

A RELAÇÃO ENTRE ÉTICA E STÉTICA NOS CONTOS DE LIMA BARRETO

Renata Aguiar Nunes*
Irenísia Torres de Oliveira**

Por muito tempo, foi possível utilizar a economia dos meios narrativos presentes no conto como principal critério de sua diferenciação em relação aos demais gêneros literários, porém, com as sucessivas modificações sofridas por esse tipo de composição, tornou-se necessário encontrar novas formas de se analisar o gênero, mais descritivas do que prescritivas, e considerar suas relações com o contexto histórico e social no qual está inserido. No contexto da Literatura Brasileira, os contos de Lima Barreto correspondem a um forte exemplo desse processo, pois, se por um lado, muitos desses textos dispõem de procedimentos avessos àqueles que atribuíam validade ao gênero, por outro, a adoção desses elementos só pode ser compreendida ao se levar em conta o contexto social e literário em que Lima estava inserido.

Predominam, na contística barretiana, linguagem simples; descrições pormenorizadas em torno de cenários, intrigas e personagens, os quais são retratados em relação à sociedade na qual estão inseridos com traços característicos; distensão de espaço e de tempo – os personagens se movem entre espaços diversos e suas histórias quase sempre se desenvolvem em um longo período de tempo; intersecção de planos temporais – o passeio por acontecimentos referentes ao passado dos personagens é bastante comum nessas narrativas, promovendo, muitas vezes, conflitos tangenciais; incursões pelo universo psicológico dos personagens bem como longas digressões tecidas pelos mesmos; notações de caráter lírico; comentários de cunho crítico sobre as situações narradas; alusões a fatos indiretamente ligados à trama; diálogos marginais; abrangência de assuntos, entre outros elementos. Pode-se dizer com isso que Lima “abriu um veio decisivo na fisionomia do moderno conto brasileiro”¹ (L. C. Lima, p.186, 1983). Os contos do escritor reclamam, portanto, critérios mais flexíveis para a análise e compreensão de seus aspectos constituintes, e, mais do que isso, exigem do pesquisador uma perspectiva dialética entre texto e contexto, como defende Antonio Candido (2006):

* Aluna do Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado em Literatura Comparada - Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: renatadescartes@yahoo.com.br.

** Professora Pós-Doutora do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará. E-mail: irenisia@gmail.com.



Só a podemos entender [a obra] fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatos externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos ainda que o externo, no caso o social, importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. (CANDIDO, 2006, p.09).

É necessário considerar que as inovações empreendidas por Lima Barreto na constituição de seus contos correspondem a uma nova proposta estética, a qual, inserida em um contexto maior, poderia ser analisada sob duas perspectivas: “enquanto projeto estético, diretamente ligada às modificações operadas na linguagem, e enquanto projeto ideológico, diretamente atada ao pensamento (visão-de-mundo) de sua época.” (LAFETÁ, 1971, p.19-20). Entretanto, acredita-se que, no caso de Lima Barreto, as inovações estéticas efetuadas em seus contos correspondem mais ao resultado de uma visão de mundo diversa do que de um projeto consciente. Dessa forma, não basta confrontar os procedimentos literários adotados pelo autor com as principais teorias do gênero e constatar seu distanciamento em relação aos pressupostos defendidos por grandes escritores e críticos, é preciso investigar as ideias que estão na base desse processo, e, mais do que isso, conhecer os valores contra os quais estas se insurgem, pois “o ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época” (LAFETÁ, 1971, p.20). Para tanto, no caso dos contos de Lima Barreto, é necessário considerar a correlação desses textos com a vida social brasileira referente à época de formação e atuação do escritor, em especial no que tange à situação econômica, política e cultural do país. Aí parece estar o cerne da questão. Logo, torna-se imprescindível o conhecimento das situações que serviram de pano de fundo para a formação intelectual e crítica do autor.

Lima produziu sua obra no início do século XX, época em que a sociedade brasileira estava passando por profundas transformações em sua configuração política, econômica e social, como consequência, principalmente, de dois acontecimentos que adquiriram grande relevância nos contos do escritor: a Abolição da Escravatura e o estabelecimento da Primeira República no Brasil. Com a Lei Áurea, os proprietários perderam o direito de posse sobre sua principal fonte de renda, a mão-de-obra escrava, contudo a difícil condição a que os negros foram relegados, na qual se inclui a segregação racial advinda do preconceito de cor, não tiveram fim. Já com o advento da nova forma de regime político no país, juntamente à conjuntura social que se instalara, acentuaram-se ainda mais as contradições que a nova forma de governo, ficticiamente, propunha-se a eliminar. Acreditava-se que a instalação da República possibilitaria redefinir a atuação das classes sociais menos

favorecidas no destino do país, permitindo uma maior participação política de toda a população, de forma a ampliar o exercício da cidadania. Entretanto, após a Proclamação da República, não foi essa a situação que se observou e apenas uma pequena parcela de indivíduos foi prestigiada pelo regime instalado, a qual correspondia justamente àqueles a quem não interessava a igualdade de condições sociais e políticas. Conforme observa José Murilo de Carvalho:

Se a mudança de regime político despertava em vários setores da população a expectativa de expansão dos direitos políticos, de redefinição de seu papel na sociedade política, razões ideológicas e as próprias condições sociais do país fizeram com que as expectativas se orientassem em direções distintas e afinal se frustrassem. (CARVALHO, 1991, p.64).

Em vez de diminuir a desigualdade social entre ricos e pobres, negros e brancos ou de amenizar a situação de miséria da classe marginalizada, reafirmaram-se comportamentos típicos do sistema patriarcal, como autoritarismo, mandarinatos, clientelismo e divisão entre dominantes e dominados, que predominariam no país durante séculos. Sendo assim, a Primeira República brasileira mostrou-se um novo pacto entre as elites, marcado por profundas contradições sociais, políticas e culturais agravadas ainda mais após sua consolidação. Diante dessa situação, aliada a uma visão acerca da Arte que se recusava a conceber essa atividade apenas como meio de entretenimento, Lima Barreto assumiu um propósito ético e estético, transformando todo esse quadro em elemento interno de seus contos. Assim, o escritor busca traçar nos seus textos panoramas fieis à realidade circundante, de modo a denunciar as injustiças e os abusos cometidos pelo governo e por grande parte da burguesia. Para tanto, submete a forma de seus contos à matéria e aos efeitos pretendidos, desprendendo-se de modelos fixos. Ao assumir essa perspectiva, o escritor rompia com a concepção estética predominante, travando um combate desigual com os críticos, editores e escritores da época. Sobre as tendências literárias seguidas pela elite beletrista, José Murilo de Carvalho (1998) afirma:

Entrou-se de cheio no espírito francês da *Belle Époque*, que teve seu auge na primeira década do século. O entusiasmo pelas coisas americanas limitara-se às fórmulas políticas. O brilho republicano expressou-se em fórmulas européias, especialmente parisienses. Mais que nunca o mundo literário voltou-se para Paris, os poetas sonhavam em viver em Paris, e, sobretudo, morrer em Paris. Com poucas exceções, como Lima Barreto e o caboclo Euclides da Cunha, os literatos se dedicaram a produzir para o sorriso da sociedade carioca, com as antenas estéticas voltadas para a Europa. (CARVALHO, 1998, pp. 39-40).



Enquanto a sociedade republicana buscava produzir textos esteticamente belos, atualizados com as tendências européias e o espírito da *Belle Èpoque*, voltados apenas ao entretenimento, revestidos de beleza formal e de temas agradáveis aos interesses da classe burguesa, Lima voltava-se para as situações que reclamavam mudanças não só no plano sócio-histórico, mas também no âmbito literário. Ao invés de adotar um padrão de forma e uma linguagem revestida de purismo gramatical, o escritor aderiu ao experimentalismo literário, considerando os gêneros não como moldes nos quais se deveria encaixar a matéria a ser apresentada, mas como meios subordinados a esta, os quais dispunham de certa liberdade formal, podendo ser mesclados ou ter seus limites ampliados, como se nota em seus contos, que por vezes lançam mão de aspectos da crônica, da novela e do romance, sem com isso perderem o status do gênero. Assim, tais narrativas fogem a qualquer tipo de sistematização formal, confirmando a rejeição do autor ao convencionalismo, como se evidencia em sua própria declaração: "prefiro a criação, a invenção, as lacunas no saber que dão lugar à imaginação criadora do que a repetição pura e simples" (*IL*, 1961. p.). Do mesmo modo, a linguagem adotada deveria servir a uma comunicação mais eficaz com o público, em vez de perseguir o rebuscamento de praxe. Dessa forma, Lima rompe com a escrita academicista e antecipa a instauração do novo na escrita modernista. Para o autor de *Histórias e Sonhos* (1952), o dever de escritores sinceros e honestos seria:

[...] deixar de lado todas as velhas regras, toda a disciplina exterior dos gêneros, e aproveitar de cada um deles o que puder e procurar, conforme a inspiração própria, para tentar reformar certas usanças, sugerir dúvidas, levantar julgamentos adormecidos, difundir as nossas grandes e altas emoções em face do mundo e do sofrimento dos homens, para soldar, ligar a humanidade em uma maior, em que caibam todas, pela revelação das almas individuais e do que elas têm em comum e dependente entre si (Barreto, 1952, p14).

Diante disso, é possível supor que, apesar de contrariarem a matriz comum estabelecida por grandes contistas, os métodos de composição empreendidos por Lima Barreto não consistem em falta de talento literário por parte do escritor, pelo contrário, correspondem a uma prática literária madura que segue determinados propósitos: modificar as concepções de arte e literatura, despertar a consciência crítica do público leitor e promover a solidariedade entre os homens. Para verificar como se dá o cumprimento dessas metas nos contos do autor, é necessário, em primeiro lugar, aliar a visão que busca explicar a obra pelos seus fatores externos à que reconhece a estrutura literária como virtualmente independente, pois o elemento social, presente nos contos do escritor, "desempenha certo papel na

constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno a ela” (Candido, 2000, p.14). Desse modo, para se compreender os procedimentos literários empregados pelo escritor na composição de seus contos, deve-se buscar as relações estabelecidas entre o contexto em que se desenvolveram as concepções e propósitos literários do autor (sua matéria), os elementos internos de seus textos (procedimentos literários) e os efeitos que pretende atingir.

Em muitos de seus contos, Lima Barreto, ao prescindir de determinados aspectos apontados como essenciais pelos estudiosos do gênero, promove uma ampliação nos limites desse tipo de composição e uma concepção acerca da arte atrelada à sua função junto à sociedade. Seu conto intitulado “O Moleque” corresponde a uma das composições em que se destaca esse processo. Nesse conto, a matéria e os procedimentos literários adotados distanciam-se não só dos preceitos ligados à brevidade, como tensão narrativa, unidade de efeito, objetividade, compactação e contenção, mas também dos padrões artísticos instituídos pela elite letrada. A beleza do conto não advém de paisagens imaginárias ou ideais nem de uma forma fixa bem acabada ou de uma linguagem rebuscada e correta conforme o padrão culto da língua. Por meio das descrições do cenário nacional, tanto no que diz respeito às suas belezas naturais e às suas origens como aos contrastes sociais do presente, Lima apresenta uma beleza real, nativa, voltada aos personagens e lugares ignorados pelo enfoque europeizante que predominava até então. Para tanto, o escritor lança mão de uma linguagem simples, mas bastante significativa, com um forte poder expressivo, e de procedimentos literários que ampliam as dimensões do conto, como a coexistência de vários personagens, dramas e espaços em uma narrativa, além de descrições minuciosas acerca desses elementos, entremeadas por comentários de caráter discursivo.

O conto inicia-se com um longo comentário acerca do desinteresse que predomina nas terras brasileiras pela preservação da memória histórica e cultural de seus povos ancestrais ou, mais do que isso, o desejo de eliminar seus vestígios. Citando a Geografia universal² de Reclus, o narrador observa que o geógrafo aborda a necessidade de conservação dos nomes tupis dos lugares de uma terra e alerta para a importância da preservação dos nomes tupis de determinados lugares do Rio de Janeiro, os quais têm a vantagem de possuir um sentido bastante claro em relação ao que denominam, “exprimindo algum fato da natureza, a cor das águas correntes, a altura, a forma ou o aspecto dos rochedos, a vegetação ou a aridez da região” (Barreto, 2005, p.96). Em meio a essas observações, chama a atenção para a profundidade poética conferida a tais nomes, que traduzem de modo significativo a forma e o encanto dos lugares que nomeiam, por exemplo, os nomes das baías: “Como não traduz bem a sua sedução, o seu recato, a sua fascinação, o nome: Guanabara - seio do mar? E se o mar

abriu aqui um seio foi para nele esconder as suas águas - Niterói - água escondida. (Barreto, 2005, p.96).”

Após essas considerações iniciais, o narrador estabelece uma reflexão sobre o fato de a terra parecer demonstrar a necessidade de não guardar lembranças das existências passadas que a habitaram, a fim de que as futuras gerações não conheçam os povos que os antecederam. Desse modo, os próprios nomes de origem indígena, os mais antigos testemunhos das existências anteriores que por aqui passaram, tendem a ser substituídos por “nomes banais de figurões ainda mais banais” (Barreto, 2005, p.97), e os artefatos indígenas são comumente destruídos como se não tivessem valor, a exemplo da “igaçaba”³, a qual, conforme se afirma no conto, basta que um grupo de trabalhadores em escavações a vejam para que se apressem em destruí-la, considerando-a um objeto demoníaco, indigno de se conservar. Nesse trecho, pode-se estabelecer uma relação entre a menção feita logo no início do conto a Reclus e as modificações que aparentemente são provocadas pela própria terra a fim de não conservar impressões das sucessivas camadas de vida que por aqui passaram. O geógrafo francês criticava as concepções segundo as quais a Terra seria imutável e inerte, pois considerava que tudo no universo é móvel e se transforma, não simplesmente por considerar o mundo físico como um organismo vivo simplesmente, mas em virtude da relação entre este e o ser humano⁴. Logo, a partir desse pensamento, é possível concluir que a eliminação de vestígios das formas de vida que por aqui passaram é muito menos um “estranho capricho” dessas terras, do que produto de sua relação com as gerações que por aqui tem passado. Assim, o próprio narrador revela que eram os homens que se apressavam em destruir a “talha mortuária dos tamoios” julgando-a “indigna de permanecer entre os de hoje” (Barreto, 2005, p.96) e em reprimir as práticas religiosas ancestrais.

Ao lado de suas concepções que aliam natureza e sociedade, Reclus também cultivou um pensamento revolucionário. Segundo seu ponto de vista, nenhum tipo de instituição poderia tolher autoritariamente a liberdade do indivíduo. Nesse ponto, suas ideias dialogam com determinadas situações apresentadas no conto em questão. Como se sabe, antes da chegada dos portugueses ao Brasil, os povos indígenas cultivavam uma crença religiosa e ritos próprios, os quais foram reprimidos pelos exploradores europeus imbuídos de levar o culto católico às terras “pagãs”. A Igreja Católica, para obter sucesso na catequização dos índios, “adaptou” muitos elementos da cultura indígena à fé cristã, modificando-os profundamente. Do mesmo modo, os ritos e crenças dos povos afro-descendentes trazidos para o Brasil foram violentamente coibidos pela Coroa Portuguesa, que lhe proibia de prestar culto às divindades africanas e de frequentar as mesmas igrejas dos senhores. Muitos elementos típicos da crença



desses dois povos, entretanto, acabaram sendo assimilados pelos europeus que aqui permaneceram, constituindo-se assim o sincretismo religioso ao qual “O moleque” se reporta. Porém, até que o respeito às diversas manifestações religiosas fosse concebido nessas terras, muitas práticas derivadas desse sincretismo foram reprimidas. Reclus condenava qualquer tipo de repressão à liberdade de expressão, segundo ele, “o homem que quer desenvolver-se como ser moral deve defender exatamente o contrário do que lhe recomendam a Igreja e o Estado: ele deve pensar, falar, agir livremente” (2002, p.74-75). Ao apresentar o subúrbio de Inhaúma, antiga aldeia de índios e um dos poucos lugares do Rio de Janeiro que ainda conserva seu nome de origem, conforme observa o narrador, mostra-se a repressão ao sincretismo religioso, especialmente às práticas advindas dos afro-descendentes e indígenas que se perpetuaram ao longo do tempo.

Conforme se ressalta acerca de Inhaúma, o lugarejo é reduto das mais variadas crenças, pois para lá fogem aqueles que, seguindo os hábitos de seus avós, praticam crenças não institucionalizadas, como feitiçaria, macumba e espiritismo, com as quais, conforme o narrador ironicamente destaca, “a teologia da polícia implica”, pois esta não admite “depósito de crenças ancestrais nas almas” (Barreto, 2005, p.98).. A Igreja católica unicamente não satisfazia a crença do povo humilde, pois esse não enxergava nos cultos presididos pelos clérigos sinais palpáveis ou tangíveis da presença divina, o contrário do que observava nos médiuns, feiticeiros e macumbeiros, os quais em seus transe demonstravam receber almas e espíritos que participavam um pouco da sabedoria das divindades. Fato que explicava o respeito e a veneração que esse povo reportava aos médiuns, a quem a gente de todas as condições e matizes de raça recorria no intuito de se curar dos mais variados males do corpo e da alma.

Analisando-se este trecho da narrativa a partir das considerações tecidas acima, é possível identificar uma crítica não só à repressão da liberdade de expressão, reclamada por Reclus, mas ao desconhecimento acerca da cultura afro e indígena, à desvalorização das raízes nacionais e de sua importância para a composição da identidade brasileira. Dessa forma, nem a menção a Reclus, realizada no início do conto, nem a referência ao sincretismo religioso, são elementos gratuitos na constituição do conto. É interessante notar também que nesse extenso início do conto o leitor é levado a refletir acerca de diversas questões referentes à memória cultural de duas das três principais etnias que estão na base da formação do povo brasileiro, os indígenas e os afro-descendentes, de modo a se reconhecer que suas crenças e costumes ainda encontram respaldo na camada mais humilde da sociedade, a qual não estava preocupada em se parecer com os modelos europeus de progresso e civilização.

O tom discursivo, portanto, toma conta de grande parte do texto, de modo que a ação propriamente dita, a qual, conforme os teóricos do conto, deveria ser o centro da narrativa ainda permanece nula, sem que o leitor a adivinhe. Não se vislumbra, até então, um encadeamento de acontecimentos que mantenha a tensão narrativa e conduza o leitor ao desfecho da trama, mas em seu lugar há uma sequência de ideias, que, desenvolvidas em uma espécie de gradação, chegarão ao fato que, entre outras referências, pretende ser enfatizado. Apesar de inicialmente a sequência de discussões parecer incoerente e inadmissível do ponto de vista dos preceitos estabelecidos para o gênero, em virtude de sua aparente desconexão com o fato principal, os sucessivos trechos da narrativa mostrarão que há coerência entre suas diversas partes e determinada lógica nos longos comentários, notações líricas, descrições pormenorizadas e grande quantidade de personagens.

Após as considerações que iniciam o conto, é apresentada, através de uma linguagem repleta de notações líricas, a moradia de Dona Felismina, mãe do menino José, personagem em torno do qual gira a história que será contada. Conforme o narrador revela: “Numa das ruas desse humilde arrabalde [Inhaúma], antes trilho que mesmo rua, em que as águas cavaram sulcos caprichosos, todo ele bordado de maricás que, quando floriam, tocavam-se de flocos brancos, morava em um barracão dona Felismina” (Barreto, 2005, p.97). Nota-se nesta passagem um aspecto comum adotado pelo escritor ao apresentar muitas de suas personagens excluídas: a descrição dessas figuras reveste-se de um caráter lírico, repleto de docilidade e respeito, revelando ao leitor a face dessa parcela da população por um ângulo até então ignorado. No caso de D. Felismina, essa descrição estende-se ao espaço onde a personagem ganha vida. Ao tratar de Antonia, “uma rapariga branca, com dous filhos pequenos, sempre sujos e rotos” (Barreto, 2005, p.99), o narrador precisa que embora mal tenha o que comer e vestir, quando saía para comprar café e açúcar pela manhã, colhia sempre “uns ‘boas-noites’, umas flores de melão-de-são-caetano, de pinhão, de quaresma, de manacás, de maricás - o que encontrasse - para enfeitar-se ou trazê-las nas mãos, em ramilhete” (Barreto, 2005, p.100). Quando apresenta Zeca, caracteriza-o como “um pretinho de pele de veludo, macia de acariciar o olhar, com a carapinha sempre aparada pelos cuidados da mão de sua mãe, e também com as roupas sempre limpas, graças também aos cuidados dela” (Barreto, 2005, p.101). Assim, apesar de tornar o conto menos objetivo, tendo em vista que nem sempre esse tipo de caracterização concorre para a ação a qual se pretende dar relevo, faz parte da proposta do escritor revelar uma perspectiva desconsiderada ou desconhecida por grande parte da sociedade acerca desse povo.



Antes de adentrar particularmente o universo de Dona Felismina e de José, o narrador tece considerações acerca do tipo de moradia comum às paragens onde essas figuras estão inseridas: o barracão. A fim de denunciar o descaso público promovido pelos detentores do poder e de demonstrar que essas habitações nem sempre correspondiam aos falsos estereótipos divulgados acerca delas, Lima traz mais uma vez ao público, com precisão realista, um cenário ocultado nos morros pelos indivíduos que buscavam omitir a realidade local e seguir os modelos parisienses. Se, por um lado, tais habitações se revelavam como uma das consequências do descaso público, por outro, eram comumente vistas de uma forma deturpada, conforme evidencia o depoimento do médico Castro Peixoto, segundo o qual, os barracões eram “horrríveis como aspecto, imundos e infectos como habitações humanas e detestáveis como gosto artístico” (PEIXOTO, 1922 apud Mattos, 2007, p.5). Assim, ao descrever com precisão a arquitetura desse tipo de moradia, Lima não só desfaz as ideias equivocadas acerca dos barracões, como desmitifica os hábitos e a conduta dos moradores de Inhaúma⁵. É através das três espécies de barracões, inclusive, que o narrador introduz os diversos personagens que fazem parte do conto, como se nota no trecho a seguir:

O "barracão" é uma espécie arquitetônica muito curiosa e muito especial àquelas paragens da cidade. 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 muito menos acomodações; e mais, porque a cobertura é mais civilizada; é de zinco ou de telhas. Há duas espécies. Em uma, as paredes são feitas de tábuas; às vezes, verdadeiramente tábuas; em outras, de pedaços de caixões.

A espécie, mais aparentada com o nosso "rancho" roceiro, possui as paredes como este: são de taipa. Estes últimos são mais baixos e a vegetação das bordas das ruas e caminhos os dissimula, aos olhos dos transeuntes; mas aqueles têm mais porte e não se envergonham de ser vistos. Há alguns com dous aposentos; mas quase sempre, tanto os de uma como de outra espécie, só possuem um. A cozinha é feita fora, sob um telheiro tosco, um puxado notelhado da edificação, para aproveitar o abrigo de uma das paredes da barraca; e tudo cercado do mais desolador abandono.

[...]

O barracão de dona Felismina era de um só aposento, mas o da vizinha, dona Emerenciana, tinha dous. Eram ambos da primeira espécie. Dona Emerenciana era casada com o senhor Romualdo, servente ou cousa que o valha em uma dependência da grande oficina do Trajano. Era preta como dona Felismina e honesta como ela. Defronte ficava a residência da Antônia, uma rapariga branca, com dous filhos pequenos, sempre sujos e rotos. A sua residência era mais modesta: as paredes do seu barraco eram de taipa. (Barreto, 2005, p.99).

Apesar de ser negra e honesta como Dona Felismina, Dona Emerenciana possuía uma condição melhor do que àquela, pois seu barracão tinha dois aposentos. Já Antônia, apesar de branca (fator que poderia torná-la menos excluída do progresso econômico), vivia em condições piores do que as duas, pois seu barracão era o mais humilde e, posteriormente, fica claro que esta se prostituía para garantir sua sobrevivência junto aos filhos - fato que os

moradores de Inhaúma encaravam com a compaixão própria ao povo humilde, unido por dificuldades em comum. Há ainda uma terceira moradora do lugar que ganha relevo: Baiana, como lhe chamavam os moradores do lugar, era considerada rica por morar em uma das poucas casas de alvenaria que existia no local. A mulher era vendedora de angu e, através de seu ofício, conseguira angariar recursos suficientes para adquirir uma casita, que figurava, conforme observa o narrador, como a mais bem tratada da rua. A partir dessa descrição acerca das três personagens mencionadas e das respectivas moradias, o leitor, à medida que conhece uma realidade até então encerrada nos subúrbios, longe do olhar das classes abastadas, começa a se situar em relação ao fato que será narrado.

Desse modo, os leitores têm acesso à galeria de personagens que compõem o universo ficcional desse conto de Lima Barreto, no qual cada indivíduo vitimado pela marginalização é apresentado a partir de seus dramas pessoais, que, apesar de não atingirem o nível de uma intriga completa (com início, complicação, resolução e desfecho), são revelados com riqueza de detalhes e geram conflitos paralelos ao que se pretende dar destaque no conto. Assim, o conto acaba por abranger diversas situações tangenciais ao conflito principal, as quais nem sempre estão diretamente ligadas a este. Esse procedimento, o qual será discutido com mais detença adiante, embora torne o conto mais extenso e, em alguns casos, fragmentado, contribui significativamente com o cumprimento dos efeitos que o escritor busca promover. Por meio das histórias de vida de Dona Felismina, Dona Emerenciana, Antônia, e Baiana, o leitor passa a conhecer o cotidiano das pessoas que foram deixadas à margem do processo de desenvolvimento econômico brasileiro, permitindo-se refletir acerca da condição a qual estas foram subjugadas e questionar o discurso de que eram libertinas e perigosas.

Acerca da personagem Baiana, vale citar um episódio que denota a sensibilidade com que o escritor compõe seus personagens e denuncia o preconceito racial. Certa vez, saindo para o trabalho, a personagem encontrou em uma calçada um embrulho que lhe chamou atenção. Ao se aproximar, percebeu que se tratava de uma criança branca - uma menina. Decidiu adotá-la, e na localidade onde morava, a menininha passou a ser conhecida como "Baianinha". Entretanto, já com cinco ou seis anos, a menina passou a ser vítima de "brincadeiras" em relação à cor da pele de sua mantenedora e chateava-se quando lhe perguntavam se a sua mãe adotiva era negra, encarando a brincadeira como um desrespeito com aquela que a criou e, logo, defendendo-a do que julgava ofendê-la. Sempre que a menina ia comprar algo no comércio próximo à sua casa, o caixeiro lhe dizia por brincadeira: "'Baianinha', tua mãe é negra.' A pequena irritava-se e respondia com raiva: 'Negra é tu,

"seu" burro!" (Barreto, 2005, p.101). Embora o autor da brincadeira não tivesse por intenção ofender verdadeiramente a menina, suas palavras revestiam-se de uma forte carga preconceituosa, que se faz perceber pela maneira como o autor do conto traduz a reação da menina, a qual, provavelmente, apesar da curta idade, já presenciara situações que lhe fizeram atribuir à palavra 'negro' um sentido pejorativo, igualmente preconceituoso, que desde então se fizera presente em seu imaginário bem como no de grande parte da coletividade. Já por meio da atitude de Baiana, que se dignara a descobrir o que havia dentro do embrulho avistado, e que, apesar de uma vida já complicada, resolvera prontamente adotar o bebê encontrado, percebe-se a dignidade e a solidariedade de que são capazes os moradores do morro, vistos quase sempre pelo ângulo oposto.

É em meio à história de vida dessas personagens e a esse cenário tão bem delineado que se desenvolverá a ação do conto. Passa-se, portanto, à história de José, garoto de origem humilde, sempre obediente à sua mãe - uma lavadeira que o considerava seu arrimo - e dono de uma mente sonhadora. Dona Felismina, mãe do menino, era bastante estimada pelos moradores do lugar: sua condição social assemelhava-se a de seus circunvizinhos, os quais, por isso, sentiam-se mais próximo dela do que de Baiana, por exemplo; seus conselhos eram bastante procurados e seus remédios naturais eram aceitos como se partissem da prescrição de um médico. Conforme o narrador afirma, ninguém como ela sabia aconselhar em casos de intriga de família ou dar um chá adequado às necessidades de cada enfermidade. Quanto à religiosidade, não lhe agradava a feitiçaria ou a macumba, inclinava-se para o espiritismo. Nesse trecho do conto, evidencia-se, mais uma vez, a sutil ligação entre os diversos trechos da narrativa aparentemente desconexos, comprovando-se, assim, a unidade do conto, apesar de seu caráter extensivo. Ao retomar o início da composição, é possível lembrar que o narrador tece um longo comentário acerca das práticas dos povos ancestrais que aqui habitaram, a saber, os indígenas e afro-descendentes. Nos costumes adotados por Dona Felismina, encontram-se resquícios do legado deixado pelos índios ao povo brasileiro: primeiro, no que tange à medicina natural, pois os índios foram profundos conhecedores das propriedades curativas das ervas; segundo, no que se refere ao ato do aconselhamento, realizado, nos tempos mais remotos, pelo chefe das tribos, o pajé, o qual tinha, dentre outras atribuições, a de promover a cura e o aconselhamento do grupo. Assim, à medida que se descreve as personagens do conto, percebe-se a interrelação entre os elementos apresentados inicialmente e os que surgem ao longo da narrativa.

Dona Felismina morava com o seu filho José, conhecido como Zeca, o qual, conforme já exposto, é definido pelo narrador como "um pretinho de pele de veludo, macia de



acariciar o olhar, e tinha muita doçura e tristeza vaga nos pequenos olhos” (Barreto, p.101). Doce, resignado, e obediente, não havia ordem de sua mãe que ele não cumprisse religiosamente. Assim, logo pela manhã, levava e trazia a roupa dos fregueses, sem desviar-se do caminho e sem a mínima traquinada. Note-se que a forma como Zeca é descrito revela o lado oposto pelo qual os meninos negros eram comumente vistos. Estes não estavam isentos do estigma do preconceito, como o próprio título do conto aponta; “moleque” correspondia ao modo discriminatório como as crianças negras eram designadas, enquanto os filhos dos senhores eram chamados de “meninos”, conforme observa Tozoni-Reis (2001, p.12). O termo “moleque”, juntamente à palavra “cria” (produto dos animais de criação), segundo Maria Lúcia de Barros Mott (1979), além de dizer respeito à criança escrava, atrelava-se ao sentido dos vocábulos patife, canalha e desprezível. Para se ter uma noção precisa do teor conferido a essa expressão durante a época da escravidão, Mott informa que:

“O governo brasileiro havia determinado, por meio de onze denominações utilizadas na linguagem vulgar, a classificação geral da população brasileira a partir de seu grau de civilização”. Moleque estava classificado em 8º. lugar e significava negrinho de origem africana. (Debret, 1978, p.141, *apud* Mott, 1979, p. 67).

Até a atualidade, a palavra “moleque” possui significados pejorativos associados ao antigo tratamento conferido às crianças negras. Desse modo, assim como o faz com as personagens apresentadas anteriormente, Lima apresenta uma perspectiva das crianças negras até então ignorada: Zeca não vive em meio à sujeira, não é descuidado nem mau caráter, pelo contrário, era prestativo, resignado e bem cuidado pela mãe, como evidenciam suas roupas sempre limpas. A caracterização do garoto não só contradiz as acepções de cunho pejorativo atribuídas às crianças negras, como quebra o falso paradigma criado acerca da conduta de grande parte da população que morava no morro. Até esse ponto, o conto tem se desenvolvido de modo a revelar os hábitos e costumes dos moradores de Inhaúma sob um ponto de vista livre dos paradigmas preconceituosos veiculados à época. Assim se tem demonstrado que, apesar de não buscarem seguir o modelo de sociedade parisiense, de cultivarem práticas atreladas ao passado (como os hábitos dos índios e negros africanos que aqui viveram), os moradores de Inhaúma nada têm de incivilizados.

Voltando ao protagonista da história, o narrador revela que, sempre depois do almoço, Zeca ia à venda comprar o que a mãe lhe pedia. Nesse momento, é dado ao leitor conhecer as figuras típicas do subúrbio carioca: “carroceiros, verdureiros, carvoeiros, de passagens, habitués do parati, como os há na cidade de *chopps*; conversadores da vizinhança, gente sem ter que fazer que não se sabe como vive, mas que vive honestamente” (Barreto,

2005, p.102). Diante disso, observa-se uma grande quantidade de personagens secundários que são postos no conto aparentemente sem função na trama. Entretanto, apesar de não participarem diretamente do conflito vivenciado pelo menino, cada tipo mencionado compõe o cenário onde se desenvolve a história de Zeca. Assim como o menino, eles fogem ao estereótipo de desonestidade e ociosidade, apesar das dificuldades de ocupação que lhes foram impostas pelo fim do regime escravocrata. Mas longe de idealizar uma população que não correspondia a que efetivamente se encontrava nos morros, o autor não se esquece de mencionar que “um ou outro degradado da sua condição anterior ou nascimento (Barreto, 2005, p.102)” também constituíam esse quadro, ou seja, aqueles que não conseguiram encontrar uma forma de se manter por meio do próprio trabalho, em virtude do jugo escravista, faziam parte da população de Inhaúma, pintada nos seus mais diversos aspectos.

Adentrando o mundo interior de Zeca e perscrutando seus sentimentos puros, seu imaginário lúdico de criança e seus desejos simples, Lima lança mão de uma linguagem e uma imagem que alcançam uma dimensão emotiva, atingindo o leitor por meio da comoção. O narrador relata que o grande sonho do garoto era ir ao cinema; ter dinheiro para frequentá-lo; ver os filmes que os grandes cartazes anunciavam. O menino imaginava como seria uma “fita” e as pessoas se movendo sob as luzes; como faziam para que os homens aparecessem tão grandes na tela e idênticos aos reais, assim como as árvores e as ruas; como faziam para fazê-los falar. Ele poderia conseguir dinheiro para realizar seu sonho, pois os fregueses lhe davam algumas gorjetas, que entregava sempre à sua mãe, pois não tinha coragem de escondê-las sabendo que sua mãe necessitava muito destas, e enganá-la, segundo reconhece, seria um gesto de ingratidão. Imagava Zeca que, um dia, iria ao cinema, sem a necessidade de sacrificá-la. A imagem de Zeca sonhando com algo que em termos estaria ao seu alcance e sua renúncia em face das dificuldades da mãe vai à contramão de qualquer qualidade negativa atrelada aos negros, e nada mais eficaz do que a pureza de uma criança para atingir a percepção que o autor pretende despertar no público leitor, para a qual, conforme se tem visto, até mesmo as menores referências estabelecidas no conto corroboram.

Pelo seu comportamento dedicado à mãe, todos o estimavam e se interessavam em garantir um futuro melhor para o garoto. Seu Castro, o coronel, empregado aposentado da alfândega, a quem Dona Felismina servia em seus préstimos de lavadeira, propôs a ela, certa vez, que mandasse Zeca para a escola, mas a mulher, apesar de reconhecer a necessidade de uma formação educacional para seu filho, não pôde aceitar, pois precisava do garoto ao seu lado para ajudá-la. O coronel também lhe propôs trabalhar em sua fazenda enquanto o menino estudasse, Felismina mais uma vez não aceitou, alegando apenas que o garoto era seu arrimo.

Entretanto, tal rejeição de Dona Felismina estaria mais ligada à sua condição de liberdade do que ao fato de depender do filho, seria “uma espécie de protesto de posse contra a dependência da escravidão que [os negros] sofreram durante séculos” (Barreto, 2005, p.103). Aceitar viver como criada da casa do Coronel assemelhava-se a viver sob a condição anterior a qual seu povo foi subjugado, um retrocesso social. Apesar da recusa, o coronel Castro nunca deixou de interessar-se pela criança com quem tanto simpatizava, em virtude de seu comportamento, e que o penalizava excessivamente, conforme observa o leitor. Não se menciona no conto, porém tamanha pena indique o devido remorso pelas mazelas as quais a sua classe (abastada) relegou os negros em um passado próximo. Por meio desse episódio, Lima confronta duas forças que durante muito tempo foram antagônicas e, mesmo após o ato que declarou liberdade aos escravos, permaneceram sob o impacto da desigualdade e da exclusão social promovido por uma (a dos fazendeiros) sobre a outra (a dos negros). O conflito que será desenvolvido envolve justamente estas duas classes e o efeito do jugo preconceituoso que foi imposto aos negros.

Até esse trecho do conto, observa-se que a ação propriamente dita permaneceu oculta, embora bem contextualizada. No entanto, conforme será notado, todas as descrições ou menções realizadas ao longo do conto seguem um só propósito: revelar os moradores dos morros cariocas, especificamente os negros, sob uma perspectiva desmitificada, de modo a alcançar mudança de percepção por parte do público leitor, a ação corresponde apenas à parte integrante desse intuito. Contudo, a força emotiva que surge da ação expressa é a principal responsável pelo cumprimento do efeito buscado pelo autor do conto. Certo dia, Zeca chegou à casa de Castro parecendo ter chorado. O coronel perguntou-lhe o motivo daquela mágoa, mas o pequeno não quis revelar. O homem prometeu ao garoto que, se este lhe dissesse o motivo de sua aflição, dar-lhe-ia de presente uma fantasia de "diabinho". Logo, Zeca resolveu contar-lhe o que havia acontecido. Chegando à sua casa, com a vestimenta embrulhada sem que a mãe o notasse; o pequeno colocou-a sobre a cama, e, quando sua mãe a viu, desesperou-se, pensando que seu filho tinha roubado as vestes. Desfeito o mal entendido, Zeca explicou para a mãe porque queria aquela fantasia: “Há meses, diversas vezes, quando passava, para ir à casa de dona Ludovina, diante do portão do capitão Albuquerque, os meninos gritavam: ó moleque! - ó moleque! - o negro! - ó gibi!? Queria amanhã passar por lá e meter medo aos meninos que me vaiaram” (Barreto, 2005, p.105).

Como se nota, apesar de curta, a ação dispõe de grande força emotiva, capaz de promover uma profunda reflexão acerca das causas e dos efeitos ligados ao processo de marginalização relegado aos negros. Além de a escolha pela fantasia de “diabinho” efetuada

por Zeca provocar inicialmente certa estranheza, ao mesmo tempo em que pode consistir numa preferência natural do garoto, dada a imaginação lúdica das crianças, guarda uma surpresa repleta de significação quanto à finalidade do presente ganho, que só é possível se manifestar inteiramente por meio de sua relação com todo o contexto no qual Zeca estava inserido. Tal contexto, por sua vez, é minuciosamente delineado ao longo do conto, por isso, antes de partir para a ação, o narrador passeia por diversos ambientes, mostrando a conjuntura social da qual o garoto faz parte, pois o centro do conto, como já foi dito, é a problemática para a qual se busca chamar atenção. No caso do conto em questão, trata-se do preconceito de cor, das mazelas vividas por pessoas que foram reclusas aos morros, como os moradores de Inhaúma, os quais resistiram da sua maneira às tentativas de anular sua existência, como se buscou fazer com seus ancestrais. Não é por acaso que Zeca pretende se vestir de diabinho para assustar os que lhe perturbam devido à sua cor, sua vestimenta está ligada à crença em algo palpável, dentro de sua compreensão de criança, embora a figura pertença Igreja. Desse modo, apesar da extensão do conto e da abrangência de assuntos, os mesmo estão interligados e são encapsulados por uma discussão maior, que une todas as partes do texto e lhe traz uma coerência interna, de modo que nenhum elemento deixa de assumir sua funcionalidade na narrativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. **Contos e contistas**. In: O empalhador de passarinho. 3a. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- BARRETO, Lima. **Contos reunidos**. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.
- _____. **Histórias e sonhos**. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- _____. **Impressões de leitura**. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- _____. **Recordações do escrivão Isaías Caminha**. São Paulo: Ática, 1984.
- _____. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. Edição crítica, Antonio Houaiss e Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (org.), 1a. ed., Madrid, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997.
- _____. **Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá**. São Paulo: Ática, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**. Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8a. Ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados**: o Rio de Janeiro e a República que não foi. 3a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. 2a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DUARTE, Regina Horta. Natureza e sociedade, evolução e revolução: a geografia libertária de Elisée Reclus. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, vol.26, no.51. 2006.
- GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do conto**. 6a. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Prefácio. In: Barreto, A. H. L. **Clara dos Anjos**. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- LAFETÁ, J. L. M. **A crítica e o modernismo**. São. Paulo: Duas cidades, 1974.
- LIMA, Luiz Costa. “O conto na modernidade brasileira”. In. PROENÇA FILHO, Domício.Org. **O livro do Seminário**: ensaios. São Paulo: LR Editores, 1983.
- LUCAS, Fábio. “O conto no Brasil moderno”. In. PROENÇA FILHO, Domício. Org. **O livro do Seminário**: ensaios. São Paulo: LR Editores, 1983.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34. 2009.
- MOTT, Maria Lúcia de Barros. A criança escrava na literatura de viagens. In: **Cadernos de Pesquisa**, n. 31, dez. 1979.
- NOLASCO-FREIRE, Zélia. **Lima Barreto**: Imagem e Linguagem. São Paulo: Annablume, 2005.
- PEIXOTO apud Mattos, Romulo Costa. As favelas na obra de lima Barreto. In: **URBANA**. São Paulo, ano 2, nº 2, 2007. Disponível em http://www.ifch.unicamp.br/ciec/revista/artigos2/%5B07%5DURBANA2_MATTOS.pdf.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. **Prosa de Ficção** (de 1870 a 1920). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.
- POE, Edgar Allan. Review of twice told tales (1842). In: MAY, Charles E. **Short Story Theories**. 2a. ed. Ohio Univ. Press, 1976.
- _____. Filosofia da composição. In: **Ficção completa**: poesia e ensaios. Rio de Janeiro: Aguilar, 1981.
- PRADO, Antonio Arnoni. **Lima Barreto**: o crítico e a crise. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. **Literatura Comentada**: Lima Barreto. São Paulo: Abril Educação. 1988.
- RECLUS, Élisée. **A evolução, a revolução e o ideal anarquista**. São Paulo: Imaginário. 2002, 131p.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

TOZONI-REIS, Marília Freitas de Campos. **Infância, escola e pobreza: ficção e realidade**. Campina-SP: Autores associados, 2002.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da Literatura e Metodologia dos Estudos Literários**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

¹ Expressão utilizada por Luis Costa Lima ao considerar Mário de Andrade e Graciliano Ramos como marcos do moderno conto brasileiro e adotada por analogia a Lima Barreto, considerado neste trabalho como um dos precursores das inovações que marcaram o conto produzido no início do século XIX.

² Reclus, Élisée. **Nouvelle Géographie Universelle**. L'Amérique du Sud. L'Amazonie et La Plata: Guyanes, Brésil, Paraguay, Uruguay, République Argentine. Paris : Hachette, Tome XIX; 1894. Esta obra corresponde a um dos volumes de uma coleção que trata da Geografia universal.

³ Pote de barro, geralmente de boca larga, para água e outros líquidos, ou para guardar farinha e outros gêneros; quiçaba. 2. Urna funerária dos indígenas.

⁴ Para saber mais sobre a visita de Reclus ao país, consultar: CARDOSO, Luciene P. Carris. A visita de Élisée Réclus à Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro. In: **Revista da Sociedade Brasileira de Geografia**, Rio de Janeiro, v.1, n. 1, 2006.

⁵ Conforme afirma Mattos (2007), na grande imprensa, é fácil encontrar depoimentos que evidenciam a generalização de ideias negativas acerca dos morros e da conduta de seus moradores. Assim, no jornal *Correio da manhã*, de 02 de junho de 1909, Evaristo de Moraes, relata que, no Morro de Santo Antonio, “se amontoam centenas de desgraçados, esquecidos de todos os preceitos da higiene, vitimados por toda sorte de degradações físicas e morais”. Quanto ao Morro da Favela, parte de sua população seria de “vadios, ratoneiros, turbulentos e facínoras”. *Correio da Manhã*. “A habitação”. 02 de junho de 1909.