

# Artigos

## DOIS PREFÁCIOS INTERESSANTÍSSIMOS PELO MUNDO CIRCUNDANTE

Gutemberg Medeiros

*Eu não me canso nunca de protestar.  
Minha vida há de ser um protesto eterno  
contra todas as injustiças.*  
(Lima Barreto)

### Resumo

O presente artigo apresenta elementos de como se constrói a produção midiática de Lima Barreto – publicada em jornais e revistas ou livros – e seu princípio irreduzível de “comunicar o que observo”. Em termos mais contemporâneos, a sua produção textual é uma mídia para expor a sua visão de mundo e a sua criticidade. Em plena implantação de um jornalismo moderno informativo, Lima simplesmente ignora as semiosferas da Literatura e do Jornalismo para implementar a sua visão de mundo. Para expor esse posicionamento, analisamos um de seus contos onde aborda temas recorrentes sobre a metrópole e a exclusão social.

**Palavras-chave:** Lima Barreto, João do Rio, texto de fronteira, Iuri Lotman, jornalismo contemporâneo, metrópole.

### Abstract

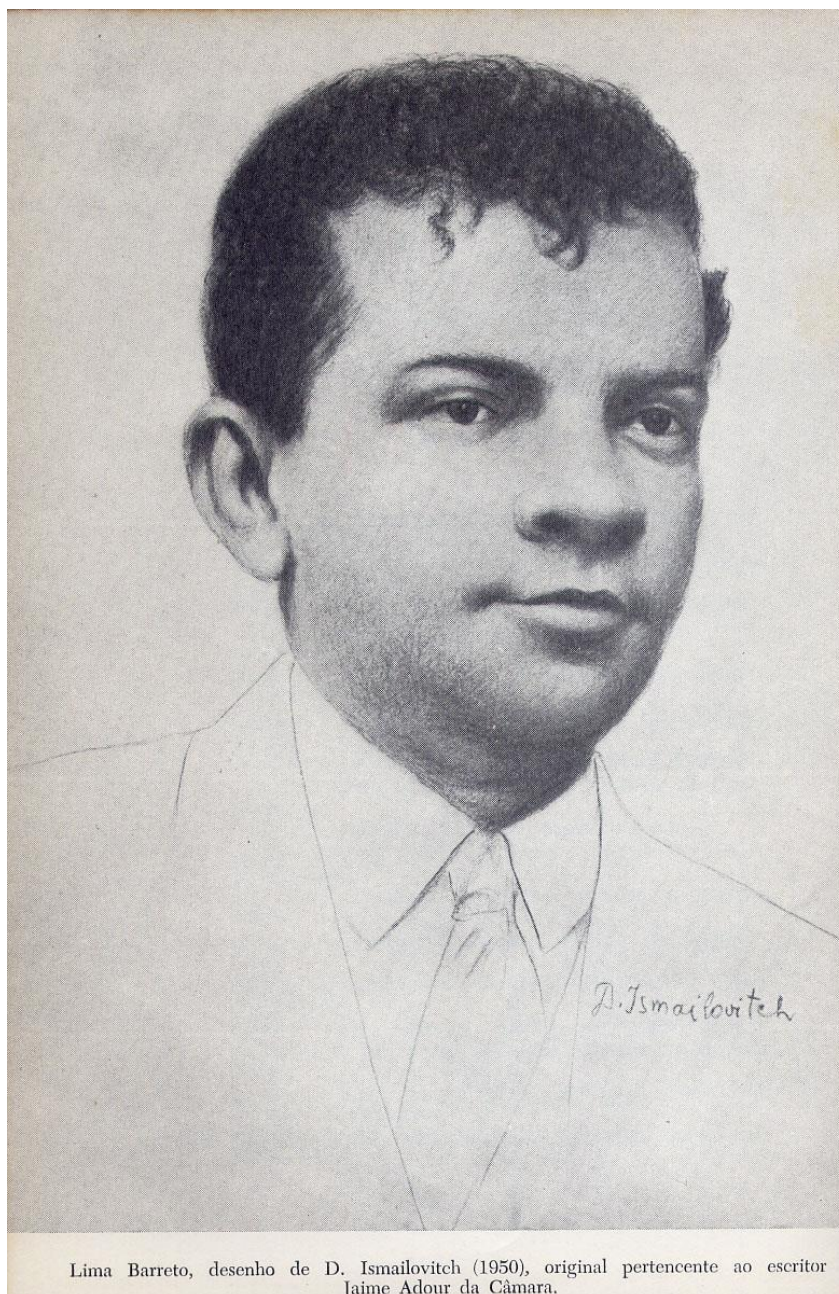
This article presents elements how to build the Lima Barreto mediatic production - published in newspapers, magazines or books - and its irreducible principle of "communicate what I observe". In more contemporary terms, its output is a textual media to expose their worldview and their criticality. At full deployment of a modern journalism informative, Lima simply ignores semiospheres of Literature and Journalism to implement their worldview. To expose this positioning, we analyzed one of his tales in recurring themes which focuses on the metropolis and social exclusion.

**Keywords:** Lima Barreto, João do Rio, border texts, Iuri Lotman, contemporary journalism, metropolis.

A revista *Time* elegeu como personagem do ano de 2011, o que protesta mundo afora, sob o título de capa “The protester: from the arab spring to athens, from occupy Wall Street to Moscow”. Sejam os populares que fizeram a Primavera Árabe ou os manifestantes que não apenas marcharam, mas passaram a viver nas ruas, no movimento de ocupação da Wall Street.

A capa é a imagem de um personagem onde só aparecem os olhos, sendo o resto do rosto coberto por uma venda e o cabelo por algo indefinido – se uma toca ou turbante, não se sabe.

Pois um dos fatos mais contundentes nessa atividade de protestar, a que praticamente dedicou toda uma produção de quase 20 anos em romances, contos e crônicas, foi Lima Barreto (1881-1922), sem coberturas para esconder a sua identidade – inclusive tinha morada alardeada como Vila Quilombo, homenagem aos agrupamentos de negros revoltosos da condição escrava. Esse mulato tinha como um de seus principais alvos o engodo da República, que não cumpriu as premissas da Revolução Francesa e promoveu a desigualdade não apenas pela condição social, mas especialmente pela raça.



Lima Barreto, desenho de D. Ismailovitch (1950), original pertencente ao escritor Jaime Adour da Câmara.

Como polemista nos mais variados segmentos ou fazeres com a marca de um protesto ante o estabelecido, Barreto expõe no prefácio “Amplius”, publicado na coletânea *Histórias e sonhos* – cuja primeira edição é de 1920 –, seus posicionamentos bem claros ante o jornalismo. Ele sinaliza que não reconhece limites rígidos para determinar gêneros à sua produção. Este texto e a produção de Lima Barreto se caracterizam, entre outros aspectos, como textos de fronteira de campos semióticos – ou semiosferas<sup>1</sup> – de gêneros como jornalismo, literatura, ensaísmo.

Isso aconteceu em uma época em que estava sendo implantada uma nova fase do jornalismo brasileiro, oriunda de matrizes europeias e dos EUA e que se estabelecia como nova semiosfera; jornalismo que se dizia puramente informativo e completamente diferente do campo literário. Ou seja, Barreto, mais uma vez, se insurge contra essa nova fase midiática, polemizando com a mesma, como em outros momentos de sua produção, a exemplo de *Recordações do escrivão Isaías caminha* (1907).

Barreto abre o texto informando ser esta uma coletânea de “contos e fantasias de várias épocas e cousas de minha vida”. Ou seja, há uma sustentação clara ao título deste volume: *Histórias e sonhos*. Atente-se que ele escreve “histórias” e não “estórias”. Como se não bastasse ser contrário a anglicismos, o autor marca o quanto de realidade está presente nestes textos publicados originalmente – não é demais lembrar – em jornais diários.

O escritor faz deste prefácio uma plataforma para registrar a sua postura ante a Literatura. Em um dos pontos altos deste texto, responde a uma carta anônima que teria recebido de um leitor tecendo várias críticas ao seu segundo romance publicado, *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Entre os defeitos apontados, estaria o de “empregar processos de jornalismo na construção de seus romances”, especialmente o de estreia, *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. A isto, Barreto retruca:

Poderia responder-lhe que, em geral, os chamados processos do jornalismo vieram do romance; mas mesmo que, nos meus, se dê o contrário, não lhes vejo mal algum, desde que eles contribuam para comunicar o que observo; desde que possam concorrer para diminuir os motivos de desinteligência entre os homens que me cercam. (BARRETO, 1956a, p. 36).

---

<sup>1</sup> A Semiosfera foi um conceito elaborado por Iúri Lotman, a partir de artigo publicado originalmente em 1984, para expressar um determinado espaço semiótico e a relação espaço-temporal entre diversos textos ou sistemas sócio-culturais que o compõem. A semiosfera é um *continuum* semiótico de textos ou objetos ou formações semióticas de vários tipos e níveis de organização (LOTMAN, 1996, p. 22 e ss.). Um dos elementos da semiosfera mais importantes é o de fronteira. A fronteira une duas esferas da *semiosis*, desde a autoconsciência semiótica – autodescrição em um metanível da semiosfera dada (Ibidem, p. 28). A fronteira é um domínio de processos semióticos acelerados que ocorrem mais na periferia e se dirige às estruturas nucleares para, possivelmente, desalojá-las.

É importante observar elementos deste recorte que determinam a visão de jornalismo de Barreto no final da vida, depois de suas primeiras polêmicas. Em primeiro lugar, deixa bem claro que o que se pode chamar de “literatura”, em sua produção, se deve muito a sua produção jornalística – em crônicas, artigos ou reportagens publicadas em jornal diário e revistas. O prefaciador apenas ressalva que poderia alegar isto, mas não o fará, ficando apenas na alusão.

Para Barreto, não interessa como se chama o que escreve, a prioridade é “comunicar o que observo”. Em termos mais contemporâneos, a sua produção textual é uma mídia para expor a sua visão de mundo e a sua criticidade para tentar diminuir a “desinteligência” que o cerca.

O “protestador” tinha como ponto essencial a necessidade de falar de seu tempo e de seu espaço. Apesar de não se ater a esta questão, pode-se perceber um eco do poeta Charles Baudelaire, a quem admirava, e sua presença está em alguns momentos de ampla coletânea de contos de sua autoria. Seria algo como a quebra de gêneros que o escritor francês inaugurou em meados do século XIX, especialmente em *Pequenos poemas em prosa*.

Em outro sentido, e para termos uma ideia em relação a um contemporâneo seu, João do Rio (1881-1921), externou posicionamentos diferentes com relação ao jornalismo moderno brasileiro. Ele tem nítida tendência a expressar uma visão mais pragmática dessa instância social no prefácio à publicação de sua enquete aos escritores da época, publicada em livro sob o título *O momento literário* (Lello & Irmão, 1909) – considerado ainda hoje um dos melhores documentos sobre a vida intelectual brasileira do início do século passado.

João do Rio justifica este trabalho pioneiro de reportagem temática justamente pela urgência da curiosidade na Modernidade.

O público quer uma nova curiosidade. As multidões meridionaes são mais ou menos nervosas. A curiosidade, o apetite do saber, de ficar informado, de ser conhecedor são os primeiros symptomas da agitação da nevrose. [...] Não se quer conhecer as obras, prefere-se indagar a vida dos autores. (RIO, 1909, p. XI)

Observamos que este jornalista encara essa sua atuação como forma de suprir uma espécie de patologia da Modernidade, provocada pela aceleração contínua dos movimentos externos e internos – desde a sociedade como um todo até os seus leitores. Essa aceleração, pela qual se posiciona o jornalista, é centrípeta e tende à dispersão ou diluição das substâncias e dos saberes apreendidos, pois o interesse dos leitores não é mais ler obras de determinados autores, mas saber de suas vidas e só. Ou seja, o mundo das celebridades, a exemplo de tantas revistas encontráveis hoje em bancas de jornal. Na sequência, João do Rio determina o papel do jornalismo nessa nova ordem das coisas.

*Bordas*. Revista do Centro de Estudos da Oralidade, n.1, p. 17-29, 2014.

A curiosidade hoje é uma ancia... Ora, o jornalismo é o pai da nevrose, porque transformou a crítica e fez a reportagem. Uma e outra se fundiram: – há neste momento terrível a reportagem experimental. [...] A crítica actual é a informação e a reportagem. (Idem, p. XI-XII)



João do Rio, 1920  
*Ilustração Brasileira*

Ou seja, o novo gênero de discurso jornalístico que emerge nas páginas das revistas e jornais diários brasileiros, implementação da semiosfera midiática norte-americana e europeia que toma as redações aqui, é a reportagem. Esta teria o papel informativo e haveria nela a clara tendência de tomar espaço da crítica, gênero de ordem mais reflexivo.

*Bordas*. Revista do Centro de Estudos da Oralidade, n.1, p. 17-29, 2014.

Não por acaso, em carta ao amigo Antônio Noronha dos Santos, aos 19 de julho de 1908, Lima Barreto mostra repulsa ao posto de repórter: “O Carneiro me apresentou ao Deputado Viana do Castelo que se ofereceu a me arranjar qualquer no *Diário do Comércio*. Sabes bem que não será *repórter*; as minhas pretensões e a minha prosápia impedem-me aceitar tão subalterno e inferior ofício” (BARRETO, 1956a, p. 61).

De uma forma meio irônica, Lima Barreto aponta este símbolo de posição subalterna, mas no sentido apontado logo acima de sua “crise de desespero” ao não tolerar ser submetido às ordens dos profissionais pertencentes às esferas mais altas da linha de produção. Ele não conseguiria trabalhar na condução de sentido estabelecida pelo chefe de reportagem no ato de apresentação da pauta ou do encaminhamento da matéria final. Especialmente quando envolvia a chamada “cavação”, como era conhecida, na época, a matéria pautada e realizada com vistas a conseguir favores ou benefícios outros de terceiros.

A polêmica sobre o papel principal do jornalismo moderno encontra uma bifurcação a partir destes dois autores. Barreto quebra a questão dos gêneros, simplesmente ignora a existência das semiosferas da Literatura e do Jornalismo. Para ele, o importante é o que chamamos aqui textos de fronteiras ou bordas destas duas semiosferas. Neste espaço privilegiado haveria a possibilidade de escrever o que se vê e os sentidos textuais seriam resultado de uma negociação entre o olhar do jornalista e a realidade emergente. Mas não é um olhar descompromissado, já que Barreto fala em combater a “desinteligência” circundante a partir da realidade da época. Isto é, a possibilidade de aplicar um olhar crítico e reflexivo, para colaborar em mudanças efetivas desta mesma sociedade.

Em contraste ao posicionado por João do Rio, podemos perceber lugares extremos na forma como ambos pensam a atividade no início da implantação do moderno jornalismo. Os dois se colocam em polos distintos e opostos. João do Rio participa do movimento de estabelecer uma semiosfera jornalística ao ser um dos que importam determinados gêneros de discurso secundários, para lembrar Mikhail Bakhtin, afeitos a essa instância como a enquete, a matéria informativa, o artigo de fundo mais definido e enquadrado em determinada área do jornal. Especialmente este último, onde todo o jornal, na antiga ordem midiática, era editorializado; a opinião em detrimento da informação.

Mas nós registramos como eles ocupavam lugares sociais completamente distintos. João do Rio configura-se como um dos exemplos mais cabais de inclusão social, inclusive ao ser um dos principais introdutores do novo jornalismo brasileiro da época. Por outro lado, Lima Barreto se posiciona contra esse novo jornalismo e os rumos do Brasil a partir da

proclamação da República e vê a Modernidade instaurada na periferia do capitalismo como uma fábrica de exclusão social drástica.

Para entender melhor essa realização de Barreto pelas bordas de vários campos textuais – não apenas jornalismo e literatura, mas de outros saberes – apresentamos aqui a exposição de dois de seus textos inclusos em *Histórias e sonhos*.

### **Periferia no centro da escrita barretiana**

*Municipalidades de todo o mundo constroem casas populares;  
a nossa, construindo hotéis chics, espera  
que, à vista do  
exemplo, os habitantes da Favela e do  
Salgueiro modifiquem  
o estilo de suas barracas. Pode ser...  
Lima Barreto*

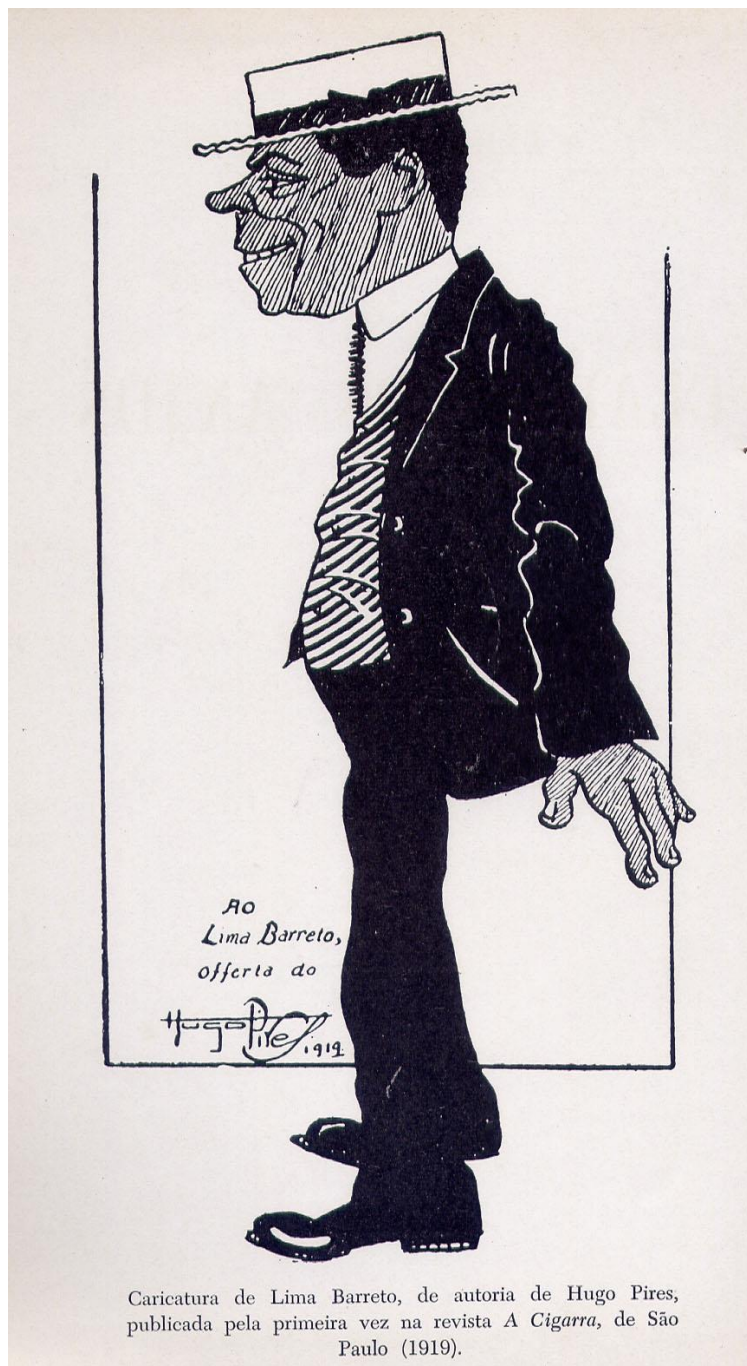
Neste momento, realizamos uma leitura do texto “Dentes negros e cabelos azuis”, de Lima Barreto, publicado na coletânea de contos *Histórias e sonhos*. Assim como em outros escritores de suas confessas afinidades eletivas, como Balzac e Dostoiévski, Barreto se circunscreve à tradição moderna de ter a metrópole como personagem quase protagonista, no sentido em que predica outros personagens e estes se movem em função desta.

“Dentes negros e cabelos azuis” é dividido em duas partes: as lembranças do narrador que marca a produção na primeira pessoa do singular sobre determinado homem que conhecera, cuja passagem de vida toma a segunda parte do referido texto. Temos uma falsa primeira pessoa do singular a dominar o texto. Já que, fora a primeira parte, o texto é tomado pelas memórias de outro personagem configurando, na verdade, a dominância da terceira pessoa do singular. Um narrador que se cola às memórias do outro, uma passagem incomum, mas marcante em sua vida.

O segundo personagem, que domina o texto, chama-se Gabriel e é, antes de tudo, predicado pelo espaço da metrópole. Ele vive na periferia do Rio de Janeiro, em rua da “ponta do bairro do Caju”, quando começa a sua narração imersa na memória de outro tempo, remontando-se à época de sua morada mais longe ainda do centro da capital, em “rua remota de uma estação de subúrbio afastado. Sem calçamento e mal iluminada”.

Tal marcação de cena é de fundamental importância, tendo em vistas a realidade que se instaurou no Rio de Janeiro após 1905, quando se deu o chamado “bota-abixo”. Esta grande reforma urbanística da capital da República teve, como uma das principais realizações, *Bordas*. Revista do Centro de Estudos da Oralidade, n.1, p. 17-29, 2014.

a de uma assepsia social ao provocar uma diáspora dos pobres de onde residiam – o centro da urbe transformada em passarela e espaço dos ricos e mais privilegiados – para os morros e alta periferia.



A nova cara do Rio de Janeiro, que emerge do texto de Barreto, traz também vários textos em pressuposição. Por exemplo, essa dualidade de fundo polêmico entre centro e subúrbio é muda, não dita, no texto. Ela se faz compreensível ao leitor de sua época – como muitas vezes acontece também ao texto jornalístico quando trabalha com dados ou outros tipos de pressuposição.



Semelhante texto de dualidade geográfica e simbólica mostra-se imprescindível para compreender Gabriel, o personagem central, o excluído de um sonho de cidade feita nos moldes da Revolução Francesa. O racionalismo teórico a serviço do bem comum. Na prática, porém, essa cidade sofre a interferência de outro texto, o do capitalismo moderno da periferia dos grandes centros da Europa e EUA, que se torna fábrica de exclusão social. O espaço trabalhado por Barreto é o do subúrbio, o avesso urbano onde a ausência do Estado é quase completa, exceto pelos impostos a pagar por seus habitantes que estão abaixo da linha da cidadania.

Barreto sabia bem o que via e expressava em suas produções, pois não falava *sobre* o subúrbio, mas *a partir* do subúrbio. Em 1902, para diminuir custos ao máximo como arrimo da família, muda-se para Todos os Santos, subúrbio carioca, em casa alugada na Rua Boa Vista, no alto de um morro. A mesma casa onde viveu até morrer, chamada de Vila Quilombo em contraposição ao novo bairro Copacabana que, junto a outros, foi o cenário da zona sul como os novos bairros à beira-mar, ocupados pelos novos ricos ou profissionais liberais.

De uns tempos a esta parte – e isto só data dos meados da república – tomou-se dos nossos dirigentes e mais magnatas uma vaidade singular a vaidade de Botafogo e adjacências. O resto do Rio não existe; mas paga imposto. O Rio é Botafogo; o resto é a cidade indígena, a cidade negra. (BARRETO, 1956c, p. 259)

A parte mais importante do texto, a segunda, onde se dá a lembrança de um acontecimento insólito para Gabriel, acontece à noite, quando ele voltava para a sua casa no subúrbio carioca. O caminho é iluminado apenas por “amareladas luzernas a gás”, cuja pálida luminosidade é ainda mais reduzida pelo vento da madrugada. Em determinado momento, um homem o aborda para assaltá-lo.

A narração desvela o conhecimento entre ambos, exclusivamente dado pela linguagem não-verbal, priorizando o aspecto descritivo. Gabriel entrega seus trocados e cupons de bonde, “sem tremer”. O gesto teria impressionado o bandido. Desconfiado de que a vítima poderia esconder mais algum valor, ele o fita, quando uma onda de luz revela que a vítima tem cabelos azuis e dentes negros.

Vários textos se entrecruzam nesse momento a expressar uma riqueza de bordas como aludimos acima. Textos esses advindos da condição da metrópole e seu simbolismo próprio. Percebemos a função básica da *luz* na revelação do personagem principal. Luz baça de periferia, onde falta iluminação urbana, como todo o resto negado pela sociedade, a exemplo de saneamento básico, escola e outros elementos constituintes de uma República erigida à luz da Revolução Francesa em igualdade, liberdade e fraternidade.

O bandido, espantado ao ver figura tão fora do comum, pensa em voz alta se estaria em frente ao diabo, alma penada ou fantasma. Ao perceber que suas palavras provocaram profunda dor ao tocar o grande ponto fraco em Gabriel, seu terror se transforma em bondade e pede desculpas: “Desculpa-me. Desculpa-me. Não sabia. Quem não sabe é como quem não vê”. Mais uma vez, alusão de *Luz* como *Conhecimento*. Simbologia essa que remete a outros textos da cultura.

No Ocidente, um dos primeiros elementos formadores dessa simbologia reside no mito de Sísifo, aquele que rouba o fogo, o conhecimento dos deuses, para entregá-lo aos mortais. Na Idade Média, presente na *Divina Comédia*, Dante contrapõe o fogo/conhecimento frio do Inferno ao fogo quente do Paraíso, o traço divino que apenas ele pode redundar em geração de vida e não de morte.

Não à toa, a Revolução Francesa acaba nomeando o século XVII como o Século das Luzes, por eleger o conhecimento laico – especialmente lastreado na grande *Enciclopédia* – a estrada racionalista que conduziria o destino humano. Inclusive os seus pensadores mais importantes, como Robespierre, Diderot e Rousseau são conhecidos como “iluministas”.

Gabriel é composto desses e outros textos da cultura. Cabelos azuis, os que ornar um crânio – morada do intelecto – que pensa como não deveria pensar – com visão crítica sobre si e seu tempo. A boca de dentes negros é aquela que profere palavras que não deveria articular. Ele tem noção do quanto é um excluído em sua sociedade e que não deveria sê-lo.

Tanto que fala ao ladrão ser esse o seu maior sofrimento, ao ser perguntado quem o fez assim: “É o meu espírito, *meu entendimento*, é a representação que ele faz do mundo circundante” (BARRETO, 1956b, p. 228) [grifo nosso].

Gabriel revela o seu saber, de viver a perversão da racionalidade do pensamento iluminista, que deveria nortear a República então com menos de 20 anos de vida. Ele fala de sua realidade e se constrói a partir de seu próprio discurso, provocando no bandido outro tipo de espanto, “das altas palavras”. O narrador diz-se vítima de zombarias por onde passa. Entre eles: “Olá, tingiste a cabeça no céu; mas onde enlameaste a bôca?”. Aqui se revela a interessante metáfora dos cabelos azuis, simbolizando o céu ensolarado e sem nuvens, sem dúvida, residente na Utopia sem lugar da igualdade entre os homens.

Outro fator que predica Gabriel é o contraste em relação ao bandido. Em parte alguma do texto é dito qual a cor do protagonista. Mas isso, na verdade, é dito por contraste no próprio texto. O bandido, o interlocutor, tem sotaque espanhol, ou seja, é branco. Em outro momento, Gabriel narra que o julgamento mais alto que recebe é do “senhor de cartola”:

“Posso lhe afirmar que é um degenerado, um inferior, as modificações que êle apresenta correspondem a diferenças bastardas, desprezíveis de estrutura física; vinte mil sábios alemães, ingleses, belgas, afirmam e sustentam”. (Idem, p. 231)

Ou seja, é o saber dos brancos que o apontam como degenerado. E mais: sábios não brasileiros, isto é, o paradigma do saber europeu em contraste ao não saber brasileiro. Gabriel, por esse jogo de lugares, não nomeadamente, é mulato ou negro. Como mulato era Lima Barreto.

Esses elementos levantados – basicamente os cabelos azuis e a boca negra – elevam-se à categoria de símbolos. O semiótico Iúri Lotman define que o símbolo é um determinado texto, tanto enquanto expressão como em conteúdo; tem significado próprio e assume um papel de fronteira ao diferenciar-se do contexto semiótico onde se encontra.

O símbolo é um texto, ou conjunto de textos, em si mesmo que se mostra como elemento organizador do sistema semiótico em que está inserido. Daí a importância de revelarmos, nesta leitura, o lugar e a que textos os símbolos em jogo se remetiam nesta construção simbólica. Em outros termos, o que e como eles *reportam* nesse espaço midiático barretiano.

Barreto descreve literariamente uma realidade como se fosse um cientista social ou repórter de primeira linha. Isso não é incomum na prosa barretiana e revela-se um aspecto interessante. Parece ao leitor que o narrador fala tal qual uma nau sem rumo, deixando-se levar a esmo pela maré de detalhes, aparentemente irrelevantes, de pessoas ou ambientes.

Mas logo o leitor percebe que esse vagar frouxo compõe, aos poucos, um painel rico e bem engendrado, onde há trechos que podem ser lidos como verdadeiros ensaios interdisciplinares sobre a identidade nacional e tecidos como pequenos poemas em prosa, paradoxalmente leves e densos como os de Charles Baudelaire.

Em suma, como no prefácio à coletânea *Histórias e sonhos*, constata-se como Barreto prioriza não os campos descritivos específicos – seja jornalismo ou literatura ou, para efeito deste ensaio, campos semióticos ou semiosferas – mas a sua realização está em uma produção que é pura fronteira ou borda de vários textos ou campos, entre os quais aqui localizamos alguns.

Há outro grande momento deste tipo na coletânea *Histórias e sonhos* no conto “O moleque”. O narrador começa em digressão apontando como se conservam nomes de lugares derivados da língua Tupi. Especialmente quanto a acidentes geográficos das cercanias das cidades, nomes que são “os documentos mais antigos que ela possui das vidas que aqui

floresceram e morreram” (BARRETO, 1956b, p. 36). Porém, adverte haver certa “fatalidade destas terras, uma necessidade de não conservar impressões das sucessivas camadas de vida que elas deviam ter presenciado o desenvolvimento e o desaparecimento” (Idem, p. 37).

Desta maneira, já se impõe de forma discreta a séria questão da não-memória no Brasil. Um país que corre desesperadamente atrás de um futuro que nunca chega em fúrias desenvolvimentistas, rapidamente transformando tudo em ruínas sempre novas de absoluto esquecimento.

E isto em pleno início do século XX, onde há uma realidade pressuposta com seus leitores do momento, o chamado bota-abaixo. Realidade dispersa e exilada. É como se no novo e desenvolvido Brasil não existissem miseráveis. Assim é, se lhe parece. O narrador passa a descrever que o leitor de classe média do jornal *A Época*, onde foram publicados anteriormente os textos da coletânea *Histórias e sonhos*, ignora completamente a existência de um mundo a sua fronteira: o subúrbio. É lá, com suas ruelas estreitas e mal traçadas, onde estão os negros e mulatos que compartilham de sua exclusão e religião trazida da África. Igualmente é o lugar da miscigenação de raças e de religiões, onde a medicina dos brancos incluídos é substituída pela natural, de ervas e mezinhas, praticada por ex-escravos que, de certa forma, ainda não deixaram de sê-lo.

Continuando a descrever o meio concreto e abstrato, o narrador expõe o que é um barracão,

[...] espécie arquitetônica muito curiosa e muito especial àquelas paragens [...] Não é a nossa conhecida choupana de sapê e de paredes a sopapos. É menos e é mais. É menos, porque em geral, é menor, com muitas menos acomodações; é mais, porque a cobertura é mais civilizada; é de zinco ou de telhas (Ibidem, p. 40).

Através de fina ironia – marca frequente do autor –, ele enfoca como a civilização só chega ao subúrbio apenas enquanto entulho, destroços ou restos que são reaproveitados de maneira diversa para a estrita sobrevivência.

A partir de densa e aparente digressão, o narrador chega às gentes dessas paragens, demonstrando como vivem e com o que sonham. Necessariamente não nesta ordem e com limites nem sempre definíveis. O leitor inicia o texto em sedução de uma narrativa aparentemente frouxa e, de repente, se vê imerso na realidade mais cruel e dela não consegue se desvencilhar, não fechando a página do jornal ou do livro.

Barreto descreve uma determinada rua e seus moradores que, apesar da miséria, mantêm em si o padrão que deveria ser civilizatório, mas não o é na Avenida Central, o da solidariedade, especialmente ao não excluir ou discriminar quem seria até passível de ser posto à margem neste local:

*Bordas*. Revista do Centro de Estudos da Oralidade, n.1, p. 17-29, 2014.

Trilho da Rua dos Maricas – era êste o nome daquele trilho de Inhaúma – conheciam-lhe a vida, mas com a piedade e a compaixão próprias à ternura do coração do povo humilde pela desgraça, tratavam-na como outra fôsse ela e a socorriam nas suas horas de maiores aflições. Só o Antunes, o da venda, com o seu empedernido coração de futuro grande burguês, é que dizia, se lhe perguntavam que era: – Uma vagabunda. (BARRETO, 1956b, p. 42)

Em um de seus processos de composição mais usuais, o personagem é uma síntese de um determinado segmento de uma sociedade ou cultura. Como é o caso da moradora desta Rua dos Maricas, a Baiana, como a guardiã de um conhecimento imemorial da cura por ervas e alopáticas em geral. Algo fundamental, já que a ausência do Estado no subúrbio também se faz presente na falta de aparelhos de saúde pública. Todos da região procuravam seus conselhos e saberes, “seus remédios eram aceitos como se partissem da prescrição de um doutor” (Idem, p. 43). E parte para a enumeração simples de algumas das ervas de uso popular, “a beladona, o acônito, a briônia, o enxofre, eram os seus remédios preferidos e quase sempre os tinha em casa, para o seu uso e dos outros” (Ibidem, p. 44).

Como se não bastasse denunciar a ausência do Estado, a miséria provocada pela assepsia social que derivou os morros e subúrbios, a República que não se cumpriu em cidadania plena para todos, revelar e valorar a medicina popular em cenário de imposição do cientificismo militarizado como o da Revolta da Vacina e Oswaldo Cruz são algumas das mais variadas facetas deste habitante das bordas e “protetador” da Vila Quilombo.

Ou seja, assim como em outros momentos da produção textual de Lima Barreto, ele está sempre permeando fronteira ou bordas em intenso tráfego de outros textos e sentidos. O que é coerente com a sua visão de ignorar ou não levar em consideração gêneros de textos ou mesmo campos semióticos específicos de atuação. É isso o que torna a sua produção, entre outros motivos, extremamente contemporânea e das mais importantes para ser retomada.

### **Referências bibliográficas**

BARRETO, Lima. **Correspondência**. São Paulo: Brasiliense, 1956a. (Tomo I).

BARRETO, Lima. **Histórias e sonhos**. São Paulo: Brasiliense, 1956b.

BARRETO, Lima. **Vida urbana**. São Paulo, Brasiliense, 1956c.

LOTMAN, Iuri. **La Semiosfera**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

RIO, João do. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Lello & Irmão, 1909.