com o fim de se assegurar determinada visão de mundo em contraponto a outras. Porém, a literatura de Lima Barreto carrega consigo um universo simbólico de postura não hegemônica, opondo-se cabalmente a estereótipos do que é ser brasileiro; contrapondo-se a uma homogeneização da nação.

Além de tudo isso, o escritor empreende uma escrita de si, por se projetar em seus textos, por representar suas visões e, com estas, desejos coletivos. Constrói, assim, um imaginário visionário à época, questionando os símbolos nacionais e escancarando uma sociedade pós-abolicionista em vias de modernização à moda europeia. Para tanto, faz uso da linguagem como signo de refúgio e como expressão de um mundo simbólico alternativo a ser construído por seu(s) povo(s) no futuro, já que a pátria em **Triste fim de Policarpo Quaresma**, aquela que o protagonista da obra tanto buscava, não passou de

um mito — uma construção simbólica ousada —, frustrando-se ao final, mas deixando o ambiente propício com várias sementes de possibilidade.

Notou-se, ademais que a identidade é um conceito que pressupõe a diferença e que sua definição expõe uma relação de poder, pois quem a define pode fazer de modo determinado. Também se observou que a nação é uma comunidade imaginada, representada por meio de instrumentos como a literatura, podendo ser entendida também como um produto sociocultural repleto de contradições próprias no decorrer de sua existência, sendo, no fim, uma inventividade.

No quarto capítulo, defendeu-se que a obra **Triste Fim de Policarpo Quaresma** registra uma série de representações da cultura e da identidade brasileiras, por meio das várias linhas do texto literário de Lima Barreto, ora em tom de idealização, ora em tom de denúncia da realidade. Exemplificou-se com passagens que fazem alusão à língua, à música, à culinária, às danças típicas, ao linguajar popular, a oralidade e suas expressões despidas de formalismo, aos frutos e às plantas nacionais, inclusive adentrando diretamente em questões políticas e em várias denúncias de desigualdade social. Passagens estas que põem em relevo o grande conhecimento do escritor a respeito da história (e, com isso, da cultura) do seu país, consistindo em uma visão macro.

Ademais, procurou-se evidenciar que Lima Barreto, ao abordar em sua literatura a cultura e a identidade brasileiras, ofereceu representações dessas dimensões de maneira tanto singela, por meio de diversas referências ao repertório imaginário e concreto do Brasil em suas múltiplas facetas, quanto sofisticada, utilizando recursos como a denúncia social, a crítica aos estereótipos e o retrato das precariedades do pós-abolição. Sua obra também apresenta um tipo de metalinguagem, refletindo sobre a língua, a cultura e a necessidade de valorizar as tradições populares, resgatar memórias e imaginar mudanças políticas que promovam inclusão.

No último capítulo, destacou-se que a estética de Lima Barreto é marcada por uma forte veia satírica, estruturada principalmente pela antítese entre o nacional e o estrangeiro. Esse recurso estético, recorrente em sua obra, é utilizado para expor a realidade brasileira nos primórdios da República, com suas culturas oligárquicas e

desigualdades sociais. Além disso, identificou-se na obra uma espécie de "antropofagia" cultural, na qual costumes estrangeiros são assimilados e transformados em um contexto nacional, porém nunca sem tensão. O resultado é uma estética da diversidade que desconstrói hierarquias e reflete a complexidade e os contrastes da sociedade brasileira.

Ao longo deste estudo, constatou-se como Lima Barreto, em **Triste Fim de Policarpo Quaresma**, desvela criticamente a realidade brasileira, adotando uma postura antropofágica que não hierarquiza culturas, mas as entrelaça. Essa escolha temática reflete o desejo de criar uma literatura que, em sua essência, tensiona e ressignifica os valores culturais dominantes, oferecendo novas perspectivas sobre o que significa ser brasileiro.

Foi por essas e tantas outras razões que surgiu meu interesse pela presente pesquisa. Desde a adolescência, nutro uma admiração pelas obras de Lima Barreto, que começou quando tive meu primeiro contato com **Triste Fim de Policarpo Quaresma**, então leitura obrigatória. Fiquei surpreendida pela atualidade de sua narrativa, que, embora ambientada em outro tempo, parecia reinterpretar o presente. Desde esse momento, passei a explorar outras obras do autor, sempre com o mesmo fascínio despertado pela primeira leitura. Mesmo trilhando outros caminhos acadêmicos, frequentemente relacionei as críticas de Lima Barreto à minha área de atuação, o Direito, preservando o desejo de aprofundar essa leitura tão marcante. Com o tempo e o apoio de professores e leituras significativas, ampliei minha compreensão, antes restrita a uma perspectiva sociológica, e passei a perceber a profundidade ética e estética de seus textos.

Essa última, a estética é marcada de repleta de ironias e comparações desequilibradas entre o nacional e o estrangeiro, traduz a singularidade e a riqueza de diferentes aspectos da vida e do pensamento brasileiros, culminando em uma experiência literária diferenciada. Sua obra se constitui como um projeto político-literário, inovador cortando o ciclo de uma literatura cheia de formalismos, mas isenta de preocupações sociais.

Triste Fim de Policarpo Quaresma não apenas narra a trajetória de seu protagonista, mas também critica o modelo excludente de modernização da Primeira

República, propondo uma concepção de nação fundada na diversidade e no respeito às diferenças. Ao optar por estudar Lima Barreto, escolhi uma obra que transcende o projeto literário, configurando-se como um projeto de transformação social. Nesse contexto, a literatura atua como um veículo de memória, identidade e crítica. A análise deste romance ilumina como a literatura brasileira pode ser uma ferramenta de resistência, possibilitando uma sociedade mais inclusiva e representativa de sua verdadeira complexidade cultural.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria do Socorro Pereira de; SOUZA, Ayanne Larissa Almeida de. Análise literária, uma aventura pelos labirintos do texto. **Revista Científica do UniRios**, v. 15, n. 30, p. 11–35, 1 maio 2021. Disponível em: <https://www.publicacoes.unirios.edu.br/index.php/revistarios/article/view/62>. Acesso em: 15 jul. 2023.

ALVES, Ana Rodrigues Cavalcanti. O conceito de hegemonia: de Gramsci a Laclau e Mouffe. **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**, n. Lua Nova, 2010 (80), p. 71–96, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-64452010000200004>. Acesso em: 02 mar. 2023.

AGÊNCIA BRASIL. **Constituição brasileira é traduzida pela 1ª vez para língua indígena**. 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/justica/noticia/2023-07/constituicao-brasileira-e-traduzida-pela-1a-vez-para-lingua-indigena>. Acesso em: 6 fev. 2025.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação: Formas e Transformações da Memória Cultural**. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

BAGNO, Marcos. **Preconceito linguístico: o que é, como se faz**. 48. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

BALDO, Luiza Maria Lentz. **A identidade nacional: matizes românticos no projeto modernista**. **Boitató**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 91–104, 2006. DOI: 10.5433/boitata.2006v1.e30664. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/30664>. Acesso em: 02 mar. 2023.

BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch. Epos e o romance (sobre a metodologia do estudo do romance). In: BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1993. p. 397-428.

BERND, Zilá. **Literatura e Identidade nacional**. 2. Ed. Porto Alegre: Editora da UFMGRS, 2003.

BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Emsantina Galvão G. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2017. Disponível em: <https://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/33419>. Acesso em: 03 mar. 2023.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. 7 ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-221.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Tradução: Paulo Neves.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1994.

BOSI, Alfredo. **Entre a literatura e a história**. São Paulo: Editora 34, 2015.

BRESCIANE, Maria Stella Martins: **O charme da ciência e a sedução da objetividade**: Oliveira Vianna entre intérpretes do Brasil. 2, ed. São Paulo: UNESP, 2007.

CAMARA DOS DEPUTADOS. **Projeto de Lei 3941/23**. 2023. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/propostas-legislativas/2379957>. Acesso em: 6 fev. 2025.

CANDIDO, Antônio. **A educação pela noite e outros ensaios**. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2000.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**. A construção do outro como não ser como fundamento do se. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CASSIRER, Ernst. **A filosofia das formas simbólicas**. Tradução de Marión Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COELHO, Fred. **Antropofagia ontem e hoje. Como uma ideia modernista revolucionou o pensamento brasileiro e influenciou diferentes gerações**. *Cienc. Cult.*, São Paulo, v. 74, n. 2, p. 1-9, junho/2022. Disponível em: Acesso em: 25 jan. 2024. <http://dx.doi.org/10.5935/2317-6660.20220020>.

CONFINO, Alon. Collective Memory and Cultural History: Problems of Method. **The American Historical Review**, v. 102, n. 5, p. 1386-1403, dez. 1997. Disponível em:

https://warwick.ac.uk/fac/arts/history/research/centres/ehrc/research/current_research/memory/confino_collective_memory_and_cultural_history.pdf. Acesso em: 17 jul. 2023.

CORRÊA, Roberto Lobato. **O espaço urbano**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

COSTA, José Carlos da; ALVES, Lourdes Kaminski. Representações da memória na literatura e na cultura. **Revista Investigações**, Recife, v. 23, n. 1, p. 187-210, jan. 2010. Semestral. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/download/1338/1017>. Acesso em: 12 jul. 2023.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 2015. p. 259-271.

FERNANDES, Vladimir. **Ernst Cassirer: o mito político como técnica do poder no nazismo (Resumo do capítulo 1)**. 2000. 167 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000. Disponível em: <https://nilsonjosemachado.net/lca6.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2023.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. Edições Loyola: São Paulo, 1996.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Tradução de Selma Caetano. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

GONZALEZ, Lélia. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaios, Intervenções e Diálogos**. Rio Janeiro: Zahar, 2020.

GROSGOUEL, Ramón; BERNARDINO-COSTA, Joaze. Decolonialidade e perspectiva negra. **Revista Sociedade e Estado**, vol. 31, n. 1, p. 15-24. jan./abr. 2016.

HALBWACHS, Mauricio. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais Ltda, 1990. Tradução de Laurent Léon Schaffter.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, n. 2, v. 22, p. 15-16, 1997. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71361>. Acesso em: 13 jul. 2023.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. São Paulo: DP&, 2006.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. Estudos Culturais e seu Legado Teórico. In: HALL, Stuart. **Da diáspora – Identidade e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: EdUFMG, 2009. p. 219-240.

HEGEL, G. W. **Cursos de Estética I**. Tradução de Marco Aurélio Werle. 2. ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

JURT, J. O brasil: um estado-nação a ser construído. O papel dos símbolos nacionais, do império à república. **Mana**, v. 18, n. 3, p. 471–509, dez. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/x47K6TgqwfrZ5CgPrPJdykk>. Acesso em: 23 jul. 2023.

LAKATOS, Eva Maria. MARCONI, Eva Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 8. ed. São Paulo: Atlas, 2017.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de tradução Bernardo Leitão [et al.]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

LEITE, E. L. et al. Nacionalismo, patriotismo e essencialismo na construção da identidade nacional brasileira. **Trends in Psychology**, v. 26, n. 4, p. 2063–2075, out. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.9788/TP2018.4-13Pt>. Acesso em: 21 jul. 2023.

LIMA, W. S. Refletindo o Patrimônio Cultural no Brasil: Reconhecimento e Definições. **SOBRE ONTENS**, v. 1, p. 126-131, 2020. Disponível em: <https://sites.google.com/site/novoarquivosobre/p2-arquivo/Revista%20Sobre%20Ontens-2020-v1-Jan-Mar.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2023.

LIMA, Wesley; LOPES, Rogério. Mundialização da cultura: notas sobre inovação e desenvolvimento cultural. **Confluências culturais**, v. 12, n. 1, p. 17–28, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.21726/rcc.v12i1.1679>. Acesso em: 12 jul. 2023.

LOPES, Donizete. Floreal: Manifesto Literário de Lima Barreto. **O combate**. Ano I, N. 3, Mato Grosso, 31 mar. 2022. Disponível em: https://ppgelunemat.com.br/images/pdf/o_combate_2022_03.pdf. Acesso em: 04 ago. 2024.

LUKÁCS, György. **Arte e sociedade**: escritos estéticos 1932-1967. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MELO, Rayssa Claudino de. **Gaita de Índio ou Caboclinho**. Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Laboratório de Estudos Etnomusicológicos (LBEET), Centro de Comunicação, Turismo e Artes (CCTA), 24/10/2016. Disponível em:

http://plone.ufpb.br/labeet/contents/paginas/acervo-brazinst/copy_of_aerofones/gaita-de-indio-ou-caboclinho. Acesso em: 08 set 2024.

NASCIMENTO, G. (2019). **Racismo Linguístico: os subterrâneos da linguagem e do racismo**. Belo Horizonte: Letramento.

NASCIMENTO, Lilian. **Racismo linguístico: uma análise crítica das relações entre língua e poder**. São Paulo: Contexto, 2019.

NASCIMENTO, Marcília Nogueira do. **Triste Fim de Policarpo Quaresma: uma sátira do povo brasileiro**. GPOSSHE - IMO/UECE, 24 fev. 2023. Disponível em: <https://www.gposshe.com/2023/02/triste-fim-de-policarpo-quaresma-uma.html>. Acesso em: 26 jan. 2024.

NORA, P.; AUN KHOURY, T. Y. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, [S. l.], v. 10, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 14 jul. 2023.

OLIVEIRA, Ricardo de. Euclides da Cunha, Os Sertões e a invenção de um Brasil profundo. **Revista Brasileira de História**, v. 22, n. 44, p. 511–537, 2002.

PAGANINI, Martanézia Rodrigues. LITERATURA E REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL: Reflexão sobre o ensino de leitura na sociedade da representação. In: Congresso de Leitura do Brasil, 16., 2007, Campinas, São Paulo. **Anais**. Campinas: Unicamp, 2007. p. 1-6. Disponível em: https://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem11pdf/sm11ss12_05.pdf. Acesso em: 28 jan. 2024.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEREIRA, Danielle Cristina Mendes. Literatura, lugar de memória. **Revista Soletras**, Rio de Janeiro, n. 28, p. 344-355, jul./dez. 2014. Semestral. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.12957/soletras.2014.16314>. Acesso em: 13 jul. 2023.

PESAVENTO, S. J. História, memória e centralidade urbana. **Revista Mosaico**, v.1, n°1, p. 3-12, jan./jun, 2008. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/mosaico/article/view/225/179>. Acesso em: 14 jul. 2023.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**; Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

RESENDE, Beatriz. **Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ/Unicamp, 1993.

RENAN, Ernest. "Que é uma Nação?". Tradução de Samuel Titan Jr. **Plural, Sociologia**, USP, S. Paulo, 4:154-175, 1.sem. 1997.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**; Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

SANCHÍS CLEMENTE, Marta. 2013. **Aprendendo música como tupinambá: estudo sobre os processos de transmissão musical numa Tribo Indígena Carnavalesca no bairro de Mandacaru de João Pessoa**. 160 f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

SANTIAGO, Silviano. Uma ferroadada no peito do pé: dupla leitura de Triste fim de Policarpo Quaresma. In: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 163-181.

SAUNDERS, T. L. Epistemologia negra sapatão como vetor de uma práxis humana libertária. **Periódicus, Revista de Estudos Interdisciplinares em Gêneros e Sexualidades**, Salvador, n. 7, v. 1, p. 102-116. maio/out. 2017.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lima Barreto e a escrita de si. **Revista Estudos Avançados**, 33 (96), 2019. 137-156. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/161285/155258>. Acesso em: 14 jul. 2023.

SCHWARCZ, Lilia M. **Lima Barreto: triste visionário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SILVA, Jorge Augusto de J. Modernismo negro: anotações sobre Lima Barreto e o modernismo de 22. In: GONÇALVES, Moreno; ARAÚJO, Nerivaldo Alves; PRADO, Thiago Martins. **As vozes do texto e as múltiplas perspectivas de leitura**. Salvador: EDUFBA, 2018. p. 17-29.

SILVA, Jorge Augusto de J. O devir negro na literatura brasileira: notas sobre a oralidade em Lima Barreto. **Vertentes & Interfaces I: Estudos Literários e Comparados**, Vitória da Conquista, v. 10, n. 2, p. 135-159, jul./dez., 2018. DOI: <https://doi.org/10.22481/folio.v2i10.4562>.

SILVA, Jorge Augusto de J. Modernismo e modernidade em Triste fim de Policarpo Quaresma. In: BARRETO, Lima; MONTANARO, João. **Triste Fim de Policarpo Quaresma**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021. p. 401-427.

SILVEIRA, Cristiane da. As margens da história: o projeto político-literário de lima barreto. **Olhares e Trilhas**. Uberlândia. Ano IX, n. 9, p. 19-30, 2008.

SILVA, Cinthia Mara Cecato da. **Entre o pranto e a mofa, a pátria idolatrada em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto: sob a égide do arrivismo, a nação em rolar de Sísifo.** Dissertação (Mestrado em Letras), Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória – ES, 2010.

SILVA, Maurício. **Educação estética e arte literária: um caminho de muitas veredas. Muiraquitã**, UFAC, v. 4, n. 2, 2016. p. 93-101. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/mui/article/download/1024/647/2351>. Acesso em: 28 jan. 2024.

SODRÉ, Muniz. **Claros e Escuros**. Petrópolis, RJ: Vozes. 2000.

SOUSA, Fernanda Silva e. **A terrível beleza cotidiana do negro drama: uma leitura com e contra**. 2024. 453 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024. Orientador: Marcos Piason Natali. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

THALHEIMER, August. **Introdução ao materialismo dialético: fundamentos da teoria marxista**. Tradução de Luiz Monteiro. [s. l.], CVM, 2014.

VIEIRA, Cleber Santos. A (des) construção dos símbolos nacionais. In: II CONFERÊNCIA DO DESENVOLVIMENTO (II Code), 2., **Anais do I Circuito de Debates Acadêmicos**, 1., 2011, Brasília. Anais. Brasília-DF: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea). Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/code2011/chamada2011/pdf/area6/area6-artigo1.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2023.

WILKER, Nikelen A. **Curandeirismo: um outro olhar sobre as práticas de cura no Brasil do século XIX**. *Vydia*, Santa Maria, v. 19, n. 34, p. 183-197, jul./dez. 2000. Semestral. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.edu.br/index.php/VIDYA/article/view/523/513>. Acesso em: 24 jul. 2023.