



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

RENATA AGUIAR NUNES

**PROCEDIMENTOS, MATÉRIA, EFEITOS:
ÉTICA E ESTÉTICA NOS CONTOS DE LIMA BARRETO**

**Fortaleza
2013**

RENATA AGUIAR NUNES

PROCEDIMENTOS, MATÉRIA, EFEITOS:
ÉTICA E ESTÉTICA NOS CONTOS DE LIMA BARRETO

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Literatura Comparada, da Universidade Federal do Ceará (UFC), como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Irenísia Torres de Oliveira.

Fortaleza
2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

N928p Nunes, Renata Aguiar.
 Procedimentos, matéria, efeitos: ética e estética nos contos de Lima Barreto / Renata Aguiar
 Nunes. – 2013.
 123 f. ; 31 cm.

 Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento
 de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2013.
 Área de Concentração: Literatura brasileira.
 Orientação: Profa. Dra. Irenísia Torres de Oliveira.

 1. Barreto, Lima, 1881-1922 – Crítica e interpretação. 2. Literatura comparada. 3. Contos
 brasileiros. I. Título.

CDD B869.301

RENATA AGUIAR NUNES

PROCEDIMENTOS, MATÉRIA, EFEITOS:
ÉTICA E ESTÉTICA NOS CONTOS DE LIMA BARRETO

Dissertação submetida à coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em / / 2013.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Irenísia Torres de Oliveira (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana (1º. Examinador)
Universidade Federal do Ceará

Profa. Dra. Sarah Diva da Silva Ipiranga (2º. Examinador)
Universidade Estadual do Ceará

Dedico este trabalho a todos que
contribuíram para a sua realização.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela saúde e disposição concedidas.

À minha querida orientadora, Irenísia Torres de Oliveira, pela sua orientação e amizade.

Aos professores Sarah Diva da Silva Ipiranga, Carlos Augusto Viana e Roseli Barros Cunha, que aceitaram gentilmente participar da avaliação deste trabalho.

À minha mãe, pelo amor e dedicação incondicional.

Ao meu pai, pelo carinho e apoio.

Ao meu irmão, por me inspirar o fascínio pela leitura desde a minha mais tenra idade.

A Júnior Vasconcelos, pelo estímulo e companheirismo quando mais precisei.

Aos meus amigos: Kedma Janaína, Francisco Washington, Maria Elenice, José Roberto, Rebecca Medeiros, Mary Nascimento, Márcia Mesquita, Ana Maria e Benigna Lessa, Léo David Facundo, pela amizade sempre sincera.

Aos companheiros de trabalho, pela paciência e compreensão durante esses anos.

A todos que fizeram e fazem parte do grupo de estudos Antonio Candido, hoje unido ao grupo de História e Literatura, pelos conhecimentos compartilhados com ânimo.

“A arte é, pois, um instrumento particularmente eficaz e predestinado. Sua correta utilização tem um efeito decisivo sobre a comunidade humana.” (Lima Barreto).

RESUMO

A crítica em torno da obra de Lima Barreto apresentou um importante avanço nas últimas décadas, ao adotar uma postura mais coerente com os princípios éticos e estéticos assumidos pelo escritor. Com um projeto criador dissonante dos preceitos literários que o cercavam, Lima foi rechaçado pela crítica literária de sua época, cujas concepções literárias se chocavam com as suas. Apenas a partir dos anos 70, estudos desenvolvidos por Antonio Arnoni Prado (1989) e Osman Lins (1976) passaram a apresentar um novo olhar sobre os elementos que constituem a obra desse autor, sobretudo no que tange aos seus romances. Entretanto, os contos, importante parcela da obra barretiana, não receberam a devida atenção por parte da crítica, demandando estudos que lhes esclareçam a constituição e a relação com o propósito ético e estético do escritor. Tais textos apresentam a mesma postura crítica e concepção de forma que se destaca nos seus romances, sendo esta caracterizada por uma estrutura extensiva e solta. Se, para o gênero romanesco, a falta de unidade que subjaz a esse tipo de ordenação poderia representar um entrave na constituição de uma forma literária válida, tratando-se de uma narrativa curta, como o conto, a questão tornar-se-ia ainda mais complexa. A fim de denunciar e propor reflexões acerca das problemáticas que compunham o cenário da Primeira República, Lima submete a forma de seus contos à matéria e aos efeitos visados, desprendendo-se de modelos fixos. Dessa maneira, verifica-se que a estética e a matéria dos contos do autor seguem um caminho contrário não só aos padrões cultivados pelos escritores e intelectuais aclamados no início do século XX, mas também aos pressupostos defendidos por renomados teóricos do gênero, como Poe e Cortázar. Acredita-se que a composição dos contos de Lima Barreto está ligada ao seu projeto ético e estético, o qual tem por escopo a ruptura com os padrões literários vigentes em sua época somada ao conhecimento crítico e à denúncia de mazelas referentes ao início do período republicano. Diante disso, esta pesquisa investiga, nos contos barretianos, os elementos internos que os constituem e as suas relações com o propósito ético e estético que norteia o trabalho do escritor, a fim de evidenciar a intrínseca ligação entre os procedimentos literários empregados na composição dos contos, os efeitos visados a partir de sua organização e a matéria representada.

Palavras-chave: Lima Barreto. Contos. Procedimentos literários. Propósito ético e estético.

RÉSUMÉ

L'analyse critique du travail de Lima Barreto avait une avance importante au cours des dernières décennies, en présentant une position plus conforme aux principes éthiques et esthétiques assumés par l'écrivain. Avec un projet de création différente des préceptes littéraires de son temps, Lima a été rejetée par la critique littéraire de son époque, ce qui était contraire à la conception littéraire de l'auteur. Juste des années 70, les études développées par Antonio Arnoni Prado (1989) et Osman Lins (1976) ont commencé à présenter un nouveau regard sur les éléments qui constituent l'œuvre de Lima Barreto, en particulier en ce qui concerne ses romans. Toutefois, les contes, une partie importante du travail barretiano, pas reçu l'attention de la critique. Ainsi, les études de cette partie de sa œuvre sont nécessaires pour clarifier la constitution et leur relation avec la finalité éthique et esthétique de l'écrivain. Ces textes montrent la même critique et la conception de forme qui se distingue dans les romans, caractérisé par une structure vaste et lâche. Si, pour le genre romanesque, le manque d'unité de ce type de ordination pourrait représenter un obstacle à une forme littéraire valable, dans le cas d'un court récit, comme l'histoire, la question devient encore plus complexe. Afin de signaler et de proposer des réflexions sur les questions qui ont constitué la contexte de la Première République, Lima unit la forme de ses contes à la matière et les effets, em desserrant des modèles fixes. Ainsi, l'esthétique et la question des contes de l'auteur suivi un chemin contraire aux normes cultivées par des écrivains et des intellectuels de renommée au début du XXe siècle et les hypothèses défendues par des théoriciens tels que Poe et Cortázar. On croit que la composition des contes de Lima Barreto est liée à sa conception éthique et esthétique, qui romp avec les normes littéraires qui prévaut dans son temps et favorise la connaissance critique et dénoncer les maux de la période républicaine tôt. Par conséquent, cette recherche examine dans les contes barretianos des éléments internes qui les composent et leurs relations avec le but éthique et esthétique qui guide le travail de l'écrivain, dans le but de mettre en évidence le lien intrinsèque entre les procédures utilisées dans la composition des contes littéraires les effets escomptés de votre organisation et de la matière représentés.

Mots-clés: Lima Barreto. Contes. Procédés littéraires. But éthique et esthétique.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	ALGUNS PRESSUPOSTOS DO CONTO E SUA RELAÇÃO COM A POSTURA LITERÁRIA DE LIMA BARRETO.....	16
2.1	O conto de Lima Barreto no contexto do início do século XX.....	21
2.1.1	<i>Uma análise do conto “o moleque”.....</i>	24
2.1.2	<i>A contística nacional nas duas primeiras décadas do século XX.....</i>	37
3	CONFLITO DRAMÁTICO E EIXO NARRATIVO NOS CONTOS DE LIMA BARRETO	42
3.1	Ação reduzida e ideia como princípio organizador.....	48
3.2	Ação reduzida como centro da narrativa.....	53
3.3	Ação desprovida de tensão dramática e ideia como princípio organizador.....	57
3.4	Profusão de conflitos e o eixo dramático em torno dos personagens.....	65
4	FORMA E ÉTICA NOS CONTOS DE LIMA BARRETO.....	75
4.1	“Três gênios de Secretaria”: uma crítica ao funcionalismo público da Primeira República e ao seu esquema de favorecimentos.....	82
4.2	“Milagre do Natal”: uma crítica ao bacharelismo e às relações entre família e Estado.....	101
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	119

1 INTRODUÇÃO

Os estudos acerca da obra de Lima Barreto apresentaram um considerável progresso nas últimas décadas, de modo a superar a marginalização e os equívocos aos quais o autor foi submetido até meados do século XX. Com um projeto criador dissonante de alguns dos preceitos literários que o cercavam, o escritor foi, não raras vezes, mal interpretado e ignorado pela incipiente crítica literária de sua época, a qual concentrava o interesse sobre a avaliação e o julgamento das obras, atentando para seu rigor formal e para a presença de temas e de imagens que lhes conferissem um caráter nacional, aspectos dos quais Lima prescindia em função de um propósito ético e estético. Diante disso e sem condições de lançar um novo olhar sobre os procedimentos empregados pelo autor, a crítica não aprovou sua produção, concedendo-lhe um ônus negativo. Ao desempenhar um importante papel na divulgação e na aceitação das obras junto ao público bem como na criação de padrões literários, a postura adotada pelos críticos da época em relação aos textos de Lima exerceu forte influência sobre os posteriores julgamentos referentes à obra do escritor. Sendo assim, considerou-se, durante muito tempo, seu distanciamento dos preceitos literários cultivados pelos escritores prestigiados na época como grave defeito de seu estilo, o que promoveu não só o silêncio em torno de sua produção literária, como apreciações equivocadas.

Desse modo, mesmo a crítica posterior permaneceu julgando os textos de Lima Barreto de modo inadequado: como lugar de descuido formal, confissão mal acabada ou literatura panfletária. Seguindo essa tendência, Sérgio Buarque de Holanda afirmou que “a obra deste escritor é, em grande parte, uma confissão mal escondida, confissão de amarguras íntimas, de ressentimentos, de malogros pessoais...” (HOLANDA, 1978, p.132). Para Nelson Werneck Sodré, sua obra era “desigual, pontilhada de graves defeitos, realizada com deficiências insanáveis, descuidada na forma, por vezes desconexa” (SODRÉ *apud* NOLASCO-FREIRE, 2005, p. 105-106). Até mesmo Francisco de Assis Barbosa, ao tratar da obra de estreia do escritor¹, apontou uma descida no nível estético do livro que, “do meio para o fim, como que se transforma, [...] num verdadeiro panfleto contra a imprensa da época, em contraste, até certo ponto chocante, com o desenvolvimento harmonioso dos primeiros capítulos” (BARBOSA, 1988, p.168). A estrutura extensiva e a abrangência de assuntos, por sua vez, levaram a crítica literária a reclamar frequentemente da falta de unidade de ação dos

¹ BARRETO, Lima. **Recordações do Escrivão Isaías Caminha**. São Paulo: *Brasiliense*, 1956.

romances e contos de Lima, como o fez Lúcia Miguel Pereira, para quem, “nos livros do autor, mesmo nos melhores, certa desarmonia trai a falta de unidade espiritual” (PEREIRA, 1988, p.441).

Apenas a partir dos anos 70, estudos desenvolvidos por Antonio Arnoni Prado (1989) e Osman Lins (1976) passaram a apresentar novos critérios para a análise dos procedimentos utilizados pelo escritor na composição de sua obra, promovendo, assim, uma compreensão mais ampla de sua produção e personalidade literária. Tais critérios, adotados no século XX para a avaliação de narrativas, mostraram-se muito mais flexíveis em relação à ideia de unidade de ação, de origem aristotélica, incorporando a fragmentação e a montagem como meios válidos de apreensão da vida contemporânea. A nova postura fez bem à obra de Lima Barreto, levando os críticos a avaliarem de outra maneira certos recursos adotados pelo autor em suas narrativas. Com isso, iluminaram-se outros tipos de relação entre elementos internos, procedimentos literários e matéria narrativa. Dessa forma, encadeamento frouxo, forte distensão narrativa e abrangência de assuntos, antes considerados falhas das narrativas barretianas, sob a alegação de prejudicarem a unidade de suas composições, desvincularam-se da concepção de erro que lhes era conferida e passaram a ser vistos sob uma nova perspectiva:

Viu-se, com ele, que o fluxo narrativo cedia lugar ao tom improvisado que misturava reportagem e testemunho, aproximando-se da reprodução quase instantânea que se multiplicava ao ritmo das coisas em movimento. Uma criação aleatória que surpreendia a quem estava acostumado a ver a matéria narrativa depender da observação que precedia a montagem. A surpresa aumentou quando se percebeu que, nos seus escritos, os assuntos não eram propriamente "narrados", mas apenas organizados, distanciando-se da plenitude do "acontecer" ficcional que se instaura incontroverso e acabado. (PRADO, 1989, p.162).

Contudo a investigação sobre os procedimentos literários adotados pelo autor em sua obra tem se reportado, principalmente, aos seus romances, de modo que seus contos, importante parcela da obra barretiana, ainda não receberam a devida atenção por parte da crítica, considerando-se as diversas pesquisas que vêm sendo realizadas sobre seus três principais romances: *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909), *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915) e *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919). Assim, apesar de uma fortuna crítica rarefeita, as datas de produção dos contos recobrem todo o período de atividade do escritor, sendo essas composições de grande valor para a melhor compreensão do estilo e da personalidade literária de seu autor. Segundo Lúcia Miguel Pereira, “foi, aliás, no conto que esse

grande e infeliz escritor deu a inteira medida de sua capacidade” (PEREIRA, 1988, p.300). Nos contos, encontram-se muitos dos temas, situações e personagens trabalhados nos romances, como se pode perceber em “Três gênios de Secretaria”, que conserva uma nítida ligação com o romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Em outros casos, repete-se a mesma história, como ocorre em “Numa e a Nífa”, que existe como romance e como conto. Da mesma forma, percebe-se em muitos desses textos a mesma concepção de forma que se destaca na constituição dos romances, caracterizada por abrangência de assuntos, digressões, profusão de personagens, cenários e situações, distensão narrativa.

Se para o romance, a falta de unidade poderia representar um entrave na constituição de uma forma literária válida, sendo necessário adotar critérios mais flexíveis de análise para sua compreensão, tratando-se de uma narrativa curta como o conto, que, segundo os estudiosos do gênero, necessita cultivar a brevidade, a problemática seria mais complexa. Assim, se analisados à luz dos parâmetros instituídos pelos principais teóricos do gênero, diversos contos barretianos suscitam questionamentos acerca de seu caráter enquanto forma literária válida, pois apresentam muitos elementos que divergem desses critérios. Em geral, os contos barretianos conservam uma estrutura narrativa predominantemente extensiva e solta, atingindo, por vezes, o nível da digressão. Entretanto esses textos fazem parte da proposta ética e estética do autor, que reconhecia o desgaste do culto à forma, pretendendo desvincular a criação literária dos ideais românticos, parnasianos e simbolistas, ao mesmo tempo em que promovia o que acreditava ser a verdadeira função da Literatura. Conforme observa Irenísia Torres de Oliveira:

Para o autor, portanto, a literatura tinha uma função social que estava sendo negligenciada pelos autores brasileiros. O estilo, na verdade, precisava contribuir para uma comunicação eficaz. A sinceridade e o despojamento, levando ambos a uma relação mais direta com a matéria trabalhada e o leitor, contribuíam para se alcançar esse objetivo. (OLIVEIRA, 2005, p.151).

Sua máxima intenção era a de que a literatura alcançasse a todos os membros da sociedade, sobretudo os marginalizados, e promovesse a união e a igualdade, pois, segundo seu ponto de vista, “só a restauração da solidariedade humana, em proporções crescentes e universais confere dignidade à ação social nos dias que correm e a Literatura é o seu veículo por excelência” (SEVCENKO, 1999, p. 192). Seguindo esse intuito, Lima transforma as problemáticas que observa em elementos internos de seus contos, de forma a promover uma literatura de cunho crítico e militante, capaz de servir

à sociedade. Fato esse diretamente ligado à sua concepção de arte como força de libertação e de ligação entre os homens. Nesse sentido, para cumprir sua proposta, Lima submete os procedimentos literários empregados em seus contos a uma flexibilização formal, que tende para a redefinição do próprio gênero, estabelecendo-se, assim, uma intrínseca relação entre a matéria representada, os procedimentos literários e os efeitos visados. Sobre tais procedimentos adotados pelo autor:

Lembremos que na passagem do Isaías Caminha (1907) para os trabalhos de ficção de 1910-11, sobretudo os contos “A Nova Califórnia”, “O homem que sabia javanês” e o romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, a figuração da crise da linguagem e dos valores acadêmicos, significativa nos romances de estréia, se amplia e aprofunda uma visão crítica que passa a explorar de um novo ângulo as relações estéticas entre técnica e tradição, arte e elitismo, forma e seleção temática. (PRADO, 1989, p.26).

Em seus contos, Lima Barreto representa uma matéria totalmente avessa aos padrões literários cultivados pelos escritores do início do século XX: seus temas, ambientes, personagens e situações são extraídos do contexto social, histórico e literário característico dessa época. De modo que o autor diversifica a representação da vida nos subúrbios do Rio de Janeiro, traçando panoramas frequentemente satíricos, em que pretende mostrar comportamentos e valores da sociedade brasileira, além de criticar a burocracia, a figura decorativa do “doutor”, os políticos e a classe favorecida pelas manobras destes. A fim de denunciar e propor reflexões acerca das diversas problemáticas que compunham o cenário da Primeira República, Lima demora-se na descrição de personagens, desvendando, por vezes, seu interior; pormenoriza comportamentos típicos de indivíduos pertencentes à classe dominante; apresenta quadros de miséria, de preconceitos, de discriminação; tece longos comentários acerca das questões que o afligiam; expõe situações que evidenciam os desmandos políticos; incorpora, não raramente, notações líricas.

Assim, acredita-se que os procedimentos literários presentes nos contos barretianos, especialmente os que correspondem a aspectos que divergem da caracterização típica do gênero, fazem parte de um projeto do escritor para o rompimento com os padrões literários cultuados pelos escritores da época e para a denúncia das injustiças sociais que compunham o cenário da Primeira República. Conseqüentemente, tais contos promovem uma ampliação nas formas de composição do próprio gênero, a partir da diversificação de recursos expressivos, matéria representada e efeitos visados, buscando uma comunicabilidade mais expressiva com o público, a fim de alcançar mudanças sociais. Diante disso, esta pesquisa pretende investigar nos contos

barretianos os elementos internos que os constituem - especialmente os que denotam essa diversificação do gênero -, relacionando-os à concepção de arte que norteia o trabalho do escritor e ao seu projeto ético e estético em face do contexto social, histórico e literário no qual estava inserido. Esclarecendo-se, assim, a intrínseca ligação entre os procedimentos literários empregados pelo autor na composição desses textos, os efeitos visados a partir de sua organização e a matéria neles representada.

Para tanto, o trabalho está organizado da seguinte forma: no primeiro capítulo, apresenta-se os pressupostos defendidos por três autoridades em matéria de conto, a saber, Edgar Allan Poe, Júlio Cortázar e Tchekov, de modo a identificar os elementos que particularizam o gênero e a confrontá-los com os procedimentos literários adotados por Lima Barreto na composição de seus contos, esclarecendo a relação existente entre o projeto ético e estético do autor e os procedimentos adotados em suas narrativas. No segundo capítulo, busca-se desvendar a constituição dos contos barretianos, investigando suas características afins, de modo a agrupá-los por meio da análise dos seguintes elementos: princípio organizador das tramas e configuração do conflito dramático. No terceiro capítulo, evidencia-se a relação existente entre o conteúdo político e social e a forma literária nos contos do autor, de modo a se constatar que o caráter anticonvencional desses textos não se deve apenas à ruptura com a rigidez formal, mas, sobretudo, à sua relação com a matéria representada e os efeitos decorrentes dessa associação, em conformidade com o propósito ético e estético do autor.

O *corpus* deste trabalho compõe-se de uma seleção dos contos em que se destacam os aspectos que promovem a ampliação do gênero, a partir do distanciamento em relação aos preceitos apontados como imprescindíveis a esse tipo de composição. As obras consultadas para a realização de tal intento correspondem às duas coletâneas de contos do autor que se mostram mais completas. A primeira, organizada por Oséias Silas Ferraz, sob o título de *Contos reunidos* (2005), abrange os primeiros contos publicados pelo autor como apêndice ao final da primeira edição de *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915); a primeira edição de *Histórias e Sonhos*, que data provavelmente de 1920, única coleção dos contos do autor publicada em vida; os 18 contos publicados como apêndice de *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1949); e a segunda edição de *Histórias e Sonhos* (1952). Os *Contos Argelinos* estão ausentes por constituírem uma coleção de contos satíricos, com características e unidade

diferenciada. A segunda e mais recente, reúne o conjunto completo de contos do autor encontrados nos acervos nacionais, sob a organização de Lilia Moritz Schwarcz. Fazem parte dessa obra, além dos já citados, aqueles contos publicados em edições póstumas, sem permissão do autor, e os deixados em forma de manuscritos, completos ou não, guardados em tiras de papel no acervo da Biblioteca Nacional. Dentre esses textos, portanto, serão trabalhados de forma mais detida os que guardam os seguintes títulos: “O moleque”, “O único assassinato de Cazuza”, “A cartomante”, “Uma noite no Lírico”, “O cemitério”, “O filho da Gabriela”, “Numa e Ninfa”, “Três gênios de Secretaria” e “Milagre do Natal”.

2 ALGUNS PRESSUPOSTOS DO CONTO E SUA RELAÇÃO COM A POSTURA LITERÁRIA DE LIMA BARRETO

Um trabalho que se proponha a analisar contos modernos, como os de Lima Barreto, depara-se logo de início com uma difícil questão, a da definição e delimitação do próprio gênero. Conforme observa Welck e Warren (2003), os gêneros literários correspondem a “uma soma de processos técnicos existentes, de que o escritor pode lançar mão e dispor e que o leitor já compreende” (2003, p.293-294), logo, para ser considerado como uma espécie literária, o conto deve incorporar determinados aspectos que o tornem reconhecível enquanto gênero. Sabe-se que desde o início do século XIX, época em que o conto consagrou-se como entidade literária, escritores, críticos e teóricos discutem acerca dos limites e especificidades que o caracterizam a fim de identificar seus elementos definidores². Contudo, apesar do esforço empreendido para eleger o conjunto de aspectos que particularizam esse gênero, não foi possível, até o presente momento, estabelecer um consenso acerca de uma definição que contemple todas as suas qualidades, levando, inclusive, alguns escritores a considerarem essa questão um “inábil problema de estética literária”, como Mário de Andrade (2002. p.9).

Acredita-se que essa dificuldade em definir as características, conceituação e forma do conto deve-se, entre outros fatores, à “mudança de técnica” (A. L. BADER, 1945, *apud* GOTLIB, 1991, p.29) incorporada ao gênero, a qual está atrelada à complexidade dos tempos. Conforme observa Luzia de Maria (2004), a partir do momento que começa a adquirir autonomia como experiência literária, ou seja, a partir do Romantismo, o conto modifica-se até o ponto em que se transforma em um gênero bastante controvertido. “Tal como o romance e a poesia modernos, [passa] a ser uma forma igualmente aberta a experimentalismos e inovações, ganhando sempre como arte e esgueirando-se, cada vez mais, de concepções fechadas, normativas e estanques” (2004, p.17). Desse modo, para que se compreenda esse gênero em sua vertente moderna, é necessário levar em conta o período que marca a transição da forma tradicional para a forma moderna de narrar. Época em que, conforme demonstra Lukács (2009), o caráter de unidade da vida foi abalado pela fragmentação dos valores, coincidindo tal processo com a modificação na forma dos textos literários.

² Segundo Nádya Batella Gotlib, nessa época, “Edgar Allan Poe se afirma enquanto contista e teórico do gênero, ao lado de um Grimm, que registra contos [transmitidos oralmente] e inicia o seu estudo comparado” (1991, p.7), diz a estudiosa. Assim, percebe-se que o interesse em torno das peculiaridades desse tipo de composição, o qual, a partir de então, só aumentaria, nasce junto à sua consolidação como gênero literário.

Analisando as modificações sofridas pelas formas literárias durante a passagem do mundo antigo para o moderno e deste à contemporaneidade, Lukács (2009) observa que uma das causas geradoras dessa mudança consiste na “perda do simbolismo épico”, que impôs ao homem moderno a impossibilidade de encontrar uma forma literária que representasse a totalidade da vida. Conforme observa o filósofo húngaro, o mundo clássico, ao contrário do mundo moderno, era homogêneo e fechado, vivendo sua sociedade sob o equilíbrio de uma estrutura totalizante, representada em sua extensão pelo gênero épico. O princípio da imitação era o elemento formal que regia essa cultura: “criar” era “apenas copiar essencialidades visíveis e eternas” (LUKÁCS, 2009, p.29). Com a instauração e o desenvolvimento do sistema capitalista, a correspondência entre o mundo transcendental e os fatos da vida deixou de existir, perdeu-se, portanto, essa harmonia entre a interioridade do homem e sua realidade exterior. Por sua vez, a forma narrativa que representava esse mundo regido pelas convenções clássicas em sua totalidade tornou-se incompatível com os novos valores que se instalaram. Desse modo, “[as formas] tiveram que ou estreitar e volatizar aquilo que configuravam ou demonstrar a impossibilidade de realizar seu objeto necessário”, incorporando, assim, “a fragmentariedade da estrutura do mundo” (2009, p.36). Acerca dos efeitos dessa transformação sobre o conto, Gotlib afirma:

O que era verdade para todos passa ou tende a ser verdade para um só. Neste sentido, evolui-se do enredo que dispõe um acontecimento em ordem linear, para um outro, diluído nos feelings, sensações, percepções, revelações ou sugestões íntimas... Pelo próprio caráter deste enredo, sem ação principal, os mil e um estados interiores vão se desdobrando em outros... (GOTLIB, 1991, p.17)

Walter Benjamin (1975), ao tecer considerações acerca dos efeitos da modernidade sobre a arte de narrar, afirma que o surgimento do romance culmina com a morte da narrativa, pois as forças épicas, das quais as narrativas se alimentavam, lentamente modificaram-se e foram extintas, enquanto o romance encontrava na burguesia ascendente elementos favoráveis ao seu surgimento. A narração, como uma experiência coletiva, passou a não dispor de condições favoráveis à sua prática no mundo moderno, sendo substituída pelo romance, manifestação artística compatível com o novo estilo de vida, caracterizado pelo isolamento entre os indivíduos. Assim, conforme observa o filósofo, “quem escuta uma história está em companhia do narrador, mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário do que qualquer outro leitor” (1975, p.213). Isso ocorre porque

a sociedade que presencia a morte da narrativa não conta mais com experiências significativas a serem repassadas: as manifestações efêmeras, carentes de sentido, que se observam após a Primeira Grande Guerra, são pobres em transmissão. Além disso, a narrativa que se desenvolveu em meio a artesões era uma forma de comunicação que dispunha de tempo para ser lapidada; com o predomínio da técnica de produção em larga escala, os limites temporais se impuseram à vida e o homem passou a cultivar apenas o que poderia ser abreviado, inclusive no âmbito literário, como a *short story*³.

Como se pode notar, tanto Lukács como Benjamin, ao tratar das transformações sofridas pelas formas narrativas, reconhecem que o desenvolvimento acelerado do sistema de produção capitalista associou-se às novas formas de relações humanas, nas quais se insere o ato de narrar, contribuindo para o surgimento de um modo moderno de contar histórias. Assim, se antes predominava⁴ um modelo tradicional de narrativa a ser seguido - como o do conto, que obrigatoriamente apresentava uma ação e um conflito, os quais se desenvolviam até chegar ao desfecho, contendo uma crise e uma resolução no final -, tais “fórmulas”, em consonância com as mudanças que se estavam processando com o surgimento da sociedade industrial, passaram a contar com maior flexibilidade, de modo que, no conto moderno, a ordem linear, a lei das três unidades, entre outros elementos, acabam por não serem mais necessariamente seguidos. Dessa forma, o enredo do conto passa a apresentar uma estrutura invertebrada, irredutível a fórmulas e definições, a qual tem contribuído sobremaneira para a indefinição dos elementos que constituem o gênero. Entretanto, apesar da impossibilidade de reduzir o conto moderno a um conjunto de pressupostos, faz-se necessário eleger, dentre suas diversas características, aquelas que, segundo escritores e estudiosos, são imprescindíveis para sua perfeita realização. Portanto, a fim de cumprir o objetivo deste capítulo - que é o de compreender, a partir da dialética entre literatura e sociedade, os procedimentos literários presentes nos contos barretianos em relação à forma consagrada do gênero-, apresentar-se-á, a seguir, os principais aspectos considerados imprescindíveis a esse tipo de composição por escritores que se notabilizaram na arte do conto.

³ Conforme Boris Eikhenbaum, “*short story* é um termo que subentende sempre uma estória e que deve responder a duas condições: dimensões reduzidas e destaque dado à conclusão. Essas condições criam uma forma que, em seus limites e em seus procedimentos, é inteiramente diferente daquela do romance”. (Eikhenbaum *apud* Gotlib, 1991, p.22).

⁴ Utiliza-se o termo “predominar”, porque, mesmo antes da formação de uma sociedade industrial, a flexibilidade formal do conto, associada aqui às mudanças no modo de vida, já se fazia presente nos contos de Tchekov, os quais não pertencem a uma sociedade industrial.

Ao se confrontarem os diversos pontos de vista de críticos e escritores que buscam delimitar os principais aspectos do conto, pôde-se constatar uma relativa concordância acerca das dimensões que essa composição deve apresentar. Para muitos estudiosos, o conto corresponde a um tipo de texto que se caracteriza basicamente pela economia dos meios narrativos, sendo, portanto, definido como uma narrativa breve. Entretanto, apesar dessa relativa consonância, as controvérsias acerca dos demais elementos que participam da constituição do gênero permanecem. Diversas qualidades - muitas das quais, inclusive, relacionadas à brevidade do gênero (como tensão narrativa, linearidade, objetividade) - são citadas distintamente pelos estudiosos como fundamentais ao estatuto do conto, sem que se estabeleça um consenso acerca da imprescindibilidade das mesmas. Sendo assim, ora a ênfase recai sobre a unidade de ação e o efeito único, ora sobre a intensidade dramática e a contenção, ora sobre a clareza e a compactação, dentre outras qualidades, de modo a evidenciar a coexistência de diferentes opiniões acerca dos elementos indispensáveis ao gênero.

Entre os escritores que perseguiram o intuito de eleger os procedimentos literários essenciais a esse tipo de composição, destaca-se Edgar Allan Poe, o qual, além de pioneiro no inventário das particularidades do conto, foi marco na consagração de seu modelo ficcional, trabalhando formas e teorias que se mantêm até o momento atual. A teoria de Poe, apresentada inicialmente em “Review of twice-told tales” (MAY *apud* POE, 1976), consiste na ideia da interdependência entre a brevidade do conto e a sua unidade de efeito. Segundo o escritor, o contista deve, em primeiro lugar, escolher o efeito que seu conto pretende causar sobre o leitor (terror, comoção, surpresa), o que chama de “*Single effect*” e “*Preconceived effect*”, de modo que “todas as partes da composição dependem exclusivamente do efeito preconcebido, ou seja, da cena final, que realiza a unidade temática do conto que busca um só efeito” (PROENÇA-FILHO *apud* LUCAS, 1983, p.108-9). Além disso, é necessário que o autor do conto tenha o domínio total sobre a matéria e as estratégias narrativas que irá utilizar para atingir o efeito pretendido, pois, para que promova a impressão total, a história necessita ser breve, logo os elementos que não estiverem diretamente relacionados à conquista do efeito único devem ser eliminados.

Retomando tais noções em seu ensaio “The philosophy of composition” (1981), Poe as relaciona à tensão narrativa, que para ser mantida requer que o conto seja breve e que seus elementos concorram para o efeito único. O escritor chega à conclusão

de que, se a leitura de um conto for abandonada antes de sua finalização, é sinal de que a história fracassou no seu intento, ou seja, não conservou tensão suficiente para prender a atenção do leitor e manter seu interesse pelo desenvolvimento da história narrada. A partir dessas observações, constata-se que, para Poe, o escritor de contos deveria ser extremamente racional a fim de calcular cada elemento a figurar em sua composição. Pressupõe-se, portanto, que o contista deveria despir-se de suas emoções para submeter sua matéria à perfeição da forma, a qual deveria funcionar de modo a prender a atenção do leitor até a consecução do efeito único, o que só seria possível por meio da economia dos meios narrativos.

Julio Cortázar, contista e crítico argentino, considerado um dos escritores mais inovadores e originais na arte do conto, buscou, assim como Poe, desvendar as especificidades do gênero, partindo também da economia dos meios narrativos. Em um dos ensaios de seu livro *Valise de Cronópio* (2004), ao interpretar o conceito de Poe para o conto, Cortázar chegou à seguinte definição: “Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse e se o deixa de ser, como na literatura de tese, por exemplo, não é mais um conto, no antiquíssimo sentido da palavra” (2004, p.122). A partir dessa afirmação, o contista argentino conclui que, para despertar o interesse do leitor, o escritor deve conservar a brevidade e a manutenção do efeito único, procedimentos decorrentes da concentração sobre o acontecimento. Diante disso, o acontecimento assume grau máximo de importância na elaboração do conto, pois, para que a composição atinja o efeito único, todos os elementos que o constituem devem lhe ser subordinados. Para que isso ocorra, Cortázar sugere:

[...] Todo comentário ao acontecimento em si (e que em forma de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações *a posteriori* que alimentam o corpo de um romance e de um conto ruim) deve ser radicalmente suprimido. Cada palavra deve confluir ou concorrer para o acontecimento, para a coisa que ocorre, e esta deve ser só acontecimento e não alegoria ou pretexto para generalizações psicológicas, éticas ou didáticas. (CORTÁZAR, 2004, p.122).

Por sua vez, Anton Pavlovitch Tchékhov, um dos escritores mais notáveis do conto moderno que contribuiu significativamente com a ampliação das técnicas narrativas aplicadas ao gênero e com a compreensão de seus elementos constitutivos, de forma antagônica a Poe e Cortázar, não considera o acontecimento como um fator essencial ao conto, contudo reconhece a importância da brevidade em sua constituição. Apesar de não ter se dedicado a textos teóricos que tratassem das particularidades do conto, o contista russo deixou uma vasta obra literária e epistolar por meio da qual não

só elege a brevidade como um dos princípios básicos do conto, como ressalta três características ligadas a esse aspecto do gênero: força, clareza e compactação. Segundo seu ponto de vista, um bom conto deve ser forte - manter o leitor preso à história contada do início ao fim; objetivo - de fácil compreensão; e conciso, de modo que o autor contenha seus impulsos, evite o supérfluo e não utilize explicações e muitos personagens em seus contos.

Como se pode notar, as três autoridades na arte do conto são unânimes ao reconhecerem a importância da brevidade na constituição do gênero em questão, apesar de atribuírem essa qualidade à utilização de recursos por vezes distintos. No entanto, mesmo que se tome apenas esse aspecto (aqui considerado um dos mais incontroversos entre os estudiosos mencionados) como parâmetro básico de um conto, notar-se-á que diversos textos reconhecidos como contos não adotam esse princípio em sua composição, como muitos dos contos de Lima Barreto, despertando um novo olhar sobre esse pressuposto. De fato, 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. Tal postura promoveu o alargamento da compreensão crítica acerca dos elementos que o particularizam e fez com que a economia dos meios narrativos fosse apenas mais um dos recursos dos quais um contista pode lançar mão.

2.1 O conto de Lima Barreto no contexto do início do século XX

No contexto da Literatura Brasileira, os contos de Lima Barreto correspondem a um forte exemplo do processo apresentado acima, 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. 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, 1974, 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 teve 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, mandarinos, 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 representativos 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, despreendendo-se de modelos fixos. Ao assumir essa perspectiva, o escritor rompe 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 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, 2010, p.39-40).

Enquanto a sociedade republicana busca produzir textos esteticamente belos, atualizados com as tendências europeias e o espírito da *Belle Époque*, voltados apenas ao entretenimento, revestidos de beleza formal e de temas agradáveis aos interesses da classe burguesa, Lima volta-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 rígido e uma linguagem revestida de purismo gramatical, o escritor aderiu a novas formas de composição, considerando os gêneros não como moldes nos quais se deveria encaixar a matéria, mas como meios que dispunham de certa liberdade formal, podendo ser mesclados ou ter seus limites ampliados em função da matéria representada, como se nota em seus contos, os quais, 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 uma 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” (BARRETO, 2004, p.422). 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 si⁵.

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 por Lima na composição de seus contos, devem-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. Assim, buscar-se-á demonstrar essas relações por meio da análise do conto a seguir.

2.1.1 Uma análise do conto “O moleque”

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 beletrista. 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 dramas, espaços e personagens 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 universal*⁶ 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 das denominações de alguns lugares do Rio de Janeiro que têm essa origem, as 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 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. (2005, p.96).”

É possível destacar deste trecho uma crítica implícita ao artificialismo da linguagem literária preconizada à época de Lima Barreto, o que irá se repetir em outros

⁵ BARRETO, Lima. ‘Amplius!’. In: **História e sonhos**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Brasileira, 1952, p.14. (artigo, publicado originalmente no primeiro número da revista ‘Floreale’, em 25/10/1907, depois em ‘A Época’, em 31/08/1916, e incorporado como abertura da coletânea de contos intitulada *Histórias e sonhos*, em 1920).

⁶ 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. Seu autor, Élisée Reclus, geógrafo, intelectual e anarquista francês, apresenta, por meio desse trabalho, o que considera as divisões sociais, culturais e políticas do mundo. Em seu último percurso, veio ao Brasil, a fim de recolher material para o 19º volume da obra, publicado na França em 1894 e aqui em 1990. 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.

contos do autor. Ao mencionar a importância dos nomes tupis, o narrador não só reconhece a qualidade e autenticidade de seu caráter poético, como lhes atribui à “força de emoção superior de que eram capazes os primitivos canibais habitantes desta região, diante dos aspectos da natureza tão bela e singular que é a que cerca e limita [a capital carioca]”. (BARRETO, 2005, p.96). Sabe-se que, até então, preconizava-se uma literatura formalmente perfeita, rebuscada e preciosa, mas de inspiração e essência pouco fecundas, voltada aos moldes tradicionais, dentre os quais figuravam os padrões greco-latinos. Nesse sentido, pode-se inferir que Lima alerta para a superioridade poética de que eram capazes os índios diante das paisagens que os cercavam em contraposição à pobreza de imagens e de expressão demonstradas pelos escritores do período, buscando, dessa forma, promover uma reflexão acerca da ausência de originalidade poética e dos valores literários cultivados por escritores que supervalorizavam a técnica, cuja máxima preocupação consistia em copiar os modelos vindos de fora e cultivar uma beleza fictícia distante da realidade brasileira.

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 as 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 “içaçaba⁷”, 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, mas em virtude da relação entre este e o ser humano⁸. Logo,

⁷ 1. 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.

⁸ Para conhecer mais sobre o assunto, consultar: 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.

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 afrodescendentes trazidos para o Brasil foram violentamente coibidos pela Coroa Portuguesa, que lhe proibia 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 afrodescendentes 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 das pessoas, pois essas não enxergavam 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 sujeitos de todas as condições e matizes recorriam 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 da narrativa. É interessante notar também que nessa extensa introdução 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 afrodescendentes, de modo a se reconhecer que suas crenças e costumes ainda encontram respaldo na camada menos privilegiada da sociedade, a qual não estava preocupada em se parecer com os modelos europeus de progresso e “civilização”.

O tom discursivo, até esse ponto do conto, predomina em grande parte do texto, de modo que a ação, 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-se enfatizar. 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 Dona 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” (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” (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” (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 grupo social.

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 barracão⁹. 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

⁹ Inhaúma, inclusive, encontrava-se entre as duas principais localidades que reunia o maior número de moradias dessa natureza, no período de 1906 a 1920, conforme observa Ribeiro (1997).

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 “horríveis 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 Inhaúma¹⁰. 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 no telhado 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).

Negra e honesta como Dona Felismina, Dona Emerenciana possuía uma condição melhor do que àquela, pois seu barracão tinha dois aposentos. Antônia, que era branca (fator que, segundo a visão preconceituosa da época, 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 à classe desfavorecida, unida por dificuldades em

¹⁰Conforme 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.

comum. Há ainda uma terceira moradora do lugar que ganha relevo: Baiana, como lhe chamavam os moradores de Inhaúma, 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 quatro 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. 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 os efeitos por fim alcançados, cujo principal corresponde à comoção. 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 que as personagens 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 se chateava quando lhe perguntavam se a sua mãe adotiva era negra, encarando a brincadeira como um desrespeito com aquela que a criou, defendendo-a do que julgava ser uma ofensa. 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, fizera-se 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 próximos 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 inter-relação 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, 2005). 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 se desviar 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 negras¹¹. 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 tem 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, tem-se 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 *chopp*; 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 lírica, 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 a mulher

¹¹ No dicionário Aurélio Buarque, de 2004, a palavra moleque apresenta as seguintes acepções: 1. Negrinho; 2. Indivíduo sem palavra, ou sem gravidade; 3. Canalha, patife, velhaco; 4. Menino de pouca idade; 5. Aramandaia; 6. Diabo; 7. Filhote de surubim; 8. Afric. Jovem doméstico.

necessitava muito destas, e enganá-la, segundo reconhece, seria um gesto de ingratidão. Imaginava 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 na 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 concorrem.

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 subjogado, 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, que o penalizava excessivamente. Não se menciona no conto, porém pode-se deduzir que tamanha pena sugere o 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 ainda permanece oculta, embora bem contextualizada. No entanto, conforme pode ser notado, todas as descrições ou menções realizadas ao longo do conto concorrem para revelar os

moradores dos morros cariocas, especificamente os negros, sob uma perspectiva desmitificada, de modo a alcançar uma 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 do processo de marginalização relegado aos negros. A escolha pela fantasia de “diabinho” efetuada por Zeca provoca, inicialmente, certa estranheza, mas ao se descortinar a causa que o levou a desejar tal presente, compreende-se o significado de sua atitude e da ação do conto, o qual só se manifesta 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, afinal 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. 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.

2.3 A contística nacional no início do século XX

Para melhor compreender a postura estética e social adotada por Lima Barreto na composição de seus contos, faz-se necessário remeter ao panorama histórico e literário do conto produzido no Brasil no início do século XX, de modo a situar a produção do escritor em meio à dos principais adeptos do gênero nessa época e às tendências literárias predominantes em tais textos. Considera-se aqui, junto a Antonio Candido, que a Literatura Brasileira do século XX divide-se em três etapas: “a primeira vai de 1980 a 1922, a segunda de 1922 a 1945 e a terceira começa em 1945” (2006, p.120). Para o estudioso, a primeira fase, a qual interessa a este trabalho, pertence ao período que se pode chamar de *pós-romântico*, sendo este caracterizado por uma literatura de *permanência*, já que conserva os aspectos literários em vigor durante o Romantismo, sem agregar nova fisionomia à literatura produzida então. De acordo com a visão do crítico, ao se comparar esta fase à antecedente (1880-1900), observa-se que o tipo de literatura predominante no momento em questão não apresentava o mesmo vigor que sobressaía no período anterior, pois estava entregue a uma espécie de conformismo formal, cuja principal inquietação era atingir os padrões literários em vigor na Europa. Em meio aos diversos “ismos” que se multiplicavam nessa época (Romantismo, Naturalismo, Simbolismo, Parnasianismo, entre outros), prevalece um deles que reúne a um só tempo artificialismo formal - repleto de descrições rebuscadas e preciosismos – e “a representação de um universo regional, feita segundo um modo de ser regional” (POZENATO, 1974, p.20): o Regionalismo. Segundo Antonio Candido, nesse transcurso de fases, esse regionalismo, que “desde o início do nosso romance constitui uma das principais vias de autodefinição da consciência local”, transformou-se no “conto sertanejo”. Sobre este tipo de conto que predominou no Brasil na época citada, o estudioso esclarece:

Gênero artificial e pretensioso, criando um sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país, a pretexto de amor da terra, ilustra bem a posição dessa fase que procurava, na sua vocação cosmopolita, um meio de encarar com olhos europeus as nossas realidades mais típicas. Esse meio foi o "conto sertanejo", que tratou o homem rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso, favorecendo a seu respeito idéias-feitas perigosas tanto do ponto de vista social quanto, sobretudo, estético. (CANDIDO, 2006, p.121).

Diversos foram os escritores que durante as duas primeiras décadas do século XX dedicaram-se a esse tipo de conto. Herman Lima, em seu estudo *Variações sobre o conto* (1967), cita os seguintes nomes e obras relativos ao gênero nesta época:

Simões Lopes Neto (*Contos Gauchescos e Lendas do Sul*), Monteiro Lobato (*Urupês, Cidades mortas, Negrinha*), Alcides Maya (*Tapera e Alma Bárbara*), Roque Callage (*Terra Gaúcha*), Darci Azambuja (*No galpão*), Ezequiel Ubatuba (*Bolicho e Manoelita*) e João Frutuoso (*Nas coxilhas, Umbú e Rancho grande*), no Sul e Sudeste do país; Xavier Marques (*A cidade encantada*), José Veríssimo (*Cenas da vida amazônica, O boto, O crime do tapúio, A morte da vicentina*), Alberto Rangel (*Inferno verde, Hospitalidade e Maibi*), Peregrino Júnior (*Pussanga e Matupá*), Gustavo Barroso (*Praias e várzeas, Mula sem cabeça, Alma sertaneja, O Bracelete de safiras, Pergaminho e Ronda dos séculos*) no Norte e Nordeste; Hugo de Carvalho Ramos (*Tropas e boiada*), no Centro-Oeste. Diante de tal apanhado, pode-se perceber a predominância do conto regionalista no referido período. Obviamente, cada escritor possuía um modo peculiar de trabalhar a temática regional em seus textos, entretanto, pontos em comum os uniam, como o esquema formal adotado para realização de suas histórias e a “criação simbólica de um espaço pelo uso de um dialeto, quando não de uma língua, de estrita circulação interna” (POZENATO, 2003, p.59).

Para se reconhecer o tipo de linguagem e os demais recursos literários empregados nos contos regionalistas, tome-se como exemplo um dos principais escritores do gênero: Simões Lopes Neto. O escritor apresenta em seus contos um léxico e uma sintaxe próprios da linguagem de sua região, entretanto submete-os à norma culta, de modo que manteve a “cor local”, preocupação do regionalismo, mas não apenas dos escritores atrelados a essa tendência, sem romper com a tradição literária. De acordo com Herman Lima, nos contos desse autor, sobressai um verdadeiro amor à sua região, de modo que sua linguagem se mostra poeticamente nativa, a ponto de transfigurar sua obra em um “puro poema plástico”. Nota-se, assim, em seus contos “frêmitos de epopeia, relevos de grupos escultóricos, uma como o que grandeza orquestral de sinfonia, tudo num jogo de linhas mestras a que nada rompe, na sua sábia harmonia, a solidez de monumento” (1967, p.85), como se verifica no seguinte trecho o qual apresenta a fala do narrador, o viajante Blau Nunes, que conta as histórias presentes nos 19 contos os quais compõem a obra *Contos Gauchescos*:

– Eu tenho cruzado o nosso Estado em caprichoso ziguezigue. Já senti a ardentia das areias desoladas do litoral; já me recreei nas encantadoras ilhas da lagoa Mirim; fatiguei-me na extensão da coxilha de Santana; molhei as mãos no soberbo Uruguai; tive o estremecimento do medo nas ásperas penedias do Caverá; já colhi malmequeres nas planícies do Saicã, oscilei sobre as águas grandes do Ibicuí; palmilhei os quatro ângulos da derrocada fortaleza de Santa Tecla, pousei em São Gabriel, a forja rebrilhante que tantas espadas valorosas temperou, e, arrastado no turbilhão das máquinas

possantes, corri pelas paragens magníficas de Tupaceretã, o nome doce, que no lábio ingênuo dos caboclos quer dizer os campos onde repousou a mãe de Deus... (NETO, 1976, p.03).

Pode-se dizer que a obra em questão aproxima-se de uma epopeia pelo fato de celebrar a imagem e os feitos do homem gaúcho, o qual montado em seu cavalo demonstra suas habilidades campesinas e guerreiras, além de sua honradez, bravura, honestidade. A linguagem empregada nos contos do autor é típica dos pampas gaúchos do século XIX, esta, entretanto, já estava em desuso no início do século XX, quando o escritor a fixou literariamente. Conforme observa Antonio Hohlfeldt (1981), evidencia-se o gosto do escritor pela utilização de “um vocabulário como marca rítmica da frase, criando sonoridades e efeitos imprevistos” (1981, p.50). A fala de Blau Nunes, como se nota, é bem trabalhada nesse sentido, constituindo-se de metáforas, arcaísmos e uma grande quantidade de termos específicos da região. Assumindo o ofício de jornalista, após abandonar a faculdade de medicina, o autor de *Contos Gauchescos* (1912) descobre a tradição oral por meio de suas pesquisas e passa a utilizá-la literariamente, de modo a conferir novo sentido a ela, dessa forma:

“Realiza o milagre de uma criação literária em que a ambivalência de autor e criação se confundem de tal forma que muita vez o narrador passa, insensivelmente, do escritor para a própria personagem, obtendo-se com isso um extraordinário vigor de evocação e de emoção” (LIMA, Herman, 1967, p.84).

Note-se que, ao contrário de Lima Barreto, o autor conserva uma preocupação mais voltada aos aspectos formais, concorrendo para a estética preconizada na época. O modelo de conto adotado por esse escritor, assim como pelos demais que se debruçaram sobre o conto regionalista, é o tradicional: curto, tenso, centrado em uma única ação, conduzindo o leitor à surpresa de um desfecho inesperado. O diferencial, portanto, reside na maneira como a temática é trabalhada. As narrativas desse escritor ultrapassam o simples registro de costumes, trazendo à tona uma dimensão humana e universal. Apesar disso, conforme observa Antonio Hohlfeldt, os textos do escritor não contestam as estruturas sociais existentes. Em “Trezentas onças”, por exemplo, ultrapassa-se “a questão crítica das diferentes classes sociais, imperando um conjunto de valores que paira acima de tudo o mais, não importa quem os crie e quem os cumpra, quem lucre e quem perca com eles” (HOHLFELDT, 1981, p.49). Postura literária que não se observa em Hugo de Carvalho Ramos, autor de *Tropas e Boiadas* (1917), obra na qual Lúcia Miguel Pereira reconhece a clara intenção de denúncia, com uma constante “nota de revolta”, primando esse contista não mais somente pela cor local, mas também

pela “sorte das criaturas” (Pereira, 1988, p.215-216). Percebe-se, portanto, certa identificação com os contos de Lima Barreto, não simplesmente pela denúncia social, mas pela precisão de detalhes que compõem suas histórias, o que, segundo Gilberto Mendonça Telles (1969), prejudica o desenvolvimento do enredo.

Essa dimensão crítica na corrente regionalista só é efetivamente realizada nos contos de Monteiro Lobato. Conforme ficou explícito anteriormente, o autor publicou três livros de contos sucessivamente, *Urupês* (1918), *Cidades mortas* (1920) e *Negrinha* (1920), nos quais a matéria predominante corresponde aos problemas sociais do Brasil no início do século XX, principalmente no que se refere ao atraso do país. De acordo com Bosi (2006), depois de Euclides da Cunha e de Lima Barreto, ninguém melhor do que Lobato soube apontar as mazelas físicas, sociais e mentais do Brasil oligárquico e da Primeira República. Grande parte das tramas do escritor se passa na zona rural, especialmente a paulista, e se reporta ao homem da roça, tipificado em personagens caricaturais, como Jeca Tatu. Contudo Lobato não se restringe apenas a essa figura e a suas contradições com o restante do país, reporta-se também ao êxodo da população nas cidades do Vale do Paraíba do Sul que busca emprego em São Paulo; à situação precária dos imigrantes no Brasil; às relações abusivas entre patrões e escravos, entre outras questões. De acordo com Cassal, “da leitura dos contos de Lobato, emerge a imagem de um país devastado, roído, vicejando no atraso e na falta de caráter nacional” (2003, p.46).

Conforme Antonio Hohldfelt (1981), com Monteiro Lobato, pela primeira vez, a linguagem se mostra fluida, aproxima-se da oralidade, de modo a deslocar-se facilmente de um ambiente para o outro, sem artifícios, impregnada de uma ironia ferina e de um tom caricatural, semelhante a Lima Barreto. Esta pesquisa considera, no entanto, que não há uma relação de antecedência entre os aspectos mencionados presentes nos contos dos dois escritores, pois ambos publicaram seus textos em um mesmo período, e caso esta existisse, Lima antecederia Monteiro Lobato, tendo em vista que o escritor carioca vinha publicando seus contos desde 1915, enquanto o segundo só o fez a partir de 1918. O primeiro conto de Lima do qual se tem registro data, inclusive, de 1904 (“O Especialista”). Quanto à forma adotada por Lobato em seus contos, diferentemente do que se observa nos de Lima, também lança mão do conto centrado na ação, assim como o fazem seus contemporâneos, conservando-se a tensão narrativa até o seu desfecho. Para Josué Montello, o narrador dos contos do escritor paulista “prende

a atenção do leitor desde a primeira linha da narrativa, por uma exclamação, pela introdução de uma personagem, pela observação ferina que desvenda repentinamente o encoberto” (1958, p.361). Aspecto em que Lima inova de modo a ampliar as possibilidades do conto para sua época.

Há, no entanto, uma identificação entre o estilo dos dois autores no que diz respeito à denúncia das contradições sociais da Primeira República, à linguagem e a alguns recursos literários empregados em seus textos, como o da caricatura, a qual permite que, por meio do exagero de determinadas características dos personagens, coloque-se em evidência uma realidade que deveria ser modificada. Entretanto, a semelhança entre o estilo dos dois escritores encerra-se nesse ponto. Afinal, se, por um lado, Lobato adota procedimentos modernos, por outro, apresenta opiniões e posições conservadoras em relação à produção cultural e artística da época, como deixa nítido no artigo “Paranoia ou mistificação?”, de 1917, escrito por ocasião da primeira exposição de pintura moderna de Anita Malfatti. Desse modo, esteticamente, sua obra não propôs avanços significativos. Segundo Alfredo Bosi (2006, p.216), esta, “não rompe, no fundo, nenhum molde convencional”, tarefa que coube, portanto, a Lima Barreto. Além disso, há, em seus textos, indícios de que o escritor seria adepto da eugenia, superioridade racial dos brancos. O projeto político e literário de Lobato visava ao progresso social do país. O atraso deste seria superado pela adoção de processos científicos, pelo trabalho racional e pelo fim da pobreza extrema. A solução para a pobreza, por sua vez, seria a instrução e a higiene. Para solucionar o problema da exclusão social e das mazelas presentes no seu contexto social e político, Lima visava a alcançar por meio de seus textos a conscientização e a união da população em geral.

3 CONFLITO DRAMÁTICO E EIXO NARRATIVO NOS CONTOS DE LIMA BARRETO

Conforme ficou claro no capítulo anterior, algumas características dos contos de Lima Barreto relacionam-se à vertente moderna do gênero, a qual se furta a concepções normativas e estanques. Para os adeptos desse tipo de conto, os elementos que tradicionalmente constituiriam o gênero, segundo as teorias prescritivas, deixam de ser imprescindíveis para a sua realização e passam a coexistir com novos procedimentos, de nuances variadas, inaugurando uma postura flexível em contraposição à antiga rigidez das formas. Desse modo, “a narrativa fragmenta-se numa estrutura invertebrada” (GOTLIB, 1991, p.30), havendo casos, inclusive, em que, a desconvenção dos caracteres, promove o “esfacelamento do enredo” (LUCAS, 1983, p.107). Seguindo essa linha, os contos de Lima apresentam uma disposição formal diversa, de modo a adotar procedimentos que não se repetem segundo a mesma ordenação e a, conseqüentemente, impossibilitar sua filiação a determinado padrão de forma. Seria, portanto, improcedente, buscar, nos contos barretianos, identificar esquemas formais fixos, tendo em vista o caráter irrestrito de sua forma. Todavia, reconhece-se a necessidade de investigar os elementos que se destacam na constituição desses textos e orientam sua organização interna, de modo a desvendar a lógica e funcionalidade que assumem na trama.

Apesar da provável inapreensão de uma matriz formal que represente tais contos, há determinados procedimentos que surgem de modo recorrente na organização dessas narrativas, os quais se relacionam diretamente à visão de mundo do escritor, bem como à sua intenção ética e estética, de modo que investigar os primeiros implica descartar estas últimas. O ponto de vista que alia a constituição do conto à dada forma de se ver o mundo também é defendido por Massaud Moisés (2006). Segundo o estudioso, ao se investigar a estrutura de um conto, está-se, concomitantemente, a perscrutar a cosmovisão que lhe é implícita, pois “a estrutura do conto implica uma dada forma de visualizar a realidade” (2006, p.88), por outro lado, “determinada forma de ver o mundo reclama o conto para se exprimir.” (2006, p.88). Há, portanto, de acordo com essa perspectiva, uma lógica na escolha pelo conto como meio para representar o mundo e uma reciprocidade entre a cosmovisão do escritor e a estrutura ou os procedimentos literários adotados em sua composição. Dessa maneira, a identidade de cada contista está atrelada à forma como trabalha a estrutura de seu texto, de modo a

denunciar sua relação com o mundo que o cerca e sua compreensão acerca do mesmo. Ainda conforme Massaud de Moisés:

Sempre que um ficcionista busca comunicar uma visão circunscrita, fragmentária da realidade, distingue o conto como a estrutura adequada, ou é compelido a fazê-lo, ou já realizou a escolha no próprio ato de pensar as coisas segundo aquela óptica: a visão de mundo contém latente sua estrutura particular. Reciprocamente, a estrutura (do conto) pressupõe certa mundivivência. Configura-se, assim, um binômio de pólos equivalentes: estrutura/visão de mundo. (MOISÉS, 2006, p.89).

Sendo assim, questiona-se: quais seriam as relações existentes entre a estrutura adotada por Lima Barreto em seus contos e a sua postura diante da sociedade e do mundo? Como foi visto anteriormente, Lima assumiu uma posição militante em face da desigualdade, do preconceito e dos demais abusos cometidos pela sociedade republicana, de modo que sua cosmovisão caracteriza-se pelo reconhecimento da igualdade entre os homens e pelo desejo de desalienação e de solidariedade entre os mesmos. Aliado a essa visão, há o fato de que o autor considera a Literatura não apenas como uma forma artística de entretenimento, mas como um meio eficaz de comunicação e de união entre os homens, capaz de operar as modificações das quais a sociedade carece. A maneira como suas histórias são contadas ou organizadas denunciam esse posicionamento à medida que é conferido o mesmo grau de importância à forma e à matéria - postura desprivilegiada pela grande maioria dos escritores de seu período -, de modo que, em vez de a primeira se adequar à última, as duas estabelecem uma relação de reciprocidade. Diante disso, apesar das variações formais adotadas pelo escritor na constituição de seus contos, observa-se nesses textos “constantes específicas” que participam da lógica interna dessas narrativas, sendo sobre estas que o presente capítulo irá se debruçar.

Pretende-se, portanto, neste segmento do trabalho, apresentar e problematizar dois elementos que se destacam na estruturação dos contos de Lima Barreto, por estarem intimamente associados à visão do autor e por exercerem uma função relevante na organização dessas composições, a saber, a configuração dos conflitos dramáticos presentes nesses textos e o eixo em torno do qual se organizam as narrativas. Observa-se que cada um desses elementos configura-se na contística barretiana de três formas diferentes. Quanto ao conflito, é possível identificar contos de Lima em que a ação é bastante reduzida, conseqüentemente a tensão dramática não se sustenta por muito tempo; em outros esta praticamente inexistente, predominando a descrição de espaços ou impressões dos personagens; havendo ainda aqueles que apresentam mais de um núcleo

dramático em sua constituição. Tratando-se do eixo dessas composições, nota-se que algumas se organizam em torno de um personagem, outras ao redor de uma ação e as demais tem uma ideia como elemento central. A fim de demonstrar como tais elementos funcionam na trama e quais suas implicações e relações com os outros aspectos constitutivos das narrativas, realizar-se-á a seguir a análise de alguns contos do autor. Para tanto, torna-se indispensável considerar as noções apresentadas no primeiro capítulo - acerca do propósito ético e estético perseguido pelo autor, do seu rompimento com os antigos preceitos do gênero e de sua oposição aos valores preconizados pela elite republicana -, de modo a se esclarecer a ligação entre a matéria e os procedimentos adotados e os efeitos alcançados.

Antes de dar início à explanação de como se configura a ação dramática e o elemento central nos contos limabarretianos, faz-se necessário esclarecer o que se entende por ação dramática, conflito e enredo. De acordo com o *Dicionário de Termos Literários* de Massaud Moisés (2006), “conflito designa a oposição, a luta, entre duas forças ou personagens. Por meio dele, a ação se organiza e progride até o desfecho” (2006, p.95). Ainda segundo o mesmo autor, o conflito se manifesta por meio da ação e, ao mesmo tempo, provoca-a. Conforme Wellek e Warren (2003), a estrutura narrativa de uma peça, de um conto ou de um romance, denomina-se enredo, o qual é composto por estruturas narrativas menores, chamadas episódios ou incidentes. Tratando-se do conto, o enredo deve envolver, segundo afirmam teóricos do gênero, apenas um conflito. Para Wellek e Warren, “o conflito é ‘dramático’, sugere uma força de lutas aproximadamente iguais, uma ação e uma outra ação em sentidos contrários. Existem contudo enredos de que parece mais racional falar em função de uma só linha ou direção” (2003, p.270). Sendo assim, depreende-se que, em relação ao conto, o enredo pressupõe um conflito e este, uma ação. Para alguns teóricos do gênero, como E. A. Poe, a ação deve ser inclusive o ponto central desse tipo de narrativa e, de modo mais específico, todos os elementos constitutivos do conto deveriam concorrer para o desfecho da ação dramática desenvolvida.

Conforme observa Fábio Lucas (1983), em virtude das peculiaridades que passaram a integrar a ficção moderna, a pressuposição acima deixou de ser a única possibilidade de realização do conto, coexistindo, por exemplo, com a ausência da ação dramática. Desse modo, se antes essa “composição literária tinha algo a ver com o drama, pelo manifesto interesse de engendrar situações ou caracteres contrastivos e de

conduzir ao desenlace de tensões construídas” (1983, p.107), agora, não necessariamente, compartilha com aquele “a exploração do clímax, da catástrofe ou da teatralidade”, de modo que surgiu a necessidade de se estabelecer uma distinção entre o conto de enredo e o de drama estático. Segundo A. L. Bader (1963), a estrutura do primeiro tipo de conto é essencialmente dramática, cumprindo o seguinte esquema formal:

... Mais ou menos junto do início da história é dada ao leitor uma linha progressiva para seguir – uma clara declaração de conflito, ou uma sugestão deste, ou às vezes mero senso de mistério, de tensão, ou a percepção de que o conflito existe, embora sua natureza não seja conhecida – e, deste ponto em diante, ele, leitor, segue a ação até a crise e resolução final (A. L. BADER, 1963 *apud* LUCAS, 1983, p.110).

Já a do segundo reduz a ação externa ao mínimo. Mais importante do que o desfecho, o qual se tratando do conto de enredo seria o esteio de sua estrutura, é “o corpo do relato” (1983, p.110), o que ele tem a oferecer, seja uma reflexão filosófica, moralizante ou didática. Dessa forma, nesta vertente do gênero, a ação externa ou divide seu espaço com a revelação do que se passa no interior dos personagens, por meio de descrições, reflexões, diálogos e lembranças, ou sucumbe a essas últimas.

Nesse sentido, diversos são os contos de Lima que não têm como base acontecimentos significativos, mas sim o delineamento de um personagem ou de alguma ideia que se pretende evidenciar, de modo que a intriga, por vezes, constitui-se pela descrição de ambientes, de quadros da sociedade ou de situações desprovidas de tensão dramática ou mesmo pela exposição de ideias, estados emocionais e experiências dos personagens. Dessa forma, percebe-se que parte das narrativas de Lima estrutura-se em torno dos personagens, de forma a explorar seus comportamentos, valores, caráter e condição social¹². Há casos, quando a ação é interna, por exemplo, em que tais figuras imbricam-se com os acontecimentos de tal maneira que chegam ao ponto de confundirem-se com os mesmos. Neste caso, o narrador penetra profundamente no interior dos personagens de modo a focalizar seus conflitos internos em função de suas experiências vividas. Assim, ao apresentar a história de vida dessas figuras e as suas relações com a sociedade, acaba-se por revelar os efeitos que estas lhe imprimem internamente. Como no conto “Dentes negros e cabelos azuis”, no qual mais importante do que a narrativa da ação em si, a saber, a investida de um ladrão contra um homem de

¹² Destaca-se essa característica nos contos: “O filho da Gabriela”, “Um e outro”, “A biblioteca”, “Porque não se matava”, “Dentes negros e cabelos azuis”, entre outros.

aspectos estranhos na calada da noite, é o delineamento das características físicas e psíquicas do protagonista. Nesse conto, destaca-se uma intensa penetração psicológica e uma acentuada pormenorização do protagonista denominado Gabriel, estigmatizado por seus aspectos físicos (sugeridos pelo próprio título do conto) e surpreendido por um assaltante que acaba se compadecendo da imagem de sua vítima. Os dois travam um diálogo que, repleto de digressões e de notações líricas, desenvolve-se ao longo de quase todo o conto, cuja tônica é o preconceito sofrido pelo protagonista.

Sendo assim, muitas narrativas desenvolvem-se em torno das criaturas criadas por Lima, e não do desfecho da história contada. Contudo, há também contos do repertório do autor em que a ação ganha destaque, de modo que se opera não um aprofundamento dos personagens em função de seus conflitos, como no caso anterior, mas o desenvolvimento de dada temática por meio de uma ação para a qual personagens servem como instrumento¹³. Dessa maneira, o mais importante não é a ação interior ou os aspectos que perfazem a psicologia e a condição social das figuras barretianas, mas o desfecho do acontecimento relatado. Procedimento que se nota especialmente nas narrativas de cunho crítico-humorístico, as quais se aproximam de anedotas, como no conto “Despesa filantrópica”, o qual aborda a facilidade de se resolver as intrigas no sertão por meio de assassinatos. Nessa narrativa, uma espécie de matador visita a residência de um fazendeiro que, tomado de medo (não havendo nenhum indício de filantropia, nesse caso), resolve comprar a arma do assassino. Este a vende. Contudo, volta em seguida com um rifle, de modo a oferecê-lo ao fazendeiro. De acordo com narrador, “o caipira, o matuto, o Jeca, como se diz atualmente depois de Monteiro Lobato, mata mais por vaidade do que por vingança”; no interior do país, ser matador “é um título de honra” e “os assassinatos cometidos, são como que condecorações de ordens reais e imperiais” (2005, p.337). A ideia que se infere do conto é a de que, diante da ignorância a que é submetido e da falta de oportunidades de usufruir de melhores condições de vida, esse homem se vê sem alternativas, enxergando o “ofício” em questão como um meio plausível de sobrevivência.

Há outros casos em que o eixo dramático ou o princípio organizador do conto recai sobre a ideia que o autor pretende apresentar, a qual subjaz não só à exposição de acontecimentos relacionados aos personagens, mas às demais referências

¹³ Pode-se dizer que são representativos desse tipo de conto os seguintes: “O meu carnaval”, “Fim de um sonho”, “O pecado”, “Um que vendeu sua alma”, “A cartomante”, “Despesa filantrópica”, “A mulher do Anacleto”, “A doença do Antunes”.

(a paisagens, crenças, hábitos, fatos históricos ou sociais) estabelecidas no decorrer do conto¹⁴. Sabe-se que por trás dos contos de Lima Barreto há sempre a pressuposição de uma ideia, geralmente ligada à visão de mundo do autor ou às suas concepções acerca da literatura e da sociedade na qual estava inserido. Compreende-se também que a expressão de tais ideias não consiste em algo abstrato que se realiza independente das situações e dos personagens que constituem o conto. Contudo, em determinados textos do escritor, a expressão dessas ideias transforma-se no próprio enredo do conto, o que se observa, por exemplo, quando a trama da narrativa se resume a um diálogo analítico acerca de questões sociais ou universais entre dois personagens ou quando a observação crítica de dados costumes torna-se predominante, adquirindo assim o *status* de princípio organizador do conto. Quando isso ocorre, observa-se uma ausência de conflito dramático entre os personagens e suas ideias, em outras palavras, não há um embate entre forças opostas internas ao conto, mas entre as observações que estas sintetizam e o que se lhe opõe externamente, valores, hábitos e crenças cultivadas pela sociedade burguesa. Observa-se isso, por exemplo, no conto intitulado “Carta de um defunto rico”, o qual tem por protagonista, como o título sugere, um homem de grande prestígio social que falecera e, estando em seu túmulo, tece uma série de considerações acerca de hábitos que revelam o vazio moral da elite. Segundo o narrador, conseguia “afinal, como desejava o poeta”, elevar-se “bem longe dos miasmas mórbidos”, purificar-se “no ar superior - e bebo, como um puro e divino licor, o fogo claro que enche os límpidos espaços” (2005, p.309).

Analisando a ação dramática nos contos de Lima Barreto, é possível afirmar que, em parte desses textos, desenvolve-se uma ação reduzida¹⁵ no que tange à sucessão de acontecimentos, complicação e desfecho, o que se torna evidente, entre outros fatores, pelo curto espaço que esses elementos, muitas vezes, ocupam na composição. Nesse caso, geralmente, não se desenvolvem grandes ações, pois estas são tão reduzidas que não chegam a constituir uma intriga com uma tensão dramática direcionada para um desenlace, como nos moldes do conto de enredo, aproximando-se, por vezes, de anedotas. Em outra parcela dos contos do autor, a redução da ação dramática nos termos

¹⁴ O que se nota, por exemplo, nas composições: “Uma noite no Lírico”, “A matemática não falha”, “O único assassinato de Cazuzá”, “Carta de um defunto rico”, “Uma conversa”, “O cemitério”.

¹⁵ Apresentam essa característica contos como “Adélia”, “O feiticeiro e o deputado”, “Uma vagabunda”, “Manel Capineiro”, “Milagre do Natal”, “Fim de um sonho”, “A cartomante”, “Despesa filantrópica”, “O caçador doméstico”, “Uma academia da roça”, “A doença do Antunes”, entre outros.

em que foi posta chega a atingir a nulidade da tensão dramática¹⁶: os acontecimentos não chegam a compor um conflito exterior, as personagens não criam problemas a serem resolvidos no desenvolvimento da trama, embora, internamente, haja indícios de um embate entre seus valores e os de outras personagens. Logo, tanto no primeiro como no segundo caso, o acontecimento não figura como centro da narrativa, de forma que, sobretudo no último caso, o enredo aproxima-se mais de uma reflexão crítica (a qual geralmente se estende por todo o conto) acerca da problemática que encerra. Há ainda uma terceira forma de configuração da ação dramática nos contos de Lima, a qual consiste na presença de pequenos núcleos dramáticos¹⁷, que não chegam a ser desenvolvidos, apenas apresentados, pois os detalhes fornecidos acerca dos personagens e da situação problemática que lhes diz respeito não são suficientes para criar mais de um enredo, mas acabam originando conflitos paralelos. Desse modo, verifica-se a coexistência de mais de um conflito na narrativa, em vez da concentração sobre um conflito apenas. Todos esses casos serão estudados a seguir.

3.1 Ação reduzida e ideia como princípio organizador

Em relação ao primeiro caso, é cabível estabelecer um paralelo com as observações tecidas por escritores e teóricos do conto, os quais afirmam que elemento algum deve ser gratuito na composição da trama. Nesse sentido, tudo o que dela fizer parte deve estar direcionado ao desfecho e em harmonia com o efeito que o seu autor pretende promover. Tratando-se dos contos de Lima Barreto que dispõem de ação reduzida, pode-se dizer que esta se configura de duas formas diferentes: no primeiro caso, a ação se desenvolve rapidamente, não havendo condições para se manter a tensão narrativa, de modo que, tão logo se estabeleça o conflito, não demora muito, surge seu desfecho, por meio de curtos episódios que se sucedem em um ritmo acelerado, como se percebe no conto “Uma vagabunda”. Nesta narrativa, dois amigos conversam em um bar. Um deles conta um curto episódio de sua vida, o qual se resume ao fato de ter recebido ajuda de uma mulher, a qual julgava ser uma “vagabunda”. Nesse conto, a ação é narrada de forma bastante rápida, porque direta e sem detalhes. Alzira, nome da personagem, era prostituta e costumava pedir que um dos amigos lhe pagasse uma

¹⁶ Percebe-se a ausência de ação dramática em: “Uma noite no Lírico”, “Cló”, “Lívia”, “Carta de um defunto rico”, “Uma conversa”, “O cemitério”, “Na janela”, “Uma conversa vulgar”, entre outros.

¹⁷ São contos que apresentam mais de um drama: “O filho da Gabriela”, “Um e outro”, “O moleque”, “Mágoa que rala”, “Clara dos Anjos”, “Foi buscar lá”, “Numa e a Ninfa”, entre outros.

bebida, este consentia, pois gostava de ouvir suas peripécias. Certa vez, encontrando um dos homens completamente decadente, sentado em um banco do Largo da Carioca, a mulher comove-se e lhe dá a passagem do bonde. Assim se desenvolve o conto, sem maiores detalhes ou preparações para o desfecho. Quando isso ocorre, geralmente observa-se que a organização da trama gira em torno do acontecimento em questão. Já no segundo caso, não é a ação que consiste no centro da narrativa, mas a ideia que funciona como princípio organizador da trama. A ação é narrada em poucas linhas, correspondendo a um curto trecho do enredo, pois a maior parte do conto constitui-se por diálogos reflexivos; incursões pelo universo psicológico dos personagens; descrições pormenorizadas de espaços, personagens e situações paralelas; ou digressões e considerações de natureza dissertativa, tecidas por um narrador observador ou por algum personagem. É o que se observa, por exemplo, no conto intitulado “O único assassinato de Cazuzá”. A narrativa tem como personagens Hildegardo Brandão (protagonista), homem solitário que aos cinquenta anos, aproximadamente, encontra-se desesperançado diante de determinados comportamentos sociais e humanos - revestidos de crueldade e injustiça -, dos quais foi vítima no passado, e doutor Ponciano, amigo que, aos domingos, costumava abrir as portas de sua casa para receber Hildegardo.

O conto divide-se em duas partes, a primeira constitui-se pela descrição do perfil dos personagens mencionados, bem como por seus costumes e valores; já a segunda corresponde a um diálogo reflexivo, permeado de sondagem psicológica, travado entre as duas figuras. Apenas ao final do conto, revela-se uma curta ação, narrada pelo personagem principal ao amigo em forma de recordação. A opinião de ambos segue uma mesma linha, não se estabelecendo confronto algum entre os dois, logo não se gera um conflito a partir desse encontro, mas sim a defesa de uma ideia compartilhada pelos interlocutores. Tanto o diálogo, como o perfil dos personagens e a ação narrada ao final do conto servem de base para a construção de uma ideia acerca da conduta assumida pela elite burguesa ante a aquisição e manutenção de seus bens e *status* social. Desse modo, o narrador (observador) apresenta Hildegardo Brandão - conhecido familiarmente como Cazuzá - como um homem que havia chegado aos “cinquenta e poucos anos desesperançado; mas não desesperado” (p.236), pois dos insucessos sofridos em sua vida, “viera-lhe uma beatitude de santo e calma grave de quem se prepara para a morte” (p.236). Posteriormente, mergulha no passado do personagem, de modo a evidenciar seus comportamentos e valores (marcados por

honestidade, sinceridade e insubmissão) e a enfatizar o embate entre sua postura e as ideias cultivadas por determinada parcela da sociedade, o que é possível notar por meio da seguinte passagem:

Tudo tentara e em tudo mais ou menos falhara. Tentara formar-se, foi reprovado; tentara o funcionalismo, foi sempre preterido por colegas inferiores em tudo a ele, mesmo no burocracismo; fizera literatura e se, de todo, não falhou, foi devido à audácia de que se revestiu, audácia de quem "queimou os seus navios". Assim mesmo, todas as picuinhas lhe eram feitas. Às vezes, julgavam-no inferior a certo outro, porque não tinha pasta de marroquim; outras vezes tinham-no por inferior a determinado "antologista", porque semelhante autor havia, quando "encostado" ao Consulado do Brasil, em Paris, recebido como presente do Sião, uma bengala de legítimo junco da Índia. Por essas do rei e outras ele se aborreceu e resolveu retirar-se da liça. Com alguma renda, tendo uma pequena casa, num subúrbio afastado, afundou-se nela, aos quarenta e cinco anos, para nunca mais ver o mundo, como o herói de Jules Verne, no seu "Náutilus". Comprou os seus últimos livros e nunca mais apareceu na Rua do Ouvidor. Não se arrependeu nunca de sua independência e da sua honestidade intelectual. (BARRETO, 2005, p.236).

Considerando a hipótese de que “o passado e o futuro carecem de significação dramática, não possuem conflito, ação, digna de um conto” (MOISÉS, 2006, p.42), seria possível supor que tal trecho é acessório, não teria relevância para a narrativa, sendo, portanto, vazia sua funcionalidade. Não obstante, as informações fornecidas sobre as situações vivenciadas por Hildegardo estão intimamente associadas à peripécia que será contada mais adiante pelo próprio protagonista, formando com esta um todo significativo, que irá conferir coesão ao conto. Ambas, por sua vez, aliadas ao encontro dos dois personagens, funcionam como instrumento para a ideia defendida ao longo da narrativa. Sendo assim, apesar de aparentemente vazios de dramaticidade, os fatos apresentados logo no início do conto compõem o conflito dramático que se trava no interior dos personagens, especificamente do protagonista, fato que só se torna claro a partir da associação entre os dados expressos inicialmente, o teor das ideias de Hildegardo e a curta ação rememorada pelo mesmo no final da composição, como se comprovará posteriormente.

Após a revelação acerca das dificuldades enfrentadas por Hildegardo e da sua reação às mesmas, o narrador descreve o cotidiano do protagonista e menciona seu hábito de, aos domingos, visitar o amigo Ponciano, este também é caracterizado como um desalentado diante da vida; era “médico, de real capacidade, nunca o quiseram reconhecer porque ele escrevia ‘propositamente’ e não ‘propositadamente’, ‘de súbito’ e não – ‘às súbitas’, etc., etc.” (2005, p.237). Note-se, neste trecho, uma crítica ao culto gramatical, à legitimação dos aspectos formais sobre a matéria, mais do que isso, à

valorização da aparência superficial, comportamento típico da elite burguesa. Assim como o amigo intelectual, o médico fora preterido em virtude de critérios sem o real valor para se julgar a capacidade de cada um em sua área: aquele não tinha pasta de marroquim, por isso o julgavam um escritor inferior, este fugia às convenções da escrita, logo não teve sua prática médica reconhecida. Assim, irmanados pelo mesmo estigma, “um entendia o outro, somente pelo olhar” (2005, p.237). Ao conversarem, explicitavam o contraste entre seus valores e os que eram cultivados pela classe privilegiada, discutiam sobre os abusos cometidos por pessoas que cultivavam ideias e comportamentos avessos aos dos dois, as quais, para adquirirem êxito em suas carreiras, recorriam ao crime; para serem reconhecidas, chegarem ao poder ou se manterem ricas, eram capazes de fazer tudo, inclusive matar, como os personagens relatam em seu diálogo:

Hildegardo disse, ao fim da leitura dos quotidianos:

— Não sei como se pode viver no interior do Brasil.

— Por quê?

Mata-se à toa por dá cá aquela palha. As paixões, mesquinhas paixões políticas, exaltam os ânimos de tal modo, que uma facção não teme eliminar o adversário por meio do assassinato, às vezes o revestindo da forma mais cruel. O predomínio, a chefia da política local é o único fim visado nesses homicídios, quando não são questões de família, de herança, de terras e, às vezes, causas menores. Não leio os jornais que não me apavore com tais notícias. Não é aqui, nem ali; é em todo o Brasil, mesmo às portas do Rio de Janeiro. É um horror! Além desses assassinatos, praticados por capangas - que nome horrível! - há os praticados pelos policiais e semelhantes nas pessoas dos adversários dos governos locais, adversários ou tidos como adversários. Basta um boquejo, para chegar uma escolta, varejar fazendas, talar plantações, arrebanhar gado, encarcerar ou surrar gente que, pelo seu trabalho, devia merecer mais respeito. Penso, de mim para mim, ao ler tais notícias, que a fortuna dessa gente que está na câmara, no senado, nos ministérios, até na presidência da república se alicerça no crime, no assassinato. Que acha você? (BARRETO, 2005, p.237).

Assim, após apresentar os personagens e contextualizá-los socialmente, o narrador passa-lhes a palavra, e os mesmos, durante todo o restante do conto, travam um diálogo reflexivo sobre as práticas dos que permanecem na política por meio de desmandos e daqueles que almejam adentrar esta esfera cultivando a corrupção e a injustiça. O diálogo tem importância capital na estruturação dos contos de Lima Barreto. É um recurso predominante em muitas dessas composições. Por meio dele é que se constrói o conflito dramático, o qual, na maioria dos casos, ocorre entre ideias, valores e comportamentos que se chocam. Para Massaud Moisés (2006), dentre os componentes da linguagem do conto, o diálogo é o mais importante, pois os conflitos

residem mais na fala do que nos gestos. Segundo o estudioso, não há desavença entre forças sem este recurso, conseqüentemente, não há ação. É por meio do diálogo que, geralmente, os contos de Lima abrem espaço para o desenvolvimento de uma ação, embora reduzida, como no conto em questão. Nesse texto em questão, a contradição existente entre os valores cultivados pela minoria privilegiada - que se faz perceber pelo diálogo travado entre Hildegardo e Ponciano - e os preceitos dos personagens faz-se notar pelo diálogo e é parte constituinte do conflito que se estabelece entre as ideias defendidas por estes e às que são postas em prática pela elite, o que se torna mais claro quando Hildegardo revela dado acontecimento de sua infância. O personagem principal afirma que tem “mais medo de matar do que de morrer” (p.339) - de modo que, vale lembrar, no início da narrativa afirma estar se preparando para a morte -, no entanto revela ao amigo que já cometeu um assassinato. A partir de então, dá-se início à ação do conto. O protagonista, durante todo diálogo travado com o médico, condena esse tipo de abuso, chegando, inclusive, a declarar:

[...] Não posso compreender como esses políticos, que andam por aí, vivem satisfeitos, quando a estrada de sua ascensão é marcada por cruces. Se porventura matasse creia que eu, a que não tem deixado passar pela cabeça sonhos de Raskólnikoff, sentiria como ele: as minhas relações com a humanidade seriam de todo outras, daí em diante. Não haveria castigo que me tirasse semelhante remorso da consciência, fosse de que modo fosse, perpetrado o assassinato (BARRETO, 2005, p.238).

De repente, quebra-se a expectativa do leitor, o qual vê todo o enredo que caminha numa só direção - a indisposição dos dois personagens para com os hábitos perpetrados por políticos e demais sujeitos dados a cometer abusos em benefício próprio - desviar-se bruscamente de sua tônica. Acredita-se, com base na afirmação de Hildegardo, que o mesmo tenha cometido um assassinato semelhante aos que condenou durante todo o conto, porém, mais uma vez, Lima quebra a expectativa do leitor e faz com que o protagonista volte à sua infância, a fim de narrar um caso completamente desprovido de intenções maliciosas e repleto de significação para o texto. O fato contado refere-se à morte acidental de um pintinho provocada pelo protagonista quando criança. Hildegardo conta que, para ir ao quintal de sua casa, tinha que descer uma escada de madeira de quase vinte degraus, em virtude do desnível do terreno (o que permite pressupor que o protagonista morava em um morro). Certa vez, descendo a escada distraído, ao por o pé descalço no chão do quintal, atingiu um pinto e o matou. Em seguida, subiu as escadas desesperado, contou o ocorrido à mãe, e esta, achando a situação engraçada, deu-lhe um pouco de água de flor, mandou-lhe sentar e esperar a

polícia. O menino assim o fez, e acreditando que havia cometido um crime, esperava que a polícia o viesse capturar. Lima, sabiamente, contrasta a inocência e a pureza da criança à crueldade e à malícia de homens que não se importam em usar de agressão para com o próximo a fim de alcançar o próprio êxito. Além disso, o escritor utiliza a figura do animal indefeso e frágil que é esmagado por apenas um golpe desferido pelo menino como metáfora para a condição em que se encontram as pessoas vitimadas pela ganância e crueldade dos detentores do poder.

Ao final do conto, Hildegardo declara: “Foi esse o único assassinato que cometi. Penso que não é da natureza daqueles que nos erguem a altas posições políticas, porque até hoje eu...” (p.240). Com isso, torna-se clara a funcionalidade do trecho inicial do conto que se volta ao passado e trata dos insucessos sofridos pelo personagem, o qual, por não assumir a postura daqueles que obtêm êxito por meio de crimes, não teve sucesso nem reconhecimento em sua vida, preferindo preparar-se para a morte a matar. Torna-se também nítido o conflito travado entre a postura assumida pela camada abastada e os valores defendidos pelos indivíduos pertencentes à parcela marginalizada da sociedade, da qual Hildegardo provém (lembre-se de sua moradia e de seus pés descalços). Desse modo, este conto, como outros do autor, aproxima-se muito de um conto de ideia, pois foi construído de forma a defender um ponto de vista. A ação reduzida, em face da abundância de descrições, digressões e diálogos, promoveu o efeito desejado: a reflexão sobre o egoísmo humano, as falsas aparências e os abusos cometidos pela burguesia. Assim, toda a organização da sua estrutura, como ficou evidente, converge para uma crítica aos valores da classe detentora do poder, a qual, no conto, é considerada como capaz de tudo para obter prestígio, reconhecimento e hegemonia.

3.2 Ação reduzida como centro da narrativa

Outro conto de Lima que dispõe de ação reduzida intitula-se “A Cartomante”. Essa composição, ao contrário da anterior, aproxima-se de uma anedota, assim como diversos contos limabarretianos, os quais promovem o riso por meio de situações problemáticas que comumente figuram nos planos político, social e cultural. Apesar de recriar uma situação ficcional com base na visão do autor acerca da sociedade e dos homens, não se organiza em torno de uma ideia, mas de um acontecimento. Considera-se a ação reduzida pelo ritmo brusco de seu desenvolvimento até o desfecho, não por restringir-se a um pequeno trecho da narrativa. Assim, diferentemente do que se

observa no conto estudado acima, apresenta-se neste texto uma sucessão de eventos narrados no plano externo, procedimento que está mais alinhado a uma técnica tradicional de narrativa e que, portanto, permitiria analisar o conto dentro dos padrões convencionais, não fosse o fato de esses acontecimentos serem antes anunciados do que propriamente narrados, como evidencia a forma resumida por meio da qual os mesmos são expostos e o modo abrupto com que a trama é desenvolvida. O ritmo de encadeamento desses acontecimentos é tão acelerado que a tensão narrativa mal se estabelece e já se vê dissipada. O conto inicia-se com o relato da difícil condição financeira em que se encontra o protagonista da história, o qual a julga como fruto de uma força misteriosa que influía negativamente sobre seu destino. Veja como o narrador (onisciente) apresenta essa “má sorte”:

Era ele tentar qualquer cousa, logo tudo mudava. Esteve quase para arranjar-se na Saúde Pública; mas, assim que obteve um bom "pistolão", toda a política mudou. Se jogava no bicho, era sempre o grupo seguinte ou o anterior que dava. Tudo parecia mostrar-lhe que ele não devia ir para adiante. (BARRETO, 2005, p.330).

Note-se que a obtenção de empregos públicos por meios indevidos é colocada, junto à prática de jogos de azar, como um empreendimento comum ao protagonista do conto, o que, de fato, era legitimado pela parcela da sociedade para a qual interessava manter o jogo de favorecimentos, sendo esse hábito repassado ao restante da população como uma dinâmica natural, aceitável. Raramente, tinha-se a oportunidade de se ingressar em um cargo público por méritos próprios, pois havia a necessidade de se conservar a “indústria da caridade”¹⁸. Desse modo, se aquela personagem não obtivera êxito nas práticas mencionadas, a explicação que lhe acudia para justificar isso só podia ter origem sobrenatural. Conforme se afirma no conto, a certeza de que todas as suas infelicidades vinham de uma influência misteriosa davam-lhe mais alento, afinal seria mais simples procurar uma solução que tivesse a mesma natureza (sobrenatural), do que desmontar ou superar o esquema corrupto sobre o qual a sociedade brasileira republicana havia montado suas bases. Encontrando-se o personagem em tais condições, apenas o ofício de sua mulher o havia sustentado até ali; acreditava que sua esposa trabalhava com alfaiataria, comovendo-se ao imaginar o esforço que ela empreendia para prover o lar, o que para ele era notório, como se observa no trecho a seguir:

¹⁸ Título de outro conto de Lima que apresenta e critica a dinâmica do sistema de favorecimentos, clientelismo e parentelas.

Pobre de sua mulher! Avelhantada precocemente, trabalhando que nem uma moura, doente, entretanto a sua fragilidade transformava-se em energia para manter o casal.

Ela saía, virava a cidade, trazia costuras, recebia dinheiro, e aquele angustioso lar ia se arrastando, graças aos esforços da esposa. (Barreto, 2005, p.330).

Após as informações iniciais sobre a situação do personagem, mergulha-se no seu interior, o narrador lhe traduz o sentimento de impotência, a vergonha e o desejo de fuga diante da condição miserável a qual estava submetido, a impressão de haver sido condenado a viver de forma miserável sem nada ter feito para merecer tal punição. Até então, o efeito provocado sobre o leitor é o de comoção e de solidariedade ante o personagem. Contudo, mistura-se a esse efeito, logo em seguida, a comicidade que advém de o mesmo identificar como causa de seu infortúnio um suposto feitiço (a seu ver, realizado pelo cunhado que era contra o seu casamento com a irmã), mesmo que o real motivo - o processo de marginalização e a corrupção política, verdadeiros culpados pela situação de miséria que predominava nas “camadas sociais mais baixas” – fosse evidente. A partir de então, desenvolve-se a ação do conto, de forma rápida, mas engenhosamente trabalhada.

Certo dia, o personagem acorda alegre, pois havia decidido, na noite anterior, dar cabo, a qualquer custo, àquele feitiço que supostamente havia lhe lançado na situação em que se encontrava e só não comunicou à mulher a iniciativa que o alegrava porque ela já havia saído para trabalhar. Após a decisão do personagem, inicia-se uma sucessão de episódios anunciados e executados rapidamente, os quais seguem exatamente a seguinte ordem e forma de enunciação: o homem sai de casa, vai a um comércio, consulta o jornal e encontra o anúncio que diz: “Madame Dadá, sonâmbula, extralúcida, deita as cartas e desfaz toda espécie de feitiçaria, principalmente a africana. Rua etc.” (p.330). Logo acredita que aquela feiticeira resolveria os problemas que até ali haviam interferido de modo negativo em sua vida, de modo que ela anularia o feitiço realizado por um “preto mina”¹⁹ contra sua felicidade, pois este, seu cunhado, opunha-se a seu casamento. Logo conseguiu o dinheiro necessário para pagar os serviços de “Madame Dadá” com o primeiro conhecido que

¹⁹ Conforme explica a pesquisadora Cláudia Lima, ao chegarem ao Brasil, os negros africanos recebiam nomes de acordo com sua procedência ou com o navio que os transportava. Ao embarcarem na África, no Forte de São João da Mina, passavam aqui a ser denominados “negros minas”. Com o tempo, a expressão ganhou sentido pejorativo. Os minas eram dados à embriaguês, mas também eram muito resistentes, por isso eram os preferidos pelos mineiros para o trabalho com o ouro.

encontrou e foi rapidamente à casa daquela que solucionaria seu problema. Chegando lá, sua esperança de melhorar de vida junto a sua alegria é que foram anuladas, pois a feiticeira, na verdade, era sua esposa.

Durante a narração dos sucessivos eventos enunciados, produz-se a impressão de que a ação do conto, a qual compreende os acontecimentos que se desenvolvem desde a saída de casa pelo personagem até seu encontro com a esposa (desfecho triste e cômico ao mesmo tempo), ocorre em pouco tempo, pois os fatos descritos sugerem um movimento de velocidade que perpassa não só a ação exterior do personagem, mas também seu breve momento de esperança e alegria - durante o qual “pelo caminho tudo lhe sorria. Era o sol muito claro e doce, um sol de junho; eram as fisionomias risonhas dos transeuntes; e o mundo, que até ali lhe aparecia mau e turvo, repentinamente lhe surgia claro e doce.” (p.331) - , além de sua aflita procura por uma melhor condição de vida, marcada pelos poucos instantes durante os quais lhe foi possível acreditar que: – “A abastança voltaria à casa; compraria um terno para o Zezé, umas botinas para Alice, a filha mais moça; e aquela cruciante vida de cinco anos havia de lhe ficar na memória como passageiro pesadelo.” (p.331). Tudo isso, no entanto, acabou em pouco tempo. Aquela que prometia, por meio de anúncios em jornais, anular males sobrenaturais, certamente anularia o seu se o fosse capaz, se não o fizera até então, os motivos para tal seriam: ou a origem dos problemas de miséria de sua família não era de outro mundo ou a mulher não tinha capacidade para anular mal algum. Contudo, a falsa cartomante precisava manter seu lar e o meio que encontrou para fazê-lo foi utilizar-se da charlatanice. Ora, em uma sociedade em que práticas ilícitas para obtenção de dinheiro e prestígio, como os favorecimentos, haviam sido legitimadas pela classe dominante, restava àquela ceder às alternativas que lhe restavam, também ilícitas, embora em proporções bem menores e com propósitos bem menos condenáveis, já que este havia sido o meio que encontrara para a sobrevivência de sua família.

Desse modo, observa-se que a ação reduzida e acelerada, disposta da forma como foi demonstrada acima, antecedida e entremeada por visitas ao interior do personagem principal, contribui justamente para causar essa sensação de pressa e aflição rumo à simplória solução que resolveria o problema posto. Por fora do pobre homem, predominava a pressa, e por dentro, uma ansiedade angustiante, que se percebe pela ordem em que os episódios se sucederam. O final inesperado, embora cômico, é o que lança luz sobre o conto, permitindo vislumbrar a crítica tecida pelo autor e a

reflexão que se busca promover sobre as crenças e valores incutidos em toda sociedade por uma pequena parcela privilegiada da mesma.

3.3 Ação desprovida de tensão dramática e ideia como princípio organizador

Como se pode notar nos casos anteriormente citados, apesar de os contos apresentarem ações reduzidas, estas conservam pelo menos o mínimo de tensão dramática. Tratando-se do primeiro conto, embora a maior parte de seu enredo seja estática, narra-se, ao final, uma pequena ação que envolve forças que se chocam (representadas, primeiro, pelo menino e o animal indefeso, e, posteriormente, pelo menino e a polícia), gerando uma tensão relativa ao episódio vivenciado pelo protagonista, cujo desfecho o leitor facilmente adivinha, em virtude de sua obviedade. Em relação ao segundo conto, nota-se um confronto entre o protagonista (representante da classe marginalizada) e as ilusórias influências sobrenaturais que ele acreditava terem-no conferido um destino de miséria. Sendo assim, o conflito aparente acaba por estabelecer uma tensão entre a condição a que o personagem havia sido relegado e a sua tentativa de modificá-la. Há, no entanto, alguns contos de Lima Barreto os quais, embora sugiram uma luta entre opostos - o que geralmente se dá entre ideias, comportamentos e valores -, não promovem tensão dramática, pois, entre outros fatores, não desenvolvem uma situação que gere um problema, que se resolva por meio da ação dos personagens. Estes, geralmente, desenvolvem-se em torno de uma ideia, assim os episódios narrados servem para evidenciá-la. Entre as composições que apresentam essa característica, destaca-se “Uma Noite no Lírico”.

O enredo desse conto corresponde (quase em sua totalidade) a uma análise crítica e reflexiva acerca de alguns dos tipos sociais que compunham a burguesia carioca do início do século XX, de modo a descortinar sua falsa moralidade e suas vulnerabilidades, aproximando-a das pessoas comuns, das quais justamente buscava diferir por meio de uma imagem ilusória de superioridade de caráter, hábitos e gostos. Para tanto, o conto dispõe de recursos narrativos, dissertativos e descritivos, predominando esse último, como se verá mais adiante. Os elementos dessa composição são organizados de modo a produzir um choque entre dois tipos de conduta referentes à burguesia: a aparente e a verídica. Constata-se que essa parcela da sociedade possui tantos defeitos quanto qualquer outra, porém além de buscar ocultá-los, condena o restante da população pelas mesmas falhas. Tal reflexão não se prende apenas à esfera social, mas abrange a humanidade como um todo, demonstrando que todos estão unidos

por defeitos, medos e fragilidades em comum. O autor do conto, conforme explicita em outros textos de sua autoria, despreza qualquer elemento que promova divisões no interior da sociedade ou entre as mesmas, pois de acordo com a sua visão de mundo²⁰, os homens deveriam ser solidários entre si e a Literatura poderia contribuir para a realização desse propósito. Não só neste conto, mas em muitos outros, Lima busca promover essa identificação entre os homens e, conseqüentemente, sua união.

Para cumprir essa finalidade, o autor adota procedimentos que promovem uma comunicação mais eficaz com o público, como o diálogo direto entre os personagens, por meio do qual se expõe a face oculta da classe abastada, e o ponto de vista em primeira pessoa, que, apesar da possibilidade questionável de implicar uma visão parcial da realidade, apresenta os fatos de forma mais fluida e espontânea, concedendo à narração ficcional uma atmosfera mais próxima da oralidade. Esse foco narrativo permite ao leitor perceber, inclusive, a transformação das impressões que o personagem principal, Frederico Bastos, cultivava, no início do conto, acerca do que considerava “alta sociedade”. Esse processo de tomada de consciência é desencadeado a partir das opiniões de um segundo personagem importante para a constituição da trama. Alfredo Costa, conforme é nomeado no conto, conseguia ver por trás daquela burguesia “casos notáveis da nossa triste humanidade” e “vitrinas de um museu de casos de patologia social”, enquanto o primeiro enxergava apenas uma “gente rica e poderosa” (p.161). Ao dialogarem, ambos parecem estar falando diretamente ao próprio leitor, a fim de fazê-lo refletir e rever sua postura, como o faz o protagonista ao final do conto.

O conto inicia-se com o relato de Frederico Bastos acerca das poucas vezes em que foi ao antigo Pedro II, vendo-se obrigado, em virtude de sua condição social e financeira, a assistir aos espetáculos das galerias. Feito este comentário pelo próprio personagem, que contará mais à frente sua experiência no teatro, passa-se a apreciação, sob a sua óptica, da sociedade que ocupava os camarotes e as cadeiras daquele estabelecimento cultural, o qual Bastos considerava brilhante. Essa sociedade, conforme fica claro pelo relato do personagem, fazia questão de se colocar afastada do restante do público, “em lugar inacessível, [parecendo estar] no fundo da cratera de um vulcão extinto” (p.160). Tal observação pode ser entendida de duas maneiras: em relação ao espaço físico colocado entre o protagonista e o grupo que se queria distante e à própria

²⁰Para Lima, “a missão da literatura é fazer comunicar umas almas as outras, é dar-lhes um mais perfeito entendimento entre elas, é ligá-las mais fortemente, reforçando desse modo a solidariedade humana, tornando os

divisão de extratos sociais, evidente não só pelos lugares reservados no teatro para as pessoas com bom poder aquisitivo, como também pelos gestos, comportamentos e valores assumidos pelos indivíduos que Frederico Bastos observava. A fim de melhor analisar e entender traços representativos da elite burguesa, o protagonista menciona debruçar-se sobre grades, detalhe que corrobora a distância interposta entre esse e aquela e é de grande plasticidade. A partir de então, inicia-se uma série de descrições minuciosas acerca dos gestos, vestimentas, entre outros aspectos, do público enfocado, o que se repete durante quase toda extensão da narrativa, que, embora entremeada por alguns momentos de deslocamento dos personagens, assume um caráter predominantemente estático. Por meio das colocações do protagonista, o leitor tem a impressão de estar lançando um olhar panorâmico junto a ele sobre os que se faziam presentes no recinto, percebendo, assim, o que tanto despertava o fascínio de Bastos por aquele público, como se constata por meio do seguinte trecho:

Cá do alto, debruçado na grade, eu sorvia o vazio da sala com a volúpia de uma atração de abismo. As casacas corretas, os uniformes aparatosos, as altas toaletes das senhoras, semeadas entre eles, tentavam-me, hipnotizavam-me. Decorava os movimentos, os gestos dos cavalheiros e procurava descobrir a harmonia oculta entre eles e os risos e os ademanos das damas. (Barreto, 2005, p.160).

Conforme o protagonista faz questão de enfatizar, tinha verdadeira admiração pela imagem daqueles senhores e senhoras que via ao longe no teatro, enxergando em seus olhares, posturas e figurino uma singular concordância, um espetáculo concorrente ao que se passava no palco do teatro, “uma relação oculta, uma vaga harmonia, uma deliciosa equivalência” (p.160) que o interessavam e o seduziam sobremaneira, de modo a ensaiar em sua casa os gestos que via na plateia. Desejava figurar entre aqueles sujeitos e assim se sentir importante. Dessa forma, buscou por diversos meios obter dinheiro suficiente para comprar uma cadeira junto àquelas que eram ocupadas pelas pessoas que tanto admirava. Assim o fez. Entretanto, não teve grandes satisfações, pois era pouco familiarizado com aquele mundo, mas, por fim, acostumou-se, sendo considerado, portanto, como homem da sociedade. A partir desse momento, inicia-se uma contraposição entre a visão ilusória que Bastos cultivava acerca daquelas pessoas e a revelação do que estava por trás daquela imagem perfeita, criada para produzir exatamente as impressões despertadas no personagem: admiração por aquele público, respeito e distinção.

O protagonista menciona que parte da culpa pela sua introdução naquele grupo seletivo devia-se ao amigo Cardoso, “moço rico, cujo pai enriquecera na indústria das indenizações” (p.161). Ocorre, portanto, a primeira revelação acerca do verdadeiro caráter de uma das personalidades pertencentes à sociedade pela qual Bastos tinha verdadeiro fascínio. A ascensão do pai de Cardoso à riqueza ocorreu de forma ilícita, para evidenciar esse fato, o narrador-personagem desvia o foco de suas impressões para explicar esse caso, contando que o velho Cardoso pedira concessão para instalar “burgos agrícolas” (p.161) ²¹, com “colonos javaneses” ²², nas nascentes do Purus; mas, não os tendo instalado no prazo, o governo cassou o referente contrato. O velho, porém, provou ter construído no local um rancho de palha (note-se a disparidade entre o propósito do empreendimento e o seu resultado). De modo que buscou a Justiça, essa lhe deu ganho de causa, e, assim, recebeu de indenização cerca de quinhentos contos. O personagem cujo pai praticara tamanha desonestidade foi, portanto, o responsável por apresentar Bastos ao “mundo”, nas palavras do próprio protagonista. Note-se que a palavra “mundo” encontra-se entre aspas, pois, nesse caso, seu significado possui uma conotação pejorativa, correspondendo ao ambiente de práticas ilícitas desconhecido pelo personagem principal, o que se concluirá com mais propriedade ao final do conto, quando se observar a drástica mudança sofrida pela imagem que Bastos cultivava acerca daquela parcela da sociedade.

Após o caso de Cardoso, passa-se ao da Condessa de Jacarepaguá. Aquele a apresenta ao amigo Bastos e os três estabelecem um diálogo. Pela descrição dos gestos, fisionomia e do diálogo travado entre os personagens, desconstrói-se a imagem de seres inatingíveis e distintos que a elite burguesa havia construído em torno de si. De acordo com a imagem que o próprio narrador-personagem descreve, percebe-se que sua visão em torno daqueles indivíduos começava a mudar, em suas palavras, era a condessa “uma senhora idosa, de traços empastados, sem relevo algum, de ventre proeminente, com um *pince-nez* de ouro trepado sobre o pequeno nariz e sempre a agitar o cordão de ouro que prendia um grande leque rococó” (p.161). O diálogo entre eles alinha-se com

(BARRETO, 2004, vol.1, p.318).

²¹ Expressão que denota a rusticidade do último e, ao mesmo tempo, estabelece uma relação entre o sistema de produção agrícola brasileiro dessa época com o sistema feudal.

²² A acepção de “javaneses”, nesse caso, pode ser entendida em relação ao conto do autor intitulado “O homem que sabia javanês”, no qual o protagonista comete toda a sorte de enganos, levando as pessoas a acreditarem que dominava a respectiva língua, da qual, no entanto, o protagonista quase não tinha conhecimento. Por extensão, no conto estudado neste tópico, “colonos javaneses” seriam colonos que jamais existiram, foram inventados, assim como o domínio da língua mencionado no texto mencionado.

as características da personagem. Esta fala de assuntos que denotam um tanto de falsidade e vulgaridade de sua parte, conforme Bastos relata: “desandou a contar a história vulgar de uma pessoa que trata de outra atacada de moléstia contagiosa e não apanha a doença, enquanto a que foge vem a morrer dela.” (p.161). Sendo essa, portanto, a segunda personalidade a ser desvelada pelo olhar minucioso e crítico do protagonista.

Em seguida, tem-se o ponto alto do enredo, este não corresponde a um clímax nem a um episódio que guarda forte tensão narrativa – esta, na verdade, faz-se ausente em todos os episódios da trama -, mas ao momento de revelação explícita acerca dos vícios e falhas daquela fração social, de crítica ferina ao falso moralismo pregado pela mesma. Bastos encontra Alfredo Costa naquele recinto, o que lhe causou surpresa, pois, conforme sabia, este homem “apesar de rico, [era] o mais feroz inimigo daquela gente toda”. (p.162). Entretanto, o próprio Alfredo explica o motivo de sua presença no teatro: “Venho a este barracão imundo, feio, pechisbeque, que faz todo o Brasil roubar, matar, prevaricar, adulterar, a fim de rir-me dessa gente que tem as almas candidatas ao pez ardente do inferno.” (p.162). A partir de então, este personagem assume a palavra e começa a desferir uma série de críticas às personalidades que ali se encontravam com uma imagem de perfeição forjada. Alfredo trava um diálogo com Bastos acerca das pessoas criticadas, este mais escuta do que interage, desejando não acreditar no que o amigo lhe revelava. Predomina, neste segmento do conto, uma exposição de caracteres e condutas (que poucos sabiam) de homens e mulheres pertencentes àquele meio. A primeira a ser rerepresentada a Bastos é Pilar, conhecida como "Espanhola". Para este, a presença da mulher em meio à gente tão ilustre era inadmissível. No conto, não se revela explicitamente, mas permanece nas entrelinhas a informação de que Pilar seria uma prostituta. Diante da observação do amigo, Alfredo retruca: “É um lugar público... Não há provas... Demais, todas as "outras" a invejavam... Tem jóias caras, carros, palacetes...” (p.163). Atente-se para o vocábulo “outras”, entre aspas, o que pressupõe que Alfredo não está se referindo a outras mulheres de modo geral, mas a outras mulheres que sobreviviam pelos mesmos meios encontrados por Pilar.

De fato, naquele ambiente havia muitas mulheres que se encontravam em situação bem pior do que a de Pilar. Alfredo aponta duas delas. A primeira corresponde à “mulher de Aldong” (p.162), que, segundo o personagem, não possuía rendimentos,

nem profissão conhecida, no entanto, há mais de vinte anos, aquele homem, depois de ter gasto a fortuna da esposa, sustentava-a com riquezas e luxos. A outra era “a filha do doutor Silva”, a quem já haviam surpreendido “naquela atitude que Anatole France, num dos Bergerets, diz ter alguma coisa de luta e de amor...” (p.162). Diante disso, é possível que o leitor se questione quais dessas mulheres seriam melhores do que a “espanhola” e teriam, portanto, mais merecimento de estarem entre aquele público. Alfredo não pára por aí, aponta também entre os homens personalidades que escondem uma conduta ilícita, como a de um banqueiro de casa de jogos, a de um general que, segundo o personagem, ganhara batalhas apenas nos jornais, e a de um almirante que jamais tivera coragem de enfrentar os perigos do mar. O homem apontaria mais pessoas entre aquele grupo, entretanto foi impedido pelo encerramento do ato, no palco. Conforme se expressa no conto: “O ato terminava: palmas entrelaçavam-se, bravos soavam. A sala toda era uma vibração única de entusiasmo.” (p.163). Enquanto se passava o espetáculo no palco, nada se falou acerca do mesmo, a atenção dos dois espectadores se voltou para a plateia. O ritmo acelerado com o qual se desenvolveu a exposição de Alfredo, seu tom de entusiasmo pelo que falava e o comentário de Bastos sobre a reação do público logo após a explanação do amigo, permitem dizer que, ao final de tudo, considerou-se a apresentação da face oculta daquelas personalidades como o verdadeiro espetáculo, aplaudido por toda aquela gente com empolgação.

Posteriormente, Bastos demonstra ter mudado de ideia acerca daquela elite que tanto admirava, considerada perfeita. O sentimento que lhe foi despertado diante de tudo que ouviu, não foi o de desapontamento ou o de condenação, como inversamente costumava fazer diante de condutas semelhantes à da “Espanhola”. Ao observar aqueles homens e mulheres que, segundo sua expressão, foram “tão maldosamente catalogados” (p.163) pelo seu amigo. Bastos conseguiu enxergar além de seus defeitos, suas vulnerabilidades e aflições ante um futuro incerto, vislumbrou atrás daquela imagem de riqueza e opulência “as feições transtornadas, o tormento do futuro, a certeza da instabilidade de suas posições” (p.163). Note-se nessas observações, o senso de solidariedade pelo o próximo, a compreensão de sua condição e o reconhecimento de suas fraquezas. Entre eles, a “Espanhola” ganhou uma nova aura: aquela que, para Bastos, era indigna de estar em meio ao público em destaque agora era a única que lhe parecia calma, “segura dos dias a vir, sem pressa, sem querer atropelar os outros, com o

brilho estranho da pessoa humana que pode e não se atormenta...” (p.132), talvez porque não necessitasse manter aparências e reconhecesse sua condição.

Outro conto de Lima Barreto que se destaca pela ausência de tensão dramática por sua estruturação em torno de uma ideia intitula-se “O cemitério”. Nesta composição, assim como na anterior, nenhum acontecimento que desperte a curiosidade do público leitor pelo seu desfecho é contado, não há um movimento de opostos por meio do qual se desenvolva uma ação, o que na verdade se apresenta é um confronto de ideias do próprio protagonista, a partir de sua observação crítica e minuciosa acerca da fisionomia de cada túmulo que avista em dado cemitério. O enredo do conto corresponde justamente à descrição das imagens que despertavam a atenção do personagem durante o trajeto percorrido no cemitério para a realização do sepultamento de um humilde amigo e às impressões que aquelas lhe sugeriam. Utilizando-as como símbolos da divisão de classes sociais, o personagem tece uma profunda reflexão sobre a condição a qual todos os seres humanos estão subjugados: a da morte. Assim, o cenário e a ambiência do percurso narrado acabam assumindo importância máxima para a trama, predominando, inclusive, sobre os personagens. Dessa maneira, a ênfase dramática recai nos detalhes filtrados pela óptica do protagonista, de modo que sua descrição produz no leitor as mesmas emoções que ganham vida na fala do personagem. O conto, quase por inteiro, corresponde a um mergulho no imaginário do protagonista, como se verá adiante.

O conto inicia-se com a descrição de uma imagem que encerra uma verdade universal, a do nivelamento dos indivíduos pela morte. A descrição dos túmulos observados reveste-os de uma natureza anímica que funciona como uma extensão do perfil em vida daqueles que se encontravam ali postos. Assim, conforme se expressa no texto, “algumas sepulturas lutavam por espaço, [...] outras pareciam se olhar com afeto, roçando-se amigavelmente; em outras, transparecia a repugnância de estarem juntas” (p.332); do mesmo modo “havia túmulos arrogantes, imponentes, vaidosos e pobres e humildes; (p.332)”, mas em todos “ressumava o esforço extraordinário para escapar ao nivelamento da morte, ao apagamento que ela traz às condições e às fortunas.” (p.332). Dessa forma, torna-se claro que embora as sepulturas representassem uma tentativa de distinção entre os indivíduos que nelas descansavam, essas acabavam por revelar a realidade que muitos ignoram: a da equivalência acerca do destino dos homens, a morte, independente de sua posição social, cor de pele ou procedência.

Amontoavam-se esculturas de mármore, vasos, cruzes e inscrições; iam além; erguiam pirâmides de pedra tosca, faziam caramanchéis extravagantes, imaginavam complicações de matos e plantas - coisas brancas e delirantes, de um mau gosto que irritava. As inscrições exuberavam; longas, cheias de nomes, sobrenomes e datas, não nos traziam à lembrança nem um nome ilustre sequer; em vão procurei ler nelas celebridades, notabilidades mortas; não as encontrei. (BARRETO, 2005, p.332).

Logo após tais observações, o protagonista menciona ter chegado ao seu destino: a cova onde seria enterrado o contínuo da Secretaria dos Cultos. Entretanto, depois de apresentar essa informação, ressalta que, antes disso, havia se detido na observação de um túmulo que muito lhe chamou atenção e o descreve minuciosamente como revestido de límpidos mármores, em formato de uma capela gótica, com anjos e cruzes. “Nos cantos da lápide, vasos com flores de biscuit e, debaixo de um vidro, à nível altura da base da capelinha, em meio corpo, o retrato da morta que o túmulo engolira” (p.332). A partir de então, o sepultamento do contínuo é posto de lado e o foco do conto se volta para a imagem do retrato que o personagem avista. A quebra de linearidade, nesse caso, corresponde a um fator que contribui para a coerência interna do conto e, conseqüentemente, para o efeito que se busca promover. Note-se que o conto tem por pano de fundo o sepultamento de uma pessoa simples, sem posses, e, para a sociedade, sem relevância. Já o túmulo ao qual o protagonista se detém pertence àquela que em vida fora uma bela mulher. Entretanto, após imaginar sua ostentadora beleza e os desejos que despertara nos homens, o personagem contrapõe a existência deslumbrante da mulher com o seu resultado:

Que resultados teve a sua beleza na terra? Que coisas eternas criaram os homens que ela inspirou? Nada, ou talvez outros homens, para morrer e sofrer. Não passou disso, tudo mais se perdeu; tudo mais não teve existência, nem mesmo para ela e para os seus amados; foi breve, instantâneo, e fugaz. (BARRETO, 2005, p.332).

A partir de então, ocorre a tomada de consciência do protagonista, que em virtude da imponente verdade representada pelos túmulos, abala-se diante da vida e das convenções sociais as quais admirava: “Abalei-me! Eu que dizia a todo o mundo que amava a vida, eu que afirmava a minha admiração pelas coisas da sociedade - eu meditar como um cientista profeta hebraico!” (p.332). Sua conclusão arremata a ideia que constitui o eixo da narrativa. Assim, ao final da trama, o protagonista intriga-se com o fato de a imagem daquela mulher ter lhe chamado a atenção, já que ele estava acostumado a ver figurinos dos jornais de modas desfilarem na Rua do Ouvidor há dezesseis anos. Todavia, sua admiração adivinha justamente do choque entre as duas realidades: a da ostentação humana e a do seu final. A beleza que estava acostumado a

ver era intocável, permanecia soberana sobre qualquer aspecto que a maculasse; já aquela que viu no cemitério apresentava-se despida dos falsos valores, mostrando o quanto realmente valia. Dessa forma, é possível concluir que tanto a beleza daquela mulher, quanto a insignificância da humildade e da tristeza do contínuo da Secretaria dos Cultos tiveram o mesmo destino, não importando o que os dois haviam sido em vida.

3.4 Profusão de conflitos e eixo dramático em torno do protagonista

Referindo-se agora ao terceiro aspecto relativo à configuração do conflito dramático nos contos de Lima Barreto, pode-se dizer que se trata de um dos procedimentos mais controversos na composição de um conto, pois vai de encontro a uma das principais características desse tipo de texto, a saber, a existência de apenas um conflito dramático. De acordo com os aspectos do conto estudados inicialmente, para a manutenção da unidade desse tipo de narrativa, faz-se necessária a presença de apenas um conflito em sua constituição, em torno do qual os elementos da ação devem se organizar. Haver mais de uma intriga nesse tipo de texto é um dos fatores capaz de aproximá-lo do gênero novela, já que este último, em contraposição ao conto, focaliza vários conflitos, sendo a “pluralidade dramática” seu principal aspecto estrutural, conforme observa Massaud Moisés (2006, p.113). Ainda segundo o mesmo estudioso, a existência de uma única ação ou conflito estaria ligada à concentração de efeitos, ou seja, à manutenção do efeito único mencionada no capítulo anterior.

Em relação aos contos de Lima Barreto, percebe-se que alguns desses textos apresentam mais de um conflito dramático, os quais, embora não sejam desenvolvidos ao longo da trama principal, são dispostos paralelamente ao conflito central, de modo a gerar dramas tangenciais e a desviar o foco da narrativa de seu eixo dramático. Quando isto ocorre, geralmente, a narrativa tem como elemento central um personagem e não a ação. Observa-se tal procedimento, por exemplo, no conto “O moleque”. Essa narrativa, conforme foi visto no capítulo II, centra-se na história de Zeca, (menino doce e obediente, vítima da desigualdade social e do preconceito), de modo a evidenciar sua condição social e características psicológicas. Entretanto, antes de focalizar o drama do personagem em torno do qual a intriga se constrói, a narrativa explora o conflito de Dona Felismina (lavadeira cujo filho, Zeca, é seu único arrimo), o qual estabelece uma ligação direta com o conflito do protagonista. Além disso, o narrador também apresenta

o drama de duas personagens secundárias: Antonia, mulher que vive em condições miseráveis e que se prostituía para sustentar os filhos, e Baiana, vendedora de angu que adota uma menina recém-nascida após encontrar a criança abandonada na rua.

O recorte da história das duas mulheres não ocupa no conto o mesmo espaço concedido ao conflito central, podendo, inclusive, ser retirado da narrativa sem o risco de prejudicar o seu desenvolvimento. Há, no entanto, uma preocupação do autor em contextualizar com acuidade o ambiente em que suas personagens ganham vida, aspecto que apresenta maior destaque quando a ênfase recai sobre o retrato social e humano do protagonista, revelando a principal característica desse tipo de conto: a riqueza analítica. Desprezando as regras de contenção e compactação, o escritor não reprime os sentimentos e impressões de seus personagens ante uma situação que lhes provoque comoção, revolta, tristeza ou angústia; suas emoções e ideias são traduzidas, muitas vezes, por meio de uma linguagem lírica. Da mesma forma, os traços que constituem os espaços em que os personagens circulam também são minuciosamente descritos, contribuindo para o delineamento da figura que se pretende destacar. Por meio desses procedimentos, Lima apresenta ao leitor uma realidade que, do ponto de vista do oprimido, até então era omitida²³. No conto em questão, essa realidade é representada por Zeca, o qual simboliza os dramas de todas as figuras que compõem seu universo social.

Assim como os fatos da vida de Zeca e Felismina, os acontecimentos vivenciados por Antonia e por Baiana também se revestem de intensidade dramática, a diferença é que estes, ao contrário dos primeiros, são apenas registrados, a partir do ponto de vista externo, não havendo espaço para incursões pelo interior dos personagens nem para digressões ou longas descrições. Sendo assim, os traços de cada personagem, bem como os seus dramas, são expressos de modo sucinto. Antonia é apresentada como uma moça de aproximadamente vinte anos de idade, feições delicadas, fanada pelo sofrimento e pela miséria, como muitas moças cujo destino assemelha-se ao seu; menciona-se que a moça abria mão de seu pudor de mulher para conseguir alimentar os

²³ Machado de Assis, já havia, de certo modo, tocado em questões abordadas por Lima Barreto, entretanto, reportando-se especialmente à questão do “homem como objeto do homem” (CANDIDO, 1995, p. 34) e à ignorância nacional, por meio de um ponto de vista hermético para sua época, de modo que apenas a posteridade foi capaz de perceber a sua crítica. Em estudos como *Ao vencedor as batatas* (2000), *Um mestre na periferia do capitalismo* (2001) e *Dois meninas* (1987), Roberto Schwarz desvenda os meios utilizados por Machado para criticar, por exemplo, a disparidade entre o patriarcalismo brasileiro e as ideias do liberalismo europeu, que aqui ganharam fisionomia própria. A crítica realizada por Lima Barreto, por sua vez, além de contundente e tecida de modo claro e simples, desce ao rés do chão, escancarando para o público leitor a condição a qual os pobres, ex-escravos e demais desvalidos haviam sido relegados pela elite burguesa durante a Primeira República e as causas disso.

filhos; além disso, afirma-se que a vizinhança tinha-lhe piedade e a socorria nas horas de maior aflição, com exceção de Antunes, candidato a futuro grande burguês. Já Baiana é descrita como uma mulher "rica", por morar em uma das poucas casas de tijolo da rua, que comprara por meio de seu trabalho. O narrador revela que apesar de enérgica e animosa, a mulher possuía uma piedade contida que se evidencia num episódio de sua vida, descrito no conto de modo resumido, como se nota no trecho a seguir:

Uma manhã, havia cinco ou seis anos, saindo com o seu tabuleiro de angu, encontrou em uma calçada um embrulho um tanto grande. Arriou o tabuleiro e foi ver o que era. Era uma criança, branca - uma menina. Deu os passos necessários e criava a criança, que, nas imediações, era conhecida por "Baianinha". (BARRETO, 2005, p.100).

Desse modo, por meio das histórias de vida das duas mulheres percebe-se que Lima retrata não só a difícil situação imposta ao povo marginalizado no início do século XX, mas o sentimento de solidariedade existente entre os desvalidos, capazes de se sentirem um só, ligados pela condição de abandono social sob a qual viviam. Os dramas de ambas as personagens, apesar de não estabelecerem uma ligação direta com o conflito central, estão relacionados aos de D. Felismina e Zeca, pois conforme se expressa no conto, tanto os protagonistas como as personagens secundárias fazem parte do quadro de exclusão social republicano, todos moram na mesma rua do morro e, embora em níveis diferenciados, vivem sob o signo do preconceito e da miséria. As experiências de Antonia e de Baiana contribuem para intensificar o sentimento de injúria e de comoção provocado pela situação de Zeca e sua mãe; assim como Baiana, Dona Felismina era honesta e gozava de toda a consideração junto à comunidade, trabalhando duramente para manter o filho; da mesma forma como Antonia, a mãe de Zeca não tinha marido para manter a casa, pois era viúva. Zeca, por sua vez, gozava da mesma delicadeza presente nas feições de Antonia (um pretinho de pele de veludo, macia de acariciar o olhar) e da mesma sensibilidade e generosidade que demonstraram o ato de Baiana (doce, resignado, e obediente, cumpria todas as ordens da mãe e abria mão de seu sonho em prol da mesma). Como se percebe, as quatro histórias estão interligadas, servindo as duas primeiras como reforço dramático às duas últimas, ao mesmo tempo em que todas representam a história de um só povo.

Em outros casos, há uma ligação direta entre os dramas que constituem o mesmo conto, aspecto que se torna evidente, por exemplo, no conto intitulado "O filho da Gabriela", um dos primeiros publicados em livro por Lima Barreto. Essa composição

tem como elemento central o personagem Horácio, garoto de pele negra e de origem humilde que foi inserido no seio de uma família aristocrática por meio de uma espécie de caridade promovida por Dona Laura, patroa de sua mãe. A personalidade do menino, entretanto, jamais se adaptaria ao meio ao qual pertenciam seus padrinhos, em virtude do estigma que pairava sobre sua condição de negro, filho de ex-escrava, lembrada a todo instante pela inferioridade com a qual o patriarca da família o tratava e pelas demais companhias da dona casa. Esse é basicamente o conflito vivenciado por Horácio, porém não é apenas esse drama que ganha destaque no conto, os conflitos de sua mãe e da mulher para quem esta trabalha também participam da trama. Esses últimos, por sua vez, é que possibilitam o aparecimento do drama do protagonista, ou seja, são construídos em função de Horácio.

Antes que o narrador adentre a história do garoto, o conflito vivenciado por sua mãe ganha destaque. A mulher era uma ex-escrava que trabalhava como cozinheira em uma residência de aristocratas e que buscava viver dignamente, impondo respeito à sua condição de liberdade. Contudo, ao mesmo tempo em que Gabriela simboliza o brio de seu povo, também representa sua impotência diante dos que detinham o poder. A situação que a personagem vivencia logo no início do conto, demonstra as dificuldades e humilhações as quais os negros, mesmo depois da Lei Áurea, foram submetidos em virtude do legado escravista, o qual ecoa até os dias atuais. Inicia-se o conto com uma discussão entre a dona da residência, Dona Laura, e sua ex-escrava, Gabriela, pois esta precisaria se ausentar do trabalho para levar o filho ao médico; aquela, no entanto, não permitia. Em meio à discussão, Gabriela se vê ofendida pelas rudes palavras da patroa e decide retirar-se da casa. A partir de então, inicia-se a sua decaída. Durante um mês, Gabriela procurou insistentemente uma casa onde pudesse trabalhar, mas os patrões impunham-lhe as funções de uma escrava, exigindo que cumprisse a mesma sobrecarga de atividades que estavam habituados a requerer de seus escravos, como se nota no trecho a seguir:

Sabe cozinhar? perguntavam.
 - Sim, senhora, o trivial.
 - Bem e lavar? Serve de ama?
 - Sim, senhora; mas se fizer uma coisa, não quero fazer outra.
 - Então, não me serve, concluía a dona da casa. É um luxo... Depois queixam-se que não têm aonde se empreguem... (BARRETO, 2005, p.26).

Nesse ponto, o drama de Horácio torna-se paralelo ao de Gabriela, enquanto esta saía à procura de emprego, o filho permanecia abandonado no ambiente insalubre

da casa de uma conhecida da mãe, a qual o tratava de forma agressiva. O garoto, com medo das reações da desconhecida, nada pedia, de nada reclamava, fechou-se em si, enfraquecendo a olhos vistos. Desesperada com a situação em que o menino se encontrava, Gabriela viu-se obrigada a se prostituir para manter o filho, recorrendo, por vezes, ao álcool. Em alguns momentos, agredia-o, em outros, tratava-o com muito carinho. Até que, sem escolhas e por convite de Dona Laura, voltou a trabalhar na residência da antiga patroa; o garoto foi apadrinhado pelos donos da casa e Gabriela morrerá. O trajeto da readmissão da mulher na casa do Conselheiro até a sua morte não é descrito, entretanto, as marcas temporais denotam que seu falecimento se dá pouco tempo depois de seu retorno. Apesar da resistência e da luta de Gabriela pelo reconhecimento de sua dignidade, o sistema não lhe permitiria ter um final diferente, levando a ex-escrava a se curvar diante da desigualdade social. Ressalte-se que a organização linear do conto e os detalhes descritos concorrem para o efeito que sua unidade desperta, a saber, angústia e comoção diante da trajetória e do desfecho dado à protagonista. A ação repleta de intensidade dramática é capaz de manter a tensão narrativa até o seu arremate. Caso o autor do conto finalizasse a narrativa nesse ponto, a mesma estaria completa do ponto de vista estrutural. Entretanto, como se pôde perceber pelos propósitos éticos e estéticos de Lima evidenciados inicialmente, não era apenas o despertar do interesse por parte do público leitor que o escritor almejava. Sendo assim, Lima Barreto dispensa a economia dos meios narrativos para mostrar as consequências da sorte de Gabriela sobre o destino de seu filho, o qual também passa a representar as condições a que o povo negro foi relegado após a abolição da escravatura. Esse é, portanto, o conflito dramático referente à mãe de Horácio. Como se nota, os fatos que o constituem repercutem diretamente sobre o drama do menino, o qual não encontra meio de ignorar suas origens nem de receber um tratamento igualitário na casa onde foi introduzido e na sociedade de modo geral. O sofrimento de sua mãe passou a ser o seu, e o de ambos, assim como ocorre no conto aludido acima, simboliza o que predominou sobre toda uma parcela da sociedade republicana.

O apadrinhamento de Horácio, fato que introduz a narração de seu conflito dramático, liga-se diretamente ao drama de Dona Laura. Quando a mãe do menino voltou a trabalhar na casa da esposa do Conselheiro, essa se comoveu ao ver o garoto pedindo-lhe a benção, o narrador menciona que a mulher notou em seu gesto tanta tristeza, simpatia e sofrimento que resolveu batizá-lo. A mãe emocionou-se, certamente

por acreditar que o filho, a partir de então, livrava-se dos riscos de viver as agruras sobre as quais seu povo vivia. No entanto, Gabriela não podia imaginar como o garoto conviveria com aquela realidade. Dona Laura, vivia em um relacionamento conjugal desprovido de afeto, ocorrido por conveniência e repleto de decepções e de amarguras do seu ideal amoroso. Seu marido, o Conselheiro, era um homem “egoísta e fechado, sonhando sempre uma posição mais alta ou que julgava mais alta. Casara-se por necessidade decorativa.” (p.29-30). Diante disso, a mulher tinha amantes. Decepcionada com a “parte mística do amor”, resolvera procurar “a parte dos sentidos tão exuberantes e exaltados depois das suas contrariedades morais” (p.29). Assim, decidiu apadrinhar Horácio por dois motivos: em primeiro lugar, por Gabriela, mãe do garoto, guardar segredo em relação aos relacionamentos extraconjugais da patroa; em segundo, por enxergar no garoto um meio de suprir a ternura que o vazio sentimental de seu casamento lhe imprimia. Desse modo, o ato de apadrinhar o menino também estava ligado aos próprios interesses da esposa do Conselheiro, ante a superficialidade e o vazio de seus laços de união, e a uma tomada de consciência ocorrida após suas constatações acerca da frivolidade burguesa, o que o narrador deixa claro ao fazer a seguinte revelação:

Quem a conheceu solteira, muito bonita, não a julgaria capaz de tal afeição; mas casada, sem filhos, não encontrando no casamento nada que sonhara, nem mesmo o marido, sentiu o vazio da existência, a inaniidade dos seus sonhos, o pouco alcance da nossa vontade; e, por uma reviravolta muito comum, começou a compreender confusamente todas as vidas e almas, a compadecer-se e a amar tudo, sem amar bem coisa alguma. Era uma parada de sentimento e a corrente que se acumulara nela, perdendo-se do seu leito natural, extravasara e inundara tudo. (BARRETO, 2005, p.29).

Além da ligação entre o drama de Horácio e o de sua madrinha, há também uma íntima relação entre o conflito dramático dessa personagem e o da mãe do menino. Como foi dito anteriormente, o conto inicia-se com uma discussão travada entre as duas mulheres, tendo por motivo o autoritarismo de D. Laura e a necessidade de Gabriela. A contenda redundava no pranto de ambas, conforme o narrador afirma, “a injúria da criada, decepções matrimoniais, amarguras do seu ideal amoroso, fatalidades de temperamento” (p.25) provocaram as lágrimas da patroa. Gabriela, “também se pôs a chorar, enternecida pelo sofrimento que ela mesma provocara na ama” (p.25). Em seguida, as duas se entreolharam e perceberam que algo as unia, ambas eram “frágeis consequências de um misterioso encadear de acontecimentos, cuja ligação e fim lhes escapavam completamente, inteiramente...” (p.26). O autor do conto as aproxima pela

inoperância de suas vontades, dada a existência de um forte sistema social, político e cultural, que, de certo modo, coordenou seus destinos. O desentendimento entre as duas acaba, paradoxalmente, por fazê-las compreender que estavam unidas pela condição de impotência e, mais do que isso, que os acontecimentos da vida das duas estavam ligados, sob um encadeamento que lhes escapava à compreensão.

Após o narrador desenvolver o drama de Gabriela e expor o de D. Laura, o conto se volta ao conflito de Horácio, que se configura tanto no plano externo ao personagem como em seu interior. Assim, a partir da permissão de apadrinhar o menino, concedida pelo Conselheiro, a narrativa volta-se à análise das reações e das experiências do garoto. Adentrando o íntimo desse personagem, o narrador descreve cada impressão e sensação que se manifesta na alma tímida e angustiada do menino em face de uma sociedade excludente, na qual a estrutura montada pelos detentores do poder atendia apenas aos interesses destes. Tudo que havia ocorrido à sua mãe e, conseqüentemente, a ele mesmo, ecoava em seu espírito e se refletia em seu comportamento. O Conselheiro aceitou apadrinhá-lo contra a própria vontade, apenas por insistência da esposa, deixando isso bem claro na forma como o trata. A falta de consideração e o desprezo demonstrado pelo homem contribuem para que Horácio compreenda o estigma que paira sobre a sua condição. Antes disso, o personagem já dá pistas de que vislumbra aquilo que a sua posição social representa. Conforme o narrador afirma:

Pelos seis anos, mostrava-se taciturno, reservado e tímido, olhando interrogativamente as pessoas e as coisas sem articular pergunta. Lá vinha um dia, porém, que Horácio rompia numa alegria ruidosa [...]. A madrinha espantava-se com esses bruscos saltos. [...] Pouco depois a mãe lhe morria. Até então vivia numa semidomesticidade. Daí em diante, porém, entrou completamente na família do Conselheiro Calaça. Isso, no entanto, não lhe tirou a taciturnidade e a reserva; ao contrário, fechou-se em si e nunca mais teve crises de alegria. (BARRETO, 2005, p.28).

Desse modo, apesar de o menino não viver mais sob as condições de miséria as quais enfrentou, “não perdeu nem a reserva nem o enfezado dos seus primeiros anos de vida” e o “olhar doce e triste, como o da mãe, onde havia, porém, alguma coisa a mais” (p.27). Esse algo a mais diz respeito à consciência crítica de Horácio. O garoto aprendeu a ler e a escrever, frequentou a escola por intermédio de seus padrinhos. Os ensinamentos da escola, inclusive, eram-lhe bastante penosos, pois “um teorema tinha o ar autoritário de um régulo selvagem; e aquela gramática cheia de regrinhas, de exceções, uma coisa cabalística, caprichosa e sem aplicação útil” (p.30). Logo foi lhe propiciada uma visão diferenciada acerca de toda aquela situação à qual sua mãe, assim

como o restante de seu povo, havia sido relegada. Assim, de acordo com o relato do narrador, “o mundo parecia-lhe uma coisa dura, cheia de arestas cortantes, governado por uma porção de regrinhas de três linhas, cujo segredo e aplicação estavam entregues a uma casta de senhores, tratáveis uns, secos outros, mas todos velhos e indiferentes.” (p.30). Além disso, torna-se evidente que o menino sentia-se dividido entre dois mundos, pois tinha diante de si a ilusão de viver como uma criança branca e abastada, com direito a estudar, receber carinho, ter sonhos e ser reconhecido, mas, ao mesmo tempo, tal possibilidade lhe era negada devido ao preconceito contra a sua condição de negro, filho de uma ex-escrava, apadrinhado por caridade. Assim, Horácio simboliza as barreiras sociais que a Lei Áurea não foi capaz de quebrar, os valores escravistas que se mantiveram fortes na sociedade republicana. Fato este que o padrinho reforçava através de sua indiferença e rispidez com o garoto:

E era assim sempre o seu padrinho, duro, desdenhoso, severo em demasia com o pequeno de quem não gostava, suportando-o unicamente em atenção à mulher – maluquices da Laura, dizia ele. Por vontade dele, tinha-o posto logo num asilo de menores, ao morrer-lhe a mãe [...] (BARRETO, 2005, p.29).

Após o delineamento do perfil de Horácio, evidenciam-se duas cenas que arrematam o perfil psicológico do personagem. A primeira refere-se aos passeios habituais do garoto ao Jardim Botânico, seu lugar preferido, na companhia de seu único amigo, Salvador. Ao relatar que conversavam geralmente sobre amenidades, o narrador mergulha mais uma vez no interior do personagem e traduz sua sensação de união com a natureza. Assim, “Horácio deixava-se penetrar pela flutuante poesia das coisas, das árvores, dos céus, das nuvens; [...] Ao fim, sentia-se como que liquiefeito, vaporizado nas coisas [...]” (p.31). A segunda cena diz respeito a uma festa de São João. O mesmo amigo convida-lhe para participar deste evento, ao chegar ao local e observar os “folguedos, aquele dançar sôfrego, sem pausa, sem alegria” (p.32), não consegue compreendê-los. Depois de algum tempo meditando sobre o que via e sobre a paisagem que o cercava, percebeu como “vivia envolvido no indecifrável; e uma onda de pavor, imensa e aterradora, cobriu-lhe o sentimento” (p.32). Esse episódio parece despertar no garoto uma angústia atrelada à sua condição social, a ponto de lhe desordenar as ideias e prejudicar sua saúde. Assim, o conto encerra-se com o episódio do delírio de Horácio, que se dá a partir de um desentendimento com seu padrinho, em virtude do tratamento que este dispensa ao menino. Ao delirar devido à febre que lhe acomete, Horácio murmura expressões que remetem à escravidão, como “Homens negros... fogueiras...

Um se estorce...” (p.34). Desse modo, como se percebe, estabelece-se uma profunda análise da personalidade e da psicologia do personagem central. Por meio deste procedimento, Lima enfatiza a singularidade de suas criaturas ao mesmo tempo que as elege como símbolo de toda uma conjuntura social pós-escravista.

Ressalte-se, neste conto, a predominância do tom confessional assumido pelo autor ao tratar de um personagem que também era vítima de um sistema que excluía de seu processo desenvolvimentista os indivíduos pobres e/ou de pele negra. Francisco de Assis Barbosa, biógrafo do autor, em sua obra *A Vida de Lima Barreto*, revela que, assim como Horácio, Lima perdeu a mãe ainda criança, foi também apadrinhado, pelo senador Afonso Celso, e terminou seu curso primário com brilhantismo, ingressando no secundário. Aluno esforçado, Lima tinha tudo para ter êxito, não fosse o preconceito racial que sofria na escola, do qual também se ressentia Horácio, que “ia para o colégio calado, taciturno, quase carrancudo, e, se, pelo recreio, o contágio obrigava-o a entregar-se à alegria e aos folguedos, bem cedo se arrependia, encolhia-se e sentava-se, vexado, a um canto” (BARRETO, 1956, p.33). Lima revela em seus escritos que havia momentos em que preferia ter permanecido leigo, sem entendimento acerca dos processos sociais que se delineavam ao seu redor, como a maioria do povo pertencente às classes desfavorecidas. O escritor se sentia dividido entre uma espécie de mundo vedado a esta classe e uma realidade, na qual tinha suas origens, tão distante daquele mundo. Assim como o escritor, Horácio sentia-se igualmente confuso e a falta de solução para superar esse problema também lhe prejudicou a saúde. Exemplo disso era o sentimento que a aquisição de conhecimentos despertava ao personagem:

Horas havia, porém, que ele desejava abandonar aqueles livros, aquela lenta aquisição de noções e de idéias, reduzir-se e anular-se; horas havia, porém, que um desejo ardente lhe vinha de saturar-se de saber, de absorver todo o conjunto das ciências e das artes. Ia de um sentimento para outro; e foi vã a agitação. Não encontrava solução, saída; a desordem das idéias e a incoerência das sensações não lhe podiam dar uma e lhe cavavam a saúde (BARRETO, 2005, p.33).

Nota-se que apesar de uma organização bem articulada, o conto em análise apresenta uma marca discursiva importante que se sobrepõe ao caráter narrativo, buscando, especificamente no caso aludido, chamar atenção do leitor para a falsa moral burguesa e para a situação de preconceito e de exclusão a que grande parte da população marginalizada estava submetida. De fato, destaca-se aqui um procedimento comum à maioria dos contos barretianos: “O pensamento é longamente sustentado. O discurso

esconde a história; a rigor, a história se resolve no discurso” (BOSI, 1977, p.310). Como foi possível notar, grande parte do conto corresponde às digressões de Horácio acerca de sua condição, as quais se confundem com uma denúncia à situação a qual o povo negro havia sido relegado. Assim como Horácio, esse povo se encontrava dividido entre duas realidades: a suposta liberdade e a espécie de prisão imposta pelo preconceito e desigualdade social, fato que se torna nítido por meio das impressões do protagonista explicitadas durante a narrativa. Assim, nas entrelinhas de seu discurso, é possível perceber a conjuntura histórica em torno do “fim” da escravidão, sendo parte desta representada no conto.

4 FORMA E ÉTICA NOS CONTOS DE LIMA BARRETO

Como se pôde notar por meio dos esclarecimentos acerca da teoria do conto e pelas análises realizadas anteriormente, os contos de Lima Barreto apresentam, em maior ou em menor grau, procedimentos que se distanciam dos elementos preconizados por escritores, críticos e teóricos do gênero, ao mesmo tempo em que inauguram uma nova postura literária diante do mesmo, menos rígida em relação aos padrões estabelecidos e, conseqüentemente, aberta a novos elementos e formas de composição. Entretanto, o caráter anticonvencional dos contos do escritor não se deve apenas aos aspectos formais apontados anteriormente, mas, sobretudo, à relação destes com a matéria representada e com os efeitos decorrentes dessa associação. Vale lembrar que, na visão do autor, a matéria literária não estaria subordinada à forma, as duas assumiriam o mesmo grau de importância em face dos efeitos visados e do maior alcance de entendimento do texto. No presente capítulo, pretende-se evidenciar essa relação por meio da análise de dois contos do escritor: “Três gênios de secretaria” e “Milagre do Natal”, textos significativos para a compreensão desse princípio nos contos do autor.

Os dois textos apresentam, do ponto de vista formal, procedimentos literários anticonvencionais, tanto em relação à constituição dos conflitos dramáticos quanto no que condiz ao eixo em torno do qual as narrativas se organizam. Tais aspectos estão atrelados à matéria representada em ambos, os quais revelam, por meio de uma série de críticas bem-humoradas, a configuração política e social da Primeira República, sintetizando as relações entre Estado e os setores médios da sociedade. Um dos elementos enfatizados nos contos corresponde à utilização da máquina pública para o atendimento de interesses individuais em detrimento da coletividade, de modo a revelar que o mérito republicano cabia apenas a uma parcela da população brasileira. Contudo, sabe-se que, em uma República, o poder deveria pertencer ao povo, sem distinções. Se isso não ocorria no Brasil, no início do século XX, não se configurava o regime republicano, pois não poderia haver republicanismo onde a população não participava livremente da administração pública, caso para o qual Lima Barreto chama atenção nos seus textos. Como característica desse quadro, o escritor coloca em evidência a política do apadrinhamento, por meio da qual muitos servidores ocupavam determinados postos de trabalho sem ter a devida competência para exercê-los, enquanto outros com formação e competência suficientes eram preteridos em virtude de

não fazerem parte de determinado grupo, ou seja, devido ao grau de penetração de suas relações com os dirigentes do Estado. Para evidenciar essa problemática, o autor foge aos padrões convencionais do gênero, de modo que, subtraindo as descrições pormenorizadas e as digressões que iniciam cada conto, respectivamente, a curta ação desenvolvida nos dois assemelha-se a uma anedota. Antes de partir para a análise desses elementos nos contos do escritor, torna-se interessante observar a diferença entre os ideais literários de Lima e os dos escritores que o precederam bem como dos que lhe foram contemporâneos, em meio aos quais a sua concepção literária se formou, a fim de que se percebam as implicações daqueles no tom, matéria, forma e efeitos adotados pelo escritor carioca em seus contos.

Conforme se pôde depreender do primeiro capítulo, no período que compreende o fim do século XIX e início do século XX, o contexto literário foi marcado por uma preocupação dos escritores com o estilo de seus textos, principalmente no que tange à perfeição formal. Já a matéria deveria representar a fase de progresso da nação, da qual apenas uma parcela da população usufruía. A prosperidade proporcionada pela indústria do café e da borracha favoreceu a importação do estilo de vida da Belle Èpoque, ou seja, do estado de espírito que predominava em Paris desde 1880. Em meio a esse quadro, produz-se uma literatura identificada por Afrânio Peixoto como *Sorriso da sociedade* (PEIXOTO *apud* BOSI, 2006, p.197). Lúcia Miguel Pereira cita como escritores que seguiam essa tendência Coelho Neto, Artur Azevêdo, Mário de Alencar, Medeiros e Albuquerque, Afrânio Peixoto, entre outros. Segundo a estudiosa, esses autores consideravam que a literatura deveria refletir o momento de “bem-estar social”, de modo que, “contentes com sua sorte, pertencentes à classe dominante, [escrevessem] para distrair-se e para distrair os leitores”. (PEREIRA, 1988, p.246). Além desse propósito, havia o intuito de se construir uma literatura nacional, independente da portuguesa, que surge como desejo consciente a partir do Romantismo. Sob o influxo do espírito nacionalista que se instalou após o movimento de Independência do Brasil, os escritores passaram a fazer parte de um amplo processo de construção da nação, sendo levados, como observa Antonio Candido, “não apenas a cantar a sua terra, mas a considerar as suas obras contribuição para o progresso” (CANDIDO, 2006, p.328). Dentre os elementos literários que configuram a busca pela afirmação nacional destacam-se o indianismo, a exaltação da natureza, o regionalismo, entre outros.

Mesmo na fase em que predominou a estética realista, o tema nacional continuou presente na literatura produzida no Brasil, a exemplo de Machado de Assis, que concedeu a essa temática um tratamento crítico e realista. Ao analisar a literatura brasileira produzida até sua época (1873), Machado formularia o que denominou “instinto de nacionalidade” (ASSIS, 1954, p.129-49). O escritor reconheceu a importância de autores como Santa Rita Durão, Basílio da Gama, Gonçalves Dias e José de Alencar, mas julgou desnecessário se restringir à cor local, aos índios e aos negros para se reconhecer o espírito nacional manifesto nas obras literárias. A seu ver, bastaria ao escritor, na verdade, “certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 1954, p.135). Logo, Machado, já em condições de analisar criticamente o espírito nacionalista cultivado até então, agrega-lhe um novo ponto de vista, tratando de forma velada as fraturas da nação brasileira no lugar da idealização do indígena, da beleza das matas e do regionalismo, de modo a abordar o elemento nacional sem desvinculá-lo das questões universais.

Foi em meio a esse clima de exaltação às terras brasileiras e de euforia provocada pelo progresso que Lima Barreto produziu seus contos, avessos a determinados rigores formais pregados até então e ao nacionalismo exaltado desenvolvido ao longo do Romantismo, o mesmo questionado por Machado Assis e ainda ao gosto dos escritores do período. Estes estavam preocupados em descrever uma nação livre, em processo de modernização, de modo a trazer para a literatura apenas o cotidiano da classe abastada, excluindo a parcela marginalizada da população desse projeto. Para Lima, “o Brasil [seria] mais complexo, na ordem social econômica, no seu próprio destino” (BARRETO, 1956, p.73), logo seria por essa perspectiva que a literatura deveria abordá-lo, descartando a adoção de personagens inspirados no que o autor denominava “cavalheiros de fidalguia suspeita e damas de uma aristocracia de armazém por atacado, porque moram em Botafogo ou Laranjeiras” (BARRETO, 1956, p.73). Em vez de enaltecer a nação, sua espécie de modernização, de progresso, sua emancipação e o regime político que se instalara, Lima, por meio de um tom por vezes irônico, explora uma face do país até então oculta. O escritor trabalha em seus contos:

O conflituoso universo do Brasil republicano, representado por seus políticos, intelectuais, burocratas e pela gente pobre dos subúrbios, das cidades e das lavouras, no campo, que possuíam, em comum, o distanciamento e a incompreensão dos ideais formadores do sonho republicano defendido nas escolas, nas academias, nos clubes, nos salões (FIGUEIREDO, 1995, p.25).

No entanto, mais do que isso, Lima desvenda os mecanismos responsáveis por essa ordenação política e social e mostra sua lógica excludente. Assim, o escritor identifica as bases sobre as quais a sociedade republicana estava assentada, como o clientelismo, o qual regia as promoções e aquisições de empregos públicos, e os falsos doutores, que dispunham de grande prestígio social e eram quase sempre donos dos melhores postos de trabalho. Para tanto, Lima coloca em evidência os três setores de que se compunha a sociedade urbana brasileira (baixo, médio e alto), o que faz parte de seu projeto ético e estético. Ao representar personagens de setores médios da sociedade, o romancista consegue sintetizar vários aspectos da dinâmica social, pois essas personagens transitam e travam relações com os outros dois, oferecendo ao leitor um panorama mais completo da sociedade. Nos contos, tais personagens correspondem aos indivíduos que conseguiram ascender de setores baixos (por meios quase sempre ilícitos) e àqueles que decaíram de posições privilegiadas, como fazendeiros falidos, ex-donos de escravos, entre outros. Tais personagens buscam posições sociais mais elevadas, além da recuperação do prestígio social, e outros temem a perda da posição alcançada. Exemplo do tratamento dessas questões é o conto intitulado “Numa e a Ninfa”, publicado em 3 de junho de 1911, pela *Gazeta da Tarde* do Rio de Janeiro, narrativa mais tarde transformada em romance, sendo publicada em forma de folhetins entre 15 de março e 26 de julho de 1915 pelo jornal carioca *A Noite*, segundo Carlos Henrique Gileno (2003).

O conto em questão tece uma crítica ao cenário político e social brasileiro do início do século XX, apontando o acesso de indivíduos despreparados profissionalmente a funções de responsabilidade pública, sendo estes considerados doutores apenas por apresentarem diploma de bacharel sem a necessidade de demonstrar a devida comprovação de sua capacidade para assumir os postos aos quais se destinavam. Junto a isso, desvelam-se as relações clientelistas e o nepotismo, como forma de se obterem empregos públicos, caso em que se enquadra o protagonista da narrativa, Numa Pompílio de Castro, o qual busca ascender socialmente utilizando-se de sua condição de bacharel em Direito e se aproximando de figuras influentes na política e nos órgãos públicos. Como Numa formara-se em bacharel, era considerado doutor pela sociedade do período, entretanto não estudara como devia, utilizara-se de

artimanhas para ser aprovado nas disciplinas do curso²⁴, logo se deduz que não possuía conhecimento suficiente para advogar, muito menos para exercer funções de grande responsabilidade. Acerca da formação do protagonista e de suas ambições, o narrador do conto revela:

Filho de um pequeno empregado de um hospital militar do Norte, fizera-se, à custa de muito esforço, bacharel em direito. Não que houvesse nele um entranhado amor ao estudo ou às letras jurídicas. Não havia no pobre estudante nada de semelhante a isso. O estudo de tais coisas era-lhe um suplício cruciante; mas Numa queria ser bacharel, para ter cargos e proventos; e arranjou os exames de maneira mais econômica. Não abria livros; penso que nunca viu um que tivesse relação próxima ou remota com as disciplinas dos cinco anos de bacharelado. Decorava apostilas, cadernos; e, com esse saber mastigado, fazia exames e tirava distinções. (BARRETO, 2005, p.322).

Nessa época, a tendência a se buscar títulos acadêmicos não estava ligada à aquisição de conhecimentos para atuação em determinada área de formação, mas à posição social que se pretendia alcançar sem muitos esforços. Segundo Buarque de Holanda, o diploma servia como uma ferramenta capaz de “elear o diplomado acima dos demais mortais”, pois, nessa sociedade, “o móvel do conhecimento não é [...] tanto intelectual quanto social, e visa primeiramente ao enaltecimento e à dignificação daqueles que os cultivam” (1993, p. 164-165). Assim, de posse do título em questão, os “doutores” tinham facilidade de acesso ao cargo que almejavam, sendo este, geralmente, relacionado à administração pública e à política, como se evidencia no caso do personagem principal do conto mencionado. Sobre esse costume que caracterizou o cenário da administração pública durante a Primeira República, Lima tece o seguinte comentário:

A maioria dos candidatos ao “doutorado” é de meninos ricos ou parecidos, sem nenhum amor ao estudo, sem nenhuma vocação nem ambição intelectual. O que eles vêem no curso não é o estudo sério das matérias, não sentem a atração misteriosa do saber, não se comprazem com a explicação que a ciência oferece da natureza; o que eles veem é o título que lhes dá namoradas, consideração social, direito a altas posições e os diferencia do filho de “Seu” Costa, contínuo de escritório do poderoso papai. Animados por esse espírito, vão, com excelentes aprovações, às vezes, obtendo os exames preliminares e, afinal, matriculam-se na academia, como dizem eles no seu jargão pretensioso – podendo ela ser civil ou militar. Na escola ou faculdade, as cousas se passam muito mais facilmente. Não há filho de sujeito mais ou menos notável, que não vá adiante no curso, sem a menor dificuldade. É mais fácil que obter os preparatórios. (BARRETO, 1923, p.06).

²⁴ O fato de Numa ser aprovado nas disciplinas da faculdade com distinção apenas decorando compêndios também tem a ver com a realidade educacional brasileira do início do século XX, o que no caso do conto em questão corresponde a uma crítica aos métodos de avaliação e à organização curricular dos cursos superiores da época. Para conhecer mais sobre o assunto, consultar LOPES, Silvana F. **A Educação Escolar na Primeira República: A Perspectiva de Lima Barreto**. São José do Rio Preto: UNESP, 2006.

Foi sem vocação e ambição intelectual que Numa se fez bacharel, entretanto, conforme se apresenta no conto, nunca conseguiu advogar. Logo tratou de se aproximar daqueles que poderiam lhe conceder cargos públicos e promoções em troca de favores. Sendo assim, “agarrou-se à sobrecasaca de um figurão, que o fez promotor de justiça” (BARRETO, 2005, p.323) e, posteriormente, aliou-se ao novo governador, a fim de conquistar sua confiança e fazer-se deputado. Para isto, candidatou-se a chefe de polícia, cargo de grande concorrência: “ele de tal modo agiu e ajeitou as coisas, que foi o escolhido” (p.323). Em sua posse, o governador Neves Congominho apresentou-lhe a filha, Gilberta. Numa logo concluiu que o caminho mais fácil para chegar a seu fim era casar-se com a filha de Congominho. Assim ocorreu, casou-se e foi eleito deputado, graças à influência de seu sogro, que, “desde a fundação da República, desfrutava de empregos, rendas, representações, tudo o que aquela mansa satrápia possuía de governamental e administrativo” (p.322). Contudo, em pouco tempo de matrimônio, a esposa desvendou-lhe “a simulação do talento e o seu desgosto foi imenso porque contava com um verdadeiro sábio” (p.324). Insatisfeita com a situação, afinal Gilberta havia se casado para que “o marido lhe desse realce na sociedade e no mundo” (p.324), a mulher começou a redigir os textos dos discursos que o marido deveria proferir na Câmara para adquirir notoriedade, tendo em vista o fato de este não possuir dotes intelectuais para produzir seu próprio discurso. Assim, os discursos de Numa começaram a fazer sucesso, de modo que o homem passou a ser indicado para exercer o cargo de “ministro e todos esperavam vê-lo na secretaria do Largo do Rossio, para que ele pusesse em prática as suas extraordinárias ideias sobre instrução e justiça” (p.324). Observe-se que, neste trecho, a formação de Numa e os meios que utilizara para ascender socialmente entram em contradição com o fato de o mesmo encabeçar ideias sobre instrução e justiça. O fato se torna mais contraditório ainda quando se trata de um discurso produzido por Gilberta, por falta de instrução do marido, de forma alheia à justiça.

Como se nota, ao narrar histórias como as de Numa e a Ninfa, Lima desvenda “as relações estabelecidas entre Estado e sociedade no Brasil, as quais analisam tanto a formação das instituições políticas quanto as formas de vida social legadas pelas gerações da colônia e do Império.” (GILENO, 2003, p.127). Essa forma de ascender socialmente por meio de favores e do casamento remonta à época em que a posse de terras determinava quem detinha prestígio e poder de mando. Roberto Schwarz

lembra que o “mecanismo do favor” consistia no elemento constitutivo da relação que a população livre e não proprietária estabelecia com os donos de terras, uma vez que “[...] nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do favor, direto ou indireto, de um grande” (SCHWARZ, 1992, p.16.). Dessa maneira, esse mecanismo que ditava as relações sociais entre os aristocratas e a camada média da população atravessou anos, refletindo-se no “apadrinhamento” presente nas relações da sociedade republicana, o qual abrange tanto a ascensão econômica e social quanto os arranjos políticos. Assim como este, outros contos de Lima Barreto tratam de demonstrar os tipos de relações que regiam a organização política do Estado e as suas consequências sobre o restante da população, excluída do processo administrativo da nação.

Para tratar destes temas, o autor de *Histórias e sonhos* utilizou-se da ironia e do sarcasmo (FIGUEIREDO, 1995, p. 21-23), o que se percebe na maioria dos contos que tratam dessa problemática. Em “Numa e a Ninfa”, há diversos trechos que denotam este procedimento, no início do conto, por exemplo, quando o Senador Neves Cogominho é classificado como “chefe da dinastia dos Cogominhos” e a sua família como “mansa satrápia”, a qual “desde a fundação da república, desfrutava empregos, rendas, representações” (2005, p.322); ou quando se menciona que, apesar de Numa não abrir os livros, fazia exames e tirava distinções, excetuando-se a ocasião em que, por haver sucessivos erros de cópias nas apostilas, o estudante de Direito afirmou em um teste ser possível encontrar dezessete gramas de arsênico na glândula tireóide, quando se tratavam de dezessete centésimos de miligrama, dentre outros trechos. Quanto a estes recursos estilísticos, é válido mencionar que diversos críticos atribuíram-lhes um caráter negativo, ao julgarem que a ironia tornava os textos do escritor superficiais. Contudo, acredita-se que este recurso faz parte do projeto ético e estético de Lima, ligado ao tratamento de temas até então rechaçados pelos escritores do período ou apresentados de forma velada (caso de Machado de Assis), de modo a concorrer para a dessacralização da literatura, tornando-a acessível a todo o público. Segundo Carmem Lucia de Figueiredo:

O riso lima-barretiano, explicado unicamente por seu teor agressivo e direto, impossibilita a compreensão da escolha do autor: dessacralizar a própria linguagem literária e transformá-la em imagem reveladora das contradições que afligiam o homem brasileiro, seu contemporâneo, vinculadas às questões próprias da cultura brasileira e da política. (FIGUEIREDO, 1995, p.24).

Dessa maneira, diferente do elogio à nação republicana, os contos do escritor, assim como o restante de sua obra, são marcados por um caráter político e social em face das contradições que se ampliaram com a Primeira República. No Rio de Janeiro do início do século XX, as desigualdades sociais acentuam-se diante da face “modernizadora” com a qual se reveste o regime republicano recém implantado, que se mostra ineficaz quando se trata dos anseios e necessidades daqueles que estão à margem de um projeto modernizador excludente e de fachada: “Não será, pensei de mim para mim, que a República é o regímen da fachada, da ostentação, do falso brilho e luxo de parvenu, tendo como repousoir a miséria geral” (BARRETO, 1956, p.35). Sobressai-se nesses textos uma crítica à visão modernizadora do país, propagada pelo projeto republicano. Sendo assim, se a forma dos contos barretianos rompe com a tradição e com os padrões instituídos pelos escritores da época, evidenciando seu projeto estético, a matéria de que se compõem os contos barretianos é repleta de um conteúdo sócio-político, satisfazendo o projeto ético do escritor. Nesse caso, conforme observa Silviano Santiago: “O escritor concentra, pois, toda a sua energia na busca envolvente de uma postura sociopolítica correta e no mapeamento de problemas concretos ocasionados pelos descaminhos da sociedade e do governo dos homens” (SANTIAGO, 1983, p.130). A seguir, serão analisados dois contos por meio dos quais será constatada a realização dessa matéria e sua relação com a organização formal e os efeitos por eles visados.

4.1 “Três gênios de Secretaria”: uma crítica ao funcionalismo público da Primeira República e ao seu esquema de favorecimento

O conto “Três gênios de Secretaria” consiste no registro memorialístico tecido por um simples funcionário da “Secretaria dos Cultos” acerca de suas impressões sobre o funcionalismo público e sobre os demais funcionários com quem conviveu durante sua jornada no órgão. Trata-se de um conto de drama relativamente estático, de maneira que grande parte de sua intriga se constitui por descrições e comentários expositivos, sendo a ação reduzida a um curto segmento da narrativa. Conseqüentemente, a tensão dramática também é curta, ou seja, não se sustenta por muito tempo. Sua trama se constitui unicamente pelo relato das conclusões as quais o narrador-personagem chega a partir da dinâmica observada na instituição pública onde trabalhou. Como será visto a seguir, “o corpo do relato” (LUCAS, 1982, p.110) torna-se mais importante do que o desfecho do conto. Este não consiste na resolução de um conflito, apenas concorre para a crítica tecida desde o início do texto. Este procedimento deve-se ao fato de o conto

não ter como base um acontecimento significativo, em torno do qual se estabeleça uma linearidade, mas sim uma ideia principal, cuja defesa não requer necessariamente um conflito, com começo, meio e fim, pois, já que nesse caso o que interessa é expor determinada situação, a melhor forma de fazê-lo dependerá da sensibilidade do autor. No caso do conto em questão, Lima utiliza-se do relato não linear do narrador-personagem, que logo inicialmente se propõe a narrar sua experiência enquanto funcionário de uma repartição pública, mas sem se preocupar “com a ordem das cousas e fatos, narrando o que [lhe] acudir de importante” (BARRETO, 2005, p.231). Além disso, para revelar a ideia a qual se dispõe, o escritor focaliza três personagens, de maneira que a trama se desenvolve em torno das criaturas criadas por Lima, e não do desfecho da história contada. Estas dizem respeito a três tipos de funcionários com os quais o narrador do conto se depara em seu ambiente de trabalho. As referências feitas a cada um deles poderiam ser desenvolvidas em dramas paralelos, entretanto o escritor opta por descrever sucintamente os dois primeiros e por desenvolver de forma breve a história do último. Assim o enredo de “Três gênios de Secretaria” configura-se na expressão de uma ideia.

O início da narrativa corresponde a uma série de digressões tecidas pelo narrador-personagem acerca do funcionalismo público, em tom sarcástico, de modo a levar o leitor a refletir acerca das relações sociais cultivadas durante a Primeira República, especialmente no que se refere à utilização do funcionalismo público para o atendimento a necessidades financeiras particulares e a interesses políticos. Relacionando o começo da narrativa ao contexto político e social em que foi produzida, percebe-se que os comentários tecidos pelo narrador estabelecem uma crítica ao comportamento das pessoas que buscam alcançar um cargo público por meios ilícitos, a fim de desempenharem atividades facilmente realizáveis, e daquelas que utilizam o funcionalismo como moeda de troca. Tais observações não são gratuitas, ligam-se diretamente aos personagens apresentados no decorrer do texto, e seu teor crítico se faz presente na descrição destes também. Após isso, o narrador apresenta os três tipos de funcionários públicos mencionados acima: o primeiro denomina-se “doutor” Xisto, o segundo é classificado como “charadista” e o último como “auxiliar de gabinete”. Descreve-se a conduta de cada um no desempenho de suas funções, e, em relação aos dois últimos, os meios dos quais se utilizaram para alcançarem ou não os cargos a que almejavam. A ação do conto não se faz presente nessa exposição, surgindo apenas no

final do texto, quando se apresentam as estratégias adotadas pelo último personagem para alcançar e permanecer no cargo público pretendido. Dessa forma, sua trajetória é narrada, mostrando-se a sucessão de acontecimentos que levam ao desfecho.

O elemento que chama atenção logo nas primeiras linhas do conto é a relação desse texto com um dos romances do escritor. O personagem que desempenha o papel de narrador e protagonista do conto também está presente no romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, publicado pelo escritor antes do conto. A primeira edição do livro fora publicada em 1919, malgrado a obra já estivesse completa desde 1909, conforme observa o biógrafo do escritor. Porém, como indica o próprio autor, em seu *Diário Íntimo*, o romance já havia sido “quase todo escrito” no ano de 1907 (BARRETO, 1961, p.125). O *Diário de Notícias* foi o primeiro veículo a divulgar um capítulo do romance, em 1910. Já o conto em questão data de 1919, mas só foi publicado em 1949, como apêndice à 4ª. edição do romance²⁵. Este tem estrutura semelhante à de uma biografia, pois o personagem Augusto Machado se propõe a traçar um esboço biográfico de Gonzaga de Sá, alternando o relato do protagonista com as suas próprias reflexões sobre a vida e os homens e com uma crítica mordente à burguesia carioca. No conto, inclusive, há uma epígrafe que denota essa intertextualidade, por meio dela o narrador revela o seguinte:

O meu amigo Augusto Machado, de quem acabo de publicar uma pequena brochura aliterada — *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* — mandou-me algumas notas herdadas por ele desse seu amigo, que, como se sabe, foi oficial da Secretaria dos Cultos. Coordenadas por mim, sem nada pôr de meu, eu as dou aqui, para a meditação dos leitores. (BARRETO, 2005, p.231)

Como se pode perceber, a própria epígrafe revela a relação existente entre o romance e o conto, pressupondo que o leitor já tenha conhecimento acerca do romance. Este se estrutura em capítulos numerados e com títulos, os quais conservam certa independência, podendo – em alguns casos – serem lidos isoladamente, como contos ou crônicas, em virtude da liberdade concedida pelo escritor à forma de seus romances e contos. Sendo assim, “Três Gênios de Secretaria” poderia, portanto, figurar como um dos capítulos do romance, já que este não segue a estrutura tradicional de um romance nem aquele à de um conto. Entretanto, talvez por falta de tempo ou por questões relacionadas ao projeto ético e estético do autor, Lima tenha preferido publicá-lo como conto, embora não completamente isolado do romance. Dessa maneira, o conto e o

²⁵ Este dado consta na cronologia de publicação dos contos do autor informada na seguinte obra: BARRETO, Lima. *Contos reunidos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2005, p.08.

romance conservam muitos pontos de contato: além de apresentarem os mesmos personagens principais, ambos manifestam certo caráter documental, pois se no romance predomina a descrição de hábitos e costumes de personalidades da vida burguesa bem como da trajetória percorrida pelas mesmas, em detrimento do desenvolvimento de uma trama, no conto delineiam-se os tipos de funcionários públicos que ocupam os órgãos e repartições do país no início do século XX e a dinâmica de suas relações pessoais e profissionais, não excluindo a descrição de seu trajeto. No conto, porém, há um recorte preciso do que se busca evidenciar (o funcionamento da máquina pública e a lógica que a ordenava), observando-se a compactação de diversos elementos que o constituem, se comparados aos que incorporam o romance.

Os primeiros trechos da narrativa, os quais apresentam uma série de afirmações em tom irônico acerca do funcionalismo público, conservam uma ligação com o perfil dos dois últimos personagens descritos na segunda parte do conto, de modo que estes servem não apenas para exemplificar e confirmar as observações que introduzem a ideia central, mas completam a crítica à utilização da máquina pública para benefícios particulares. O protagonista, lembrando-se de seu primeiro dia de trabalho na “Secretaria dos Cultos”, recorda-se de que, logo que ingressou no meio burocrático, pôde perceber que a vocação natural das pessoas era exercer empregos dessa natureza, tendo em vista as vantagens das quais podem usufruir. Após isso, o mesmo as descreve, contudo o faz de modo a inverter a ótica pela qual a maioria dos indivíduos costumava enxergá-las e, ao leitor atento, torna-se claro um posicionamento inverso diante das mesmas. O narrador classifica a vida de um funcionário público como medíocre e a forma como apresenta as atribuições do mesmo demonstra o quanto as atividades que desempenha são maçantes. Ao tecer comentários aparentemente elogiosos às condições de trabalho que são geralmente visadas pelos pleiteadores de cargos públicos, o narrador está, na verdade, ironizando esse tipo de trabalho, conforme se percebe no trecho a seguir:

(...) Todos nós nascemos para funcionário público. Aquela placidez do ofício, sem atritos, nem desconjuntamentos violentos; aquele deslizar macio durante cinco horas por dia; aquela mediania de posição e fortuna, garantindo inabalavelmente uma vida medíocre - tudo isso vai muito bem com as nossas vistas e os nossos temperamentos. Os dias no emprego do Estado nada têm de imprevisto, não pedem qualquer espécie de esforço a mais, para viver o dia seguinte. Tudo corre calma e suavemente, sem colisões, nem sobressaltos, escrevendo-se os mesmos papéis e avisos, os mesmos decretos e portarias, da mesma maneira, durante todo o ano, exceto os dias feriados, santificados e os

de ponto facultativo, invenção das melhores da nossa República. (BARRETO, 2005, p.232)

Tais afirmações, mais do que uma revelação de Gonzaga, têm a ver com fatos vivenciados por Lima Barreto, consistindo em uma nota autobiográfica. Lima, assim como o protagonista do conto, foi funcionário público. O narrador do conto menciona que tinha “vinte e um para vinte e dois anos” (2005, p.231) quando assumiu o cargo, mesma idade em que Lima ingressou no funcionalismo, conforme informação prestada pelo seu biógrafo. O escritor foi praticamente obrigado a optar por essa atividade, incompatível com o seu temperamento artístico e crítico e com os seus anseios. Quando cursava o nível superior, Lima deparou-se com problemas relacionados às condições de sobrevivência de sua família e outros decorrentes de suas relações na Escola Politécnica do Rio de Janeiro. Diante disso, não concluiu o curso de Engenharia e teve que, em 1902, aos 21 anos, assumir a responsabilidade sobre sua família. Sem o salário do pai, cuja aposentadoria demorara a sair, a família passava necessidades. Eram oito pessoas para sustentar e ninguém a quem recorrer. Sabendo, então, de uma prova para admissão ao cargo de amanuense para o Ministério da Guerra, decide se submeter à única vaga oferecida, no entanto foi aprovado em segundo lugar. Abrindo-se outra vaga, com a aposentadoria de um funcionário, Lima foi chamado (BARBOSA, 1988, p.117-119).

Um dos aspectos que mais chama atenção na relação de Lima Barreto com sua vida burocrática é o desprazer que lhe causava a Secretaria em que trabalhava. O interesse pela literatura fazia de seu trabalho uma ocupação penosa. O funcionalismo público em si não lhe proporcionava satisfações, pelo contrário, ao desempenhar a função de escrivão, Lima Barreto ainda enfrentava os percalços que lhe impunham sua péssima caligrafia. Em sua crônica intitulada *Essa minha letra*²⁶, Lima revela as angústias e os equívocos proporcionados pela sua letra, de modo que inicia o texto com a seguinte observação: “a minha letra é um bilhete de loteria” (BARRETO, 2010, p.551) e prossegue revelando que recebia conselhos para modificá-la: “Mude a letra, disse-me alguém. É curioso. Como se eu pudesse ficar bonito só pelo fato de querer” (2010, p.552). Assim como Lima, o personagem do conto possuía “péssimo cursivo” (BARRETO, 2005, p.231), conforme afirma no início da narrativa, a ponto de

²⁶ Segundo Lilia Moritz Schwarcz (2010), este texto foi publicado pela primeira vez na *Gazeta da Tarde*, em 28 de junho e 1911, constando posteriormente no volume de crônicas organizado por Beatriz Resende (2004).

reconhecer: “a minha letra tão má e o meu desleixo tão meu muito papel fizeram-me gastar...” (2005, p.231). Apesar da identificação entre a experiência pessoal do escritor com os fatos constantes no conto, a escolha de Lima Barreto por apresentar a dinâmica de um setor social até então pouco trabalhado pela prosa de ficção brasileira não pode ser encarada como uma simples descrição de suas próprias experiências no funcionalismo em forma de conto. Trata-se de um texto ficcional que além de um propósito estético, cumpre um objetivo ético ao desvendar as relações estabelecidas entre os setores alto e médio da sociedade brasileira após a passagem da Monarquia para a República. Considera-se inclusive que, por julgar essencial expor e criticar essa situação excludente, o escritor não se prende a um esquema de forma convencional, prefere abrir mão da ação, da economia dos meios narrativos e do “*sorriso da sociedade*” (PEIXOTO apud BOSI, 2006, p.197) pela realização de sua crítica às relações marginalizadoras. Apesar de terem ocorrido efetivamente poucas mudanças no que tange à ascensão política e financeira das camadas menos favorecidas da sociedade republicana, Lima apresenta um fator que possibilitou o acesso do segundo setor ao primeiro e que já vinha se desenvolvendo desde o período monárquico, a saber, a sua inserção no funcionalismo público, deixando claro que isso se deu por meio da manutenção dos mecanismos de favor e dos interesses particularistas.

Na obra *Um funcionário da Monarquia* (2007), Antonio Candido revela que esse processo de ascensão social pelo emprego público já vinha sendo desenvolvido no Brasil na época da monarquia. Candido apresenta a biografia de Francisco Nicolau Tolentino (1810-1884), um não-membro da elite nacional, filho de lavradores humildes, que, aos dezesseis anos, solicita diretamente ao Imperador um lugar não remunerado, como estágio probatório ao cargo de funcionário na Secretaria da Mesa de Consciência e Ordem, a partir do qual constrói uma carreira de sucesso que culmina com a sua nomeação a presidente da província do Rio de Janeiro. Ao se reportar ao caso de Nicolau Tolentino, o estudioso demonstra que as pessoas pertencentes aos grupos sociais menos favorecidos “à medida que iam recebendo as vantagens da ascensão, assimilavam os interesses, o ideário e o modo de viver das camadas dominantes, perdendo qualquer veleidade potencial (estruturalmente viável) de se tornarem antagônicas a elas” (2007, p.14), lógica que continuou sendo adotada pelos detentores do poder na Primeira República. Desse modo, nota-se que o mecanismo de cooptação

que se utilizava do funcionalismo público como mercadoria de troca já vinha se processando no Brasil monárquico. De acordo com Candido:

O seu caso [de Tolentino] serve para ilustrar a mobilidade vertical no Brasil monárquico, cuja classe dominante sabia cooptar os elementos auxiliares de que precisava. Basta pensar no critério de atribuição dos títulos nobiliárquicos, que eram dados a ricos e pobres, brancos e mestiços, membros de famílias importantes e gente “sem nascimento”. Era uma sociedade relativamente flexível no universo dos homens livres (não dos escravos, é claro). Daí o contraste entre o peso da dominação de classe e a facilidade com que podiam ser incorporados os que correspondiam aos interesses da oligarquia, independentemente da origem social. A capacidade de recrutar elementos novos para manter o sistema foi um dos fatores de preservação do poder nas classes dominantes, que souberam se renovar sem largar as rédeas nem mudar de mentalidade além do inevitável. (CANDIDO, 2007, p.137-138).

No Brasil imperial, a demanda por funcionários públicos não era tão grande quanto passou a ser a partir da República, além disso, não havia muitas pessoas com a devida formação para exercer os cargos existentes, o fato de possuírem instruções básicas tornava, teoricamente, todas as pessoas livres concorrentes aos postos da administração pública. Esse quadro foi substituído, quando o Brasil se fez república, pelas indicações em troca de favores, que despertaram o interesse de boa parte daqueles que desejavam melhorias ou estabilidade financeira sem possuir competência suficiente para exercer determinado cargo e sem a necessidade de empregar grandes esforços para desempenhar suas funções. À medida que o sistema republicano entrou em vigor, os títulos nobiliárquicos foram abolidos, em seu lugar ganharam espaço os títulos acadêmicos e os cargos públicos (cujo exercício demandava quase sempre um diploma de “doutor”), assim os filhos das oligarquias rurais passaram a ver nos postos do funcionalismo público uma forma de, em troca de favores políticos, adentrar os setores emergentes urbanos, ascender na escala social, cumprindo uma atividade que, segundo consenso geral, exigia pouco empenho. O próprio narrador do conto revela de forma irônica a imagem que definia os empregos públicos:

(...) tudo nele é sossego e quietude. O corpo fica em cômodo jeito; o espírito aquieta-se, não tem efervescência nem angústias; as praxes estão fixas e as fórmulas já sabidas.

[...]

Quando, de manhã, novo ou velho no emprego, a gente se senta na sua mesa oficial, não há novidade de espécie alguma e, já da pena, escreve devagarinho: "Tenho a honra", etc., etc.; ou, republicanamente, "Declaro-vos. para os fins convenientes", etc.. etc. Se há mudança, é pequena e o começo é já bem sabido: "Tenho em vistas"... - ou "Na forma do disposto..." (BARRETO, 2005, p.231).

O controle da burocracia do Estado passou a ser disputado pelos indivíduos abastados, em virtude de interesses particularistas, transformando-se em um círculo vicioso. Conforme observa José Murilo de Carvalho, em sua obra intitulada: *A construção da ordem: a elite política imperial* (2010), o corpo burocrático brasileiro era um poderoso elemento de cooptação de potenciais opositores ao partido da situação, envolvendo indivíduos provenientes dos setores médios urbanos, como os profissionais liberais. Estes, quando ingressavam na máquina administrativa do governo por meio de um emprego público, tratavam de sustentar esse mesmo sistema que lhes alheava das oportunidades, por depender das rendas oriundas do mesmo. A grande procura pelo setor burocrático se deve à razão do desprezo por atividades produtivas como resquícios do colonialismo. Ainda segundo Carvalho, havia divisões verticais (por funções) e horizontais (por salário) dentro do corpo burocrático, além das diferenças baseadas no grau de profissionalização dos funcionários. O setor militar era o mais procurado pelas camadas pobres da população, o próprio escritor Lima Barreto foi amanuense da Secretaria de Guerra. No conto em questão, os personagens representam exatamente essa classe menos privilegiada do funcionalismo: os mesmos trabalhavam na “Secretaria dos Cultos”²⁷, ocupavam cargos mais simples de acordo com a divisão acima descrita e estavam sempre buscando promoções, por meio de métodos nada justos, com exceção do primeiro personagem descrito, Xisto Rodrigues.

Após as observações efetuadas pelo narrador acerca do funcionalismo, este passa à descrição das três figuras representantes dessa atividade. A primeira corresponde a Xisto Rodrigues, o qual, conforme se afirma no conto, conquistou sua vaga na Secretaria dos Cultos honestamente, “fazendo um concurso decente e sem padrinhos” (p.233), além disso, não bajulava seus superiores nem recebia gratificações, saía à hora regulamentar e entrava à hora regulamentar. Por esse motivo, o narrador o classifica como detentor de um “estilo antigo”. Ao defini-lo dessa maneira e contrastá-lo mais adiante com o estilo dos outros dois funcionários da Secretaria, o narrador está a afirmar que geralmente as pessoas que ocupam os postos da administração pública caracterizam-se por atitudes opostas a esse traço do comportamento de Xisto. Mas o perfil do personagem não se resume apenas a esses aspectos, o narrador reconhece a

²⁷ Esse designativo estabelece uma relação com a Secretaria de Guerra, na qual Lima trabalhou por quinze anos observando com olhar crítico o comportamento dos funcionários que o cercavam. Ao classificá-la dessa maneira, Lima está satirizando a falsa intelectualidade dos que ali se encontravam, da qual é exemplo o terceiro personagem descrito neste conto, a saber, o “auxiliar de gabinete”, e um dos personagens que será visto no próximo tópico deste trabalho, referente ao conto Milagre do Natal, denominado Fortunato Guaicuru.

“sua pulhice bacharelesca e a sua limitação intelectual”, por meio da qual “brilhava como mestre inigualável” (p.233) na utilização das formas convencionais da redação oficial. A descrição realizada no romance acerca do personagem confirma e detalha o que se diz no conto sobre o mesmo. No romance, consta que Xisto era bacharel em direito e obcecado pela legislação cultural brasileira, vivendo em torno de portarias, avisos, decretos, atos normativos e leis. Para o personagem, o Diário Oficial era a sua bíblia e o que não havia sido legitimado e transcrito em suas páginas não tinha legitimidade nem existência no mundo. Apesar das limitações do burocrata, o narrador do conto reconhece que Xisto “merece respeito pela honestidade que põe em todos os atos de sua vida, mesmo como funcionário” (p.233). Note-se a ênfase dada ao fato de o personagem ser honesto mesmo ao usufruir de um cargo público, como se estas duas constatações fossem contratantes.

O segundo tipo de funcionário descrito no conto, classificado, junto ao terceiro, como “dos mais modernizados” (p.233), é apresentado como “charadista” e “homem que o diretor consulta, que dá as informações confidenciais, para o presidente e o ministro promoverem os amanuenses” (p.233). Conforme se afirma no conto, não se sabe como este conquistou o emprego na Secretaria, o que se sabe é que, em pouco tempo de trabalho, fez-se amigo de todos²⁸, e, não coincidentemente prestasse as informações para que os amanuenses fossem promovidos, ascendeu, ele mesmo, “três passos na hierarquia e arranhou quatro gratificações mensais ou extraordinárias” (p.233). Note-se que, diferentemente do personagem anterior, sobre o qual se menciona ter entrado no serviço público por meio de um concurso, o narrador faz questão de deixar claro que deste não se conhece os meios pelos quais ingressou no funcionalismo. Aliando esse fato à proximidade do funcionário com os políticos e às regalias das quais passou a gozar em forma de promoções e gratificações, o narrador está a informar implicitamente que o “charadista” fazia parte do esquema desonesto em que os empregos públicos são usados como mercadoria, em troca de apoio político, conforme ficou claro acima. Segundo o narrador afirma, com uma pitada de humor, este tipo corresponde a uma “inferência burocrática” (p.233), em que o “seu amor primitivo a charadas (...) pôs-lhe sempre na alma uma caligem de mistério e uma necessidade de

²⁸ O fato de esse personagem tornar-se amigo de todos com quem trabalhava sem interesse algum nessa aproximação é bastante duvidoso, já que se trata de um indivíduo cujo meio de ingresso no serviço público é ocultado e que tem uma proximidade duvidosa com ministros e presidentes. Acredita-se que se trata de um instrumento de cooptação dos dirigentes que pretendiam se manter no poder.

impor aos outros adivinhação sobre ele mesmo” (p.233). Levando em consideração o dado social mencionado em parágrafo anterior sobre as relações entre o setor urbano e a administração pública, infere-se que a procedência do personagem não poderia ser revelada em virtude de o seu ingresso no serviço público ter ocorrido de forma desonesta, o que se pressupõe pelas promoções e gratificações conquistadas rapidamente e pela sua aproximação com os dirigentes públicos. Entretanto, o fato de o personagem pretender “impor aos outros adivinhação sobre ele mesmo” (p.233) soa cômico ao se observar que suas atribuições e o sucesso desfrutado revelam claramente que se trata de um elemento aliado aos interesses dos dirigentes. Apesar desse dado implícito, o narrador afirma que tal tipo “não é má pessoa, ninguém se pode aborrecer com ele: é uma criação do ofício que só amofina os outros, assim mesmo sem nada estes saberem ao certo, quando se trata de promoções” (p.233). Considerando o fato de o personagem participar de um esquema desonesto, contribuindo para uma administração pública que atendia a interesses individuais ou de uma classe específica e não os da coletividade, parece irônico dizer que não se trata de “má pessoa” (p.233). Contudo, ao confrontá-lo com o personagem seguinte, a ironia se desfaz, pois, como será visto, este último é caracterizado enfaticamente como uma pessoa de má índole, a ponto de nem Belzebu aceitá-lo no inferno, pois isso seria “desmoralizar seu império” (2005, p.234), conforme observação sarcástica presente no final da narrativa.

A terceira figura apresentada no conto como representante do funcionalismo público corresponde ao "auxiliar de gabinete" (p.233). Dentre os três personagens que servem à reflexão tecida no conto, este é o que recebe maior ênfase. Com base em suas experiências é que se constrói a ação narrativa, a qual progride numa mesma linha, marcada pelo alcance sucessivo de suas metas. Observe-se que, tratando-se dos outros dois tipos de funcionários, o narrador descreve apenas os traços que sobressaem de seus respectivos perfis, revelando rapidamente a conduta que lhes diz respeito, de modo a destacar o que considera falho em ambos, porém tolerável. Já em relação ao terceiro tipo, narram-se suas experiências rumo ao funcionalismo de modo a deixar claro que o comportamento desse tipo de funcionário é constituído por vícios em toda a sua inteireza e que estes são repudiáveis. Assim, a história desse personagem é que confere uma curta ação à narrativa, de forma que, enquanto dos dois primeiros descreve-se apenas o perfil, do último narra-se o percurso de ascensão ao funcionalismo, desde a sua origem humilde até o sucesso das estratégias empregadas para atingir o seu objetivo.

Dessa maneira, em meio às digressões sobre as atribuições dos funcionários públicos e a descrição de seus tipos, o narrador introduz a história do "auxiliar de gabinete" e inicia delineando o seu perfil, como se pode verificar no trecho a seguir:

É este ["auxiliar de gabinete"] a figura mais curiosa do funcionalismo moderno. É sempre doutor em qualquer cousa; pode ser mesmo engenheiro hidráulico ou eletricitista. Veio de qualquer parte do Brasil, da Bahia ou de Santa Catarina, estudou no Rio qualquer cousa; mas não veio estudar, veio arranjar um emprego seguro que o levasse maciamente para o fundo da terra, donde deveria ter saído em planta, em animal e, se fosse possível, em mineral qualquer. É inútil, vadio, mau e pedante, ou antes, pernóstico. (BARRETO, 2005, p.233).

Como se observa pelo teor e enumeração dos adjetivos empregados na caracterização desse tipo de funcionário, há uma ênfase proposital no caráter negativo dos aspectos que constituem o seu perfil, no sentido de se perceber que nele nada é tolerável, não havendo aspecto algum que pondere o seu mau caráter. Enquanto o narrador deixa explícito que Xisto, apesar da “pulhice bacharelesca” (p.233), era honesto e que o “charadista”, embora fizesse parte do esquema de cooptação, não era má pessoa, só cita do auxiliar de gabinete as más qualidades. Talvez Lima Barreto tenha organizado a descrição desse modo por ser esta a figura do funcionalismo público a qual mais repudiava. Como se sabe, antes mesmo de assumir seu emprego como amanuense, Lima Barreto costumava observar as pessoas à sua volta, para montar os perfis dos seus personagens, sendo muitos destes, caricaturas de pessoas com as quais o escritor se deparava. Como Lima passou boa parte de sua vida literária preso a uma repartição pública, não seria estranho que, não apenas este, mas os outros dois personagens de que trata a narrativa em questão correspondessem a figuras com as quais o autor conviveu na Secretaria de Guerra (o que comprovaria a alusão presente no título do conto), embora tais tipos pudessem ser encontrados em outros estabelecimentos do serviço público²⁹. É comum se observar na obra do escritor personagens que correspondem a pessoas com as quais Lima conviveu no funcionalismo. De acordo com Francisco de Assis Barbosa, “o barão de Inhangá, diretor geral da secretaria onde Lima trabalhava, e o ministro J.J. Seabra vão ilustrar algumas de suas obras, como caricaturas” (1988, p. 117). Há, em seu *Diário íntimo* (1961), diversas referências aos funcionários que o escritor observava na Secretaria, uma delas pode ser verificada a seguir:

Na secretaria, eu tive um companheiro primeiro oficial, o M... T... C..., que era dos poucos que lá havia tendo algum destaque. Ele era duma avareza

²⁹ Conforme os dados históricos e sociais permitem entrever, os personagens descritos no conto eram comuns à dinâmica da época, tendo em vista as novas relações sociais estabelecidas entre as oligarquias, o funcionalismo público e a política.

excepcional e duma estupidez de carneiro. Habitado há quarenta anos a escriturar o protocolo, era incapaz de fazer outra qualquer coisa. Pelas relações da família da mulher, veio a ele alguns cobres que junto à avareza dele davam com que ele manter um filho no Colégio Paula Freitas, uma filha no Instituto de Música. Não comprando os jornais, filava-os dos outros, e isso lhe valia as maiores “molecagens”. Às vezes, ao ele aparecer, um relatava ao outro um caso extravagante, vindo em tal jornal, e, zás, corria a procurar o jornal mencionado. Outras vezes, muito antes de ele chegar, colavam em jornais velhos datas dos novos e ele os lia tal qual como se fossem do dia. A sua estupidez muito concorria para isso e ele leu em 1903 ou 4 um jornal do tempo da Revolta de 93. Ao acabar se lhe perguntou: “Que tal as notícias?” Então, respondeu:

— Poucas novidades, mas que havia um romance da Revolta muito bom. A sua avareza era tal que ele procurava de mesa em mesa jornais e os juntava para vender aos quilos. Homem feliz. Hei de me aproximar dele para observá-lo no interior. (BARRETO, 1961, p. 53)

Contudo, vale lembrar que, nas palavras de Ângela Gomes, Lima estava inserido em uma “dupla e contraditória inscrição social” (1999, p.19), tenho em vista que “possuiria um estreito vínculo com o Estado, pois seria com muita frequência um funcionário público, o que o impregnaria de um misto de dependência e desprezo por ‘seu patrão’ (...)” (1999, p.19). Apesar de não concordar com muitos aspectos da administração pública em vigor e de possuir uma compreensão crítica dos mecanismos que sustentavam aquela, o escritor, como funcionário público, não detinha liberdade suficiente para referir-se de forma direta e crítica aos hábitos observados na Secretaria, de maneira que só passou a se sentir mais à vontade para expor aquilo que despertava seu interesse no funcionalismo, após ter-se aposentado. O conto “Três Gênios de Secretaria”, por exemplo, conforme foi dito no início deste capítulo, só foi publicado postumamente, em 1949, como apêndice ao romance *Vida e Morte de M. J Gonzaga de Sá*³⁰, embora no texto produzido pelo escritor conste a data de 1919. No ano de escrita do conto, portanto, Lima Barreto havia acabado de se afastar da Secretaria. Conforme informa seu biógrafo, Lima se desligou do serviço público em 26 dezembro de 1918, sendo aposentado por invalidez, (BARBOSA, 1988, p.196-197), logo não seria possível, antes disso, que o autor publicasse um texto com o teor crítico apresentado pelo conto em questão, voltando-se contra o funcionalismo público e, de modo mais específico, contra um dos tipos de funcionário descritos, já que era obrigado a conviver com essa categoria diariamente e dependia do emprego para sustentar a família.

Nota-se também que há um tom crítico-humorístico bastante acentuado na observação tecida acerca da suposta meta perseguida pelo último personagem, a qual

³⁰A primeira edição do romance foi publicada em 1919, por Monteiro Lobato.

seria “arranjar um emprego seguro que o levasse maciamente para o fundo da terra, donde deveria ter saído em planta, em animal e, se fosse possível, em mineral qualquer” (BARRETO, 2005, p.233). A crítica, nesse caso, deve-se ao fato de o tipo destacado fazer do funcionalismo seu projeto de vida visando a justamente alcançar um posto cujas atividades não lhe exigissem esforços, enquadrando-se na caracterização do serviço público tecida no início do conto, ou seja, um “deslizar macio durante cinco horas por dia, (...) sem atritos e desconjuntamentos violentos” (p.232), de modo a evidenciar a ligação entre as observações que introduzem a narrativa e a sua curta ação, pois é nesse ponto que se constitui a ação do conto, cujo enredo se desenvolve da seguinte maneira: o rapaz instala-se no Rio de Janeiro a fim de encontrar um sogro que lhe garanta um emprego seguro. Acha-o em um antigo professor do seminário, influente na “Secretaria dos Cultos”. Sabendo que o homem tem uma filha a casar, resolve noivar com a moça. Havendo exame na Secretaria, o "sogro" faz-se examinador do concurso e o rapaz é posto em primeiro lugar. Certa vez, diante do fato de um novo ministro ter assumido a chefia da Secretaria, o “auxiliar” passa a imaginar que será removido de sua função, vai, portanto, despedir-se do novo chefe, o qual, atendendo a um pedido do sogro influente, deixa que o rapaz permaneça no cargo, explicando-lhe que o sogro havia mencionado sua necessidade do emprego. Assim, a ação que se delineia no conto é antes descrita do que propriamente narrada. Note-se que não há um embate entre forças opostas internas à trama, mas entre a situação descrita em consonância com o que lhe antecede e o ponto de vista do autor, o qual se faz perceber nas entrelinhas por meio das observações tecidas inicialmente e da exposição de tais personagens, o que se realiza por meio de um tom sarcástico.

A busca por um trabalho marcado pela inércia justifica a sugestão cômica de o sujeito em questão não necessitar de esforços para sobreviver. De fato, esta era a ideia que predominava acerca do serviço público prestado então. Dessa forma, em vez de atender aos interesses da coletividade, este satisfazia às necessidades individuais da burguesia, sua manutenção no poder e empregos que lhe garantissem a inércia, o reconhecimento e o retorno financeiro almejados, revestindo-se da falsa imagem de que, na verdade, estava cumprindo a “missão de regular a marcha e a atividade da nação” (p.231). Lima faz uso em diversos trechos deste conto de comentários sarcásticos que provocam o riso de modo a denunciar tal situação, o que pode ser visto como um meio de romper com as normas estabelecidas, com a conduta disfarçada de seriedade

assumida pelos dirigentes da nação e por seus signatários, cumprindo, assim, o projeto ético e estético do escritor. Considera-se que este recurso presente não apenas em seus contos, mas também nos romances e crônicas, corresponde a um dos procedimentos mais eficazes para o cumprimento de seu propósito de contestação às contradições sociais que o cercavam e redefinição dos horizontes literários. Álvaro Marins, ao se posicionar sobre o riso na obra do escritor, afirma:

“Ocorre que o combate travado por Lima Barreto contra o discurso de corte acadêmico nunca se localizou no campo do adversário, aquele das discussões pseudo-eruditas e estéreis. (...) Ele sabia também que a norma era um dos elementos-chave do sistema de exclusão estabelecido pela elite dominante na República Velha, e um de seus instrumentos mais eficazes e percebe a força do comentário sardônico, da caricatura, da sátira. (...) Lima é um dos maiores humoristas da literatura brasileira” (MARINS, 2004, p.46).

Outra afirmação cômica tecida pelo escritor neste trecho do conto critica o fato de haver uma espécie de pré-requisito para se assumir determinados cargos públicos: ser formado, não importando se a área de formação tinha ou não relação com as atribuições da função que deveria ser exercida. No caso do auxiliar de gabinete, o narrador diz que este “é sempre doutor em qualquer coisa; pode ser mesmo engenheiro hidráulico ou eletricitista. (...) Estudou no Rio qualquer coisa” (p.232). A discrepância entre as atribuições do auxiliar de gabinete e as de um engenheiro hidráulico ou eletricitista é nítida, não havendo como o leitor deixar de julgar absurda a associação entre a função burocrática e as referentes às profissões citadas. Note-se que o escritor estabelece essa afirmação com total naturalidade, como se houvesse uma coerência no fato de o auxiliar de gabinete dispor de qualquer tipo de formação superior para exercer o cargo. Observando-se o contexto histórico e social da época, nota-se que, de fato, existe uma lógica implícita na afirmação tecida pelo escritor, porém a mesma não se encontra na compatibilidade entre a formação do auxiliar de gabinete e as funções do cargo que exerce, mas na manutenção dos interesses da classe dirigente e de seus aliados.

A maneira como Lima descreve essa característica do auxiliar de gabinete denuncia uma prática comum adotada pela sociedade republicana: a valorização dos “falsos doutores”. O escritor constata em uma de suas crônicas: “Para a massa total dos brasileiros, o doutor é mais inteligente do que outro qualquer, e só ele é inteligente; é sábio [...]”, (BARRETO, 2004, p. 347). Conforme Melo (2003), a República deu continuidade à “superstição do doutor”. Embora doutorado seja um título oriundo de mérito acadêmico, os indivíduos que possuísem diploma, nessa época, eram considerados doutores e valorizados pela sociedade daquele período como se

detivessem um conhecimento distinto (o que nem sempre correspondia à realidade), dispendo de privilégios especiais, constantes nas leis ou validados pelos costumes. O fascínio do diploma permitira que os cargos técnicos e de direção passassem para os “doutores”, em detrimento daqueles capazes de exercer cargos públicos com competência, por experiência e talento. Sendo assim, os “doutores” adentravam a administração pública indiscriminadamente, conforme o próprio Lima ressalta em uma crônica: “(...) Com o nosso doutorado, para dirigir o Lloyd, nomeiam-se engenheiros, bacharéis e médicos que nunca guiaram uma catraca de quitandas, para administrar uma colônia agrícola”. (2004, p. 299). Contudo não era só o fato de serem considerados distintos que levava os “doutores” a serem facilmente aceitos no serviço público: a maioria desses indivíduos pertencia às classes abastadas, havendo, portanto, o interesse por parte dos dirigentes de manter tais indivíduos atrelados à administração pública, como meio de cooptar maior número de pessoas capazes de sustentar os partidos situacionistas.

Uma das formas mais corriqueiras de se alcançar um emprego público no início do século XX era o apadrinhamento. Não bastava ser “doutor”, era necessário que alguma figura influente promovesse a aprovação em concurso público ou a contratação de quem lhe despertasse interesse. Sabendo disso, o personagem que representa o terceiro tipo de funcionário público “sonhou logo arranjar um casamento, não para conseguir uma mulher, mas, para arranjar um sogro influente, que o empregasse em qualquer coisa, solidamente” (2005, p.233). Desse modo, Lima traça o perfil ideal do sogro que levaria o auxiliar de gabinete a alcançar o seu intento. O homem correspondia a um “antigo professor do seminário, pessoa muito relacionada com padres, frades, sacristãos, irmãs de caridade, doutores em cânones, definidores, fabriqueiros, fornecedores e mais pessoal eclesiástico” (p.234). Note-se que Lima ironiza, por meio do círculo de relacionamentos do professor, o fato de o auxiliar ter encontrado o sogro apropriado para ser contemplado com os mecanismos de favorecimento. De forma sarcástica, o escritor coloca o personagem entre elementos que teoricamente seriam honestos, mas, conforme se sabe, também tinham como interesse o retorno financeiro que os fiéis lhes proporcionavam. Prova disso é que a Igreja dispunha de um membro do conselho paroquial encarregado de recolher os rendimentos doados à instituição, a saber, o fabriqueiro. Conforme o narrador afirma “o antigo professor ensinava no seminário uma física muito própria aos fins do estabelecimento, mas que havia de

horripilar o mais medíocre aluno de qualquer estabelecimento leigo” (p.234). Esse comentário só se torna claro quanto ao que está dito nas entrelinhas após o narrador evidenciar a atitude tomada pelo antigo professor para inserir o genro na Secretaria:

Houve exame na Secretaria dos Cultos, e o “sogro”, sem escrúpulo algum, fez-se nomear examinador do concurso para o provimento do lugar e meter nele “o noivo”.

Que se havia de fazer? O rapaz precisava.

O rapaz foi posto em primeiro lugar, nomeado e o velho sogro (já o era de fato) arranjou-lhe o lugar de “auxiliar de gabinete” do ministro. Nunca mais saiu dele (...). (BARRETO, 2005, p.234).

A partir dessa descrição acerca da atitude do antigo professor, comprova-se a falta de caráter e as práticas ilícitas as quais o homem praticava sem o mínimo constrangimento, revelando-se inclusive o pretexto utilizado para justificar seu ato (o rapaz precisava de um emprego). Demonstra-se, assim, o uso da administração pública para suprir necessidades pessoais, no caso em questão a do professor (casar a filha) e a do genro (arrumar um emprego sólido em uma Secretaria). O perfil de sujeito inescrupuloso e desonesto, que coloca seus interesses pessoais acima dos coletivos, somado ao interesse financeiro da Igreja, insinuado nas entrelinhas, ilumina a afirmação de que o homem ensinava uma “física” própria ao estabelecimento, capaz de deixar os alunos horrorizados. Tomando como pressuposto o fato de que, em um ambiente religioso, o conteúdo ensinado não deveria assustar os alunos, muito menos os de um estabelecimento leigo, já que teoricamente seguiria princípios de retidão, supõe-se que, para horrorizar os alunos de uma instituição de ensino leiga, até o mais medíocre, conforme o narrador observa, esse conteúdo corresponderia a algo completamente imoral. Assim, se era esse o tipo de ensino considerado no conto como apropriado ao seminário, o escritor estava admitindo que a conduta do professor era a mesma assumida pelos membros da instituição, de modo a tecer uma crítica não somente a esta postura, mas também a membros da entidade religiosa que compactuavam desse sistema de favorecimentos.

Antes de encerrar o conto, Lima eleva mais ainda o tom de sua crítica, desqualificando a importância do “auxiliar de gabinete” para a Secretaria. De acordo com o narrador, após assumir o cargo de auxiliar do ministro, o homem “nunca mais saiu dele” (p.234), o que, conforme se percebe no último episódio referente ao funcionário, ainda se deve aos préstimos de seu sogro. Certa vez, o auxiliar chegou a acreditar que iria ser demitido de seu posto, pois um novo ministro havia assumido a

chefia da Secretaria, assim foi se despedir do mesmo. Por essa ocasião, sucedeu-se a seguinte situação:

(...) O ministro bateu na testa e gritou: — Quem é aí o doutor Mata-Borrão? O homenzinho voltou-se e respondeu, com algum tremor na voz e esperança nos olhos: — Sou eu, excelência.
— O senhor fica. O seu "sogro" já me disse que o senhor precisa muito. (BARRETO, 2005, p.234).

Como se nota, o auxiliar, por intermédio do sogro, é beneficiado pela máquina pública mais uma vez. No entanto, a forma como Lima monta a cena permite perceber que este benefício é relativo, promovendo, na verdade, uma dependência humilhante, já que retira a dignidade do homem, reduzindo-o a um mero subordinado a esse sistema, a exercer um trabalho visivelmente inferior, de acordo com o designativo adotado pelo ministro para se referir ao seu auxiliar, a saber, mata-borrão. De acordo com Houaiss (2001), mata-borrão corresponde a um papel não encolado, usado para absorver a tinta de escrever fresca ou para outros usos, como sugar a água na filtragem de uma mistura líquida; em sua acepção informal, diz respeito àquele que bebe demais; beberão, ébrio. Desse modo, ao denominar o auxiliar como um “mata-borrão”, o ministro estava se referindo à sua real função na Secretaria (tirar o excesso de tinta dos documentos redigidos) e, inevitavelmente, ao seu nível inferior no estabelecimento. Assim, para conseguir permanecer em seu posto, o auxiliar se vê humilhado por seu superior, diante do qual se torna apenas um “homenzinho” (2005, p.234), com voz trêmula e alguma esperança no olhar, como o narrador descreve. Essa espécie de dependência aparentemente voluntária era, na verdade, um imperativo aos homens livres, pois, se participar do funcionalismo público consistia, por um lado, em uma opção pessoal, por outro, conforme observa Joaquim Nabuco, em sua obra *O Abolicionismo* (1883) era a única alternativa ao homem livre. Segundo o estudioso, ofereciam-se ao brasileiro diversos caminhos, no entanto todos conduziam ao emprego público. Analisando a situação em que as atividades profissionais se encontravam no Brasil republicano, Nabuco observa:

(...) O país está fechado em todas as direções; que muitas avenidas que poderiam oferecer um meio de vida a homens de talento, mas sem qualidades mercantis, como a literatura, a ciência, a imprensa, o magistério não passam ainda de vielas, e outras, em que homens práticos, de tendências industriais, poderiam prosperar, são por falta de crédito, ou pela estreiteza do comércio, ou pela estrutura rudimentar da nossa vida econômica, outras tantas portas muradas.

A classe dos que assim vivem com os olhos voltados para a munificência do governo é extremamente numerosa, e diretamente filha da escravidão, porque ele não consente outra carreira aos brasileiros, havendo abarcado a terra,

degradado o trabalho, corrompido o sentimento de altivez pessoal em desprezo por quem trabalha em posição inferior a outro, ou não faz trabalhar. Como a necessidade é irresistível, essa fome de emprego público determina uma progressão constante do nosso orçamento, que a nação, não podendo pagar com a sua renda, paga com o próprio capital necessário à sua subsistência e que, mesmo assim, só é afinal equilibrado por novas dívidas. (NABUCO, 1883, p.184-185).

Apesar da situação a qual o auxiliar se sujeitou diante do ministro e de todo o seu trajeto até a condição em que se encontra ser humilhante, o homem não encara os fatos dessa forma e, “quando fala a seus iguais, é de uma prosápia de Napoleão, de quem se não conhecesse a Josefina” (2005, p.234). Além disso, utiliza-se de má fé para permanecer em seu posto, desqualificando aqueles que poderiam ser seus concorrentes por meio de atribuições que não exerceriam tanta influência sobre o trabalho burocrático: “A todos em que ele vê um concorrente, traiçoeiramente desacredita: é bêbedo, joga, abandona a mulher, não sabe escrever "comissão", etc.” (p.234). Comparando-se os traços enumerados pelo auxiliar de gabinete, como falhas de caráter, com a sua conduta e atitudes delineadas ao longo do conto, reconhece-se a falsa moral que conduzia as relações sociais na sociedade republicana. Para finalizar, o autor constata mais uma vez a valorização de um conhecimento de fachada e, mais do que isso, encontra uma forma de criticar a literatura bacharelesca que indivíduos sem real talento, mas a fim de serem notabilizados, produziam. Para tanto, o narrador faz saber que o auxiliar “adquiriu títulos literários, publicando a Relação dos Padroeiros das Principais Cidades do Brasil” (p.234) e que sua mulher, quando o cita, compara-o a Rui Barbosa ou a Machado de Assis, nas situações mais corriqueiras, como o fato de não ingerir bebidas alcoólicas. Diante disso, Lima conclui que:

(...) A burocracia quer desses amorfos, pois ela é das criações sociais aquela que mais atrozmente tende a anular a alma, a inteligência, e os influxos naturais e físicos ao indivíduo. É um expressivo documento de seleção inversa que caracteriza toda a nossa sociedade burguesa, permitindo no seu campo especial, com a anulação dos melhores da inteligência, de saber, de caráter e criação, o triunfo inexplicável de um Mata-Borrão por aí. (BARRETO, 2005, p.234-235)

O comentário que encerra o conto traz um posicionamento do escritor acerca dos efeitos do funcionalismo sobre a inteligência de seus dependentes que é corroborado em todo o texto, pelos três tipos de funcionários descritos e pelo próprio narrador. Gonzaga de Sá é posto a escrever “os mesmos papéis e avisos, os mesmos decretos e portarias, da mesma maneira, durante todo o ano” (p.231), detendo-se apenas a fórmulas, sem que nada fosse exigido de sua inteligência. Xisto, por sua vez, era

marcado por uma “pulhice bacharelesca e limitação intelectual”, como já foi descrito; o charadista havia ingressado no serviço público sem, provavelmente, ter-se submetido a um teste, logo sem esforço intelectual algum, o que não influiria em seu desempenho, já que o trabalho desenvolvido não exigia apuro intelectual algum (era o encarregado de indicar os amanuenses que deveriam receber gratificações); quanto ao auxiliar de gabinete, embora tenha passado por um exame de seleção, também não necessitava ser detentor de tantos conhecimentos, já que seu sogro iria beneficiá-lo no concurso e, como ficou claro, sua função, do mesmo modo que as outras mencionadas, não exigia esforços de seu intelecto, pois era considerado um “mata-borrão”. De fato, a seleção dos funcionários descritos, em relação à inteligência de que dispunham, parecia inversa, habilitando a participarem da administração pública os indivíduos mais incapazes de refletir sobre o esquema no qual estavam inseridos, de modo a sustentarem-no e conservarem-no intacto.

O fracasso da inteligência torna-se nítido em diversos trechos do conto em questão, como se pode perceber pelo comentário tecido acima. Segundo R. J. Oakley, “o discurso sobre o destino da inteligência e, portanto, o destino da inteligência humana em si, é um tema fundamental na prosa de ficção de Lima Barreto” (2011, p.177-178). Esse tema está presente em diversos contos do escritor, como no já citado “Numa e a Ninfa” e no trágico *A Biblioteca*. No primeiro, embora Numa Pompílio de Castro surpreenda sua esposa cometendo um adultério, o homem não se opõe ao ato que constata com os próprios olhos, preferindo aceitar a situação e permanecer ao lado de Edgarda, já que ela era a autora dos discursos que Numa proferia na Câmara e que lhe garantiam prestígio e sucesso. Numa, assim como o “auxiliar de gabinete” do conto “Três Gênios de Secretaria”, havia alcançado seu cargo (no caso deste, o de deputado) por intermédio de um casamento, e não por demonstrar inteligência para desempenhá-lo, além disso, só permanecia na câmara em virtude dos favores prestados por sua mulher, que redigia todos os seus pronunciamentos, tendo em vista que o marido não possuía habilidades intelectuais. O conto *A Biblioteca* (p.171-178), ainda segundo R. J. Oakley, “encarna e dramatiza a destruição da inteligência e do saber” (2011, p.186). A narrativa tem como personagem central Fausto Carregal, um funcionário público aposentado que busca conservar a biblioteca de seu falecido pai, o conselheiro Fernandes Carregal. Fausto arrepende-se de não ter dado continuidade aos seus estudos, era formado em Farmácia, mas desistira da profissão para ser funcionário público. O homem se entristecia com a

apatia e incapacidade intelectual de seus quatro filhos que não demonstravam interesse algum pelos livros da biblioteca do antigo conselheiro, o mais jovem, inclusive, não conseguia sequer aprender a ler. Decepcionado com os filhos e com ele mesmo, atea fogo aos livros no quintal de sua casa, como se reconhecesse a inutilidade daquele aparato intelectual diante do desinteresse dos que o cercavam, da ignorância dos que não eram capazes de vislumbrar sua importância. Supõe-se também que o gesto do personagem pode significar sua descrença na pesquisa e no conhecimento científico. Assim, o conto demonstra o fracasso da inteligência “em relação àqueles que são incapazes de usá-los ou que não se dispõem a fazê-lo” (OAKLEY, 2011, p.188).

4.2 Milagre do Natal: uma crítica ao bacharelismo e às relações entre família e Estado

Este conto estrutura-se em torno do projeto de um chefe de órgão público que pretende casar a filha com um de seus funcionários, dentre os quais dois frequentam a casa do homem, interessados no matrimônio, um por motivos financeiros, o outro por afeto. Trata-se, portanto, da disputa velada entre Fortunato Guaicuru e Simplício Fontes pela mão de Mariazinha, Filha de Feliciano Campossolo Nunes, o qual, em virtude da posição que ocupava e do hábito de se sobrepor interesses pessoais aos coletivos, sabia-se ter a possibilidade de garantir ao futuro marido da filha uma boa promoção no órgão em que trabalhava, o qual, não gratuitamente, Lima Barreto coloca como sendo o Tesouro Nacional. O conto caracteriza-se, de acordo com as categorias descritas no capítulo anterior, por apresentar uma ação reduzida, constituindo-se quase que em sua totalidade por apenas um episódio, a saber, o diálogo tecido entre os personagens durante uma ceia oferecida por Campossolo, a qual origina uma tensão narrativa mínima, que não se sustenta por muito tempo, sendo rapidamente dissipada pelo brusco surgimento do desfecho. Entretanto, antes mesmo de se iniciar o episódio do diálogo que se estende por quase todo o texto, o narrador tece uma série de comentários, os quais dizem respeito à observação de personagens e ambientes, cujos detalhes compõem a crítica que o autor constrói acerca do bacharelismo e da utilização do funcionalismo público para o atendimento dos interesses individuais em detrimento da coletividade.

Desse modo, o texto se divide em três partes: a primeira é constituída por uma série de descrições que retardam o início da ação, de modo a detalhar tanto o perfil de cada personagem que compõe a trama quanto o macro e o micro espaço em que esta

se situa; a segunda corresponde à ação do conto, a qual se desenvolve por meio de um diálogo travado entre os seus cinco personagens durante o jantar, apresentando a cena que o próprio narrador considera “um quadro célebre nas salas burguesas” (p.256); e a última consiste no seu desfecho, que se dá de forma abrupta. Este surge logo após o episódio da ceia e se contrapõe ao destino prenunciado pelo andamento da trama, a ponto de insinuar certa incoerência entre o final dado ao conto e a ação que o antecede. Entre esses dois momentos, pode-se constatar que se interpõe um longo intervalo (de vários dias ou de alguns meses, não é possível afirmar com precisão), durante o qual é possível depreender que, pelo desfecho inesperado da trama, ocorrera algo que fez mudar o percurso da história. Entretanto, nada se menciona sobre os fatos que promoveram tal mudança, revelando-se apenas o resultado final de tais atos, sem que se estabelecesse qualquer relação de causalidade com os eventos apresentados. Apesar da aparente incoerência, observa-se que o salto de um episódio ao outro guarda certa lógica, a qual se manifesta a partir da relação desse procedimento com a crítica tecida pelo autor no conto.

Assim, a primeira parte do conto é inteiramente descritiva e ocupa metade de sua extensão. Inicia-se com a descrição do bairro de Andaraí, o qual, segundo o narrador, “é muito triste e muito úmido” (p.253), adornado pelas montanhas mais altas da cidade, as quais conservam uma densa vegetação que “enegrece o horizonte e torna triste o arrabalde” (p.253). Em uma das ruas desse bairro localiza-se a residência de um dos protagonistas do conto, Feliciano Campossolo Nunes, “chefe de seção do Tesouro Nacional” ou, conforme se afirma no conto, “antes e melhor: subdiretor” (p.253). A casa é descrita com riqueza de detalhes, dentre estes, menciona-se que “na frente, havia um jardimzinho que se estendia para a esquerda, oitenta centímetros a um metro, além da fachada” (p.253) e que “tinha na cimalha este dístico pretensioso: ‘Vila Sebastiana’” (p.253), o que pode estar relacionado ao nome da esposa de Campossolo, Sebastiana, a qual, conforme se afirma no texto, havia comprado a vila com recursos próprios, ou corresponderia a uma alusão ao Rei D. Sebastião, tecida por Lima Barreto como forma de relacionar o regime republicano instalado no Brasil com a monarquia, já que a situação abordada no conto (um sistema público do qual apenas uma parcela da população participa) tem mais a ver com os princípios monárquicos do que com os republicanos.

Ocorre, nesse início do conto, um movimento de descrições panorâmico, partindo do plano externo até chegar aos elementos em torno dos quais se organizam a ação. Isso ocorre em muitos dos contos barretianos, com o propósito de situar a situação que será exposta e melhor caracterizar o problema para o qual o escritor busca chamar atenção. Em “Milagre do Natal”, primeiro, descreve-se as montanhas onde se localiza o Andaraí, depois se explora o próprio bairro, com o fito de situar a residência de Campossolo, a qual posteriormente é apresentada, correspondendo ao espaço onde se passa a maior parte da narrativa. Por fim, o narrador descreve os personagens do conto, para, só depois disso, narrar o episódio que consiste na ação. Embora tais descrições adiem o início da ação, contrariando os pressupostos do conto, é de grande relevância para a realização do propósito ético e estético do autor, a saber, a construção de uma crítica ao bacharelismo e às relações familistas que se sobrepunham ao Estado verdadeiramente democrático. À medida que delineia o perfil dos personagens, o escritor já indica os elementos sociais e políticos que constituem a situação apresentada. O perfil de Campossolo e o de Fortunato Guaicuru, por exemplo, promovem uma reflexão sobre o funcionalismo público como meio de suprir demandas individuais (no caso de Campossolo, o casamento da filha, e de Fortunato, uma promoção no emprego) tendo em vista que ambos usufruem de meios ilícitos para prover interesses pessoais e financeiros. O local onde Campossolo trabalha, Tesouro Nacional, corresponde, portanto, a uma metonímia que representa todo o funcionalismo da época: o vocábulo tesouro significaria fonte de enriquecimento, e o nacional satiriza o fato de esses indivíduos se apropriarem do dinheiro dos impostos pagos por toda a nação. Assim, a disputa pelo casamento com a moça, tinha a ver, pelo menos no que tange às intenções do primeiro pretendente mencionado, com as promoções de que, a partir daquela união, passaria a dispor. Na ordem em que surgem na trama, o primeiro personagem revelado é Campossolo. Descrito de forma notadamente caricatural, o homem é caracterizado como o típico burocrata. O narrador o apresenta da seguinte maneira:

Campossolo era um homem grave, ventruado, calvo, de mãos polpudas e dedos curtos. Não largava a pasta de marroquim em que trazia para a casa os papéis da repartição com o fito de não lê-los; e também o guarda-chuva de castão de ouro e forro de seda. Pesado e de pernas curtas, era com grande dificuldade que ele vencía os dous degraus dos "Minas Gerais" da Light, atrapalhado com semelhantes cangalhas: a pasta e o guarda chuva de "ouro". Usava chapéu de coco e cavanhaque. (BARRETO, 2005, p.253).

Como se pode observar, a descrição é minuciosa e rica em plasticidade, contribuindo para delinear o perfil do personagem a partir de sua caracterização física e

de seus hábitos. Enfatizam-se os aspectos que ridicularizam a figura do burocrata. Causa riso a cena em que se imagina o homem tentando subir com dificuldade dois degraus, devido não só ao seu porte, mas aos objetos que carregava, sendo um deles desnecessário, a pasta de marroquim, já que tal acessório servia apenas de fachada para encobrir a inércia do trabalho desempenhado por Campossolo, que, conforme é expresso, levava sua pasta para casa contendo papeis relativos ao Tesouro com o intuito de não lê-los. Em outro conto de Lima Barreto, intitulado “O único assassinato de Cazuza” (p.236-240), menciona-se que um dos personagens, Hildegardo Brandão, era julgado inferior aos outros, porque não tinha pasta de marroquim, o que denota o caráter superficial dos juízos de valor acerca da importância e do verdadeiro mérito de cada indivíduo. Assim, utilizar uma pasta de marroquim ou um guarda-chuva adornado de ouro era uma forma de enquadrar-se nos padrões valorizados pela burguesia e de, conseqüentemente, gozar de suas regalias. Beneficiando-se dessa realidade de aparências, surge a figura do bacharel, que será analisada mais adiante.

Voltando a Campossolo, vale citar que alguns de seus traços físicos servem também para caracterizá-lo como um sujeito inferior à esposa, Dona Sebastiana, de estatura superior à do homem. O fato de a mulher ser mais alta que o marido não teria significação alguma se o narrador do conto não mencionasse claramente que a vila em que moravam fora adquirida inteiramente com o dinheiro dela e que a esta se havia dado o mesmo nome da mulher, mostrando a superioridade de Sebastiana diante de Campossolo. Entretanto, Dona Sebastiana, além de mais alta do que o marido, não tinha relevo algum de fisionomia, senão um pince-nez “de aros de ouro, preso, por detrás da orelha, com trancelim de seda” (p.253). Depreende-se dessa informação que a mulher não possuía nenhum atrativo de beleza, contudo era rica, o que provavelmente teria atraído o marido. Note-se, no detalhe dos óculos, a opulência apresentada pela mulher, indicando sua procedência burguesa, de modo que se afirma, sarcasticamente: “Não nascera com ele, mas era como se tivesse nascido, pois jamais alguém havia visto Dona Sebastiana sem aquele adendo, acavalado no nariz, fosse de dia, fosse de noite” (p.253). A mulher era baiana, como o marido, e, de acordo com o narrador, a “única queixa que tinha do Rio cifrava-se em não haver aqui bons temperos para as moquecas, carurus e outras comidas da Bahia” (p.254). Interessante perceber que, com tantos problemas pelos quais o Rio de Janeiro passava durante esse período, como questões de saúde,

moradia, infraestrutura, segurança, entre outros, esse era o único aspecto que desagradava Sebastiana.

A última integrante da Vila Sebastiana a ser apresentada corresponde à Mariazinha, filha do casal em questão. Informa-se que a filha de Campossolo era “uma moça de vinte anos, fina de talhe, poucas carnes, mais alta que o pai, entestando com a mãe, bonita e vulgar” e que, “nela, não havia nem invento, nem novidade como - as outras.” (p.254). Pela descrição efetuada acerca da fisionomia de Mariazinha, percebe-se que, assim como a sua mãe, a moça não possuía muitos atrativos físicos, fato propositalmente pensado pelo escritor, afinal, o elemento que deve interessar aos que desejam unir-se em matrimônio com a filha de Campossolo corresponde às regalias que seu pai pode oferecer ao futuro genro no funcionalismo público. Dessa maneira, a participação da personagem no decorrer da trama, diferente do que ocorre com as demais, sofre uma espécie de apagamento, esta praticamente não tem voz. Durante o episódio que se estende por quase todo o texto, sua presença se faz notar em função dos outros personagens, figurando apenas como peça necessária para o cumprimento do verdadeiro intuito de Campossolo, perpetuar os privilégios de seu círculo familiar no serviço público, o que subjaz ao seu plano de casar a filha. Não coincidentemente ao fato de permanecer sem voz durante boa parte do conto, Mariazinha, apesar de compor o núcleo familiar que valoriza o bacharelismo, representa o polo contrário a esse, fazendo surgir a tensão narrativa.

Após a descrição de tais personagens e antes de passar à ação dramática, o narrador tece uma série de comentários que permite entrever o objetivo perseguido por Campossolo e o tipo de pretendentes que o atraía (note-se: a vontade da filha não entra em questão, esta é inexpressiva, servindo apenas de instrumento para a realização do desejo do pai). Dessa forma, após as descrições do espaço e dos três personagens que compõem o núcleo familiar e dos comentários acerca da intenção de Campossolo, passa-se à explanação dos dois últimos personagens, a qual é de primordial importância para se compreender o conflito que se estabelece entre ambos. Por meio desses, uma série de observações cáusticas são tecidas pelo narrador, de forma a prenunciar a ação que será apresentada. Inicialmente, afirma-se que, em determinados domingos, Campossolo convidava alguns dos seus subordinados a irem almoçar ou jantar com a família, com o intento de casar a filha, estes, conforme o narrador menciona sarcasticamente, eram escolhidos com “acerto e sabedoria” (p.254). Nota-se o teor

cáustico desse último comentário, ao observar sua compatibilidade com o comportamento de um dos convidados do subdiretor, mais precisamente Fortunato Guaicuru, cuja personalidade não se adéqua a acerto e sabedoria no sentido ético (como será evidenciado mais adiante pela descrição do perfil desse personagem), embora não fosse ética o que Campossolo procurava em seu futuro genro. De acordo com o narrador do conto, “os pais sempre procuram casar as filhas na classe que pertencem” (p.254), logo, a qualidade buscada pelo subdiretor corresponderia em ser funcionário de sua repartição simplesmente, de modo que as vantagens obtidas a partir do serviço público permanecessem beneficiando o círculo restrito de sua família. Assim, tal acerto e sabedoria estariam ligados à escolha de alguém que garantisse a continuidade da ordenação familiar na administração pública.

Após isso, Fortunato Guaicuru e Simplício Fontes são descritos de modo a evidenciar a oposição de forças que dá origem à tensão narrativa. Estes são apresentados como terceiros escriturários da sessão de Campossolo e como os mais constantes frequentadores das ceias oferecidas por este. O primeiro era bacharel em Direito e espécie de “secretário” e “consultor em assuntos difíceis” (p.254) do chefe de sessão; já o último era chefe do protocolo, o que se afirma, mais uma vez de forma sarcástica, ser “cargo de extrema responsabilidade, para que não houvesse extravio de processos e se acoimasse a subdiretoria de relaxada e desidiosa” (p.254). Note-se que a preocupação, nesse caso, não seria em dar andamento aos processos, mas em não extraviá-los, sob pena de prejudicar a imagem da sessão. Guaicuru se opõe em todos os seus traços a Simplício: aquele era “forte, de ombros largos e direitos; ao contrário de Simplício, que era franzino, peito pouco saliente, pálido, com uns doces e grandes olhos negros e de uma timidez de donzela” (p.255), o que denota os perfis que o próprio nome de ambos sugere (Fortunato – forte e Simplício - simples).

A oposição entre o caráter dos dois torna-se perceptível pela exposição do trajeto que percorrem até chegarem aos respectivos cargos no Tesouro Nacional. Simplício, de acordo com o narrador, “obtivera o seu lugar direitinho, quase sem pistolão e sem nenhuma intromissão de políticos na sua nomeação” (p.254), assim, já que não usufruiu de meios ilícitos para alcançar seu posto, caracteriza-se como um personagem honesto, embora o “quase” empregado no comentário não permita que se afirme a totalidade de sua integridade, a qual só se constatará no decorrer do conto, por meio da descrição de suas atitudes. Note-se a veia crítica de Lima contra a política de

favorecimentos se fazendo presente no comentário acima, de modo a denunciar a concessão de cargos públicos por políticos e outras figuras influentes, realidade que Guaicuru demonstra conhecer muito bem, conforme se percebe pelo interesse em se utilizar dela. Para chegar ao Tesouro, diferentemente de seu companheiro, Fortunato Guaicuru opta por um caminho ilegal. Este era de Mato Grosso e fora nomeado para a alfândega de Corumbá, depois, transferiu-se para a delegacia fiscal de Goiás, formando-se, na respectiva faculdade de Direito, já que, segundo o narrador observa, “não havia cidade do Brasil, fosse capital ou não, em que não houvesse uma” (p.255). Tal afirmação consiste no início das críticas tecidas neste conto ao bacharelismo, podendo-se compreendê-la como uma ironia à admiração generalizada em torno dos magistrados ou como um indicativo de que a formação de Fortunato era uma farsa, já que tal faculdade, conforme se faz perceber no decorrer do conto, não era “reconhecida” (p.255). As aspas no vocábulo indicam que o termo em questão está na acepção de ninguém reconhecer a tal faculdade de Corumbá, sugerindo que a mesma não existia. Após a suposta formatura, o homem passou para a Casa da Moeda e, desta repartição, para o Tesouro, não se esquecendo, jamais, como é enfatizado no conto, “de trazer o anel de rubi sempre à mostra” (p.255). A veracidade acerca da formação de Guaicuru começa a se fazer questionada pelo leitor a partir de sua recusa em advogar, conforme se percebe no episódio que corresponde à ação do conto. Este já se inicia em um ponto carregado de tensão dramática, marcado pelo questionamento de Dona Sebastiana a Guaicuru durante o jantar:

— Porque não advoga? perguntou Dona Sebastiana, rindo, com seu quádruplo olhar altaneiro, da filha ao caboclo que, na sua frente e a seu mando, se sentavam juntos.

— Minha senhora, não tenho tempo...

— Como não tem tempo? O Felicianinho consentiria - não é Felicianinho? Campossolo fazia solenemente: — Como não, estou sempre disposto a auxiliar a progressividade dos colegas.

Simplicio, à esquerda de Dona Sebastiana, olhava distraído para a fruteira e nada dizia. Guaicuru, que não queria dizer que a verdadeira razão estava em não ser a tal faculdade "reconhecida", negaceava:

— Os colegas podiam reclamar.

Dona Sebastiana acudia com vivacidade: — Qual o que. O senhor reclamava, Senhor Simplicio? Ao ouvir o seu nome, o pobre rapaz tirava os olhos da fruteira e perguntava com espanto: — O que, Dona Sebastiana? — O senhor reclamaria se Felicianinho consentisse que o Guaicuru saísse, para ir advogar? — Não.

E voltava a olhar a fruteira, encontrando-se rapidamente com os olhos de topázio de Mariazinha. Campossolo continuava a comer e Dona Sebastiana insistia: — Eu, se fosse o senhor, ia advogar. (BARRETO, 2005, p.255-256).

Note-se que o personagem nega-se veementemente a se prestar ao ato de advogar, apresentando justificativas pouco convincentes. Dona Sebastiana, por sua vez, insiste em vê-lo advogando, o que demonstra o fascínio que a profissão exerce sobre a sociedade. Prova disso, no conto, é a afirmação que antecede o episódio do diálogo: “Na mesa, todas as atenções tinha Dona Sebastiana pelo hipotético bacharel” (p.257). Nesse trecho do conto, observa-se uma crítica ao bacharelismo predominante na sociedade brasileira no início do século XX. Havia uma admiração de D. Sebastiana em torno do rapaz devido à sua formação, em virtude disso, a mulher pretendia uni-lo à Mariazinha, conforme se percebe pela determinação de ambos se sentarem à mesa lado a lado. O termo *bacharelismo*, conforme observa Medina (2009), refere-se ao fenômeno social caracterizado pela predominância do bacharel na vida social do país, de modo que o indivíduo assim intitulado ocupava “posição diferenciada na sociedade, exercendo, muitas vezes, funções alheias à sua formação, em meio à falta de profissionais qualificados para exercê-las.” (2009. p.40). Sendo assim, “o diploma de bacharel não habilitava apenas ao exercício da profissão de advogado e às carreiras jurídicas, pois servia ao ingresso em uma série de outras atividades (2009, p.40), como jornalismo, magistério, chefia de órgãos públicos, entre outras. Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* (1993) também se reportou à questão do *bacharelismo*, tecendo uma análise histórico-sociológica do fenômeno. Para Sérgio Buarque de Holanda, a supervalorização de atributos, como o do título de bacharel, foi herdada dos colonizadores portugueses que legitimavam o poder por meio de títulos nobiliárquicos, como os de barão, visconde, conde, marquês e duque e, na falta destes, dos acadêmicos de bacharel e de doutor. Algumas dessas características são nítidas nos bacharéis e doutores presentes nos contos de Lima Barreto, como em Numa Pompílio de Castro, no “auxiliar de gabinete” e em Fortunato Guaicuru, que fazia questão de deixar à mostra seu suposto anel de formatura.

Dando continuidade ao diálogo, percebe-se que, além de usufruir de seu hipotético bacharelado, Fortunato faz uso do “móvel do conhecimento” (HOLANDA, 1993, p.164) para justificar sua recusa ao ato de advogar e atrair mais ainda a admiração de D. Sebastiana. O personagem conhecia bem o fascínio que a demonstração de conhecimento exercia sobre a sociedade da qual fazia parte. Após ver a mulher de Campossolo insistir incansavelmente na aceitação do pretendente pelo exercício da advocacia, o rapaz justifica sua falta de tempo para fazê-lo devido ao fato de estar

produzindo uma obra de grande peso e inédita, sobre Direito Administrativo. A cena que se estrutura a partir da revelação do personagem corresponde ao ponto alto da ação dramática, por meio do qual Lima promove uma crítica sobre “o amor bizantino nos livros” que “pareceu, muitas vezes, penhor de sabedoria e indício de superioridade mental, assim como o anel de grau ou a carta de bacharel” (1993, p.163). O anúncio causa grande impacto em todos que estão à mesa, e a maneira como a cena é descrita, tão palpável quanto a realidade que a inspirava, provoca riso ao leitor:

— Todos se espantaram. Mariazinha olhou Guaicuru; Dona Sebastiana levantou mais a cabeça com pince-nez e tudo; Simplício que, agora, contemplava esse quadro célebre nas salas burguesas, representando uma ave, dependurada pelas pernas e faz pendante com a ceia do Senhor - Simplício, dizia, cravou resolutamente o olhar sobre o colega, e Campossolo perguntou:

— Sobre o que trata?

— Direito administrativo brasileiro.

Campossolo observou:

— Deve ser uma obra de peso.

— Espero.

Simplício continuava espantado, quase estúpido a olhar Guaicuru. (BARRETO, 2005, p.256)

A surpresa de Simplício não era gratuita. Segundo o narrador, ao perceber o olhar pasmo do companheiro de repartição em sua direção, Fortunato Guaicuru logo tratou de expor o plano da obra, que dizia respeito a remontar o Direito Administrativo brasileiro ao antigo Direito Administrativo português, de modo a investigar como este havia se adaptado ao país, modificando-se sob o influxo das ideias da Revolução. Ao fazer isso, o suposto bacharel despertou mais ainda a desconfiança de Simplício, que se perguntava quem o teria ensinado aquilo, acreditando que aquelas ideias não lhe pertenciam. O plano de Fortunato seria, na verdade, por meio de toda uma encenação, sensibilizar seu chefe a promovê-lo no Natal, e não publicar a tal obra de peso. De modo que ao ser indagado por Dona Sebastiana acerca de quando pretendia publicá-la, responde: “— Queria publicar antes do Natal, porque as promoções serão feitas antes do Natal, mas...” (p.256). Diante disso, ao mesmo tempo em que a mulher repreende Campossolo por não lhe ter falado sobre o fato de que as promoções ocorreriam antes do Natal, pede, indiretamente, ao esposo que promova o rapaz. Ao que o marido responde justificando que “essas cousas não se dizem às nossas mulheres; são segredos de Estado” (p.256). Observa-se nessa afirmação uma ironia promovida por Lima Barreto, já que toda a situação narrada no conto evidencia o quanto o Estado funcionava como um prolongamento da família, isso ocorre porque não se reconhece a separação entre essas duas instituições. Desse modo, a sociedade dessa época não enxergava ou

ocultava uma concepção que Lima apresenta por meio desse conto e que se resume aos seguintes esclarecimentos de Buarque de Holanda:

O Estado não é uma ampliação do círculo familiar e, ainda menos, uma integração de certos agrupamentos, de certas vontades particularistas, de que a família é o melhor exemplo. Não existe, entre o círculo familiar e o Estado, uma gradação, mas antes uma descontinuidade e até uma oposição. A indistinção fundamental entre as duas formas é prejuízo romântico que teve os seus adeptos mais entusiastas durante o século décimo nono. De acordo com esses doutrinadores, o Estado e as suas instituições descenderiam em linha reta, e por simples evolução da Família. A verdade, bem outra, é que pertencem a ordens diferentes em essência. Só pela transgressão da ordem doméstica e familiar é que nasce o Estado e que os simples indivíduo se faz cidadão contribuinte, eleitor, elegível, recrutável e responsável, ante as leis da Cidade. (HOLANDA, 1993, p.101).

No conto em questão, chama-se atenção justamente para a situação contrária a essa concepção: o Estado concebido como uma ampliação do círculo familiar. Campossolo torna a sala de jantar de sua casa uma espécie de gabinete para selecionar aquele que, passando a fazer parte de sua família, receberia as promoções no Tesouro Nacional. A escolha do genro e, conseqüentemente, do funcionário “agraciado” pelo órgão também passaria pelo crivo da esposa do subdiretor. Percebendo isso, Guaicuru utilizou-se de todas as suas artimanhas para conquistar a preferência de Campossolo e, de fato, parecia estar conseguindo. Entretanto, havia Simplício como seu concorrente, o qual, embora tenha demonstrado inexpressiva concorrência à Fortunato durante todo o conto, ganhando espaço apenas no final do conto, superava a audácia daquele “no coração de Mariazinha” (p.255). O primeiro parecia verdadeiramente interessado no casamento, por gostar da moça, indício desse afeto é o fato de o narrador mencionar que, durante o jantar, os olhares do casal encontravam-se furtivamente e de Mariazinha não estar atenta às palavras de Guaicuru.

Após o episódio do jantar, a narrativa que vinha num tom crescente de empolgação por parte de alguns personagens e de surpresa por parte de outros decaí. O narrador menciona que a sala em que os personagens se encontravam foi tomada de desânimo, marcando o final desse episódio. Tal desânimo seria uma forma de o autor do conto reconhecer a impotência dos que não se adequavam a esse sistema. Simplício e Mariazinha nada poderiam fazer para modificá-lo. Diante disso, conforme o narrador afirma, este resolveu se retirar do recinto e, no percurso para a sua casa, pensava “no Natal próximo e no ‘Direito’ de Guaicuru. Perguntava de si para si: ‘Quem lhe ensinou aquilo tudo? Guaicuru é absolutamente ignorante’ Quando pensava naquilo, implorava: ‘Ah! Se Nosso Senhor Jesus Cristo quisesse...’” (p.257). Contudo, apesar de Simplício

acreditar que Guaicuru seria promovido e casaria com a filha de Campossolo e de os indícios do plano social, convertidos literariamente, apontarem para esse desfecho, ocorreu o contrário. Entretanto, não é dado ao leitor saber o que levou o ministro a respeitar a decisão justa, pautada não em mecanismos de favorecimento, mas no mérito de cada indivíduo. Informa-se apenas que: “Vieram afinal as promoções. Simplício foi promovido porque era muito mais antigo na classe que Guaicuru. O Ministro não atendera a pistolões nem a títulos de Goiás.” (p.258) Logo, quebra-se toda a expectativa criada pelo escritor por meio de cada elemento descrito no conto. Para que a lógica linear da ação fosse completamente quebrada, acrescenta-se que:

Ninguém foi preterido; mas Guaicuru que tinha em gestação a obra de um outro, ficou furioso sem nada dizer.

[...]

[Simplício e Mariazinha] Casaram-se dentro de um ano; e, até hoje, depois de um lustro de casados ainda teimam.

Ele diz: — Foi Nosso Senhor Jesus Cristo que nos casou.

Ela obtempera: — Foi a promoção. (BARRETO, 2005, p.255-256).

Desse modo, o predomínio dos interesses pessoais sobre os coletivos foi em parte contrariado pelo desfecho que Lima deu ao conto. Como se pode perceber no trecho transcrito, o ministro acabou ignorando as indicações de padrinhos e o falso mérito acadêmico, embora as atitudes dos personagens no decorrer da trama levassem o leitor a imaginar que isso não ocorreria, em virtude não só da organização da trama, mas da ligação entre os fatos narrados e a realidade, que fazia pressupor um destino diferente aos personagens. A determinação do ministro contrariava o plano exterior à obra, os fatos criticados por Lima Barreto. Prova disso foi o reconhecimento de Mariazinha de que a sua união com o chefe do protocolo se devera à promoção concedida ao rapaz. Caso tal concessão não tivesse ocorrido, o casamento dos dois não teria sido possível, em virtude dos interesses do pai em manter seu círculo familiar usufruindo das vantagens de participar do funcionalismo público. Simplício, por sua vez, julgava que sua promoção seria um milagre, insinuando que havia ocorrido por intervenção divina. Embora as conclusões do casal pareçam divergir, na verdade se complementam, pois, tendo em vista os hábitos ilícitos praticados na época para que a administração pública permanecesse acessível apenas aos mantenedores de um sistema excludente, a promoção, segundo a lógica do conto, só poderia ser produto de um milagre, e teria sido esta, segundo Mariazinha, a responsável pela ocorrência da união matrimonial. Nesse caso, subjaz a concepção de que, sem promoção, não teria ocorrido matrimônio. Logo, mesmo que por um lado os interesses individuais não tenham sido sobrepostos aos

coletivos, por outro, isso ocorreu, afinal teria sido em virtude da promoção que Campossolo interessara-se por ter Simplício como genro, a fim de que o mesmo continuasse sustentando esse esquema. A diferença é que Simplício não se utilizou de má fé para adquirir a promoção que era sua por direito. Poder-se-ia dizer, portanto, que o bacharelismo foi contrariado, enquanto o familismo saiu triunfante.

Neste conto, assim como em “Três Gênios de Secretaria”, percebe-se uma forte crítica à valorização dos falsos doutores, aqui especificamente representados pela figura decorativa do bacharel, e ao objetivo de se alcançar posições privilegiadas no funcionalismo público por meio da relação entre família e administração pública, mostrando mais uma vez a sobreposição dos interesses pessoais aos coletivos. Essa predominância do privado sobre o público em um estado que se dizia republicano é criticada por Lima Barreto em muitos de seus contos e, para compreendê-la, é necessário reconhecer a dimensão patriarcal e familista da sociedade brasileira investigada por Sergio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil* (1993). Segundo o estudioso, não era fácil aos detentores das posições de responsabilidade pública conceberem a distinção entre os domínios público e o privado, pois traziam em seu bojo uma herança patrimonialista, a qual os levava a perceber a administração pública como um assunto de seu interesse particular, de modo a compreender as funções, os empregos e os benefícios referentes a esse serviço como direitos pessoais de seus funcionários e não como interesses objetivos do público. A escolha de quem assumiria as funções públicas, sob a óptica do funcionário patrimonial, era feita de acordo com a confiança pessoal que os candidatos inspirassem, e não conforme as suas capacidades intelectuais ou práticas para o cargo. Sendo assim, de acordo com Sérgio Buarque de Holanda:

No Brasil, só excepcionalmente dispôs-se de um sistema administrativo e de um corpo de funcionários puramente dedicados a interesses objetivos e fundados nesses interesses. Ao contrário, é possível acompanhar, ao longo de nossa história, o predomínio constante das vontades particulares que encontram seu ambiente próprio em círculos fechados e pouco acessíveis a uma ordenação impessoal. Dentre esses círculos, foi sem dúvida o da família aquele que se exprimiu com mais força e desenvoltura em nossa sociedade. E um dos efeitos decisivos da supremacia incontestável, absorvente, do núcleo familiar - a esfera, por excelência dos chamados “contatos primários”, dos laços de sangue e de coração - está em que as relações que se criam na vida doméstica sempre forneceram o modelo obrigatório de qualquer composição social entre nós. Isso ocorre mesmo onde as instituições democráticas, fundadas em princípios neutros e abstratos, pretendem assentar a sociedade em normas antiparticularistas. (HOLANDA, 1993, P.106).

À medida que aborda as relações particularistas presentes na administração pública por meio de um círculo fechado, completamente alheio à ordenação impessoal, a narrativa em questão reflete bem a realidade descrita por Sérgio Buarque de Holanda. A sala de jantar de Campossolo poderia ser considerada como uma espécie de escritório em que se firmou a promoção de Simplício. Teria sido justamente essa ascensão que permitiu o casamento deste último com Mariazinha ou teria ocorrido o contrário (em virtude da preferência da moça por esse rapaz, o mesmo teria recebido a promoção, ajustada de forma oculta pelo sogro)? No conto, essa informação não é dada, contudo, conhecendo a lógica familista que, contraditoriamente, regia as relações na esfera pública, conforme observado acima, soa irônico o trecho em que o narrador revela que “O Ministro não atendera a pistolões nem a títulos de Goiás.” (2005, p.255-256) e, mais ainda, o título do conto: “Milagre do Natal”. Sendo assim, além de criticar o bacharelismo, esse conto de Lima também denuncia o fato de a sociedade brasileira adotar as relações familiares como modelo dos mais diversos tipos de composição social.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se pode notar pelas explanações realizadas, a fortuna crítica em torno dos contos de Lima Barreto ainda é bastante reduzida, de modo a instigar que novos estudos se debrucem sobre este objeto pouco explorado. Mais do que vislumbrarem a “inteira medida” (PEREIRA, 1988, p.300) da capacidade literária de Lima, esses textos representam a inserção de uma nova postura literária no cenário nacional, a qual alia concepções éticas e estéticas mais coerentes com o contexto social, político e literário percebido pelo autor. Antes de se contrapor às concepções literárias que o cercavam, Lima vai de encontro à representação de Brasil adotada pelos autores de sua época, aspecto que merece ser elucidado. O escritor revela o país a partir do ponto de vista da classe desprivilegiada, de modo a apresentar o subúrbio e a sociedade carioca em sua completude, estendendo-se ao interior do Brasil. Lima desvela também a real conjuntura política e social presente no país, com seus vícios, jogos de poder, favorecimentos e divisões. Pelos contos de Lima, observa-se o negro, a mulher, o político, “os doutores”, a literatura, a cultura, a memória, entre outros elementos, filtrados por uma óptica diversa em relação às obras do período. Assim, o escritor acaba por apresentar em seus contos uma categoria de nação ainda não explorada, a qual necessita ser desvendada para a melhor compreensão de sua obra e desse momento da Literatura nacional.

A partir da pesquisa realizada acerca dos contos de Lima Barreto, pôde-se perceber que tais textos realizam uma ruptura com os procedimentos literários preconizados pelos teóricos do gênero e com a estética cultivada no início do século XX. Grande parte desses contos apresenta uma concepção de forma extensiva e solta, caracterizada por abrangência de assuntos, digressões, encadeamento frouxo, forte distensão narrativa e profusão de personagens, cenários e situações. A escolha por tais procedimentos se deve à concepção literária do escritor e à sua visão acerca do momento histórico e social que o cercava. Para Lima, a função social da Literatura sobrepunha-se à rigidez formal dos gêneros, propalada em sua época. Dessa forma, diante de um cenário marcado pelos contrastes sociais que se intensificaram durante o período da Primeira República, o escritor une a quebra da rigidez formal com a denúncia das mazelas sociais que marcaram o período supracitado, realizando-se assim o intuito ético e estético, o qual neste trabalho foi esclarecido por meio da relação estabelecida entre os procedimentos literários empregados pelo autor, a matéria representada e os efeitos advindos dessa associação.

Sendo assim, no primeiro capítulo, constatou-se que os contos do escritor carioca estão inseridos em um processo maior de transformação das narrativas, distanciando-se cada vez mais das teorias do conto moderno. Ao se confrontar os diversos pontos de vista de críticos e escritores que buscaram delimitar os principais aspectos do conto, observou-se uma relativa concordância acerca das dimensões que essa composição deveria apresentar. Para muitos estudiosos, o conto se caracterizava pela economia dos meios narrativos, sendo, portanto, definido como uma narrativa breve. Lima Barreto foi um dos escritores brasileiros pioneiros na quebra desse paradigma. Seus contos despertaram um novo olhar sobre o pressuposto da brevidade. Tal postura promoveu o alargamento da compreensão crítica acerca dos elementos que definiriam o gênero, fazendo com que a economia dos meios narrativos fosse apenas mais um dos recursos dos quais um contista poderia lançar mão. Junto a essa constatação, chegou-se a outra, a de que essa recusa do autor em aderir ao padrão ditado para o conto fazia parte de um propósito ético e estético em face das contradições da República recém-proclamada e do gosto literário em voga na época. A fim de denunciar as problemáticas que despertavam sua atenção e de propor uma reflexão crítica acerca das mesmas, o escritor submeteu seus contos a uma flexibilização formal que promoveu a ampliação das possibilidades de elaboração do gênero.

Investigando-se os procedimentos presentes nos contos do autor, verificou-se que 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. Além disso, o autor expõe claramente uma matéria até então omitida pelos escritores da época, presente apenas nas entrelinhas machadianas. Pode-se dizer, portanto, que Lima “abriu um veio decisivo na fisionomia

do moderno conto brasileiro”³¹ (L. C. LIMA, p.186, 1982) e que, para se compreender os procedimentos literários empregados pelo escritor na composição de seus contos, deve-se relacionar o contexto em que se desenvolveram as concepções e propósitos literários do autor bem como os elementos internos aos seus textos.

No segundo capítulo, constatou-se que os contos do autor não seguem um padrão de forma, dispondo de um esquema estrutural o qual, junto aos procedimentos literários que o caracterizam, não se repete segundo a mesma ordenação. Assim, viu-se que não é possível identificar uma matriz formal nesses textos, tendo em vista que “a narrativa fragmenta-se numa estrutura invertebrada” (GOTLIB, 1991, p.30). Logo, reconheceu-se a necessidade de investigar os elementos que se destacam na constituição dessa estrutura diversa e que orientam a organização interna da trama, a fim de desvendar a lógica e funcionalidade que tais aspectos assumem no texto e de evidenciar seu caráter irrestrito. A partir dessa investigação, notou-se que os modos de configuração do conflito dramático e do eixo em torno do qual as narrativas se organizam são recorrentes e que se relacionam diretamente à visão de mundo do escritor bem como à sua intenção ética e estética, de modo que ao se investigar os primeiros, descortinou-se a última. Quanto ao conflito, identificaram-se contos de Lima em que a ação é bastante reduzida, conseqüentemente a tensão dramática não se sustenta por muito tempo; outros em que esta praticamente inexistente, predominando a descrição de espaços ou impressões dos personagens; havendo ainda aqueles que apresentam mais de um núcleo dramático em sua constituição. Tratando-se do eixo dessas composições, mostrou-se que algumas se organizam em torno de um personagem, outras ao redor de uma ação e as demais tem uma ideia como elemento central. Por meio da análise de alguns dos contos do autor em que se verificam estes elementos, tornou-se nítido que estes procedimentos obedecem a um propósito crítico e militante, correspondendo à maneira de Lima ampliar as possibilidades formais do conto, defender sua dimensão crítico-social e denunciar as contradições da Primeira República. Desse modo, ficou evidente que toda a ordenação desses elementos converge para a meta perseguida pelo autor, a qual reflete sua visão acerca da Literatura. O escritor considerava que a arte literária seria uma atividade individual, porém, após sua reelaboração deixava de

³¹ Expressão utilizada por Luis Costa Lima ao considerar Mário de Andrade e Graciliano Ramos como marcos do moderno conto brasileiro. Aqui, considera-se Lima Barreto como um dos precursores das inovações que marcaram esse tipo de conto, pois adotou, antes daqueles, procedimentos literários afins com a estética moderna, como uma linguagem mais próxima ao leitor, aprofundamento psicológico, tom discursivo, prescindibilidade da ação, flagrantes líricos, entre outros.

pertencer ao artista e passaria a fazer parte do mundo com o objetivo de diminuir as diferenças.

Por meio do último capítulo, tornou-se claro que tão importante quanto explorar os recursos empregados pelo escritor na constituição de seus contos, é compreender a matéria à qual estão aliados. Lima produziu sua obra em meio ao clima de exaltação às terras brasileiras e à euforia provocada pelo progresso, o que se reflete no espírito literário de grande parte dos escritores da época. Em vez de aderir a essa tendência, o escritor revela a face oculta do regime político que se instalara, mostrando sua lógica excludente, marcada pela cooptação de indivíduos capazes de manter a administração pública sob o domínio de uma pequena parcela da população, a qual visava à satisfação dos interesses pessoais, em detrimento da coletividade. Além de desvelar a dinâmica das instituições políticas, Lima também critica as formas de ascensão social cultivadas então, as quais estavam atreladas ao familismo e ao bacharelismo. Dessa maneira, diferente de um caráter elogioso à nação republicana, os contos do escritor, assim como o restante de sua obra, são marcados por um caráter político e social em face das contradições que se ampliaram com a Primeira República. Logo, se a forma dos contos barretianos rompe com a tradição e com os padrões instituídos pelos escritores da época, evidenciando seu propósito ético e estético, a matéria de que se compõem concorre diretamente para o mesmo.

Por fim, conclui-se que há uma coerência entre os procedimentos literários empregados pelo autor em seus contos, a matéria representada e os efeitos visados. Para compreender a relação entre esses elementos, é necessário considerar os princípios éticos e estéticos adotados e empregar critérios de análise mais flexíveis em relação aos seus aspectos formais, de modo a considerá-los sob a perspectiva dos estudos de Literatura e sociedade, aliando a visão que busca explicar esses textos pelos fatores externos a eles à que reconhece a estrutura literária como virtualmente independente. Conforme ficou nítido, 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 que visa cumprir uma proposta. Portanto os contos do escritor exigem do pesquisador uma perspectiva dialética entre texto e contexto, como defende Antonio Candido (2006):

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).

Diante disso, considera-se que as rupturas empreendidas por Lima Barreto na constituição de seus contos correspondem a uma nova proposta estética resultante de uma visão de mundo diversa. O autor conserva uma percepção crítica sobre seu tempo e momento histórico e, mais do que criticar ou entreter, acredita que o texto literário teria o poder de fazer ligações entre os homens. Para o Lima, “arte, literatura, tendo o poder de transmitir sentimentos e ideias, sob a forma de sentimentos, trabalha pela união da espécie; assim trabalhando, concorre, portanto, para o seu acréscimo de inteligência e de felicidade.” (BARRETO, 1956, p.67). Dessa maneira, há uma concepção ideológica acerca da função da Literatura que subjaz aos contos do autor e os elementos que o constituem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. Contos e contistas. In: **O empalhador de passarinho**. 3a. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 2002.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Crítica Literária**. Organizado por Mário de Alencar. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1959.

BARRETO, Lima. **Bagatelas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Empresa de Romances Populares, 1923. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00117300>>. Acesso em: 14 fevereiro de 2013.

_____. **Contos reunidos**. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.

_____. **Diário Íntimo**. São Paulo: Brasiliense, 1961.

_____. **Histórias e sonhos**. São Paulo: Brasiliense, 1952.

_____. **Impressões de leitura**. São Paulo: Brasiliense, 1956.

_____. **Marginália**. São Paulo: Brasiliense, 1956.

_____. **Numa e a ninfa**. Rio de Janeiro: Garnier, 1989.

_____. **Recordações do escrivão Isaías Caminha**. São Paulo: Brasiliense, 1956.

_____. **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.

_____. **Toda crônica**. Vol. 1 (1890 – 1919). Apresentação e notas de Beatriz Resende; organização de Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

_____. **Toda crônica**. Vol. 2 (1919 – 1922). Apresentação e notas de Beatriz Resende; organização de Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

_____. **Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá**. São Paulo: Ática, 1997.

BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**. Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BOSI, Alfredo. “As letras na primeira república”. In: **História geral da civilização brasileira** (org. por Boris Fausto). O Brasil republicano. 2ª. Volume. São Paulo. Difel, 1977.

_____. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. Esquema Machado de Assis. In: **Vários Escritos**. 3ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. **Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos**. 10a. ed. São Paulo: Ouro sobre azul, 2006.

_____. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 8ª. Ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. **Um funcionário da monarquia: ensaio sobre o segundo escalão**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

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. Disponível em: <http://www.socbrasileiradegeografia.com.br/revista_sbg/luciene%20p%20c%20cardoso.html>. Acesso em: 10 agosto 2012.

CARVALHO Hugo Ramos de. **Obras completas**. São Paulo: Panorama, 1950.

CARVALHO, José Murilo de. **A Construção da Ordem: a elite política. Teatro das Sombras: a política imperial**. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. 3ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CASSAL, Sueli Tomazini Barros. **O Brasil visto verticalmente: uma constelação chamada Monteiro Lobato**. Tese de Doutorado (orientação Ana Maria Lisboa de Mello). Porto Alegre: Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003. Disponível em: <<http://www.biblioteca.ufrgs.br/bibliotecadigital/2004-2/tese-csh-0396170.pdf>>. Acesso em: 19 dezembro 2012.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. 2ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio eletrônico: século XXI**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Lexicon Informática, 2004.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. **Lima Barreto e o fim do sonho republicano**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

GILENO, Carlos Henrique. Numa e a Ninfa: dilemas e impasses da formação da sociedade republicana. **Perspectivas: Revista de Ciências Sociais**, Marília: Unesp, v.26, p.125-136, jan./jun. 2003. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/377>>. Acesso em: 21 janeiro de 2013.

GOMES, Ângela de Castro. **Essa gente do Rio: Modernismo e Nacionalismo**. Rio de Janeiro: FGV, 1999,

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do conto**. 6ª. Ed. São Paulo: Ática, 1991.

HOHLFELDT, Antonio. **Conto Brasileiro Contemporâneo**. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1981.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Prefácio. In: Barreto, A. H. L. **Clara dos Anjos**. São Paulo: Brasiliense, 1956.

_____. **Raízes do Brasil**. 25^a.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. Em torno de Lima Barreto. In: **Cobra de vidro**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HORTA DUARTE, Regina. Natureza e sociedade, evolução e revolução: a geografia libertária de Elisée Reclus. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, vol.26, no. 51. 2006. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26305102>>. Acesso em: 21 agosto 2012.

HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LAFETÁ, J. L. M. **A crítica e o modernismo**. São. Paulo: Duas cidades, 1974.

L. C. LIMA. O conto na modernidade brasileira. In. PROENÇA FILHO, Domício.Org. **O livro do Seminário**: ensaios. São Paulo: LR Editores, 1982.

LIMA, Cláudia. **Diáspora negra para o território brasileiro**. Disponível em: <<http://www.claudialima.com>>. Acesso em: 13 agosto 2012.

LIMA, Herman. **Variações sobre o conto**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

LOPES NETO, João Simões. **Contos gauchescos**. 9^a Ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

LOPES, Silvana F. **A Educação Escolar na Primeira República**: A Perspectiva de Lima Barreto. São José do Rio Preto: UNESP, 2006. Disponível em: <http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/periodo_primeira_republica.html>. Acesso em: 14 fevereiro de 2013.

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. 34^a Ed. 2009.

MARIA, Luzia de. **O que é conto**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

MARINS, Álvaro. **Machado de Assis e Lima Barreto**: Da Ironia à Sátira. Rio de Janeiro: Utópos, 2004.

MEDINA, Paulo Roberto de Gouvêa. Do Bacharelismo à Bacharelize: Reflexos desses fenômenos nos cursos jurídicos, ao longo do tempo. In: **Ensino Jurídico, Literatura e Ética**. Brasília: OAB Editora, 2009.

MELO, Rita. Lima Barreto, a cidade e os “homens do subterrâneo” nos primeiros anos da República. **História e Perspectivas**. Uberlândia, n.27/28, p.537-556, jul./dez.2002; jan./jun. 2003. ISSN 0103-409X.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária** - Prosa II. 20ª. Ed. São Paulo. Cultrix, 2006.

_____. **Dicionário de termos literários**. 11ª. Ed. São Paulo. Cultrix, 2002.

MONTELLO, Josué. **O conto brasileiro**: de Machado de Assis a Monteiro Lobato. Rio de Janeiro: ABL, 1958.

MOTT, Maria Lúcia de Barros. A criança escrava na literatura de viagens. In: **Cadernos de Pesquisa**, n. 31, dez. 1979. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/scielo.php?pid=S010015741979000400008&script=sci_arttex>. Acesso em: 15 setembro de 2012.

NABUCO, Joaquim. **O Abolicionismo**. Londres. Typographia de Abraham Kingdon e Cia, 1883. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01204300#page/7/mode/1up>>. Acesso em 16 março de 2013.

NOLASCO-FREIRE, Zélia. **Lima Barreto**: Imagem e Linguagem. São Paulo: Annablume, 2005.

OAKLEY. R. J. **Lima Barreto e o Destino da Literatura**. São Paulo: Unesp, 2011.

OLIVEIRA, Irenísia Torres de. O estilo sob suspeita: preocupações modernas na obra de Lima Barreto. In: **Terceira margem**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano IX, nº12, 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>. Acesso em: 15 setembro de 2012.

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.

POZENATO, José Clemente. Algumas considerações sobre região e regionalidade. In: **Processos culturais**: reflexões sobre a dinâmica cultural. Caxias do Sul: EDUCS, 2003.

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.

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

SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: **Ao vencedor as batatas:** forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 4ª Ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1992.

SCHWARCZ, Lilia Moritz (org. e intr.). **Contos completos de Lima Barreto.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SILVA, Maurício. **A Hélade e o subúrbio:** Confrontos literários na Belle Époque carioca. São Paulo: Edusp, 2006.

TELLES, Gilberto Mendonça. **O Conto Brasileiro em Goiás.** Goiânia: Departamento Estadual de Cultura, 1969.

TOZONI-REIS, Marília Freitas de Campos. **Infância, escola e pobreza:** ficção e realidade. Campinas: Autores associados, 2001.

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