Universidade de São Paulo
Instituto de Estudos Brasileiros
Programa de Pós-Graduação
Culturas e Identidades Brasileiras

O conto em Lima Barreto: oscilação editorial e hibridismo estético

Alexandre Juliete Rosa

(Versão corrigida)

São Paulo

2017

Universidade de São Paulo
Instituto de Estudos Brasileiros
Programa de Pós-Graduação
Culturas e Identidades Brasileiras

O conto em Lima Barreto: oscilação editorial e hibridismo estético

Alexandre Juliete Rosa

**Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Culturas e Identidades
Brasileiras do Instituto de Estudos
Brasileiros da Universidade de São Paulo,
para a obtenção do título de Mestre em
Literatura Brasileira.
Área de concentração: Estudos Brasileiros**

Orientador: Prof. Dr. Fernando Augusto Magalhães Paixão

(Versão corrigida)

São Paulo

2017

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação do

Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

© reprodução total

R788

Rosa, Alexandre Juliete

O conto em Lima Barreto : oscilação editorial e hibridismo estético / Alexandre Juliete
Rosa -- São Paulo, 2017.

Orientador : Prof. Dr. Fernando Augusto Magalhães Paixão.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos
Brasileiros. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras. Área
de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil: a realidade da criação,
a criação da realidade.

Versão do título para o inglês: The short story in Lima Barreto: editorial oscillation and
aesthetic hybridism.

Descritores: 1. Lima Barreto, 1881-1922 2. Literatura Brasileira 3. Conto 4. Crítica
Literária 5. Gêneros Literários 6. Coletâneas I. Universidade de São Paulo. Instituto de
Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Título.

IEB/SBD46/2017

CDD 869.9349

*... esforçar-me, na medida de minhas forças, para fazer entrar
no patrimônio comum do espírito dos meus contemporâneos,
consolidando pela virtude da forma, tudo o que interessa o uso da vida,
a direção da conduta e o problema do nosso destino.*

Lima Barreto

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida entre dezembro de 2016 e outubro de 2017.

Ao Fernando Paixão, pelo acolhimento de meu projeto desde a banca do processo seletivo; pelo carinho e zelo que sempre demonstrou pela pesquisa, sobretudo pela sinceridade e ‘dureza’ em alguns momentos, que me fizeram progredir a cada dia.

Às funcionárias do IEB, Cristina e Daniele, sempre dedicadas e presentes em todas as situações em que precisei de apoio institucional.

À Ieda Lebensztayn e ao Marcos Moraes, pela enorme contribuição e incentivo que me passaram durante a banca de qualificação.

À minha companheira, Camila Andrade, pelo amor incondicional e incentivo, sobretudo nos momentos mais difíceis deste processo. À minha querida sogra, Rose, e ao meu sogro, Genildo, sempre presentes e em nossa vida.

Ao meu falecido pai, Antonio, e à minha mãezinha querida, Maria Iracy, que me ensinaram com exemplos a árdua tarefa de ser pobre e continuar sonhando. À minha irmã Luciana e ao meu irmão César, que de alguma forma sempre estarão presentes nas maluquices da minha vida.

À minha gata, Banguela, pela companhia irrestrita nas madrugadas intermináveis nesta reta final de escrita.

E ao meu filho, João, por sua existência luminosa em minha vida.

Resumo

A presente dissertação busca fazer uma análise da obra em contos do escritor Afonso Henriques de Lima Barreto (1881–1922), que se encontra publicada em diversas coletâneas; algumas organizadas pelo próprio autor, outras publicadas por pesquisadores e editores.

Foi constatado ao longo de nossa pesquisa que a contística barretiana se encontra, atualmente, em situação bastante problemática. Do ponto de vista da crítica literária, ela tem sido pouco estudada e, com relação à situação editorial, a obra em contos de Lima Barreto tem apresentado inúmeros casos de negligência.

Outro dado levantado por nossa pesquisa apontou que um número elevado de textos do autor se encontra presente simultaneamente em coletâneas destinadas aos gêneros conto e crônica. Tal oscilação se constitui como índice de uma problemática ainda maior, que deságua na pouca atenção dispensada pela crítica a esta parcela de sua prosa ficcional.

O método utilizado ao longo deste trabalho partiu do entendimento apresentado pelo próprio Lima Barreto sobre a função social da literatura, sintetizada na ideia de literatura militante. Além deste, a pesquisa se pautou pelas discussões travadas pelo autor em torno das questões de gênero literário e pelo próprio contexto no qual o autor produziu, conhecido pela denominação de “pré-modernismo”.

A partir da constatação de que os romances de Lima Barreto já apresentam as marcas de uma diluição nas fronteiras tradicionais entre os gêneros literários, o objetivo da dissertação foi o de tentar demonstrar que esta característica também está fortemente

presente em seus contos, sobretudo no aspecto híbrido que apresentam, tais como conto e ensaio; conto e crônica; conto e anedota; conto e diálogo.

Além do hibridismo, encontra-se na prosa ficcional curta do autor, de forma mais acentuada que nos romances, a questão da oralidade e da escrita jornalística. Estas, por sua vez, se configuram como prenúncios da modernidade estilística da prosa brasileira que se consagraria pelo século XX afora.

Muitas questões ainda restam em aberto, embora a pesquisa tenha conseguido identificar algo que unifique, ainda que precariamente, a totalidade dos textos escritos pelo autor dentro deste gênero literário, qual seja: a diversidade estilística e o hibridismo estético.

Palavras-chave: Lima Barreto – Literatura Brasileira – Conto – Crítica Literária – Gêneros Literários – Coletâneas.

Abstract

This paper intends to make an analysis about Afonso Henriques de Lima Barreto's short stories (1881 – 1922) that have been published in many collections. Researches and editors published these collections and some of them were organized by the own author.

Through this survey, it was observed that the short stories are on a difficult situation. From a literary criticism point of view, this kind of situation is not been studied as much as it should be. From a editorial perspective, the Lima Barreto's short stories have various negligence cases.

There is another relevant aspect observed through this survey. There are a lot of Lima Barreto's texts in collections about short stories and chronicles and this kind of variation reflects a big problem: the literary criticism has given insufficient attention to the fictional prose work of the author.

The method used to develop this research was based on Lima Barreto understanding about the social function of literature, summarized in the activist literature idea. In addition to this, the research was based on the discussions held by the author around issues of literary genre and by the context in which the author produced his work, known as the "pre-modernism".

The traditional borders between literary genres are more fluids on Lima Barreto's novels. Based on the above, the objective of this paper was to show that this characteristic is also in his short stories, foremost with its hybrids aspects as short story and essay; short story and chronicle; short story and jokes; short story and dialogue.

Besides the hybrids aspects, there are the orality issue and a kind of writing based on journalism found on the author's short fictional prose. This kind of prose is like an omen of stylistic modernity of Brazilian prose, which would be established on XX century and forward.

Although the research identified (even in a poor way) something that could unify the texts made by the author in literary genre that involves stylistic diversity and aesthetic hybridism, there are many issues to solve.

Keywords: Lima Barreto – Brazilian Literature – Short Story – Literary Criticism – Literary Genres — Collections.

Sumário

Introdução	14
Capítulo 1 – Visões sobre o “pré-modernismo”	29
Capítulo 2 – A prosa ficcional curta de Lima Barreto	72
Capítulo 3 – Outras Coletâneas e o hibridismo conto-crônica	148
Capítulo 4 – A terceira margem do <i>Rio</i>	176
Conclusão	220
Bibliografia	224
Anexo I – Tabela de oscilação editorial	233
Anexo II – Tabela de textos híbridos	235

Introdução

Nossa pesquisa surgiu e foi ganhando forma a partir de uma constatação, que logo virou inquietação e desconfiança, sobre a situação um tanto confusa na qual se encontra hoje em dia a obra em contos de Lima Barreto.

Chegamos a esta constatação através de dois caminhos: o primeiro e mais evidente mostrou que é muito comum encontrarmos uma mesma narrativa do autor simultaneamente presente em coletâneas de contos e de crônicas. Vasculhando o histórico das publicações, foi possível constatar que tal oscilação não é simples coincidência e sim uma constante em muitas edições destinadas à reunião de seus textos ficcionais curtos.¹

Analizando mais detidamente esse conjunto de textos, organizados em diversas coletâneas de contos e de crônicas, trabalhamos inicialmente com a hipótese de se tratarem de textos de caráter híbrido, em que as fronteiras entre conto e crônica não são facilmente perceptíveis. Tal hipótese se tornou mais sedutora, quando passamos a levar em consideração o fato de Lima Barreto ter escrito num momento de grande questionamento sobre a validade das formas canônicas em literatura.

Partimos, então, deste problema material, de ordem ‘editorial’, digamos assim, para constatar que algo estranho havia nesta parcela de sua obra. O próximo passo foi o trabalho de análise e interpretação dos textos em si, levando em consideração os veículos através dos quais foram publicados – livros, jornais e revistas –, bem como o contexto histórico e o

¹ A partir desta constatação, elaboramos uma tabela com textos que oscilam em coletâneas de contos e de crônicas e que se encontra anexa no final deste trabalho.

entendimento do próprio autor a respeito da arte literária.² Queríamos, também, uma explicação de ordem literária para o fato de um conjunto grande de textos estar presente concomitantemente em livros de crônicas e de contos. Neste passo, notamos que a especificidade dos textos que se encontram em estado de oscilação editorial poderia ser estendida para um conjunto mais amplo dos contos de Lima Barreto. Daí chegarmos à ideia de hibridismo como característica fundamental desta parcela de sua obra.

Este estudo preliminar, por sua vez, nos revelou a pouca atenção dispensada à contística barretiana por parte dos estudiosos de sua obra, que normalmente privilegiam o estudo de seus romances. Constatamos, em primeiro lugar, que a bibliografia crítica sobre os contos do autor é bastante escassa. Temos algumas obras de cunho mais geral como a *Evolução do conto brasileiro*, de Edgard Cavalheiro (1954), livro que, como apontou Temístocles Linhares, deixou Lima Barreto “muito na sombra” (Linhares, 1973, p. 25).

Outros trabalhos como *Contos e contistas* (1945) de Mário de Andrade; *Variações sobre o conto* (1967) de Herman Lima e *Sobre o conto brasileiro* (1967) de Maria Consuelo Cunha Campos, entre outros, também pouco exploraram os contos do escritor. Além destes, existem diversas coletâneas dedicadas a seus contos, muitas também problemáticas – no sentido de não haver entre os organizadores um consenso sobre o que é ou não conto na obra de Lima Barreto. Este problema foi analisado com mais pormenor no segundo capítulo da dissertação. De uma forma geral, não contamos, na bibliografia crítica sobre o autor, com trabalhos dedicados à sua contística.

² Ver a esse respeito em BARRETO, Lima. “O destino da Literatura”. In: *Impressões de leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1956i, pp. 51 – 69 e “*Amplius!*”. In: *Histórias e sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, pp. 05–12.

Já para os textos de Lima Barreto considerados como crônicas, a situação bibliográfica e crítica aparece de forma um pouco diferente. Além dos volumes publicados pela Brasiliense – *Bagatelas, Feiras e mafuás, Vida urbana, Marginália e Coisas do Reino de Jambon* – que contam com preciosos prefácios, temos a coletânea *Toda crônica* (2004), também precedida de importantes ensaios introdutórios, e que abarca quase a totalidade dos textos escritos por Lima Barreto enfeixados neste gênero.³

Uma constatação importante de nossa pesquisa revelou que os estudos acadêmicos sobre a obra barretiana se concentram majoritariamente nos aspectos temáticos ou autobiográficos dos textos, com algumas raras exceções. Tal expediente é bastante compreensível, dado o próprio entendimento que o escritor apresenta sobre a função militante da literatura. Este mesmo entendimento foi responsável, paradoxalmente e durante muito tempo, pelo julgamento negativo por parte de boa parcela da crítica a respeito de sua prosa. Para demonstrarmos estas constatações, julgamos necessário fazer, nesta introdução, um pequeno balanço do percurso crítico que se estabeleceu sobre o escritor, a maioria não muito favorável à sua prosa ou reticentes quanto ao “valor” literário de sua obra.⁴

³ Destacamos, ainda, outros três trabalhos importantes envolvendo as crônicas de Lima Barreto: O livro *Entre a agulha e a caneta: a mulher na obra de Lima Barreto* (1999), de Eliane Vasconcellos; *Lima Barreto versus Coelho Neto: um fla-flu literário* (2010), do pesquisador Mauro Rosso, e o recente *Lima Barreto: sátiras e outras subversões* (2016), organizado pelo pesquisador Felipe Corrêa Botelho, resultado de uma pesquisa nos acervos da Biblioteca Nacional e que nos legou 164 textos inéditos do autor, a maioria escritos para os periódicos *Careta* e *Fon-Fon*.

⁴ Não será nossa intenção esgotar a fortuna crítica sobre Lima Barreto nesta introdução, até porque a bibliografia sobre sua obra é imensa, mesmo se deixarmos de lado dissertações, artigos e teses que não foram publicados em livro. Trataremos aqui de algumas linhas de força que alimentam o debate atual sobre o escritor e que identificamos como pertinentes em nossa pesquisa.

Neste sentido, o ano de 1956 pode ser encarado como um marco para a obra de Lima Barreto; espécie de ponto final para um trabalho de recuperação do autor, iniciado duas décadas antes e que passou por alguns editores e empresas editoras, cheio de idas e vindas, constrangimentos e abandono a meio caminho.⁵

A publicação das *Obras completas de Lima Barreto*, em dezessete volumes, pela editora Brasiliense, neste ano de 1956, sob a direção de Francisco de Assis Barbosa e colaboração de M. Cavalcanti Proença e Antônio Houaiss, ao lado da biografia do escritor, realizada por Assis Barbosa em 1952, representam a primeira conquista para a reabilitação do autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Cada um dos volumes é precedido de um prefácio assinado por um importante nome da intelectualidade brasileira. Alguns foram escritos exclusivamente para o volume em questão, outros recuperados de publicações como jornais ou livros de crítica literária.

Nesses prefácios, já podemos observar uma certa tensão no que diz respeito a juízos de valor sobre a excelência do trabalho literário de Lima Barreto, tensão que se desdobra numa busca por encontrar um “lugar” para o autor no cenário da literatura brasileira. Num trabalho realizado sobre o conjunto de tais prefácios, Nádía Maria Weber observa que tais textos representam “um autêntico suporte de crítica literária para a obra deste 'escritor boêmio'", sobretudo em função dos pontos de vista às vezes conflitantes, em que alguns estudiosos “dão as mãos ao paradigma modernista de 1922 (e o declaram pré-modernista)”, enquanto outros o reconhecem como “um literato inserido no cerne das transformações que estão ocorrendo na cultura brasileira daquele período como um todo” (Santos, 2001, p. 3).

⁵ A esse respeito, ver a cronologia das tentativas de edição das obras completas de Lima Barreto em (Barbosa, 1997, pp. 09 – 23).

Sobre a excelência na criação ficcional de Lima Barreto, alguns prefaciadores ponderam sobre o excesso de biografia em seus escritos, sobretudo nos romances, e no peso caricatural que marca em demasia muitos de seus personagens. Lançam mão deste argumento Eugênio Gomes (Prefácio de *O Cemitério dos vivos* – Vol. XV das *Obras completas*); Olívio Montenegro (Prefácio de *Coisas do Reino de Jambon* – Vol. VIII), Lúcia Miguel Pereira (Prefácio de *Histórias e sonhos* – Vol. VI) e Sérgio Buarque de Holanda (Prefácio de *Clara dos Anjos* – Vol. V). Em maior ou menor grau, esses críticos sustentam a ideia de que o traço íntimo e pessoal do autor, transferido em excesso para a ficção, chega a comprometer o trabalho de criação literária.

O texto de Lúcia Miguel Pereira⁶, que prefacia o único livro de contos da coleção, *Histórias e sonhos* – e sintomaticamente não discorre sobre os contos – gira em torno da comparação entre Lima Barreto e Machado de Assis, os “nossos dois maiores romancistas mortos.” (Pereira, 1956h, p. 11). Para a autora, seria sintoma de uma deficiência na criação o fato de Lima Barreto colocar tanto de sua biografia em seus escritos ficcionais: “Quando a tal ponto se confunde com o criador, a criação revela naquele [Lima Barreto], quase sempre senão sempre, alguma secreta deficiência da qual é a compensação” (Idem, p. 10).

Mas vem de Sérgio Buarque de Holanda a crítica mais contundente a esse respeito. Seu prefácio escrito para o livro *Clara dos Anjos* não faz nenhuma concessão a Lima Barreto e ao fato de as “circunstâncias de sua vida pessoal, tão marcada pelo desmazelo e a intemperança, parecerem inseparáveis de sua obra literária” ao ponto de afetarem “muitos juízos de valor, benévolos ou desfavoráveis, que pôde suscitar.” (Holanda, 1956c, p. 09).

⁶ O texto foi extraído do livro *História da Literatura Brasileira – Prosa de ficção (1870 a 1920)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.

Para o crítico, muito do valor e da admiração que Lima Barreto desperta em seus leitores vem daquela “tendência compensatória” e de “motivos extraliterários”. Este desvio levaria a julgamentos como o de Caio Prado Júnior, que considerava o escritor “um dos maiores, sob muitos aspectos, de nossos romancistas”. Sérgio Buarque considera que estes “‘muitos aspectos’ não são precisamente os que se deveriam estimar em primeiro plano no trato da literatura de imaginação.” (Idem, p. 10). O autor de *Raízes do Brasil* chega a ser duro com Lima Barreto:

O contraste entre a vida e a obra que figura entre as mais admiráveis de nossa literatura de ficção, não é realmente de natureza a estimular a boa e justa medida nos julgamentos críticos. [...] A verdade é que Lima Barreto não foi o gênio que nele suspeitam alguns dos seus admiradores e nem é possível, sem injustiça, equipará-lo ao autor do *Brás Cubas*. [...]

A obra deste escritor é, em grande parte, uma confissão mal escondida, confissão de amarguras íntimas, de ressentimentos, de malogros pessoais, que nos seus melhores momentos ele soube transformar em arte.

Para Sérgio Buarque, a fraqueza literária de Lima Barreto estaria condicionada por uma certa incapacidade do autor em transformar, em boa parte de sua obra, os problemas íntimos em “refundição artística”, conforme esta passagem (Idem, p. 18):

É essa espécie de refundição artística o que realmente importa ou importa antes do mais no estudo de tal obra, o que de fato vai valorizar as ideias nela expressas ou a crítica social, onde apareça. [...]

O que talvez se possa afirmar em detrimento de parte de sua obra e muito especificamente no romance *Clara dos Anjos* [...] é que nela a refundição estética não se fez de modo pleno. Em outras palavras, os problemas íntimos que o autor viveu intensamente e procurou muitas

vezes resolver através da criação literária não foram integralmente absorvidos e nela ainda perduram em carne e osso como corpo estranho.

Em parte, essa mesma linha de raciocínio foi retomada por Antonio Candido, no único texto que escreveu sobre Lima Barreto. Em “Os olhos, a barca e o espelho”, a crítica não chega a ser tão desabonadora quanto a de Sérgio Buarque de Holanda, pois há um reconhecimento por parte de Candido sobre a especificidade da prosa barretiana, no que ela tem de fusão entre “problemas pessoais com problemas sociais”, preferencialmente “os que são ao mesmo tempo uma coisa e outra – como a pobreza, que dilacera o indivíduo, mas é devida à organização defeituosa da sociedade; ou o preconceito, traduzido em angústia, mas decorrente das normas e interesses de grupos” (Candido, 2006, p. 47).

No entanto, na avaliação do crítico, este traço militante e empenhado da escrita de Lima Barreto – interessado, antes de mais nada, em comunicar do que entreter, em despejar no texto sem muitas mediações suas convicções e angústia – pode ter afetado sua literatura da seguinte forma: “se de um lado favoreceu nele a expressão escrita da personalidade, de outro pode ter contribuído para atrapalhar a realização plena do ficcionista.” (Idem, p. 46).

Ao contrário de Sérgio Buarque, Antonio Candido prefere a suspeita ante a afirmação categórica. Muitas de suas observações vêm precedidas de um “talvez”, “quem sabe”, “pode ter”, mas não hesita no julgamento sobre a incompletude da realização ficcional de Lima Barreto ao observar que (Idem, p. 47 – 49):

Lima Barreto é um autor vivo e penetrante, uma inteligência voltada com lucidez para o desmascaramento da sociedade e a análise das próprias emoções, por meio de uma linguagem cheia de calor. Mas é um narrador menos bem realizado, sacudido entre altos e baixos, frequentemente incapaz de transformar o sentimento e a ideia em algo propriamente criativo. [...] pois ele canalizou a própria vida para a

literatura, que a absorveu e tomou o seu lugar; e esta doação de si mesmo atrapalhou-o paradoxalmente a ver a literatura como arte.

Considerando a totalidade da análise de Antonio Candido, observa-se que há um saldo positivo para Lima Barreto e para a apreciação de sua obra. São dois os aspectos importantes levantados pelo crítico: o caráter contrapontístico de sua literatura em relação aos “padrões estéticos dominantes” no período e a descoberta da relevância dos “escritos pessoais” e “artigos” do escritor para a compreensão de sua obra de ficção. Dentro deste segundo aspecto, Candido desenvolve sua análise a partir da escolha de trechos registrados por Lima Barreto em seu *Diário Íntimo* e no *Diário do hospício*, para mostrar um escritor capaz de realizar aquela “refundição artística” cobrada por Sérgio Buarque.

Ao analisar um trecho do *Diário do hospício*, cotejado com uma passagem de *O cemitério dos vivos* [romance apenas começado], o crítico demonstra “a maneira pela qual o nosso autor manifesta o seu movimento constante entre a *pureza documentária* e a *elaboração fictícia*, assim como o desejo de integrá-las” (Idem, p. 57). O interesse pela parte da obra barretiana denominada de “literatura íntima” – diários, correspondência, até os desabafos frequentes dos escritos de circunstância.” (Idem, p. 60) – talvez tenha sido a grande contribuição de Antonio Candido para os estudos subsequentes sobre a obra de Lima Barreto.

Identificamos ainda, dentro do conjunto dos prefácios das *Obras completas de Lima Barreto*, alguns estudiosos que revelaram outras características do autor, mais voltadas para o aspecto formal de sua escrita. Francisco de Assis Barbosa já chamava a atenção, em 1952, para o fato de ainda não se ter estudado Lima Barreto “em função não somente do drama íntimo, que o perseguiu desde a adolescência, dos seus complexos de cor e de pobreza”,

mas também levando em consideração sua “filosofia estética, que foi uma constante em toda sua carreira.” (Barbosa, p. 2002, p. 257).

Dentro das *Obras Completas de Lima Barreto*, são os prefácios assinados por Antonio Houaiss (Prefácio de *Vida Urbana* – Vol. XI) e M. Cavalcanti Proença (Prefácio de *Impressões de Leitura* – Vol. XIII) aqueles que apontam para uma leitura menos biográfica e sociológica sobre a prosa do escritor. Aqui há decididamente um esforço em encarar a literatura de Lima Barreto em função de sua “filosofia estética”.

Neste sentido, o estudo empreendido por Houaiss encara “o uso eficaz do instrumento da linguagem”, que proporcionou ao escritor levar a bom termo a necessidade que já em seus primeiros escritos se fez sentir, de uma “comunicação militante”, direta, preocupada em “mover, demover, comover, remover e promover”. De acordo com o estudioso, o autor se mostrou sempre com ímpeto de “dizer algo que reputasse útil, quando não necessário, senão indispensável, para os homens do meio, para os seus semelhantes sobretudo.” (Houaiss, 1956v, p. 09).

Ao contrário da literatura oficial do período – sintetizada nas palavras de Afrânio Peixoto como o “sorriso da sociedade” –, Lima Barreto não escrevia para distrair os leitores e sim para “denunciar falhas, deficiências, males, erros, preconceitos, vícios” (Idem, p. 10); inclusive para os iniciantes em literatura, que frequentemente lhe enviavam livros e recebiam respostas do autor.

É de se notar a posição que Antonio Houaiss assume ante a presença dos traços pessoais do autor em sua prosa de ficção: em vez de condenar tal característica, o estudioso considera virtude o que muitos viram como defeito: o fato de “sua obra quase inteira” surgir como um “grande painel autobiográfico”, acaba, no fim das contas, por reforçar sua autenticidade” (Idem, p. 11).

O ponto fundamental neste estudo de Houaiss é a suspensão da ideia ‘do bom-gosto’, substituída pela relativização acerca dos procedimentos estéticos adotados pelo escritor. Se Lima Barreto pode ser considerado “incorreto”, do ponto de vista “gramatical”, e de “mau gosto”, do ponto de vista “estético”, isso se dá, afinal de contas e de acordo com Houaiss, pelo fato de o conceito de correção, “na nossa gramática mandarina e bizantina”, poder apresentar tantos pontos de vista, que poucos, “pouquíssimos escritores poderão enfrentar todas as sanções de todos os planos”. E conclui dizendo que o problema do “bom gosto é infinitamente flutuante no espaço, no tempo, e no mesmo espaço e no mesmo tempo, não parecendo constituir uma questão modalmente estética.” (Idem, p. 12).

Já no prefácio assinado por Manuel Cavalcanti Proença, observa-se a discussão em torno da presença de uma espécie de paradoxo existente na prosa de Lima Barreto. Segundo o crítico, coexistem, na mesma obra, “um escritor consciente das imposições formais inerentes à arte de escrever”, ao lado de outro que “nem sempre conseguiu dar às próprias ideias ‘requintes de elegância’, ou mesmo, “correção de forma.” (Proença, 1956i, p. 09).

Tal paradoxo levou o estudioso a explorar, de maneira mais incisiva, a ideia de uma reação por parte de Lima Barreto contra a literatura oficial de seu tempo, reação estética sobretudo. Assim como Houaiss, Cavalcanti Proença descarta a hipótese do desleixo, e investe noutro caminho: “reagir contra e não aderir à maneira rebuscada estava longe de significar [em Lima Barreto] desprezo pelo artesanato, ou defesa da improvisação.” Para o crítico, o autor deveria ser encarado como o precursor do modernismo; pela acuidade em ter percebido tão agudamente os descaminhos formais de seus contemporâneos e por ter se mostrado preocupado com a “finalidade da literatura, não só no conteúdo, como no aspecto formal.” (Idem, p. 11).

Não por acaso, Antonio Arnoni Prado, um dos principais intérpretes de Lima Barreto, chama a atenção para este prefácio como o único, dentro desta coleção, a percorrer o delicado caminho heurístico na análise da prosa barretiana. No entanto, pondera o crítico, este procedimento mostra-se delicado, justamente pelo fato de colocar em risco “o perfil de um autor obstinado pela decisão de não ser tomado pelo lado puramente heurístico”, de um autor “que se recusa a si mesmo enquanto artífice de linguagens elaboradas.” (Prado, 2004, p. 200). Por outro lado, ainda segundo Arnoni, os estudos mais abrangentes sobre a obra de Lima Barreto “preferem evitar esse caminho, embora em geral não se livrem do exagero oposto de valorizar excessivamente a dimensão biográfica.” (Idem, p. 201).

Uma das exceções ao tipo de abordagem sociológico-biográfica sobre a obra de Lima Barreto, e que investiu no plano de análise formal de seus romances, é encontrada no estudo de Osman Lins, *Lima Barreto e o espaço romanesco*. Embora o autor tome como plano de análise os romances de Lima Barreto, seu estudo mostrou-se importante para nossa pesquisa, na medida em que não privilegia hierarquicamente uma ou outra parte da obra barretiana e sim a enxerga “tão variada” e ao mesmo tempo “um bloco coerente” onde “reconhecemos, inconfundível, nítida, a personalidade do autor” (Lins, 1976, p. 17).

Não bastassem estes complicadores, Arnoni Prado argumenta em outro texto que, quando se trata de Lima Barreto, “fica difícil simbolizar os limites entre o intelectual profundamente consciente das questões políticas e sociais de seu tempo e o estilista que insistia em não ter estilo algum.” (Prado, 1995, p. 525). O que opera por trás deste 'não-estilo' é a junção entre literatura e coerência intelectual, na qual não existe cisão entre a visão de mundo do autor e sua prática textual. Lima Barreto identificou o estilo grandiloquente e bacharelesco dos principais escritores da época como um vínculo à ordem

social vigente, como que referendando o poder político-econômico das oligarquias que tomaram o poder durante a primeira República.

Este fato fez com que nosso autor percorresse outro itinerário estético, sintetizado na ideia de literatura militante e na proposta de uma reformulação da prosa, que no seu caso se deu através da fusão dos gêneros literários – memórias, crônica, conto, romance, novela, diálogo, anedota – e de uma escrita a meio caminho entre literária e jornalística. O escritor “pagou caro por isso, com a fama de desleixado, e passou muito tempo sem que alguém se lembrasse de seus escritos ou sequer de sua presença nas letras nacionais.” (Idem, p. 527).

Todas estas questões vieram à tona após 1956, e continuam movimentando o debate crítico sobre a obra do escritor carioca. Surgiu também, nas décadas seguintes, uma admiração enorme por Lima Barreto e um vivo interesse, sobretudo político e sociológico, pelo fato de haver em sua obra “um riquíssimo patrimônio analítico e descritivo dos mecanismos de dominação burguesa que caracterizavam o período.” (Idem, p. 528).

Paralelo a este movimento de revalorização do autor, “o escritor incorreto foi desaparecendo, para dar lugar, agora, ao rebelde que soube resistir aos puristas e aos ‘mandarinatos literários.’” (Idem, p. 529). Atualmente, o debate acerca de sua obra parece ter atingido também este patamar. Em função de sua militância – estética e política – Lima Barreto profanou o sagrado templo da forma e da linguagem até então sob a custódia dos acadêmicos posteriores a Machado de Assis.

A reação de Lima contra o academicismo ornamental em nossas letras se deu através da constatação sobre a articulação entre literatura, o gosto duvidoso das elites da época e a ideologia que as sustentava; um bloqueio estético-ideológico, em que as instâncias de poder se entrosavam numa harmoniosa celebração na República das Letras, cujo desdobramento prático eram as reuniões na ABL, os saraus literários em Botafogo, o

mundanismo das crônicas sociais de João do Rio e Figueiredo Pimentel; a literatura havia se tornado o “sorriso da sociedade”, num país recém-saído da escravatura.

Como jornalista, Lima Barreto combateu os desmandos do governo, a corrupção dos políticos, o descaso para com os pobres, a truculência policial; denunciava a violência contra as mulheres, gritava contra o racismo... entre muitas outras reivindicações que assustadoramente continuam em nossa agenda de problemas não resolvidos.

Mas havia, também, o Lima Barreto escritor, esteta, preocupado em arrancar a Musa do sagrado altar e colocá-la para andar de bonde, visitar os subúrbios, conhecer a gente pobre. Evidente que pagou caro por tamanha ousadia. Militou pela renovação da linguagem, pela diluição e intersecção dos gêneros literários, preocupado em atingir o maior número possível de leitores; daí a marca indelével da oralidade, da escrita jornalística e do ensaísmo histórico em sua prosa.

É dentro deste movimento teórico-crítico que pretendemos estabelecer nossa compreensão acerca da prosa contística de Lima Barreto. Além da crítica especializada no autor, movimentamos estudiosos que trabalham com alguns temas mais gerais, por assim dizer, principalmente relacionados à questão do gênero literário, sobretudo o conto. Como dissemos, há uma carência enorme de estudos sobre a contística do autor, o que nos obrigou a partir praticamente do zero, correndo todos os riscos de tal empreendimento.

Para a organização dessa tarefa, desenvolvemos nossa dissertação ao longo de quatro capítulos, além de uma quinto, de caráter mais conclusivo. No primeiro, traçamos um panorama do chamado período “pré-modernista”, dentro do qual o autor costumeiramente aparece contextualizado. Optamos por não partir de uma definição fechada acerca do conceito e sim pontuar algumas interpretações relevantes, que nos serviram de baliza para contextualizar a prosa ficcional curta do escritor.

Buscamos compreender as principais contradições e antagonismos que marcaram o período, no que diz respeito à prosa literária: tradição versus modernidade; arte pura versus arte venal e, principalmente, literatura versus jornalismo, como alguns dos pólos contraditórios sobre os quais repousam as principais análises do pré-modernismo. Como um capítulo à parte da história da imprensa no Brasil, as relações entre literatura e jornalismo se constituem como ponto fundamental para compreendermos a escrita de Lima Barreto. Este recorte temporal nos direcionou para um problemático período de nossas letras, conhecido como “pré-modernismo”, ao qual Lima Barreto se encontra vinculado até os dias atuais.

No segundo capítulo, nosso objetivo foi realizar uma primeira abordagem sobre a prosa ficcional curta de Lima Barreto, partindo de seus primeiros escritos, que já apresentam algumas características que se tornariam constantes em seus contos posteriores. Julgamos importante trazer para este movimento da dissertação a participação do autor na imprensa da época – através da qual ia veiculando sua obra ficcional e depurando seu estilo narrativo.

Este caminho nos possibilitou a percepção das características que envolvem esta parcela de sua obra, principalmente aquelas referentes à concepção formal dos textos. O primeiro aspecto de relevância encontrado foi justamente a diversidade estilística de tais narrativas, já presente desde os primeiros escritos para os jornais estudantis em 1903.

Passamos em análise, também, a problemática editorial na qual se encontra enredada boa parcela de sua prosa ficcional curta. Realizamos um balanço crítico das edições nas quais os contos do autor foram organizados; boa parte deste capítulo, aliás, foi dedicada ao entendimento das questões relativas à organização editorial de sua contística. Sempre que possível, elegemos alguns textos que consideramos chave para o entendimento

das características estéticas presentes nos contos de Lima Barreto. Privilegiamos, neste capítulo, as coletâneas que foram organizadas pelo próprio autor, para daí abarcarmos as edições subsequentes, preparadas por organizadores de sua obra – o que vem resultando em inúmeros impasses e desentendimentos.

No terceiro capítulo buscamos fazer algumas análises dos “contos” que se encontram em edições preparadas exclusivamente por organizadores da obra barretiana. Destacamos nesta parte muitos textos compostos sob a perspectiva do hibridismo, nos quais as marcas da diluição dos gêneros se encontram presentes. Neste ponto, procuramos dar um peso maior à imbricação conto-crônica, que seria a responsável, em nosso entendimento, pela abertura formal da narrativa, possibilitando que um mesmo texto esteja presente simultaneamente em coletâneas destinadas a gêneros distintos.

Dedicamos o quarto capítulo para a análise exclusiva dos textos que se encontram em situação de oscilação editorial. Sempre que necessário, tentamos uma aproximação entre estas pequenas narrativas e aspectos da obra mais ampla do escritor, bem como ao contexto dentro do qual se encontram inseridas. Levamos em consideração, por fim, a importante sugestão de Antonio Candido, para quem a natureza da prosa de Lima Barreto estaria condicionada pela *pureza documentária*, a *elaboração fictícia* e o *desejo de integrá-las*.

Capítulo 1 – Visões sobre o “pré-modernismo”

I – O pré-modernismo, suas contradições e o impasse interpretativo

No âmbito da crítica e da historiografia literárias convencionou-se denominar de pré-modernismo o período que se estende do final do século XIX até os primeiros anos da década de 1920. O termo foi criado por Tristão de Athayde (pseudônimo de Alceu Amoroso Lima) que, num primeiro estudo, de 1939, o havia delimitado aos anos 1916-20, “momento de alvoreço intelectual, marcado pelo fim da grande guerra [1914-1918] e, entre nós, por toda uma ansiedade de renovação intelectual, que alguns anos mais tarde redundaria no movimento modernista.” (Athayde, 1939, p. 07).

Em artigo posterior, publicado no *Jornal do Brasil*, a 11 de abril de 1975, o crítico volta ao assunto para estabelecer algumas relações entre a literatura da chamada geração de 45 e os novíssimos escritores da década de 70. Para tanto, faz a distinção entre gestação e geração literária (Athayde, 2007, pp. 355 e 358):

A gestação literária, evidentemente, é o período que precede à geração. Em que esta vive ainda, por assim dizer, no seio da geração a que vai suceder. Pois cada geração é o meio subconsciente em que se prepara a geração seguinte. [...] Em 22, houve a primeira transição da fase gestacional do Modernismo, isto é, o pré-modernismo, para a sua fase geracional e central.

É a partir deste movimento histórico que Tristão de Athayde define o pré-modernismo como um período de 'gestação literária', abrangendo, agora, uma temporalidade maior do que a estabelecida no texto de 1939: “... os 25 primeiros anos foram o prolongamento pré-modernista do último quartel do século XIX.” (Idem, p. 356). O crítico não esclarece, no entanto, os motivos que o teriam levado a incluir a semana de

arte moderna (1922) no conjunto das manifestações que caracterizaram o período pré-modernista em nossa literatura.

Seguindo a mesma linha, Antonio Candido realiza, já nos anos de 1950, em “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, uma síntese do período, estabelecendo três etapas para o desenvolvimento de nossa literatura ao correr do século XX. Para o crítico, a primeira etapa vai de 1900 a 1922, a segunda de 1922 a 1945 e a terceira inicia-se a partir de 1945. Candido referenda em certo sentido as ideias de Tristão de Athayde, considerando que o “século literário começa para nós com o Modernismo.” (Candido, 2006, p. 119). Neste sentido, o estudioso desloca toda a literatura das duas primeiras décadas do século XX como pertencente “organicamente ao período que se poderia chamar de pós-romantismo e que vai, grosso modo, de 1880 a 1922”, não indo além dos “traços desenvolvidos depois do romantismo, sem dar origem a desenvolvimentos novos.” (Idem, p. 119).

Pelo próprio caráter de panorama deste ensaio, voltado a estrangeiros, Antonio Candido não esmiúça as especificidades literárias do período, desconsiderando alguns autores que produziram obras contrastantes ao beletrismo característico da chamada *belle époque* carioca.⁷ O foco de seu estudo sobre o período 1900 – 1922 recai sobre os autores que representam a ‘estagnação literária’, daí a caracterização do período como produtor de uma “literatura de permanência [...], satisfeita, sem angustia formal, sem rebelião nem

⁷ Para uma melhor compreensão do conceito de *belle époque* carioca, seguimos as seguintes obras: NEEDELL, Jeffrey. *A belle époque tropical*. São Paulo. Companhia Das Letras, 1993 e KALIFA, Dominique. “Belle Époque”. In. DELPORTE, Chistian. *Dictionnaire d'Histoire Culturelle*. Paris: Quadrige/PUF, 2010.

abismos.” Sobre esta etapa de nossa literatura, em síntese, assim a define Candido (Idem, p. 125):

... esta era sobretudo uma conservação de formas cada vez mais vazias de conteúdo; uma tendência a repisar soluções plásticas que, na sua superficialidade, conquistaram por tal forma o gosto médio, que até hoje representam para ele a boa norma literária. Uma literatura para a qual o mundo exterior existia no sentido mais banal da palavra, e que por isso mesmo se instalou num certo oficialismo graças, em parte, à ação estabilizadora da Academia Brasileira. As letras, o público burguês e o mundo oficial se entrosavam numa harmoniosa mediania.

Para o autor, “o fermento da renovação literária” começa a se esboçar, no Brasil, logo após o fim da Primeira Guerra Mundial, com as experiências ligadas ao “Espiritualismo e ao Simbolismo”; estéticas que também serviriam, anos mais tarde, como base para a revolução perpetrada pelos modernistas de 1922. Com o foco voltado apenas para uma parcela da literatura do período, Candido não demonstra a renovação que já se fazia sentir nas obras de escritores como Lima Barreto, Euclides da Cunha, Adelino Magalhães e Monteiro Lobato, por exemplo, conforme veremos mais adiante.

* * *

José Paulo Paes, por sua vez, dedicou importantes ensaios ao período pré-modernista, lançando novas interpretações para a questão até então tratada sob o signo do ‘supérfluo’, do ‘fútil’ e do ‘excesso de virtuosismo’ que marcou alguns escritores da *belle époque* carioca. Ao transplantar o conceito de *art nouveau* das artes plásticas e aplicadas ao estudo de alguns dos principais prosadores do período, o crítico e poeta estabelece uma forma menos depreciativa de encarar o fenômeno do ornamento em escritores como Coelho Neto, Graça Aranha e João do Rio, para citarmos alguns.

Para tanto, Paes continua as premissas estabelecidas por Tristão de Athayde, no sentido de ainda considerar válido o termo pré-modernismo, “desde que se cuide de delimitar-lhe com maior precisão o campo de abrangência”. Delimitar significa, para o ensaísta, concentrar de um lado tudo que “cheire mais fortemente a retardatário, isto é, o neo-parnasianismo, o neo-simbolismo e o neonaturalismo”, deixando espaço livre para “aquilo que de fato aponte para o modernismo vindouro como uma espécie de batedor ou precursor.” (Paes, 1985, p. 65).

Embora convencido de que o pré-modernismo não tenha tido uma estética programática, como tiveram o período parnasiano, simbolista e, depois, o modernista, o autor considera a existência de uma estética de feição “não programática” que delineou a produção literária da época. A este movimento, Paes denomina de “artenovismo”, termo que traduz o “movimento artístico-literário (virtual e involuntário, entenda-se), o *art nouveau*.”. (Idem, p. 84). Trata-se da designação francesa, que guarda parentesco com a *Modern Style* inglesa, a *Jugendstil* alemã e o estilo espanhol de Gaudí, “que se disseminaram pelo ocidente como o estilo por excelência representativo da *belle époque*.” (Idem, p. 85).

O *art nouveau*, segundo José Paulo Paes, foi a “arte típica da chamada *belle époque*”, que compreende o período de relativa paz que se estendeu nos países do centro europeu, entre 1870 e o início da primeira grande guerra, marcado principalmente pela prosperidade da sociedade burguesa, “brilhante e fútil, amante do luxo, do conforto, dos prazeres.” (Idem, p. 67). Daí sua principal corrente ter prevalecido na arquitetura e nas chamadas artes aplicadas, “como a tapeçaria, a joalheria, o mobiliário, a vidraçaria, a

ilustração de revistas e livros, etc.”, além do “campo da pintura, da escultura e da literatura.” (Idem, p. 82).

Na literatura, os representantes mais característicos do estilo *art nouveau* seriam Gabriele D'Annunzio, os irmãos Goncourt e Oscar Wilde. Estes autores tiveram bastante acolhida no Rio de Janeiro no começo do século XX, sobretudo por João do Rio, escritor que José Paulo Paes considera o paradigma *art nouveau* entre nós, aquele em que o novo estilo “encontra a sua mais cabal personificação.” (Idem, p. 71).

Outra importante distinção que Paes estabelece para os escritores mais representativos da *belle époque* carioca consiste na consideração de que o *art nouveau* “não foi apenas aquele 'sorriso da sociedade' proposto por Afrânio Peixoto.” (Idem, p. 84). O artenovismo brasileiro produziu além daquela “literatura-sorriso” – os romances mundanos e as crônicas sociais da seção “O Binóculo”, por exemplo – uma “literatura-esgar”, exemplificada sobretudo pelos contos de João do Rio, presentes no livro *Dentro da Noite*.

O “estilo enfeitado” e o “desejo de armar efeitos”, considerados por Lúcia Miguel Pereira como defeitos na prosa de João do Rio, constituem, no julgamento de José Paulo Paes, justamente os “traços mais distintivos do nosso pré-modernismo.” (Idem, p. 72). Se aparecem como defeitos, principalmente no uso excessivo por parte de escritores menores – Afrânio Peixoto, de *A esfinge*; Theo Filho, de *Dona Dolorosa* ou Benjamin Costallat, de *Guria* –, tais características podem ser vistas como qualidades “nos maiores”; Augusto dos Anjos, Euclides da Cunha e Graça Aranha.

Para dar conta daquilo que seria ou não 'defeito' na arte do ornamento dos prosadores pré-modernistas, Paes introduz mais uma polarização, agora abrangendo tão

somente os escritores considerados artenovistas. Trata-se de dois tipos de ornamentação, uma *superficial*, outra *consustancial*.⁸

Superficiais seriam os escritores que se compraziam em fixar, “num costumismo de superfície, as elegâncias e os vícios mundanos de nossa *belle époque*.”. É o caso de João do Rio – em certa parte de sua obra – e, como vimos, Afrânio Peixoto, Theo Filho, Benjamim Costallat e boa parte da obra de Coelho Neto, “o autor pré-modernista em que culmina o verbalismo ornamental.” (Idem, p. 74). Portanto, aquilo que Antonio Candido havia identificado como sintoma de uma etapa inteira de nossa literatura, de 1900 à 1922 – uma “literatura de permanência [...], satisfeita, sem angustia formal, sem rebelião nem abismos” – aparece para José Paulo Paes como característica distintiva e produtiva na literatura pré-modernista.

O outro traço, representado pelo “ornamentalismo consustancial”, vai muito além do mero “sorriso” e se engaja num esforço maior de defender a arte literária – num empenho ao mesmo tempo inovador e passadista – contra o perigo representado pela mecanização da sociedade moderna. A estilização, tanto da natureza quanto dos artefatos da modernidade, está no cerne do *art nouveau* como um todo. A missão a que se propunham seus artífices poderia ser resumida na tentativa de, “pela intermediação da arte, aproximar ciência e técnica do mundo da natureza”; instâncias que foram cindidas pela força de oposição criada entre “o artificial e o natural, que a mecanização trouxe consigo.” (Idem, p. 69).

⁸ Neste movimento do ensaio, o crítico segue as premissas estabelecidas no estudo de David Salles, dedicado ao escritor Xavier Marques. Salles interpreta o pré-modernismo como sinônimo de “transição ornamental”, conceito que explora em seu livro *O ficcionista Xavier Marques: um estudo da “transição ornamental”*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

Tal é o caso d'*Os Sertões* de Euclides da Cunha, obra em que a linguagem opulenta e, em certo sentido, tributária “ao ornamentalismo da época, está a serviço de uma ótica do titânico e do dramático.” Se há na prosa euclidiana, de “tão sertaneja rudeza”, aspectos de um estilo que encampou boa parte da produção mundana e elegante da época, este fato se explicaria, de acordo com José Paulo Paes, por ser *Os Sertões* “obra ao mesmo tempo de ciência e de literatura”, sendo notório no esforço do autor a “transfusão em 'prosa de arte' do vocabulário científico de sua época”. (Idem, p. 74).

O ensaísta encontra itinerário semelhante nas páginas de *Canaã*, de Graça Aranha, obra que, melhor do que qualquer outra, representou o processo de estilização de uma visão cientificista acerca da sociedade brasileira – da ciência típica do final do XIX, o positivismo e o darwinismo, sobretudo.

Ao clivar a ideia de ornamentalismo entre *superficial* e *consustancial*, José Paulo Paes deu um passo além na compreensão de uma das principais práticas estéticas dos escritores da *belle époque* carioca. O *art nouveau*, embora não tenha sido alardeado “por manifestos radicais ou por proclamações teóricas de caráter polêmico” (Idem, p. 65), encontrou campo fértil em muitos autores brasileiros, a maior parte deles – exceção, talvez, de João do Rio – de forma involuntária. Esse involuntarismo se explicaria, segundo o autor, pelo fato de o *art nouveau* ter sido uma manifestação do chamado espírito do tempo, a que os alemães chamam de *Zeitgeist*, em cada época assumindo as mais diversas manifestações culturais, “da filosofia ao vestuário, dos objetos de uso à literatura, da arquitetura à joalheria...” (Idem, p. 92).

* * *

Outro autor que buscou compreender o período pré-modernista, Alfredo Bosi, encontra na prosa de alguns autores – Euclides da Cunha, Lima Barreto e Monteiro Lobato – aquele “fermento de renovação literária” responsável por romper com a ‘estagnação literária’ do período. O crítico chama atenção para os dois sentidos que geralmente acompanham a ideia de pré-modernismo: uma acepção temporal dada ao termo “pré”, conotação que conduz a uma percepção de anterioridade apenas; e um sentido que engloba uma perspectiva sociológica e estética, de “precedência temática e formal”, em relação à literatura produzida no período modernista, cujo marco inaugural estaria na realização da semana de 22. (Bosi, 1973, p. 13).

Na poesia, segundo o autor, os escritores pré-modernistas, via de regra, representam os “elementos conservadores” de nossa literatura, exceção feita a Augusto dos Anjos. A corrente hegemônica que anima a poesia do período surge representada pelo Parnasianismo, ou Neoparnasianismo, dentro da qual o crítico destaca os nomes de José Albano, Goulard de Andrade e Amadeu Amaral.

Esses seriam os expoentes da “fixação de certa linguagem poética tradicionalista”, num ambiente poético em que a estética simbolista se mostrava em efervescência. Outros poetas são: Martins Fontes, cuja poesia se encontra “entre o formalismo parnasiano e as inquietações simbolistas”, Hermes Fontes e Raul de Lônî, autores que representam, em maior ou menor grau, segundo Bosi, os elementos conservadores da poesia do período. Augusto dos Anjos aparece com grande destaque nas análises do crítico, como uma voz destoante do “marasmo geral” do período, e que soube expressar na “angústia moral” de

sua poesia as tensões de um período complexo e tumultuado já em franca e acelerada transformação. (Idem, p. 17).⁹

Boa parte dos prosadores consagrados do período pré-modernista, continua Bosi, enveredaram pela literatura passadista, ou, quando muito, flertaram com o *art nouveau*. A prosa de Coelho Neto, por exemplo, que “sobressai como a grande presença literária entre o crepúsculo do Naturalismo e a Semana de 22” (Bosi, 2013, p. 211), sintetiza o estilo “art nouveau” da época. Afrânio Peixoto, por sua vez, escreveu romances de costumes rurais, romances citadinos, que mais se assemelham a “crônicas mundanas, tal a fluência jornalística e um pouco fácil demais dos episódios”, partilha com Coelho Neto “os caracteres mais notáveis do realismo epigônico.” (Idem, p. 218).

O quadro geral traçado por Alfredo Bosi revela que o período pré-modernista se destaca pela presença simultânea de uma literatura pomposa, vernácula e de conchavo com o poder dominante e “obras tensas, saídas de fissuras ou de verdadeiros rachos na consciência dominante”, que passaram a disputar espaço com as “numerosas páginas que se engendraram como simples variantes sonoras dos discursos-em-curso.” (Bosi, 1990, p. 196).

Seu estudo concede destaque aos prosadores renovadores do período pré-modernista, a partir de um duplo ponto de vista: 1) pelo fato desses escritores levarem em consideração as contradições reais que se instauram no Brasil, bem como de refletirem em

⁹ Um panorama mais abrangente da poesia do período “pré-modernista” pode ser consultado nos seguintes trabalhos: BOSI, Alfredo. “A poesia Neo-parnasiana”. In. *Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fund. Casa de Rui Barbosa, 1988, pp. 19-39 e GUIMARÃES, Júlio Castañon. “Poesia e Pré-modernismo”. In. *Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fund. Casa de Rui Barbosa, 1988, pp. 49-61.

suas obras o malogro das perspectivas de melhorias sociais desencadeadas a partir da Abolição (1888) e da República (1889); 2) por terem orientado suas obras no sentido de uma investigação das possibilidades de uma linguagem literária renovadora, rompendo com o marasmo do beletrismo, que marcou boa parte da produção literária “oficial” do período. Este fato autoriza o crítico a deslocar a posição destes escritores “do período realista, em que nasceram e se formaram, para o momento anterior ao Modernismo.”¹⁰

Trata-se, portanto, de um entendimento que ainda segue as premissas estabelecidas por Tristão de Athayde: o pré-modernismo, para Alfredo Bosi, se caracteriza como um período de transição, de “gestação literária”, cujo principal elemento estaria no deslocamento do foco de interesse da representação literária, levado a cabo por escritores como Euclides da Cunha, Graça Aranha, Monteiro Lobato e Lima Barreto. Ao identificar a dinâmica interna da prosa destes escritores, o crítico apreende certos movimentos de continuidade e renovação em relação à literatura dos escritores realistas, naturalistas e parnasianos das últimas décadas do século XIX e o início do XX, tais como Machado de Assis, Raul Pompeia, Aluísio Azevedo, Coelho Neto, entre outros.

O elemento renovador surge a partir do momento em que Euclides, Graça, Lobato e Lima Barreto injetam algo novo na literatura nacional, “na medida em que se interessam pelo que já se convencionou chamar de ‘realidade brasileira’”. (Bosi, 1973, p. 14). Em que pese as diferenças de estilo e composição, os quatro escritores mencionados por Bosi

¹⁰ São os autores: Lima Barreto e Graça Aranha, no romance; Euclides da Cunha, com sua prosa multifacetada que o aproxima do ensaísmo social, ao lado de Alberto Torres, Oliveira Viana e Manoel Bonfim além de Monteiro Lobato, com sua vivência profundamente brasileira. (Bosi, 2013, p. 327 e seguintes).

romperam, de alguma maneira, com a literatura “sorriso da sociedade” e passaram a produzir obras preocupadas e engajadas com as grandes questões sociais da época.

* * *

Conforme pudemos observar, os quatro estudiosos até aqui discutidos entendem o pré-modernismo, cada um a seu modo, como um período transitório na história de nossa literatura. Em maior ou menor grau, buscam equacionar o que seria continuidade dos períodos literários anteriores – Romantismo, Naturalismo, Parnasianismo e Simbolismo – e aquilo que já anteciparia o movimento modernista de 22, considerado verdadeiro ponto de ruptura e renovação em nossa literatura do século XX.

Outro ponto importante – acentuado sobretudo por Bosi e José Paulo Paes – consiste na identificação de dois campos de força atuando entre os prosadores do pré-modernismo: um mais vinculado ao *status quo*, por assim dizer, representado pelos escritores “sorriso da sociedade” e “artenovistas”, identificados com a ideologia *belle époque*, importada da Europa e facilmente adaptada às transformações pelas quais o Rio de Janeiro passava na época. E um campo de força oposto, envolvendo os escritores críticos à *belle époque*, à literatura que a referendava e ao sistema de exclusão social que continuou vigente mesmo após a Abolição e o advento da República.¹¹

Sabemos que o período compreendido entre o final do século XIX e o início do XX foi marcado por transformações acentuadas no modo de vida das populações dos grandes centros urbanos. A Abolição da escravatura, a proclamação da República, as grandes

¹¹ Um trabalho importantíssimo que explora esta dicotomia, sob a perspectiva da obra de Lima Barreto, é o livro de SILVA, Maurício. *A Hélade e o Subúrbio: Confrontos Literários na Belle Époque Carioca*. São Paulo: Edusp, 2005.

reformas urbanas, o surgimento de uma classe trabalhadora citadina e acentuadamente estrangeira operaram como grandes catalisadores de tensões sociais.¹²

Por outro lado, a circulação dos bondes elétricos e dos automóveis, o advento do telefone, do gramofone, do rádio, da fotografia, do cinema, além do desenvolvimento da imprensa – que ganha contornos de um grande empreendimento empresarial – passam a remodelar o comportamento dos brasileiros. Nos grandes centros urbanos, São Paulo e Rio de Janeiro principalmente, conforme observa Nicolau Sevcenko, “a imagem do progresso – versão prática do conceito homólogo de civilização – se transforma na obsessão coletiva da nova burguesia.” (Sevcenko, 1995, p. 29). A celebre frase “O Rio civiliza-se”, estampada por Figueiredo Pimentel em sua coluna denominada “O Binóculo”, da *Gazeta de Notícias*, sintetiza o estado de ânimo da elite carioca na época.

A mudança na orientação política – a saída dos militares da chefia do executivo e a eleição do primeiro presidente civil da República, Pudente de Moraes, em 1894 – favoreceu o desenvolvimento dos meios cultural e social na então capital federal do país. A revolta de Canudos, “abafada à custa de muito sangue e muito sacrifício” (Broca, 1975, p. 03), trouxe ao poder republicano a sensação de onipotência e a necessidade de se investir firmemente contra os insurgentes; “completamente desarticulados os focos monárquicos e extintos os últimos pruridos do florianismo, o país entrava numa relativa fase de calma e prosperidade.” (Idem, p. 04).

A fase de consolidação republicana trouxe para a capital federal um certo repouso, principalmente a partir do governo Campos Sales (1898 – 1902), que garantiu a

¹² A esse respeito ver o livro fundamental de CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

estabilidade do domínio oligárquico, a primazia do latifúndio, a política agroexportadora em detrimento da industrialização, além da urbanização dos principais cidades do país. Todo este processo ocorreu ainda no interior da dinâmica do sistema agroexportador, donde seu caráter elitista e excludente para a maioria da população. (Pinheiro, 1972, p. 22).

Sob a presidência de Rodrigues Alves (1902 - 1906), o Rio de Janeiro conheceu um grande empreendimento baseado nas reformas urbanas e no saneamento da cidade, sob a égide do prefeito Pereira Passos, nomeado pelo presidente para colocar em prática o projeto de modernização da capital federal. É o momento em que surgem as construções suntuosas como a Avenida Central, inaugurada em 1905, e diretamente inspirada nos projetos dos bulevares de Paris.

Respirava-se um ar de modernidade, de crença no progresso; morros são arrasados para que sejam abertas largas avenidas, casarões imperiais vêm abaixo dando lugar aos primeiros arranha-céus brasileiros – 'pardieiros de sete andares', como dizia Lima Barreto –, e neste rompante, os hábitos e costumes ligados ao antigo modelo de vida vão sendo rapidamente destituídos de valor.¹³

As crônicas de João do Rio para a coluna “Cinematographo”, que ocupou por quase três anos a primeira página da edição dominical da *Gazeta de Notícias*, as conferências e saraus literários com seus temas *belle époque* – “divagações de pura forma, floreios literários inconsequentes, realçados pelo jogo cromático das antíteses” (Broca, 1975, p. 139) –, o mundanismo da seção “O Binóculo”, o êxito dos romances mundanos como *A Esfinge* de Afrânio Peixoto – uma radiografia *à clef* da gente chique e elegante de Botafogo

¹³ A esse respeito ver SANTUCCI, Jane. *Babélica urbe: o rio nas crônicas dos anos 20*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015.

– são algumas das manifestações literárias ligadas direta ou indiretamente à euforia da modernização do Rio.

O outro campo de força, mais presente nas leituras que Alfredo Bosi e Nicolau Sevcenko realizaram sobre a literatura do período, aponta para um lado perverso da *belle époque*: a modernidade atingia uma ínfima fração do território brasileiro, ou seja, alcançava apenas algumas grandes cidades e de modo bastante desigual. O sertão brasileiro continuava na miséria, a Abolição e a crise cafeeira, por sua vez, foram responsáveis pela migração de enormes contingentes para as grandes cidades, o que provocou excesso populacional, bem como todos os problemas daí resultantes: desemprego crônico, carência de moradias, falta de saneamento, epidemias, carestia e fome; foram alguns dos “frutos mais acres desse crescimento fabuloso e que cabia à parte maior e mais humilde da população provar.” (Sevcenko, 1995, p. 65).

Interessante notar que os autores críticos à *belle époque* foram também os responsáveis, no âmbito da prosa, pela busca de um caminho no sentido de renovar as formas literárias para além do cânone integrado à sensibilidade do público e do gosto burguês de então. Tais foram, em suas especificidades, as obras de Euclides da Cunha, Monteiro Lobato e Lima Barreto. Sobre esses três autores, podemos tecer algumas considerações, resumidamente.

Há um grande painel de denúncia nas páginas de Euclides da Cunha sobre a precária situação dos sertanejos das regiões Norte e Nordeste do Brasil, bem como uma investida contra a postura cruel e sanguinária com a qual os governantes republicanos “resolviam” as questões sociais da época, principalmente a guerra de Canudos. Para Nicolau Sevcenko, o autor de *Os Sertões* “delineia todo um programa de ação capaz de restaurar a moralidade, a

dignidade e a racionalidade no país, entregando-o de volta ao seu destino natural.” (Sevcenko, 1995, p. 148).

O projeto euclidiano consiste na proposição de um conjunto de reformas – morais e sociais – no sentido de sanar as mazelas do Brasil, para além, inclusive, dos centros urbanos. Os pressupostos desta reforma estariam balizados pelo saber científico, que não por acaso aparece amalgamando em sua prosa densa e complexa. A despeito desse ponto, e de acordo com a leitura de Antonio Arnoni Prado, ainda pesam sobre a prosa de Euclides “alguns estigmas que a crítica lhe reservou no começo do século XX”, especificamente “o estilo difícil, a linguagem inacessível, encalacrada no que se convencionou chamar de retórica do parnasianismo.” (Prado, 2004, p. 176). O resultado de tal abordagem sobre a obra euclidiana, continua o estudioso, é que “poucos leitores, mesmo hoje, saberiam dizer com precisão o lugar que o livro e seu autor ocupam nos compêndios mais recentes de nossa história literária.” (Idem, p. 177).

Neste sentido, acabamos chegando a uma proximidade entre Euclides da Cunha e Lima Barreto, no que diz respeito ao uso da linguagem como atitude empenhada, que funde consciência crítica e exercício do conhecimento. Os dois escritores, mesmo tão dispares em seus estilos, tiveram um entendimento sobre o papel da literatura que ia na contramão dos acadêmicos posteriores à *belle époque*, “que em geral faziam da literatura um jogo de estilos, cristalizado em clichês que consagravam convenção” (Idem. p. 176).

Mesmo analisando Euclides da Cunha dentro do quadro dedicado ao pré-modernismo, Alfredo Bosi adverte para a necessidade de se ler *Os Sertões* “sem a obsessão de enquadrá-lo em um determinado gênero literário”, pois tal ponto de vista implicaria em prejuízo para a análise. O mais prudente, de acordo com o estudioso, em se tratando da

prosa euclidiana, “seria uma espécie de abertura a mais de uma perspectiva interpretativa, que incluiria o épico, o científico, o jornalístico, histórico e sociológico” (Bosi, 2013, p. 330).

* * *

Ao lado de Euclides, e dentro dos limites desta pesquisa, a importância da prosa de Monteiro Lobato reside em dois aspectos que se intercalam principalmente em seus livros de contos, quais sejam: o engajamento da literatura nos problemas sociais e a renovação da linguagem. O escritor se engajou em muitas questões sociais do país: a situação deplorável das cidades e dos caboclos no interior do Estado de São Paulo, as queimadas, a importância do saneamento básico, o petróleo, eleições, meios de transporte, siderurgia, etc.

Foi a partir destas questões que Lobato elaborou o enredo de muitos de seus textos. Quanto aos aspectos formais de sua escrita, vale apresentar um trecho de uma carta endereçada a Godofredo Rangel, em que diz: “Na propriedade da expressão está a maior beleza; dizer ‘chuva’ quando chove - ‘sol’ quando soleja. É a porca que entra exata na rosca do parafuso.” (Lobato, 1951, p. 46).

Lobato aparece como grande defensor de uma linguagem exata e um texto enxuto, sem ornamentos nem excessos, capaz de chegar diretamente ao leitor. Sua maneira simples de narrar visava o máximo de leitores. Daí o estilo muito próximo da oralidade. O escritor de *Urupês* foi um ferrenho crítico da literatura “sorriso da sociedade”, bem como dos representantes de uma arte alinhada aos valores clássicos, regidos por princípios imutáveis, leis fundamentais “que não dependiam da latitude e do clima.” (Lobato, 1964, p. 60). Este fato, no entanto, não quer dizer que o autor tenha se alinhado ao radicalismo da chamada arte moderna, conforme podemos observar na severa crítica que escreveu em relação à

exposição de Anita Malfatti, no mesmo artigo “Paranoia ou mistificação?”, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 20 de dezembro de 1917.

* * *

O projeto de Lima Barreto, até certo ponto, guarda muitas afinidades com as ideias de Monteiro Lobato. Não por acaso, o autor de *Urupês* se interessou sobremaneira pela obra do escritor carioca, editando-lhe o livro *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, em 1919; e este, por sua vez, escreveu importantes textos sobre o autor de *Ideias de Jeca Tatu*.

O grande intérprete da obra barretiana é sem dúvida Antonio Arnoni Prado. Em seus estudos, sempre procurou superar o procedimento prudente e comedido de analisar a obra de Lima Barreto a partir de uma contradição básica e esquemática: “a visão do novo e a permanência do velho”, que seria, como contradição inerente à obra do autor, um reflexo das “próprias contradições internas do Pré-Modernismo.” (Prado, 1976, p. 12).

O crítico investe em outro roteiro de leitura, encarando o escritor carioca como “a voz do inconformismo que aponta para uma ruptura com a tradição, através de certas atitudes claramente favoráveis à renovação que viria a partir de 1922.” (Idem, p. 11). Para Arnoni, o autor de *Clara dos Anjos* desvendou um intrincado e sutil relacionamento que se estabeleceu durante o período da República Velha, qual seja: “a função do escritor diante da ordem social em mudança e do sistema econômico em crise” e os “preconceitos sacralizantes propostos pela literatura oficial.” (Idem, p. 13).

A crítica de Lima Barreto, endereçada à literatura “sorriso da sociedade”, parte do pressuposto de que a estética *belle époque* teria como verdadeiro fim, além da ideia de ‘arte pela arte’, um tipo de mascaramento das consequências perversas que a modernização do Rio de Janeiro acarretava para grande parte da população. A denúncia do autor contra

autores como Coelho Neto, por exemplo, se deu contra “a articulação passadista de um bloqueio estético-ideológico preocupado em conter, em desespero de causa, a mudança da ordem.” (Idem, p. 17).

Lima Barreto defende que em sua função social¹⁴ a literatura deveria despir-se de todo e qualquer artificialismo retórico¹⁵, sob pena de cair num exercício de virtuosismo verbal, uma literatura de “culto ao dicionário”, como escreveu certa vez a respeito de Coelho Neto. Foi neste exercício de entender a literatura como obra de arte, mas também como denúncia, que o autor negou a estética passadista dos escritores mais consagrados de seu tempo.

Tal procedimento foi analisado com muita acuidade por Arnoni Prado, sobretudo em seu aspecto de questionamento e ruptura para com a “validade da linguagem no nível em que ela é posta pela tradição acadêmica”. Este fato representou, em termos de nossa prosa literária de ficção, “uma abertura em direção ao despojamento estético e à contestação imediata” que eclodiriam mais tarde entre os modernistas de 22. (Idem, p. 18). A compreensão da ruptura realizada por Lima Barreto parte da premissa de que havia uma aliança entre o “estilo passadista” da literatura oficial produzida no início do século XX com “os ideais da aristocracia ignorante e postiça”; aliança que, por sua vez, funcionava como “mecanismo de resistência ostensiva às novas tendências.” (Idem, p. 74).

Para o crítico, Lima Barreto surge no cenário da literatura brasileira como a primeira voz a opor-se ostensivamente “à divulgação dos padrões estéticos vigentes”. Esta oposição

¹⁴ “A literatura é de alguma forma um meio de nos revelar uns aos outros; se não é o seu principal destino, é uma das suas funções normais”. “A poesia, a arte, é uma instituição social; ela surge da sociedade para a sociedade.” (Barreto, 1956i, pp. 168 e 216).

¹⁵ “Mas, daí, aceitar uma fórmula de literatura, como o tal de estetismo, repugnante, artificial, artificiosa e falsa, não me parece conclusão muito lógica.” (Idem, p. 200).

aparece, por sua vez, em quatro instâncias de sua obra: 1) em sua atuação como crítico literário; 2) em diversos artigos escritos para jornais e revistas da época; 3) em suas cartas, a partir das quais podemos observar diversas polêmicas travadas com escritores e críticos “que insistem em apreciá-lo a partir do êxito dos autores consagrados”¹⁶ e 4) em sua realização como ficcionista avesso em adotar um padrão estético obsoleto, preferindo a inovação¹⁷, a confluência de estilos, a oralidade, a fusão de gêneros e a incorporação, em sua prosa, do estilo jornalístico, que vinha ganhando importância e “tumulando” o cenário das letras nacionais.

* * *

Vistos, assim, em grandes linhas gerais, podemos perceber que não foi somente no plano do “conteúdo” que estes três escritores – Euclides, Lobato e Barreto – operaram uma mudança no foco de interesse da representação literária. Esta mudança também se faz presente no que diz respeito à forma através da qual estas questões passaram a ocupar o cerne das obras.

Importante constatar, por fim, que as manifestações literárias deste campo de força crítico à *belle époque* se engajam, em maior ou menor grau, a alguns dos principais programas defendidos pelos modernistas de 22, conforme podemos observar a partir das reflexões de Enio Pessiani (2002, p. 248):

¹⁶ “Não julgue o Senhor Vinício [Vinício da Veiga, autor de *O homem sem máscara*] que eu seja um tradicionalista em literatura e em arte. Por toda a parte tenho mostrado a minha insurreição contra o *cliché* grego e sempre que posso desanco a cacetada dos clássicos portugueses que os médicos literatos nos querem impingir como modelos de bela linguagem”. (Idem, p. 200).

¹⁷ “Não sou contra a inovação, mas quero que não rompa de todo com os processos do passado, senão o inovador arrisca-se a não ser compreendido”. (Idem, p. 223).

A literatura pré-modernista, em certo sentido, modificou e aproximou as relações entre escritor e público ao se tornar porta-voz desse público, dos seus anseios, desejos e necessidades. A aproximação também reverbera nos procedimentos estilísticos: filiação com a oralidade, incorporação de temas folclóricos, mergulho no regionalismo. As transformações formais são acompanhadas de mudanças no conteúdo das obras, cada vez mais voltadas para temas populares e cotidianos e que retratavam, em certa medida, a condição e o imaginário do público leitor.

A leitura que realizamos até aqui sobre o contexto em que se insere a obra de Lima Barreto, nos mostrou uma dinâmica rica e complexa, ao contrário da “estagnação” proposta por Antonio Candido. Os dois campos de força que tentamos esboçar genericamente, como atuantes na produção literária do período, se correm o risco de se tornarem mecânicos e superficiais, têm uma vantagem operatória e organizacional.

Consideramos sintomático o fato de os escritores críticos à *belle époque* terem sido, também, os principais responsáveis pelo rompimento em relação à literatura bacharelesca do período; rompimento também buscado, é bom que se diga, pelos escritores ligados ao *art nouveau*. Isso nos mostra, a bem da verdade, que outros autores, mesmo identificados com a ideologia *belle époque*, se esforçaram para romper com a ‘estagnação estética’ do período, se é verdade que ela realmente tenha existido. Exemplo dos maiores, neste caso, João do Rio foi capaz de instaurar, em parte de sua produção, uma revolução nas formas de apreensão textual da nova realidade que surgia com o processo de modernização do Rio de Janeiro.¹⁸

¹⁸ Ver a esse respeito o importante ensaio de SOARES, Marcus Vinicius. “João do Rio e a nova esfera da crônica no século XX.” In: NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa (Orgs.) *Belle Époque: crítica, arte e cultura*. São Paulo: Intermeios, 2016, pp. 119 – 135.

A distinção que fizemos entre escritores “críticos à *belle époque*”, “sorriso da sociedade” e “artenovistas”, portanto, tem a finalidade de situarmos, grosso modo, a prosa do período pré-modernista para além das categorias já desgastadas como parnasianismo, neo-parnasianismo, neo-naturalismo, neo-simbolismo, etc. Quanto à expressão estética dos autores considerados pré-modernistas, consideramos que só o estudo e a análise individual poderão determinar com precisão a convergência ou divergência de cada um no interior dos meios de expressão, quer nos esquemas anteriores e já consagrados pela tradição, quer nos esquemas ligados à renovação e modificação da linguagem.

Cabe ressaltar, por fim, que o empenho centrado no movimento de 22 como divisor de águas da literatura brasileira no século XX acaba por deixar de fora escritores como João do Rio, Lima Barreto e Monteiro Lobato¹⁹; autores que, na prosa, já representavam um processo de ruptura em relação à literatura “de permanência”, para usarmos o termo de Antonio Candido.

Um traço importante que buscaremos analisar com mais pormenor na próxima seção diz respeito a outra via interpretativa para o pré-modernismo, uma vez que até aqui chegamos a um impasse com relação às visões construídas sobre o período. Trata-se de uma interpretação centrada na tensão entre jornalismo e literatura, que marcou significativamente os debates sobre o fazer literário de então, fruto do processo cada vez mais acelerado que se desenvolveu no bojo das novas tecnologias surgidas na virada do XIX para o XX.

¹⁹ Para algumas discussões e aproximações entre a prosa de Lobato e algumas ideias defendidas pelos modernistas de São Paulo, ver PASSIANI, Enio. *Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil*. Bauru: EDUSC, 2003; Para o mesmo percurso sobre Lima Barreto ver PRADO, Antônio Arnoni. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1976.

II – O Jornalismo como termômetro

O sociólogo Sérgio Miceli buscou relativizar a primazia concedida à ruptura estética promovida pelo movimento modernista de 1922. Em sua leitura, a ideia de um período “pré-modernista” em nossas letras teria sido estabelecida e imposta no sentido de supervalorizar a 'ruptura' levada a cabo pelos modernistas de São Paulo. O conceito de “pré-modernismo”, assim compreendido, teria como objetivo “englobar um conjunto de letrados que se colocariam fora da linhagem estética que a vitória política do Modernismo entronizou como dominante” (Miceli, 1977, p. 12).

O estudioso chama atenção para o fato de, justamente no período anterior ao movimento modernista, terem se desenvolvido, no Brasil, “as condições favoráveis à profissionalização do trabalho intelectual”, principalmente o trabalho em sua forma literária, com a formação “de um campo intelectual relativamente autônomo.” (Idem, p. 14). Os homens de letras do período anterior ao Modernismo, em sua grande maioria, foram desqualificados como produtores menores ou ‘subliteratos’, a partir de “critérios elaborados em estados posteriores ao campo”. Esta desqualificação, por sua vez, acabou por desaboná-los da enorme importância que tiveram na constituição do “campo intelectual, sob cuja vigência estamos vivendo.” (Idem, p. 15).

O fato de não haver na Primeira República “posições intelectuais relativamente autonomizadas em relação ao poder político”, continua o sociólogo, obrigou muitos escritores a se filiarem a “instituições ou grupos que exerciam o trabalho de dominação” e entre eles, principalmente, o jornalismo. (Idem, p. 15). Isso porque, em termos concretos, “toda a vida intelectual era dominada pela grande imprensa, que constituía a principal

instância de produção cultural da época e que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais.” (Idem, p. 15).

Chamados de intelectuais “anatolianos”²⁰, homens como Humberto de Campos, Gilberto Amado, Paulo Setubal e Lima Barreto não se enquadraram em nenhuma das categorias existentes na época. Constituíram-se mesmo como “um tipo novo de intelectual profissional, vivendo de rendimentos que lhes propiciavam as diversas modalidades de sua produção.” (Idem, p. 71).

A principal atividade desses escritores, acrescenta Miceli, tornou-se o jornalismo, donde lhes provinha “uma renda suplementar cada vez mais indispensável”, além de, por meio do êxito de suas penas, alcançarem “salários melhores, sinecuras burocráticas e favores diversos.” (Idem, p. 73). Não faltavam nos principais jornais e revistas da época seções destinadas à literatura, além do espaço cada vez maior aberto aos escritores em diversas colunas dos jornais, ou até mesmo cargos de redatores e diretores.

Todo esse processo analisado por Sérgio Miceli – dentro do recorte sincrônico de sua pesquisa – foi o desenlace de um movimento que havia se iniciado no Brasil ainda na década de 1850, conforme podemos acompanhar através do importante livro *História da imprensa no Brasil*, de Nelson Werneck Sodré. Neste trabalho de bastante fôlego, o historiador demonstra o processo de incorporação da literatura brasileira nas fileiras do

²⁰ Em referência ao escritor francês Anatole France (1844-1924), que teve uma atuação importante nos principais jornais franceses, sobretudo entre os finais do século XIX e as primeiras décadas do XX. Para uma aproximação interessante entre Lima Barreto e Anatole France, sobretudo através da ideia de ‘escritores anatolianos’ desenvolvida por Miceli, consultar o capítulo “Aproximações”, em ALMEIDA, Milene Suzano de. *Humanismo satírico em Lima Barreto e Anatole France*. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 2013, pp. 10-21.

periodismo nacional. Este movimento ocorre, num primeiro momento – durante a segunda metade do século XIX – como uma estratégia de alguns donos de jornais, que tinham como objetivos angariar um maior número de leitores e assinantes, além de dinamizar e diversificar o material jornalístico, quase que totalmente ocupado com assuntos políticos e administrativos.²¹

Tal foi o empreendimento de Justiniano José da Silva, ao anunciar em seu periódico, *O Cronista*, a seção “Feuilleton”²². Trata-se de um espaço dedicado no rodapé inferior da página, para textos literários de ficção, mas também comentários políticos, ensaios, crítica teatral, etc., até chegarem a publicações seriadas dos chamados romances-folhetim, e mais tarde aos contos e crônicas.²³

No decênio de 1850, a literatura já havia angariado seu lugar na imprensa brasileira e o gênero “folhetim” conquistado certa autonomia, inclusive nos principais jornais da época; *Jornal do Comércio*, *Correio Mercantil*, *Diário do Rio de Janeiro* e, mais tarde, na *Gazeta de Notícias*. Tal movimento favoreceria o surgimento de um novo tipo de atividade jornalístico-literária – o folhetinista – como o foram Gonçalves Dias, Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar, Machado de Assis e Aluísio Azevedo (Soares, 2016, p. 123).

²¹ Para uma visão ampla deste processo ver SODRÉ, Nelson Werneck. “Imprensa e Literatura”. In: *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: MAUAD, 4ª edição, 1999, pp. 288 – 306.

²² Ideia inspirada no *feuilleton* francês, que apareceu pela primeira vez no parisiense *Journal des Débats*, no ano de 1800.

²³ Ver a esse respeito MEYER, Marlyse. “Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica”. In: *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro/Campinas: Editora da UNICAMP/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, pp. 93 – 133.

Concomitante ao desenvolvimento do folhetim – que passou de espaço reservado nos jornais para a arte literária e outras formas de escrita a gênero literário-jornalístico (Idem, p. 124) –, a crônica foi se aproximando do modelo textual folhetinesco; daí um certo amálgama, no Brasil, até a década de 1880, entre a crônica e o folhetim. Importante frisar que a crônica é anterior ao *feuilleton*, e “já fazia parte do universo jornalístico, sempre acompanhada pelo epíteto designativo de sua matéria específica: “*chronique dramatique, musicale, judiciaire, littéraire*, etc.” (Idem, p. 122).

Marcus Vinicius Soares entende que o grande crescimento das publicações do tipo romance-folhetim, nos rodapés dos jornais brasileiros, principalmente a partir do decênio de 1840, tenha sido o responsável “pela mudança de orientação jornalística da seção.” (Idem, p. 123). As diferenças quanto à periodicidade e fatura dos textos – “o artigo folhetinesco ocupava o espaço uma vez por semana, os romances espraíavam-se por meses” – motivou o deslocamento deste gênero mais enxuto para outras colunas do jornal, “deixando o rodapé exclusivamente ao encargo dos romances.” (Idem, p. 124).

Já a partir dos anos de 1880, a crônica folhetinesca se autonomiza em relação ao folhetim, “mantendo ainda por um bom tempo a mesma dicção adquirida pelo gênero na década de 1850”, mas “sem se confundir com as variedades textuais sob o mesmo título.” – crônica política, teatral, etc. A especificidade da crônica de tipo folhetinesca consistia, segundo Marcus Vinicius, “num texto que tendia a privilegiar os assuntos de entretenimento”, mas não somente estes, e tendo como característica a voz do narrador a tecer comentários – muitas vezes digressivos – sobre os assuntos apresentados, mantendo assim um diálogo “inicialmente estabelecido com o leitor, “mesmo quando não havia nada de notável a ser comentado.” (Idem, p. 123).

O mesmo grau de embricamento com o jornalismo podemos perceber nos primórdios do aparecimento entre nós do gênero conto. No Brasil, ao mesmo tempo em que ia se firmando e ganhando autonomia – sobretudo em decorrência do alto grau de especialização e maturidade a que fora submetido por Machado de Assis – o conto também era considerado, por alguns, uma prática de 'segundo escalão', espécie de “treinamento” para obras de maior fôlego.²⁴

Não é demais lembrar que o conto propriamente literário começa a se estabelecer em nossa literatura a partir da década de 1850, durante a segunda fase do Romantismo, e por intermédio do desenvolvimento da imprensa – mais especificamente dos jornais. Importante ressaltar que já tínhamos sedimentada no Brasil uma tradição de contadores de histórias oriundos da cultura oral: com a vinda dos colonizadores, herdamos o hábito do “causo” e da “anedota”; do contato com os indígenas conhecemos suas lendas, mitos e cosmologias; as escravas e amas-de-leite povoaram o imaginário dos brancos com suas histórias cheias de seres fantásticos, magias, feiticeiros, entidades do panteão religioso, etc. Na visão de Sônia Brayner (1981, p. 06), “a oralidade do contar foi criando e embalando os embriões de personagens e tramas mais tarde corporificados e desenvolvidos pela literatura escrita”.

Já Edgar Cavalheiro considera que para o estudo dos primórdios do conto no Brasil, bem como de seu ulterior desenvolvimento, não se pode desprezar a contribuição das narrativas tradicionais indígenas, muitas delas colhidas por estudiosos como Barbosa Rodrigues, Couto e Basílio de Guimarães, além das histórias populares, “tão expressivas da

²⁴ Ver a esse respeito o prefácio escrito por Sílvia Romero para o livro *Dona Dolorosa*, de Théó Filho.

alma de um povo, como as que foram colhidas por Lindolfo Gomes, Sílvio Romero, João Ribeiro e outros.” (Cavalheiro, 1956, p. 19).

Por outro lado, investindo no campo estritamente literário, há um importante estudo de Alfredo Pujol, sobre Machado de Assis, no qual o crítico analisa alguns elementos de transição presente nos folhetins e nas crônicas de costumes, que foram sendo incorporados ao conto literário praticado pelo autor de *Brás Cubas*. Autores como Francisco Otaviano, Joaquim Manoel de Macedo, Manuel Antônio de Almeida, José de Alencar, Ferreira de Menezes, entre outros, fixavam personagens ou acontecimentos, muitos deles verídicos, mas convertidos em histórias e enredos untados de imaginação, ou seja, transformavam-se em “obras de ficção e de dourada fantasia, buriladas ao acaso da imaginação e da sensibilidade.” (Pujol, 2007, p. 58 e seguintes).

Herman Lima, por sua vez, nos chama a atenção para o fato de “nessas crônicas ou folhetins, na sua forma de relatos de acontecimentos atuais, muita vez simples *fait-divers*, é que se ia tomando corpo e forma definitiva o genuíno conto brasileiro.” (Lima, 2003, p. 49).

A partir dos trabalhos de Barbosa Lima Sobrinho, que empreendeu uma longa e minuciosa pesquisa nos acervos da Biblioteca Nacional, nos periódicos brasileiros que vão do decênio de 1830 até a metade do século XIX, foi possível estabelecer a história do advento do conto literário no Brasil. De acordo com o pesquisador, já a partir de 1836 é possível observar uma produção numerosa que, “senão de contos verdadeiros, muito próximos desse gênero, intermediários do conto e da crônica, pela sua feição de narrativa, tendente a despertar o interesse do leitor do tempo.”

Comenta Barbosa Lima que o conto aparece no Brasil como um gênero autônomo, ainda no período de influência do romantismo. Nossos primeiros contistas foram também os “melhores jornalistas da época”, entre os quais estão os nomes de Justiniano José da Rocha, Pereira da Silva, Josino Nascimento Silva, Firmino Rodrigues da Silva, Francisco de Paula Brito, Vicente Pereira de Carvalho Guimarães, Martins Pena, João José de Souza e Silva Rio.

“Esses é que foram”, continua o estudioso, “efetivamente, os precursores do conto no Brasil”, embora observe que, “não eram a rigor vocações espontâneas”. A primeira impressão que eles nos dão é a de jornalistas, habituados com os modelos europeus, e interessados em transportar para o Brasil um tipo de ficção que estava sendo um dos fatores de êxito nos periódicos literários ou políticos do Velho Mundo. Essa razão, porém, “é antes jornalística que propriamente literária.” (Sobrinho, 1960, pp 11 e 12).

O primeiro desses 'contos', embora realizando ainda aquele gênero intermediário 'que não é bem a crônica e que se aproxima do conto' – seria a “Caixa e o Tinteiro”, publicado por Justiniano José da Rocha, em seu jornal *O Cronista*, em 26 de novembro de 1836. Com as suas iniciais, no mesmo jornal, em 11 de janeiro de 1838, Barbosa Lima assinala também o escrito “Um sonho”, que, este sim, tem realmente as características do gênero, isto é, trata-se de uma narrativa breve, envolvendo um *plot* dramático, altamente romântico, muito ao sabor da época. Depois dos jornalistas citados é que apareceram alguns ficcionistas, como Joaquim Norberto de Souza e Silva, Carlos Emílio Arder e muitos outros, “difíceis de identificar, através das iniciais com que se ocultavam, numa atividade possivelmente efêmera ou transitória.” (Idem, p. 17).

Pelo fato de não haver no Brasil um mercado editorial que abarcasse a produção literária crescente a cada ano, os jornais – e depois as revistas ilustradas – foram os grandes depositários dos textos de ficção, em suas mais diversas vertentes. Assim, o movimento natural acabou sendo, conforme observou Nelson Werneck Sodré, “os homens de letras buscarem no jornal o que não encontravam no livro: notoriedade, em primeiro lugar; um pouco de dinheiro, se possível.” (Sodré, 1999, p. 292).

Nos decênios de 1870 e 80, imprensa e literatura se confundiam a tal ponto que a própria matéria estritamente jornalística – noticiário, artigos, reportagens, etc. – acabava por se contaminar pelo estilo aliterado praticado pelos prosadores ficcionais – que muitas vezes, também eram colaboradores em outras instâncias da produção jornalística. Aos escritores-jornalistas a imprensa impõe, aos poucos, que passem a escrever “menos colaborações assinadas sobre assuntos de interesse restrito” e que se esforcem para dar ao público “reportagens, entrevistas, notícias.” (Idem, p. 297).

Na passagem do jornalismo artesanal para o jornalismo de tipo empresarial – processo que se deu, no Brasil, concomitante à passagem do século XIX para o XX – começa a se distinguir de forma mais acentuada as diferentes modalidades de texto em relação à diagramação dos jornais, com a consequente especialização dos espaços dedicados à literatura. Temos aí o surgimento dos 'suplementos literários', como sintoma desta nova relação estabelecida entre jornalismo e literatura. Conforme o historiador (Sodré, 1999, p. 298):

As colaborações literárias, alias, começam a ser separadas, na paginação dos jornais: constituem matéria à parte, pois o jornal não pretende mais ser, todo ele, literário. Aparecem seções de crítica em rodapé, e o esboço do que, mais tarde, serão os famigerados suplementos literários.

Divisão de matéria, sem dúvida, mas diretamente ligada à tardia divisão do trabalho, que começa a impor as suas inexoráveis normas.”

Werneck Sodré analisa a transição “da pequena à grande imprensa”, como parte da mudança na estrutura maior dos grandes centros urbanos do país, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo. Nas duas cidades, a imprensa passa a se aproximar, “pouco a pouco, dos padrões e das características peculiares a uma sociedade burguesa.” (Idem, p. 261). Ligada às transformações mais amplas do país como um todo, a transição da imprensa artesanal à industrial está vinculada à ascensão burguesa e ao avanço das relações capitalistas: “a transformação da imprensa é um dos aspectos desse avanço; o jornal será, daí por diante, empresa capitalista, de maior ou menor porte.” (Idem, p. 275).

As novas diagramações, as especificações das matérias jornalísticas, os novos temas que passam a ser incorporados às folhas diárias – crimes, esportes, cotidiano em geral, etc. –, além do espaço cada vez maior destinado à propaganda, vão aos poucos diferenciando o tipo de trabalho do jornalista e do escritor. Trata-se do que Werneck Sodré considerou de “a generalização das relações capitalistas”, produzindo alterações que serão lentamente introduzidas nas relações entre imprensa e literatura, primeiro com a tendência “ao declínio do folhetim, substituído pelo colunismo e, pouco a pouco, pela reportagem”, além da “tendência para o predomínio da informação sobre a doutrinação.” (Idem, p. 296).

Essa mudança lenta e gradual teve nos primeiros anos do século XX seu ponto máximo de tensão, a partir do momento em que a linguagem jornalística passa a assumir uma dicção mais objetiva – menos literária, por assim dizer – e o ofício do jornalista volta-se cada vez mais para a escrita de assuntos gerais; noticiário, artigos políticos, crônica de opinião, editoriais, além das seções específicas, como esporte, cidade, entretenimento, assuntos mundanos, etc.

O resultado da ‘especialização jornalística’ obrigou muitos escritores que ainda tinham apreço pelo ‘estrito literário’ a buscarem as páginas das revistas ilustradas: “Nelas é que irão se refugiar os homens de letras, acentuando a tendência do jornal para caracterizar-se definitivamente como imprensa.” (Idem, p. 298).

Isso não quis dizer, pelo menos nesse primeiro momento de transição, que os escritores e a literatura foram completamente apartados do jornal. Brito Broca salienta que a “industrialização da imprensa não se vinha fazendo com prejuízo, pelo menos sensível, da literatura. A maioria dos jornais do Rio continuava a acolher e a pagar colaboração literária.” (Broca, 2004, p. 285). O *Jornal do Comércio*, por exemplo, mantinha firme suas colaborações literárias, além de contar com o principal crítico do período, José Veríssimo; o *Correio da Manhã* mantinha Coelho Neto como assalariado mensal; a *Gazeta de Notícias*, que desde 1888 acolhia e melhor pagava os colaboradores, tinha Olavo Bilac e Medeiros e Albuquerque com ordenados mensais, além de *O País*, que contava com a colaboração dos principais escritores do Rio. Esses jornais pagavam entre trinta e sessenta mil réis a colaboração.

A mudança maior se fez sentir na qualidade e no tipo das colaborações destes escritores, uma vez que, observa Brito Broca, “tornando-se mais leves, os jornais passaram a solicitar crônicas mais curtas e vivas, condizentes com a exigência da paginação, em vez dos folhetins que atravancavam o texto.” (Idem, p. 289).

João do Rio foi aquele que mais sensivelmente incorporou em sua produção literária as novas técnicas expressivas, que surgiram dessa nova relação entre literatura e jornalismo no início do século XX. Com apenas dezoito anos de idade, o jovem escritor pôde acompanhar o momento de transição que envolveu a imprensa brasileira de sua fase

artesanal para a empresarial e industrial – nesta época trabalhou em *A Tribuna*, de Alcindo Guanabara e no jornal *A Cidade do Rio*, de José do Patrocínio. O escritor carioca soube, como observou Cristiane Costa, “se encaixar como poucos na nova imprensa, em que era preciso transitar entre os dois meios (o literário e o jornalístico) e mundos (o *grand* e o sub, o do *bas fond* e o do pobre trabalhador). Como escritor, foi antes jornalista.” (Costa, 2005, p. 42).

O autor de *A alma encantadora das ruas* também foi o mentor e executor da série denominada “O Momento literário”, publicado pela Gazeta de Notícias entre 1904-05 e depois reunida em livro no ano de 1907. O inquérito contou com a presença de 36 intelectuais, entrevistados pessoalmente ou por carta; Machado e Assis, Aluísio Azevedo, Raul Pompeia e Artur Azevedo chegaram a ser convocados, mas não realizaram a entrevista – Lima Barreto, por motivos óbvios, não foi procurado. (Idem, p. 20).

Das 36 questões formuladas para o inquérito – 25 foram enviadas por carta e 11 colhidas pessoalmente – uma delas talvez seja o principal testemunho daquilo que estamos chamando de tensão que se formou entre jornalismo e literatura, qual seja: **“O jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária?”** A pergunta talvez não tenha sido muito bem formulada, sobretudo pela abertura promovida pela ideia de “arte literária”. A maioria dos entrevistados se declarou favorável ao jornalismo e aqueles que se reportaram contra, o fizeram em relação ao aspecto fortemente industrial que ia tomando conta da imprensa no período.²⁵

²⁵ Para uma leitura do inquérito na íntegra ver BARRETO, Paulo (João do Rio). *O Momento Literário*. Rosa Gens (org.). Rio de Janeiro: Edições do Depto. Nacional do Livro, 1994.

Cristiane Costa realizou uma detalhada leitura das respostas oferecidas pelos escritores a esta questão. Segundo a pesquisadora, 10 entrevistados consideraram que o jornalismo prejudica a vocação literária; 11 acharam que a atividade jornalística é favorável ao escritor, outros 11 responderam que auxilia o aspirante a escritor ao mesmo tempo que o atrapalha; 3 não responderam e 1 entrevistado não entendeu a pergunta.

Esquemáticamente, o inquérito demonstrou, naquele momento específico, dois pólos nos quais se podem aglutinar os prós e os contras desta relação: no lado positivo, ou seja, daqueles escritores que consideram o jornalismo um fator positivo à arte literária, foram considerados os seguintes pontos: pagamento pelas colaborações, maior divulgação do nome do escritor, ganho de experiência e exercício da escrita, legitimação do nome e da produção do escritor. Já no lado negativo, os escritores que participaram do inquérito salientaram como deletérios à literatura o mercantilismo da profissão do escritor, a banalização das atividades literárias, a esterilidade desse tipo de produção e a falta de tempo que a prática do jornalismo acarretaria para o escritor – tempo que, supostamente, deveria ser empregado na escrita de “obras de maior vulto” (Costa, 2005, p. 32).

Em maior ou menor grau, a tensão entre jornalismo e literatura que se formou justamente no período problemático do pré-modernismo, revela um pouco daquilo que Bourdieu denominou de formação do campo literário (Bourdieu, 1999, p. 260 e seguintes). Não por acaso, Sérgio Miceli ter considerado que ocorre justamente neste momento a constituição do “campo intelectual relativamente autônomo” sob o qual estamos vivendo até hoje. Nesta mesma linha, Cristiane Costa argumenta que a dicotomia *arte* versus *dinheiro* faria o “campo brasileiro (da arte pela arte) se constituir, no Brasil, em oposição ao jornalismo (pena de aluguel), embora a ele vinculado.” Dicotomia que se desdobraria

entre o “modelo ideal (aqui quase irreal) de escritor em tempo integral e o escritor trabalhador braçal (da indústria do jornal) (Idem, p. 33).

Contradição que nos ajuda a compreender o empenho dos escritores “artenovistas” em conservar a literatura num ‘plano superior’, longe das interferências da mecanização e da técnica, surgidas no bojo do processo de modernização. Assim, o *art nouveau* também foi um “anseio pela renovação e pela modernidade” no interior do ethos *bélle époque*, caracterizando-se, como sugere Maurício Silva, “pela busca de uma nova linguagem artística, inspirada nas formas orgânicas da natureza, privilegiando o domínio da sensação e do misticismo e apelando para o ornamento e o decorativo.” (Silva, 2016, p. 69).

Conforme vimos com José Paulo Paes, no âmbito da literatura pré-modernista, um dos principais empenhos dos escritores *art nouveau* foi o de tentarem obviar, “pelo recurso ao ornamento – e o ornamento é um dos traços que mais bem o definem – a separação entre ciência e técnica, de um lado, e natureza e arte, de outro.” (Paes, 1985, p. 84).

O rápido desenvolvimento da imprensa, a partir do século XX – agora em seu aporte empresarial e industrial – pressiona os escritores a praticarem uma forma de escrita menos rebuscada e mais objetiva (sem ornamentos), além das exigências para além do estritamente literário – como repórteres, redatores ou colunistas de variedades. A tensão, a partir deste momento, está posta no cerne mesmo da própria transformação da linguagem, sobretudo em sua relação com os modernos meios de difusão das informações.

Partindo desta perspectiva, a pesquisadora Flora Süssekind propôs uma inovadora e produtora releitura do período pré-modernista, normalmente interpretado, de acordo com a pesquisadora, como “simples diluição de tendências estéticas anteriores ao fim do século.” (Süssekind, 1998, p. 32). Daí dizer-se das obras produzidas então, segundo Flora, “ora que

são pós românticas, ora pós naturalistas, ora neo parnasianas e assim por diante – ou como prefiguração de um movimento vindouro.” (Idem, p. 32).

Para a crítica, os estudos dedicados ao pré-modernismo resultaram numa espécie de “impasse interpretativo”. Partindo de tal impasse, sua tese consiste em interpretar o período como manifestação de um momento de importantes transformações, sobretudo “nas formas de percepção e no modo de produção literária”, que se encontravam em relação com a “configuração de um horizonte técnico nos maiores centros urbanos do país.” (Idem, p. 33).

Sobre este último aspecto, no estudo que resultou no livro *Cinematógrafo de letras*, a autora propõe uma revisão do conceito pré-modernismo, à luz das relações que se estabeleceram entre “literatura e técnica”, desde os finais dos anos 80 do século XIX até a década de 1920. Seu propósito consiste em “iluminar os contornos gerais deste período geralmente definido, do ponto de vista literário, como “pré” ou “pós” algum outro, e raras vezes em função de suas marcas próprias.” (Süssekind, 1987, p. 13).

Em sua leitura, a literatura pré-modernista se caracterizou como um confronto estabelecido entre os processos de escrita literária e “uma paisagem técnico-industrial em formação” (Idem, p. 15); confronto marcado por negações, conflitos, *flirts*, atritos e apropriações. A autora nos mostra a maneira pela qual os chamados artefatos da modernidade, os produtos oriundos da industrialização e urbanização – máquina de escrever, cinema, fonógrafo, automóveis, *bonds*, inovações técnicas na imprensa, etc. – passaram de uma representação explícita nos textos literários (como temas) à própria conformação da escrita.

Neste ambiente, destaca-se o nome de João do Rio, para quem os artefatos da modernidade sempre foram motivos de entusiasmo e encantamento. O caráter mimético de

sua obra, principalmente suas crônicas, revela uma entrega sem reservas do escritor ao novo ambiente técnico-industrial, conforme podemos observar no apoteótico “A era do automóvel” (João do Rio, 1911, pp. 03 – 11):

E, subitamente, é a era do Automóvel. O monstro transformador irrompeu, bufando, por entre os escombros da cidade velha, e como nas mágicas e na natureza, aspérrima educadora, tudo transformou com aparências novas e novas aspirações. (...)

O meu amor, digo mal, a minha veneração pelo automóvel vem exatamente do tipo novo que Ele desenvolve entre mil ações da civilização, obra Sua na vertigem geral. O automóvel é um instrumento de precisão fenomenal, o grande transformador das formas lentas.

Sim, em tudo! A reforma começa, antes de andar, na linguagem e na ortografia. (...). Assim como encurta o tempo e distâncias no espaço, o Automóvel tempo e papel na escrita. Encurta mesmo as palavras inúteis e a tagarelice. O monossílabo na carreira é a opinião do homem novo. A literatura é ócio, o discurso é o impossível.

O autor não se limita a tecer louvores à máquina e traça um verdadeiro quadro sociológico acerca da influência do novo invento para a vida social da cidade, inclusive na linguagem e na ortografia. O próprio título do livro de Flora Süssekind inspirou-se na obra de João do Rio, no *Cinematographo: chônicas cariócas*, de 1908, conjunto de textos escritos para o jornal *Gazeta de Notícias*, assinados pelo pseudônimo de Joe e que revelam com muita sensibilidade a maneira pela qual este novo ambiente técnico-industrial passa a fazer parte estruturante da composição literária.

Süssekind observa o mesmo procedimento nas crônicas do escritor baiano Pedro Kilkerry, intituladas *Quotidianas–Kodaks: rápidas notas sobre a vida local*, escritas para o *Jornal Moderno*, que o próprio autor editou em 1913, num processo que objetiva a junção

entre a crônica e o instantaneísmo do mundo moderno. O próprio Kilkerry se mostra ciente das necessidades dos novos tempos, ao declarar que:

Ao tempo em que escrevo estas linhas, já aí está a urgência suarenta do tipógrafo a espiá-las e ouço a trepidação ansiosa do maquinismo impressor, a que estou associando a ânsia dos leitores no nosso órgão, que é do seu momento social, da hora que soa.²⁶

A crônica se transforma, assim, no lugar privilegiado a partir do qual vão se efetivando as trocas entre literatura e técnica. Por ser um gênero híbrido, multiforme, abre-se para os elementos da modernidade e “toma emprestado da técnica o que lhe serve. Seca a própria linguagem e passa a trabalhar com uma concisão maior e consciência precisa da urgência e do espaço jornalístico.” (Süssekind, 1987, p. 38).

Muitos escritores contestaram a incorporação dos chamados artefatos da modernidade na escrita literária. Caso de Olavo Bilac, por exemplo, que atuou de forma intensa na imprensa, escrevendo para diversos jornais, mas que manteve firme sua literatura elevada e seu estilo clássico, mesmo nas crônicas.²⁷

Neste novo cenário, o contraste entre 'ornamento' versus 'registro técnico' orientou boa parte da produção literária brasileira durante a virada do século XIX até, pelo menos, os anos de 1920. Sintomático é o depoimento de Raul Pompeia, que já demonstrava repulsa “pelas mais diversas formas de publicidade. Dentre elas, a adoção de uma escrita

²⁶ Para os textos de Pedro Kilkerry, ver CAMPOS, Augusto de. *Re-visão de Kilkerry*. São Paulo: Brasiliense, 1985. O trecho citado encontra-se na página 168.

²⁷ Ver a esse respeito o estudo de Antônio Dimas sobre a Revista *Kosmos*; *Tempos eufóricos: análise da revista Kosmos: 1904-1909*. São Paulo: Ática, 1983.

jornalística como recurso para a popularização e facilitar a leitura da prosa de ficção.” (Idem, p. 59).

A tensão entre 'literatura pura' e 'literatura de jornal' surge como um dos principais componentes que determinam a produção literária do período pré-modernista. Ao mesmo tempo, atuou como reforço daquele tipo de prosa arrevesada, de um Coelho Neto ou dum Bilac, por exemplo, autores que continuavam dando provas da “paixão brasileira pela eloquência”. A “opção pelos ornamentos retóricos”, configurou uma das “formas mais frequentes com que se tentou delimitar o campo do 'literário’”. (Idem, p. 57).

É neste cenário que Lima Barreto inicia sua produção literária; e não deixa de ser sintomático o fato de seu livro de estreia – *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909) – ter sido considerado um romance no qual a imprensa surge como tema principal. De acordo com Flora Süssekind (Idem, p. 22):

Há também, em sua obra [de Lima Barreto], uma tematização direta da imprensa, e de artifícios mecânicos modernos, mas, se são enfocados sempre segundo uma perspectiva bastante crítica, isso não significa que vai buscar a 'boa' literatura exclusivamente nos antípodas do texto jornalístico, em formas clássicas, frases de efeito e vocabulário rico e sonoro, como na vertente parnasiana da obra de Bilac.

Sabe-se que o romance com o qual Lima Barreto estreia na literatura se constitui como uma verdadeira sátira ao ambiente jornalístico e intelectual do Rio de Janeiro. Segundo Francisco de Assis Barbosa, o livro do jovem escritor “atingia em cheio o quartel-general do mais importante jornal da época, o *Correio da Manhã*.” (Barbosa, 2002, p. 137). Dentre as personalidades satirizadas nas páginas do *Isaías Caminha*, encontra-se a figura do crítico literário Floc – Frederico Lourenço do Couto – uma referência direta ao poeta

João Itiberê da Cunha, que assinava seus textos de crítica literária para o *Correio da Manhã* pelas iniciais Jic.²⁸ Eis como o narrador Isaías Caminha apresenta o personagem Floc (Barreto, 1997, p. 143-4):

Floc gabava-se de ter autonomia em seus artigos. Eram puramente literários, ou tinham esse propósito. [...] Floc era contra a Academia, contra os novos, contra os poetas, contra os prosadores; só admitia, além dele, com a sua obra subjacente, que se poetassem e fizessem versos, certos rapazes de sua amizade, bem nascidos, limpinhos e candidatos à diplomacia. Confundia arte, literatura, pensamento com distrações de salão; para ele, arte era recitar versos nas salas, requestar atrizes e pintar umas aquarelas lambidas, falsamente melancólicas.

Floc era o esteta, o conservador, o crítico dos amigos e chegados; representa na redação do jornal tudo o que Lima Barreto combatia no campo da literatura. Sintomaticamente, o grande crítico do jornal acaba cometendo suicídio numa sala contígua à redação, numa das cenas mais trágicas dos romances barretianos. Do suicídio de Floc surge a chance de Isaías Caminha adentrar para o mundo da redação: “Nos meus primeiros meses de reportagem foi quando amei mais ativamente a vida. [...] E toda essa modificação tão imprevista no meu viver, viera-me do suicídio de Floc.” (Barreto, 1997, p. 212)

Eugênio Gomes considera esta passagem altamente simbólica e fundamental para compreendermos as relações que Lima Barreto passou a estabelecer com o jornalismo. Segundo o crítico, o trecho em que Floc se suicida representaria, também, um prenúncio do desaparecimento – que realmente viria a se concretizar nas décadas seguintes – de um tipo de jornalista (o jornalista-literato). Em seu lugar surge a figura do jornalista moderno –

²⁸ Ver a esse respeito o livro de LEVIN, Orna Messer. *As figurações do Dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996, p.141 e seguintes.

menos literato e mais objetivo – e a do repórter, que vive o dia a dia das notícias e dos acontecimentos; “É, enfim, uma passagem altamente simbólica do drama intelectual vivido pelo romancista, colocado entre a estética e o jornalismo” (Gomes, 2002, p. 222).

Lima Barreto reelabora os recursos do jornalismo em função de sua literatura militante e da necessidade urgente em comunicar, denunciar, criticar e expor os desmandos de uma sociedade de privilégios usufruídos por poucos, em detrimento da maioria esmagadora da população. Isso não significa que tenha ficado apenas no panfleto, muito pelo contrário, nem que sua obra tenha sido marcada pelo desmazelo e pela “contaminação” dos recursos e da dicção jornalística.²⁹

Se, por um lado, existe a preocupação por parte do escritor em denunciar as mazelas da sociedade brasileira, há, também, uma militância em prol de uma literatura menos presa aos cânones formais, contrária à literatura “de culto ao dicionário”, que marcou parte significativa da produção literária ligada à *belle époque* carioca. Alfredo Bosi compreendeu o duplo movimento da prosa barretiana, uma literatura de viés crítico tanto “no campo ideológico” quanto “no estilístico”, cujo resultado é “um estilo ao mesmo tempo *realista e intencional*, cujo limite inferior é a crônica” (Bosi, 2013, p. 340). Ainda segundo o crítico (Idem, p. 341):

O tributo que o romancista pagou ao jornalista (aliás, ao bom jornalista) foi considerável: mas a prosa de ficção em língua portuguesa, em maré de academismo, só veio a lucrar com essa descida de tom, que

²⁹ A esse respeito, o ensaio de Silviano Santiago, *Uma ferroada no peito do pé*, demonstra com acuidade o modo pelo qual Lima Barreto converte o recurso do “gancho” jornalístico, ou da redundância, como estratégia narrativa de alto valor estético na feitura do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*. In: *Vale quanto pesa*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

permitiu à realidade entrar sem máscara no texto literário. Hoje, ao lermos os romances de Marques Rebelo ou Érico Veríssimo, sabemos devidamente ajuizar da modernidade estilística de Lima Barreto.

Essa “descida de tom”, à qual alude Bosi, cujo “limite inferior é a crônica” foi um dos principais argumentos utilizados, até por volta da década de 70, para enquadrar Lima Barreto como um autor relaxado, pouco cioso da excelência do bem escrever, daí o caráter de “tributo” pago pelo romancista ao jornalista. O próprio escritor reconhece a influência do jornalismo em sua escrita, como atesta em resposta a uma carta, recebida em 1916 de um autor anônimo, na qual o remetente trazia algumas observações ao livro *Triste fim de Policarpo Quaresma*.

O meu correspondente acusa-me também de empregar processos do jornalismo nos meus romances, principalmente no primeiro [*Recordações do escrivo Isaiás Caminha*].

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

Como artista militante, Lima Barreto foi daqueles escritores que tiveram plena consciência da necessidade de mobilizar beleza estética e engajamento social a um só tempo, sem apelar para as formas canonizadas e floreios de linguagem. Disso resultou uma obra cuja oscilação estética – as tais “descidas de tom” – despertou o interesse de muitos

pesquisadores e críticos, sendo que a maioria avaliou com certo descrédito as descidas do escritor ao “rés do chão”³⁰.

Este é um dos impasses interpretativos que até hoje vêm se refletindo no entendimento e organização de sua obra, principalmente de sua prosa curta. As tensões entre escrita jornalística e literária ainda não foram suficientemente estudadas no âmbito da contística do autor, especialmente em relação aos textos que oscilam entre as categorias conto e crônica. Isso porque, normalmente, os estudos referentes a esta parcela de sua produção concentram-se majoritariamente nos aspectos temáticos das narrativas.

Flora Süssekind talvez foi quem melhor compreendeu o trabalho sintetizador de Lima Barreto. A estudiosa resume da seguinte forma as relações entre jornalismo e literatura, tomando como base de apoio os três expoentes do período “pré-modernista”: “Reelaboração, no caso de Lima Barreto, mimesis sem culpa, no de João do Rio; recusa ou assimilação constrangida, mas remunerada, no de Bilac.” (Idem, p. 24).

Nos próximos capítulos de nossa dissertação, passaremos a analisar de maneira mais pormenorizada a contística do autor. Veremos que o próprio entendimento acerca do gênero conto em Lima Barreto mostra-se problemático e que as concepções críticas que se têm para o gênero, muitas vezes não fornecem um critério seguro para interpretarmos esta parcela de sua obra.³¹

³⁰ Expressão utilizada por Antonio Candido para caracterizar a crônica como um “gênero menor” na literatura. Ver em CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés-do-chão”. In: *Para gostar de ler: crônicas*, vol. 5. São Paulo. Ática, 1981.

³¹ Sobre a técnica do conto, normalmente os estudos aparecem sob uma perspectiva propositiva, balizando e até mesmo pautando os procedimentos que seriam ‘os mais adequados’ para tal empreendimento. Um estudo que resume estas perspectivas normativas para o gênero conto encontrasse em MOISÉS, Massaud. “Formas

Este entendimento prévio sobre a especificidade do conto na obra barretiana permitirá uma maior liberdade interpretativa quando formos tratar, no terceiro e quarto capítulos da dissertação, sobre a especificidade dos textos cujo hibridismo conto-crônica se constitui como característica distintiva em relação aos cânones literários do período. Veremos que as pequenas narrativas produzidas pelo escritor, veiculadas principalmente através da revista *Careta*, se constituem como a concretização deste momento complexo que foi o nosso “pré-modernismo”.

em prosa”. In: *A criação literária*. São Paulo: Edições Melhoramentos / Editora da Universidade de São Paulo, 1975, pp. 113 – 151 e GOTLIB, Nádía. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2010. Algumas teorias específicas sobre o gênero conto serão consideradas ao longo do desenvolvimento da dissertação.

Capítulo 2 – A prosa ficcional curta de Lima Barreto

I – Precauções de método

Para os objetivos desta pesquisa, chamaremos de prosa ficcional curta, inicialmente, a parte da obra de Lima Barreto que se encontra publicada e classificada sob os gêneros conto e crônica. As nuances entre o conto e a crônica literária, por sua vez, não são facilmente perceptíveis no âmbito da literatura brasileira contemporânea, uma vez que a extensão mesma das narrativas deixou de se constituir como balizamento seguro para a distinção entre as duas formas.

Este fato, no entanto, não pode ser levado ao pé da letra quando se trata da prosa curta produzida no Brasil das primeiras décadas do século XX. Transplantar um entendimento que é válido em nossos dias para compreendermos o contexto de um século atrás seria um deslize metodológico – um anacronismo estético, por assim dizer. Isso porque, não somente no ‘plano do conteúdo’ a obra literária pode sofrer novas interpretações com o passar do tempo, mas também em seu aspecto formal.

De acordo com Terry Eagleton, a passagem de uma obra literária de um contexto histórico para outro possibilita que novos significados dela sejam extraídos. Toda interpretação é situacional, observa o crítico, “modelada e limitada pelos critérios historicamente relativos de uma determinada cultura”. Uma obra viva, que resiste à passagem do tempo, jamais permanecerá constante, e esta sua inconstância no tempo condiciona novas interpretações e abordagens; “os próprios textos e tradições literárias sofrem modificações ativas, de acordo com os vários horizontes históricos, nos quais elas são recebidas” (Eagleton, 2006, p. 108 e 126).

Importante que se diga: não há um caso semelhante ao de Lima Barreto com outros importantes escritores brasileiros – no que se refere à oscilação editorial de tantos textos em duas coletâneas com propósitos formais distintos. Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Coelho Neto, Olavo Bilac, Medeiros e Albuquerque, Monteiro Lobato, entre outros mais ou menos contemporâneos a Lima Barreto, não apresentam este tipo de problema. A prosa ficcional curta deles se encontra em repouso seguro nas coletâneas destinadas a seus contos e crônicas.³² A própria obra em crônicas de Machado, conquanto encerre muitas narrativas reconhecidamente ficcionais, não apresenta essa dupla classificação em sua organização editorial, ou mesmo uma situação “inclassificável” por parte de alguns textos.³³

Em relação à hierarquia das formas literárias, já foi dito por estudiosos de grande gabarito que a crônica se constitui como um “gênero menor”. Antonio Candido, por exemplo, argumenta que seria impossível imaginarmos “uma literatura feita de grandes cronistas, que lhe dessem o brilho universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas”; muito menos passaria pela nossa cabeça a atribuição de um “Prêmio Nobel a um cronista, por melhor que fosse. Portanto, parece mesmo que a crônica é um gênero menor” (Candido, 1981, p. 09).

³² Um caso de exceção pode-se encontrar com Aluísio Azevedo. Embora não tenha exercido o jornalismo como profissão, o autor esteve sempre muito próximo dos jornais, sobretudo como colaborador. Para uma visão mais pormenorizada destas atividades ver; MÉRIAN, Jean-Yves. “Aluísio Azevedo e a Condição de Escritor”. In. *Aluísio Azevedo: vida e obra*. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo/Instituto Nacional do Livro, 1988, pp. 469-492. Para a apreciação de alguns textos nos quais os estilos do romancista e do jornalista se fundem numa narrativa célere e concisa, indicamos a seguinte leitura; AZEVEDO, Aluísio. *O Touro negro*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1961, especialmente os textos “O touro negro” e “Casa de cômodos”.

³³ Para um estudo em profundidade das fortes nuances que separam os gêneros conto e crônica em Machado de Assis, ver; BRAYNER, Sônia. “As metamorfoses machadianas”. In: *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1979.

Se assumirmos, então, que alguns gêneros literários têm, ou tiveram, primazia sobre outros – algo que já estava sendo combatido por Lima Barreto – nos causará certa surpresa a constatação de que o Lima Barreto “cronista” já foi muito mais estudado do que o Lima Barreto “contista”. Este fato se deve, em boa medida, à recorrente busca por parte dos estudiosos daquilo que podemos chamar de o ‘conteúdo’ abordado pelas crônicas do autor.

Não há dúvida de que o gênero conto, à época em que Lima Barreto produziu sua obra, tinha primazia hierárquica em relação à crônica – como ainda tem nos dias atuais. Tal diferenciação se explica, ainda segundo Terry Eagleton, pelo fato de haver uma tendência por parte das teorias literárias em colocar, mesmo que inconscientemente, “um determinado gênero literário em primeiro plano, e, a partir dele, fazer os seus pronunciamentos de caráter geral”. Seria interessante para a teoria literária, continua o crítico, “acompanhar esse processo na história da teoria literária e identificar a forma que é tomada como paradigma.” (Idem, p. 77).

Havia, seguramente, um paradigma para o conto, à época em que Lima Barreto começa a escrever, e outro para a crônica. O modelo de conto no Brasil era o ‘machadiano’, que por sua vez guardava relação com autores europeus como Edgar Allan Poe e Guy de Maupassant. O crítico Araripe Júnior, preocupado com a grande disseminação que o gênero vinha ganhando nos periódicos brasileiros, assinala que “a maior parte dessas composições tem apenas do conto o nome”. Isso porque, no espírito dos contistas brasileiros – com exceção de Machado – as ideias de Edgar A. Poe sobre este tipo de composição ainda não tinham calado profundamente. (Araripe Jr., 1894, p. 380). Ainda segundo o crítico (Idem, p. 381):

O conto é um gênero arbitrário: nem é como muita gente pretende um extrato, um esboço, um romance resumido. Esse gênero nasce de

disposições particulares do espírito de quem o produz e tem uma forma imposta pela natureza da própria concepção [...] Desta maneira quem examinar atentamente os livros de contos que circulam pelas livrarias, verá que na maior parte eles não passam de começos de romances abortados, de aspectos físicos ou morais deslocados de livros por fazer, marinhas ou paisagens, perfis, páginas dispersas, que estão muito longe de realizar o tipo completo dessa espécie de literatura.

A crítica de Araripe Júnior talvez possa ser mais bem compreendida se levarmos em consideração que na época de seu estudo o gênero conto ainda não se apresentava suficientemente maduro no Brasil, como aconteceu em muitos países europeus, por exemplo. Nem bem havíamos estabelecido um conto “tradicional” em nossa literatura escrita e já pulávamos para o conto “moderno”.³⁴ Sobre o fato de muitos ‘contos’ serem, na verdade, esboços ou resumos de romance, o crítico tem razão. Este problema é muito recorrente em nossa literatura, aliás. Os próprios “Clara dos Anjos” e “Numa e a Nífa”, considerados contos na obra de Lima Barreto, são também uma espécie de preparação para “obras maiores”, que de fato aconteceram. Algo parecido acontece com “O homem nu” (1960) – crônica/conto? – e a *A nudez da verdade* (1994) – romance/novela? –, de Fernando Sabino. Existem casos em que o autor publica num livro de contos alguns textos que, em sua origem, foram pensados para serem escritos em narrativas de maior fôlego.³⁵

Já para a crônica, no período em que estamos situados, havia muito mais liberdade formal e menos julgamentos por parte da crítica. No entanto, o gênero não escapou de

³⁴ Sobre estas duas instâncias estético-temporais no conto brasileiro, ver: HOUAISS, Antonio. “O conto”. In: *Crítica Avulsa*. Livraria Progresso Editora, 1960, pp. 05 – 15.

³⁵ Ver, por exemplo, a parte intitulada “Três caminhos”, do livro de contos “Oscarina” (1931) do escritor Marques Rebelo. O autor esclarece que os textos ali reunidos representam capítulos imperfeitos de três romances tentados. Conf. REBELO, Marques. *Contos reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, p. 95.

algumas tentativas para ser delineado em seus contornos técnicos gerais, sobretudo seu caráter umbilicalmente relacionado ao jornal e aos fatos da vida cotidiana.³⁶

Agora, como ficamos em relação aos “casos intermediários”?, aos textos híbridos, que se nutrem das técnicas do conto e da crônica para se configurarem como algo “inclassificável”, do ponto de vista da tradicional taxonomia literária. Neste ponto, há uma importância enorme em relação à obra de Paulo Barreto, popularizado por seu pseudônimo de João do Rio. Mesmo que sua obra se encontre hoje em dia rigorosamente classificada nas categorias conto e crônica, quando realizamos a leitura de alguns de seus livros classificados como “crônicas”, algo diferente aparece, principalmente em *A alma encantadora das ruas* (1908), *Vida vertiginosa* (1911) e *Cinematógrafo* (1912). Há um hibridismo nesta parcela de sua obra, assim como em Lima Barreto, que antecipa, ou inaugura, um certo modo de ser de nossa prosa ficcional curta do século XX.

Esses assuntos serão tratados com mais pormenor ao longo da dissertação. O que ora gostaríamos de acentuar nesta pequena introdução é o caráter de renovação da prosa ficcional curta brasileira praticada por escritores como Lima Barreto. Hoje em dia, quando lemos um livro como *70 historinhas* (1979) de Carlos Drummond de Andrade, os textos reunidos em *A poesia das coisas simples* (2012) de Moacir Scliar, ou as crônicas de Rubem Braga – escritores em cuja obra se encontram exemplos dessa narrativa híbrida, meio conto,

³⁶ Ver o importante panorama traçado por Afrânio Peixoto a respeito da crônica – de seus primórdios no Brasil até a obra de Rubem Braga. COUTINHO, Afrânio. “Ensaio e Crônica”. In: *A literatura no Brasil, Vol. 6*. São Paulo: Global, 2006, pp. 120 – 136. Sugerimos também o importante ensaio de SOARES, Marcus Vinicius. “João do Rio e a nova esfera da crônica no século XX.” In: NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa (Orgs.) *Belle Époque: crítica, arte e cultura*. São Paulo: Intermeios, 2016, pp. 119 – 135

meio crônica, como algo já assente e com certa tradição em nossa literatura de prosa curta –

,

saberemos ajuizar melhor o trabalho pioneiro do autor de *Os Bruzundangas*.

O caso de Rubem Braga é paradigmático a tal respeito. Segundo o crítico Davi Arrigucci Júnior, a prosa deste cronista se caracteriza, entre outras especificidades, pelo trabalho artesanal “de um narrador e comentarista dos fatos corriqueiros de todo dia”; trabalho este que, por sua vez, “logo transfigurava a crônica, dando-lhe uma consistência literária que ela jamais tivera.” (Arrigucci Jr., 1987, p. 29). Para o crítico (Idem, p. 29 e 30):

Também se tratava de um escritor formado sob a influência do Modernismo, o grande movimento de renovação de nossas artes e de nossa vida intelectual neste século. Sua prosa, desataviada e livre, era claro sinal disso. (...) Vistas como narração de um caso pessoal ou relacionado com o autor, sempre disposto a desfiar suas memórias capixabas atadas a instantâneos do mundo urbano, logo revelavam seu parentesco próximo com o conto.

É de se notar a completa falta de referência em relação a Lima Barreto. Isso porque, como vimos, os louros pela renovação da linguagem da prosa brasileira do século XX normalmente são devotados ao Modernismo da semana de 22. Mas o ponto importante no estudo de Arrigucci Jr. está no fato de sugerir o parentesco entre a crônica de Rubem Braga e o gênero conto – no que ele tem de proximidade “com a *forma simples* do conto oral, ou mais propriamente com o *causo* popular do interior do Brasil” (Idem, p. 31). Este fato levou

o crítico a classificar de ‘contos’ – originalmente 39 ‘crônicas’ – aos textos que compõem o volume *Os melhores contos de Rubem Braga*, (1988).³⁷

Agora, com relação às narrativas de Lima Barreto que oscilam, seriam crônicas que foram recebidas e publicadas como contos ou vice versa? Seria prematuro atribuímos esta oscilação dos textos de Lima Barreto apenas à escolha pontual dos editores. Acreditamos mesmo que os textos comportam estas duas classificações, pelo caráter híbrido que apresentam. Vale ressaltar, por fim, que o hibridismo estético de Lima Barreto não se restringe apenas aos textos que se encontram em estado de oscilação editorial. Esta característica, conforme pretendemos demonstrar a seguir, faz parte constitutiva da prosa ficcional curta do autor.

³⁷ Para uma discussão pormenorizada do processo de edição do livro *Os melhores contos de Rubem Braga*, São Paulo, Global, 1988, principalmente do trabalho do crítico Davi Arrigucci Jr. na preparação dos textos – trazendo-os mais para o lado do gênero conto, a partir de anotações do próprio Braga nos originais dos textos –, ver; MARTINS, Priscila Rosa. *O crítico de Rubem Braga*. REVELL – Revista de Estudos Literários da UEMS – ANO 2, v.1, agosto de 2011. Disponível em:

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5915423.pdf> Acesso em 13 jun 2017.

II – Primeiros escritos

O autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma* começa a colaborar com os jornais e revistas do Rio de Janeiro na época em que ainda cursava a Escola Politécnica do Largo de São Francisco. Escreve alguns textos para *A Lanterna*, convidado por Bastos Tigre, que viria a ser grande amigo de Lima Barreto³⁸. Alguns desses textos aparecem na biografia do autor, escrita por Assis Barbosa, e outros ainda vieram a público pela primeira vez no ano de 2004, com o lançamento de *Toda Crônica*, trabalho de fôlego empreendido pelas pesquisadoras Beatriz Resende e Rachel Valença.³⁹

Ainda como estudante da Politécnica, o escritor colabora com a revista humorística *Tagarela*, criada em 1902 pelos caricaturistas Calixto Cordeiro e Raul Pederneiras.⁴⁰ São textos importantes, na medida em que já podemos observar a prosa crítica e afiada do autor, dirigida para alguns temas que serão constantes em sua produção. Em “Vendo a Brigada *stegomya*”, por exemplo, já se encontram presentes alguns procedimentos narrativos típicos da prosa ficcional curta de Lima Barreto. Tal é o caso da utilização de uma espécie de ‘estilo ensaístico’, que serve de preâmbulo até o autor entrar na temática da narrativa em si; neste caso, estamos nos referindo aos comentários feitos pelo narrador acerca dos

³⁸ O relato é de Francisco de Assis Barbosa: “Foi ele [Bastos Tigre] quem, vencendo a timidez do amigo, acabou transformando Lima Barreto em colaborador d’*A Lanterna*, ‘periódico de ciências, letras, artes, indústrias e esportes’”. (Barbosa, 2002, p. 164).

³⁹ Trata-se de apenas dois textos – “Francisco Braga – concertos sinfônicos” (1/12/1900) – que mostra um Lima Barreto muito bem versado em música erudita, ao fazer um grande comentário sobre um concerto de Francisco Braga. Outro texto, sem título (20/11/1902), é uma espécie de necrológio para o político Manuel Vitorino. Ver em Barreto, 2004, pp. 59–61.

⁴⁰ Em *Toda Crônica*, Vol. I, foram recuperados três textos que o autor escreveu para a revista *Tagarela*: “Vendo a Brigada *Stegomya*” (9/7/1903); “Memórias de um *stegomya fasciata*” (16/7/1903) e “Ópera ou circo?” (23/7/1903).

“Batalhões” e “Brigadas” que se formaram para combater o mosquito da febre amarela no Rio de Janeiro do início do século XX. As considerações prévias marcam a posição do escritor e o modo como interpretará o fenômeno a ser analisado, conforme podemos observar em (Barreto, 2004, p. 62):

No Brasil tudo é grande, assegurava Tobias Barreto, exceto o homem, o que ele corroborava com a imagem feliz que bem parecíamos um moço com cabelos brancos. Fora verdade o que sentenciara o tudesco da Escada. [...]

Que são entre nós as grandes instituições dos Argus?

A filosofia – um bimbalar de frases ocas e campanudas ou um citar pasmoso de autores estrangeiros de quarta ordem.

A nossa literatura e arte são planetas mortos que gravitam para intermitentes e variáveis sões⁴¹ da estranja.

A política resume-se num descarregar de atas falsas, na expressão de um profissional, ou numa discurseira vazia de inteligência, mas cheia de palavrões e sentenças acacias.

Esta espécie de consideração geral sobre o ambiente intelectual brasileiro – do ponto de vista do narrador – serve para ajustar a crítica que será feita ao modo como o combate à febre amarela foi posto em movimento no Rio de Janeiro; e, em termos mais amplos, já antecipa a postura que o autor adotaria contra a nossa ‘mania de grandeza’, expressa, sobretudo, através da ideia de bovarismo. Observemos esta passagem (Idem, p. 63):

⁴¹ “Sões” é um arcaísmo da língua portuguesa, que significa o aumentativo masculino plural de “só”. Quer dizer também e por extensão, indivíduo isolado, desamparado, ermo, desgarrado, sem família, etc. No contexto da frase, o narrador pretende passar a ideia de que a literatura brasileira havia se transformado em manifestações inócuas – “planetas mortos” – para o deleite de brasileiros solitários vivendo no estrangeiro, como uma forma de amainar ‘as saudades’ da terra.

E vieram-me vindo essas ideias, ao ver nas ruas, às calhas trepadas, os rodamentos da Diretoria de Saúde.

Tinham todos o ar galhardo de campeões em batalha; nas suas faces havia a satisfação sadia de um híplita que venceu em Maratona, as de Aquiles, garanto, não exprimiriam tão feroz júbilo, após ter arrastado sete vezes, em torno de Íon, os despojos sagrados de Heitor vencido.

E o chefe?... Que belo estava! Jovial e sorridente [...] Era como um Napoleão vencedor dos mosquitos; parecia um Alexandre que viesse de esmagar pernilongos em Arbelles.

É de se notar o recurso aos gregos em muitas passagens do texto, talvez uma ‘influência do meio’ no escritor ainda em formação; algo que será extirpado de sua prosa já a partir do *Isaías Caminha*, passando a ser uma das grandes implicações críticas do autor em relação à literatura de muitos de seus coetâneos, principalmente o escritor Coelho Neto.

Anos mais tarde Lima Barreto sistematizaria estas impressões iniciais acerca de nossa 'mania de grandeza', a partir da leitura de *Le bovarysme* (1892), obra do filósofo francês Jules Gaultier. Trata-se do termo *bovarismo*, que passou a fazer parte do léxico francês na década de 1860, em decorrência do enorme debate que a obra de Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857), causou nos círculos letrados da sociedade francesa, sobretudo após o processo movido contra o escritor.

É muito provável que Lima Barreto tenha sido o primeiro intelectual a transplantar para o Brasil o conceito de bovarismo, já célebre em alguns círculos intelectuais franceses, devido aos estudos de Jules Gaultier concernentes à obra de Flaubert. Existe uma entrada no *Diário Íntimo*, datada de 28 de janeiro de 1905, em que o autor registra suas impressões sobre o livro de Gaultier, anotando que “O bovarismo, livro, é um aparelho de óptica mental. É o prefácio. O bovarismo é o poder partilhador do homem de se conceber outro

que não é.” (Barreto, 1953, pp. 59-61). Num artigo publicado no periódico *A.B.C.*, em 20 de abril de 1918, o autor resume as principais ideias contidas no livro de Gaultier, muitas delas já presentes no manuscrito do *Diário Íntimo*, além de “lançar” o conceito para além dos limites da literatura e da crítica literária.⁴²

Como experiência estética, o bovarismo presente nas obras de Flaubert se caracteriza como um desacordo, uma distorção da realidade, que ocorre em decorrência de uma autoimagem deturpada que as personagens constroem para si mesmas, passando a se considerarem “melhores” ou “mais admiráveis” do que realmente o são. A falsa percepção de si, no caso de Emma Bovary, surge em consequência de seu excesso de empatia para com os romances que costumava ler. Assumindo as imagens projetadas através das leituras, como sendo a sua própria percepção da realidade, a personagem acaba personificando a ideia segundo a qual o bovarismo pode ser concebido como um ‘mal do espírito’, decorrente, a um só tempo, do excesso de leitura e decepções de ordem sentimental (Jauot, 2009).

Em decorrência desta distorção, ocorre certa insatisfação produzida pelo contraste entre a falsa autoimagem formulada pela personagem e a carência das possibilidades de realizar suas ilusões. Normalmente, a concretização dos ideias bovaristas acaba sendo impedida por dois fatores: ou tais ideais são desproporcionais às capacidades intelectuais das personagens ou são obliterados por forças maiores, como um fatalismo. No caso de Emma, um casamento medíocre, um marido estúpido e arrogante, um caso de adultério

⁴² O texto em que Lima Barreto apresenta o livro *Le Bovarysme* só foi publicado postumamente, no livro *Bagatelas*, em 1923, mas aparece datado de 1904, muito próximo, portanto, do manuscrito registrado no *Diário Íntimo*. Ver em Barreto, 1923, pp. 19-22.

fracassado entram em contradição com o ideal que produzira sobre si mesmo, proveniente do excesso de leitura a que fora submetida em sua primeira juventude.

O conceito tornou-se tão importante, após sua sistematização por Jules Gaultier, que passou a fazer parte tanto da teoria literária, quanto do pensamento filosófico, histórico, sociológico e psico-comportamental.⁴³ Esta foi a intuição de Lima Barreto para se utilizar do bovarismo – “desse binóculo de teatro que se pode definir como o poder que é dado ao homem de se conceber outro que ele não é.” (Barreto, 1923, p. 20). Aquela mesma disfunção entre uma autoimagem deturpada da realidade, que produz manias de grandeza e superioridade, e a impossibilidade de realizar as ilusões, acabou sendo projetada pelo autor para interpretar o homem “vulgar do dia-a-dia” (Idem, p. 21).

A partir deste ponto, inicia-se o segundo movimento do texto – meio ensaio, meio crônica – intitulado “Casos de Bovarismo”⁴⁴. Aqui, o narrador flagra alguns episódios – no manicômio, no bonde, nos trens suburbanos e em alguns relatos de conhecidos – que revelam alguns “casos” daquela distorção presente nas obras de Flaubert. Armado de seu “binóculo bovárico”, o narrador surpreende alguns personagens do cotidiano que estariam “atingidos de bovarismo”, conforme esta passagem (Idem, p. 22):

O meu amigo H., velho funcionário público, com tantos e tantos anos de serviço, sem uma licença, está atingido de bovarismo. Aquele contacto diário com a pena, com o papel e tinteira; o constante elogio dos diretores pela sua caligrafia, pelos seus ofícios, despertaram-lhe n'alma

⁴³ Ver a esse respeito o Dossier Critique nº 20 (Après le bovarysme), da revista francesa Fabula, vol. 13, n. 3, mar 2012. Especialmente o ensaio de Remy de Gourmont. Un nouveau philosophe: Jules de Gaultier (1903). Disponível em <http://www.fabula.org/lht/9/gourmont.html> Consulta em 06 mai 2017.

⁴⁴ Para uma aproximação entre os gêneros ‘ensaio’ e ‘crônica’, ver as importantes reflexões de PEIXOTO, Afrânio. “Ensaio e Crônica”. In: *A Literatura no Brasil – Vol. 6, Parte 3*. São Paulo: Global, 2003, pp. 117 – 141.

uma curiosa imagem. Acreditou-se escritor, literato; e o humilde escriba para quem o talhe da letra era a única preocupação, pôs-se febrilmente a escrever versos, romances, contos e, há dias, coitado!, veio me dizer:

– Você sabe ? tenho uma grande obra.

– Qual é?

– *A comédia do pó.*

– ?

– É melhor do que a Divina Comédia e um pouco superior ao. D. Quixote.

Ao sair do ambiente da ficção, Lima Barreto passa a interpretar ‘o comum e ordinário dos brasileiros’, além dos ‘grandes figurões da pátria’, como pessoas que também poderiam sofrer daquele ‘mal do espírito’. Neste sentido, o escritor avança a ideia segundo a qual o Brasil seria uma nação a sofrer de bovarismo. Estavam lançadas as bases para uma série de intelectuais que, mais tarde, nas chamadas “interpretações do Brasil” – nomes como Paulo Prado, Sérgio Buarque de Holanda, Lúcia Miguel Pereira, Nicolau Sevcenko, Paulo Arantes, Roberto Schwarz, entre outros – passariam a se utilizar da ideia de bovarismo no enfoque da realidade brasileira e de seus percalços (Souza, 2003).

Como instrumento, a um só tempo, de interpretação da realidade brasileira e experimentação estética, o bovarismo se tornaria, nas mãos de Lima Barreto, importante instrumento de articulação entre processo social e forma literária, principalmente em obras futuras, consideradas pela crítica como o ponto alto de sua carreira – o romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* e os contos “O homem que sabia javanês”, “A nova Califórnia”, entre outros textos ‘menos famosos’ do escritor, conforme veremos mais à frente.

Outro texto que nos interessa mais de perto, entre essas primeiras publicações do autor, é a narrativa “Memórias de um *stegomya fasciata*”, em que o narrador surge como ninguém menos que o próprio mosquito, cuja auto-apresentação podemos conferir nesta passagem (Barreto, 2004, p. 64):

Nasci pelas bandas da Saúde, nos fundos de uma lavanderia em um vasto lameiro em que proliferam milhares de irmãos meus.

Aí cresci e fiz-me homem, quero dizer, fiz-me mosquito e esvoacei, ares em fora, a zumbir e a cavar honradamente a vida, como qualquer engenheiro desempregado ou médico sem clínica.

O texto narra a trajetória do mosquito pelos bairros do Rio de Janeiro, contada por ele mesmo, as peripécias que pratica até se instalar na residência de um aristocrata e atormentá-lo por toda a noite: “E durante as oito horas de repouso o moço de grandes melenas não pregou os olhos, mercê da peça que eu lhe estava pregando...” (Idem, p. 65).

E a noite inteira o mosquito azucrina o homem, até a chegada da aurora, momento em que o insone aristocrata irrompe num brado de guerra contra o impertinente inimigo: “— Os mosquitos hão de pagar-me a noite mal dormida! Adão pecou e a humanidade ainda hoje lhe expia o crime feito; pois bem, este mosquito é o Adão de sua raça! Por ele pagarão todos! Serei inexorável — guerra de morte e de extermínio! *Delenda est* mosquitos! (Idem, p. 65).

Há um parentesco claro entre os dois textos, sendo o ponto que os une a questão do mosquito da febre amarela, que se desdobra, por sua vez, na grande onda de higienização que toma conta do Rio de Janeiro e expõe as mazelas e contradições da capital da

República.⁴⁵ Não deixa de ser sintomático o percurso de ascensão social que o mosquito percorre neste segundo texto: nascido nas bandas da Saúde, num vasto lameiro, pousou num “queijo de minas, no nariz de uma senhora, nas chagas de um mendigo e de pouso em pouso transpus os umbrais de uma casa nobre” (Idem, p. 65). Parece que o mosquito só começa a incomodar, de fato, quando chega às casas da aristocracia.

Mas o tratamento literário dispensado aos textos é completamente diverso; mesmo que ainda possamos encontrar alguns pontos de contato – além da temática, a ironia de Lima Barreto, sua implicância com os aristocratas, etc. –, as duas estruturas textuais são completamente diversas. Seria o caso de dizermos, com Davi Arrigucci Jr., que no texto “Memórias de um *stegomya fasciata*” a “...tendência é para a prosa de ficção, pela ênfase na objetivação de um mundo criado imaginariamente”; tal espécie de escrita, continua o crítico, pode fazer com que o texto se confunda “com o conto, a narrativa satírica, a confissão” e, “como em tantos casos conhecidos, constitui um texto difícil de classificar” (Arrigucci Jr., 1985, p. 45).

É comum o fato de um mesmo tema se repetir com certa frequência em vários textos da prosa ficcional curta de Lima Barreto. Não raro, a técnica de composição também se alterna. Assegurar, no entanto, que um texto é de ‘difícil classificação’, como aponta Davi Arrigucci, não resolve nosso problema, pois, no caso de Lima Barreto, estamos às voltas

⁴⁵ Ver a respeito: SEVCENKO, Nicolau. *A Revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Scipione, 2003 e CARVALHO, José Murilo de. “Cidadãos ativos: a Revolta da Vacina”. In: *Os bestializados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp. 91–139.

com um procedimento literário que assumiu como prerrogativa a insurgência contra as formas tradicionais decantadas nos gêneros literários.⁴⁶

* * *

Sabemos, por intermédio de Francisco de Assis Barbosa, que Lima Barreto colaborou, ainda nesta época, junto a outros jornais e revistas de ocasião, sempre convidado por Bastos Tigre. São três os periódicos: *A Quinzena Alegre*, *O Diabo* e *O Pau*. Infelizmente não contamos com exemplares desta contribuição, o que nos forneceria mais elementos para identificar alguns traços de sua produção ficcional curta.

Em 1903, um amigo de Lima Barreto, que o conheceu nos bancos da Politécnica, Carlos Viana, criou e editou a *Revista da Época*, cujo primeiro número saiu em 18 de julho de 1903. Tal publicação, que circulou até 1918, de maneira irregular, se caracterizava por ser “uma revista de cavação e de publicidade irregular” (Barreto, 1956c, p. 49). Esta foi a primeira experiência profissional do autor no jornalismo.

No início de 1904, Carlos Viana confiou a Lima Barreto o cargo de secretário da *Revista da Época*; cabia ao escritor, além do secretariado, escrever alguns artigos políticos que saíam sem a sua assinatura. O que temos de mais significativo deste período em que o escritor esteve à frente da secretaria da *Revista da Época* é sua carta de rompimento

⁴⁶ Um caso interessante desta transversalidade de um mesmo tema por diversos tipos de registro narrativo, dentro da prosa curta do autor, encontramos com a temática do “mafuá”. Ele aparece num texto mais próximo do ensaio sociológico, “Feiras e mafuás” (Barreto, 1956f, pp. 21 – 28); na crônica de costumes suburbanos, “No ‘mafuá’ dos padres” (Barreto, 1956v, pp. 186–7); no ‘causo anedótico’, “Paulinho e o ‘mafuá’” (Barreto, 1956v, pp. 275–6); no conto dialogado, “Coisas de ‘mafuá’” (Barreto, 1956m, p. 120–122) e no texto híbrido – meio conto, meio crônica – e também muito próximo da anedota, “O Gambá” (Barreto, 2016, pp. 348 – 350).

endereçada a Carlos Viana, sob o argumento de que não escreveria artigos de encomenda para louvação de figurões da política nacional (Idem, p. 50-51).

Em 1905, outra tentativa de ingressar no jornalismo profissional; agora escrevendo reportagens para o *Correio da Manhã* – “o mais desabusado órgão da imprensa carioca” (Barbosa, 2002, p. 131)⁴⁷. Lima Barreto havia sido contratado para cobrir, como repórter, o desmonte do morro do Castelo, obra que abriria passagem para a Avenida Central, símbolo da revitalização e modernização do Rio de Janeiro.

Os textos começam a ser publicados em abril de 1905, seguindo até junho do mesmo ano⁴⁸. Já nas primeiras reportagens podemos observar certas características mais literárias do que propriamente jornalísticas na feitura dos textos. Principalmente pelo estilo da linguagem utilizada na descrição do ambiente, das pessoas – que ficam muito próximas de personagens – e no recurso ao diálogo, expedientes que denotam esforço em recriar aquilo que havia sido antes observado pelo repórter. Tal procedimento nos permite retomar a observação de Antonio Candido, para quem a obra de Lima Barreto se constitui como um movimento constante entre a *pureza documentária e a elaboração fictícia*, bem como do *desejo de integrá-las* (Candido, 2006, p. 57). Vejamos esta passagem (Barreto, s/d, p. 05)⁴⁹:

⁴⁷ Segundo Francisco de Assis Barbosa (2002, p. 130-1), são imprecisos os dados acerca da passagem de Lima Barreto pelo *Correio da Manhã*. Simples colaborador ou redator efetivo, são inquestionavelmente da sua autoria a série de reportagens (vinte e duas, ao todo) em torno das escavações dos subterrâneos do morro do Castelo, ao tempo em que eram concluídos os trabalhos da abertura da Avenida Central, na altura da Praia da Saudade.

⁴⁸ Somente em 1997, a série de reportagens escritas por Lima Barreto foi publicada em livro. Organizados por Beatriz Resende, os textos foram agrupados em *O subterrâneo do Morro do Castelo: um folhetim de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Dantes, 1997.

⁴⁹ Para esta citação e as demais, a fonte consultada foi: *O subterrâneo do Morro do Castelo, por Lima Barreto*. Texto proveniente da **Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro**. Disponível em:

Uma hora da tarde; o sol causticante ao alto e uma poeirada quente e sufocante na Avenida em construção; operários cantam em voz dolente, enquanto os músculos fortes puxam cabos, vibram picaretas, revolvem a areia e a cal das argamassas.

O trajeto pela Avenida, sob a canícula medonha, assusta-nos; um amigo penalizado resolve-se a servir-nos de Cirineu e lá vamos os dois, satirizando os homens e as coisas, pelo caminho que conduz ao tesouro dos jesuítas ou à *blague* da lenda.

Estacamos para indagar de um grupo de trabalhadores onde podíamos encontrar o Dr. Dutra.

– Patrão, não sabemos; nós trabalhamos no teatro.

Não eram atores, está visto; simples operários, colaboradores anônimos nas glórias futuras da ribalta municipal.

O trabalho de repórter que serviria para acompanhar e noticiar ao público sobre o desmonte do morro do Castelo, no entanto, acaba se convertendo em narrativa fantasiosa a partir da publicação de 04 de maio de 1905, com o aparecimento de um personagem, “um senhor alto, de bigodes grisalhos e grandes olhos penetrantes, cuja voz pausada e forte atrai a atenção de toda gente” (idem, p. 06).

Trata-se do senhor Coelho, sabedor de coisas extraordinárias a respeito do morro do Castelo, e de “um Rio subterrâneo, um Rio inédito e fantástico, em que se cruzam extensas ruas abobadadas, caminhos de um Eldorado como não no sonhara Pangloss.” (Idem, p. 06). Os repórteres se espantam com a sabedoria do homem que teve “sob os olhos todo o roteiro das galerias”, conhecendo-as “como a palma das minhas mãos”. Diz este senhor, mais

adiante no texto, que a “reconstrução daquela época trágica seria uma obra de fazer arrepiar os cabelos!” (idem, p. 7).

Não tardou até que os repórteres se incumbissem na missão de visitar o senhor Coelho e conhecer pessoalmente sua preciosa biblioteca, cheia de alfarrábios valiosíssimos de conteúdo histórico, de mapas das construções jesuíticas, dos labirintos subterrâneos onde estariam guardados tesouros inestimáveis. Do contato com o senhor Coelho e da visita que os repórteres lhe fizeram, surge uma segunda história (fantasiosa) dentro da história (verídica) sobre a derrubada do Morro do Castelo. Muito provavelmente esta visita à casa desse senhor já se constitui como ficção, e as narrativas que surgem daí vão cada vez mais ganhando uma atmosfera fantástica e maravilhosa: Uma dessas histórias é a seguinte (Idem, p. 6):

a história de uma condessa italiana, da família dos Médicis, raptada, em noite escura, de um palácio florentino e conduzida num bergantim para o claustro dos jesuítas, onde, em babilônicas orgias, seu alvo corpo palpitante de mocidade e seiva corria de mão em mão, como a taça de Hebe; depósito sagrado de um capitoso vinho antigo.

A partir deste ponto, as reportagens enveredam para outro assunto e a narrativa passa a girar em torno das relações entre os repórteres e o senhor Coelho; além disso, as histórias conhecidas pelo senhor Coelho acabam ganhando autonomia, ocupando durante várias semanas o primeiro plano nas publicações, conforme o trecho a seguir (Idem, p. 10):

Entre os preciosos documentos pertencentes ao nosso precioso informante, e de cujo conteúdo temos transmitido aos leitores a parte de que ele não faz absoluto segredo, ressaltam algumas narrativas da época, sobre casos de que foram teatro os subterrâneos do morro do Castelo, narrativas estas que, pelo seu requintado sabor romântico, bem merecem a

atenção do público carioca, atualmente absorvido em conhecer nos mínimos detalhes a história daquela época legendária.

Entra em cena, a partir de 09 de maio de 1905, a curiosa história que Lima Barreto intitulou:

D. Garça
Ou
O que se passou em meados do século XVIII,
nos subterrâneos dos padres
da Companhia de Jesus,
na cidade de S. Sebastião
do Rio de Janeiro, a mui heróica,
por ocasião da primeira invasão dos franceses
a mando de Clerc.

As publicações no *Correio da Manhã* passam, então, a oscilar entre a narrativa histórica de D. Garça e reportagens sobre as escavações no morro do Castelo, seguindo sempre o esquema de suspense característico da literatura folhetinesca: “Continuaremos amanhã a publicação de D. Garça, a narrativa que tanto interesse tem despertado e que tão intimamente se prende às descobertas dos subterrâneos do morro do Castelo” (Idem, p. 21).

A reportagem acaba ganhando um formato de uma novela medieval ou, como considerou Francisco de Assis Barbosa, um arremedo de romance; “muito fraco, muito tênue, que nem de longe dá para revelar o futuro escritor de *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Lima Barreto apenas ensaiava o voo” (Barbosa, 2002, p. 131).

Eis um caso típico daquele amálgama ao qual nos referimos na Primeira Parte de nossa dissertação; um texto sem uma característica própria, usufruindo de recursos do folhetim, da crônica, da reportagem, além de, neste caso, uma roupagem medieval. O longo título da narrativa sobre a Dona Garça nos remete às novelas de cavalaria, ou mesmo aos títulos dos capítulos do *Dom Quixote*.

Importante já destacar, aqui, que datam de 1904 e 1906 os contos “Um especialista” e “O filho da Gabriela”, respectivamente. Ambos foram publicados pela primeira vez como apêndice na primeira edição do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, em 1915. Sobre estes textos nos reportaremos com mais atenção quando tratarmos deste primeiro conjunto de contos publicados pelo autor.

III – A entrada no campo literário e primeiros problemas editoriais

Lima Barreto marca sua entrada no cenário das letras brasileiras em dois momentos bastante identificáveis; o primeiro deles, a partir da fundação da revista *Floreal*, em 1907, e o segundo, com a publicação das *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, em 1909. Não estamos desconsiderando as publicações que o autor já havia estampado em alguns periódicos antes de 1907, como já demonstramos.

As duas datas, no entanto, delineiam com maior relevo o momento em que o autor passa definitivamente a fazer parte do campo literário da época, conforme expressão de Pierre Bourdieu: “um campo de forças a agir sobre todos aqueles que entram nele, e de maneira diferencial segundo a posição que aí ocupam” (1999, p. 261). Ou, nos termos de Antonio Candido, o autor ingressa, a partir destes dois momentos, no sistema literário brasileiro (Candido, 2000, pp. 23–25), cuja periodização e caracterização daquele momento específico tentamos esboçar no primeiro capítulo da dissertação.

Ao fundar a *Floreal*, em 1907, o grupo com o qual o autor compartilhava suas ideias o elegeu para dirigente da empreitada e redator do artigo que abriria sua primeira edição. Neste texto, já podemos observar a postura de um escritor disposto a contestar o *status quo* literário; de acordo com Lima Barreto (1956, p. 181), o intuito da revista é:

poder levar adiante este tentâmen de escapar às injunções dos mandarinos literários, aos esconjuros dos preconceitos, ao formulário das regras de toda a sorte, que nos comprimem de modo tão insólito no momento atual.

Não se trata de uma revista de escola, de uma publicação de clã ou maloca literária. Quando, como nos anos que correm, a crítica sacode e procura abalar ciências duras e mais vezes miliares, como a geometria, e

os dogmas mais arraigados, como o da indestrutibilidade da matéria, seria paradoxalmente exótico que nós nos apresentássemos unidos por certos teoremas de arte, com seguras teorias de estilo, e marcando um determinado material para a nossa inspiração.

O próprio título – *Floreal* – sugere um movimento de mudança, renovação ou renascimento. Especulamos que o nome escolhido para o periódico tenha sido motivado pelo Calendário Revolucionário Francês, que vigorou entre 22 de setembro de 1792 e 31 de dezembro de 1805, momento em que a Convenção Nacional Revolucionária impôs uma nova nomenclatura para os meses do ano, em consonância com os ciclos e estações da natureza: para os três meses do outono, *Vendémiaire*, *Brumaire* e *Frimaire*; para o inverno, *Nivôse*, *Pluviôse* e *Ventôse*; *Germinal*, *Floréal* e *Prairial*, para a primavera e *Messidor*, *Thermidor* e *Fructidor* para os meses do verão (Bouillet, 1865, p. 68).

Floreal compreendia o período entre 20 de abril a 19 de maio, momento do desabrochar das flores e da renovação da flora. Nascido a 13 de maio de 1881, Lima Barreto tinha um carinho especial pelo “mês das flores, o mês sagrado pela poesia” (Barreto, 1956f, p. 255), para quem consagrou uma de suas mais belas crônicas, *Maio*, publicada na *Gazeta da Tarde* em 04 de maio de 1911, da qual extraímos o trecho acima.

Outra hipótese para o nome, agora mais circunscrita ao ambiente cultural carioca do início do século XX, aponta para a forte influência da estética *art nouveau* sobre as revistas que surgiram no período, entre elas a *Floreal*. Conforme demonstrou Maurício Silva, ao analisar o florão presente na revista dirigida por Lima Barreto, principalmente os aspectos de “estilização da natureza” e “composições florais”, presentes na arte gráfica de inspiração *art nouveau* (Silva, 2016, p. 70).

O certo é que, por influência do novo calendário instituído pela Revolução Francesa ou da estética *art nouveau* – lembrando que este movimento apresentava também um caráter “fundamentalmente antiacadêmico e combatendo, até certo ponto, a superficialidade e o conservadorismo artísticos” (Silva, 2016, p. 71) –, o nome da revista já dizia muito sobre as motivações de sua aparição.

A revista chamou atenção de José Veríssimo, o principal crítico literário do período, que a ela teceu alguns elogios em sua coluna no *Jornal do Comércio*.⁵⁰ Lúcia Miguel Pereira considera que o empreendimento de Lima Barreto e seus amigos surge como “um sintoma de reação” ao meio estéril em que havia caído a literatura do período. A respeito dos primeiros capítulos do *Isaías Caminha*, que o autor havia publicado na *Floreal*, a estudiosa observa o seguinte: em meio a superficialidade da literatura de então, aquelas páginas iniciais do romance “ressoavam subitamente, com voz áspera e amarga, o drama interrompia a opereta, a revolta surgia do meio da amenidade, um atormentado reclamava o direito de se fazer ouvir dos descuidados.” (Pereira, 1973, p. 283).

Nelson Werneck Sodré, por sua vez, argumenta que o malogro da *Floreal* ocorreu muito mais em virtude das transformações que as revistas estavam passando naquele período do que pela falta de capacidade de seus organizadores. Isso porque, as grandes revistas ilustradas já haviam aparecido e tomado conta da atenção do público: *A Revista da Semana* (1901), *O Malho* (1902), *A Avenida* (1903), *Kosmos* (1904) e *Fon-Fon* (1907), eram as preferidas e contavam como colaboradores os grandes escritores do período, além

⁵⁰ Lima Barreto chegou a publicar, na “Breve Notícia”, que abre as páginas do romance *Recordações do escrivo Isaías Caminha*, as observações feitas por Veríssimo acerca da *Floreal*. Ver em (Barreto, 1997, p. 32).

dos caricaturistas e, evidentemente, com um orçamento maior e uma melhor qualidade gráfica (Sodré, 1966, p. 346).

A efemeridade da *Floreal* não significou, no entanto, a desistência de Lima Barreto, nem tampouco sua adesão à literatura oficial do período. Aquilo que apenas havia sido esboçado na revista, os dois primeiros capítulos de *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, vem à tona no final de 1909, com a publicação do texto em sua totalidade.

O livro foi editado em Portugal por A. M. Teixeira e chegou ao Brasil no final de 1909. Grande amigo de Lima Barreto, Antonio Noronha Santos se encarregou da apresentação do escritor brasileiro ao editor português, levar os originais do livro e acertar as questões financeiras. Posto à venda em dezembro daquele ano, já no ano seguinte Lima Barreto volta a “ser notado”. Os ataques ferinos do *Isaías Caminha* aos grandes figurões do jornalismo e da literatura do período renderam a seu autor o título de *persona non grata* nos principais jornais e revistas do Rio de Janeiro.⁵¹

Contra o quadro praticamente generalizado de mundanismo estéril, dentro do qual “a atividade das letras descamba para um terreno evidentemente falso, mundano e fútil” (Sodré, 2002, p. 487), Lima Barreto iria se insurgir – tanto nas páginas da *Floreal*, quanto em seu primeiro romance. É o que aponta Antônio Arnoni Prado, ao considerar que o surgimento de Lima Barreto “coincide com o instante em que na literatura a preocupação é definir uma nova atitude em face da mudança sob muitos aspectos radical no enfoque da realidade brasileira” (Prado, 1976, p. 21). A literatura barretiana, continua Arnoni, responde a um período “dominado pela urgência de um novo estilo e as concepções concretas de uma

⁵¹ Para uma leitura completa e minuciosa de todo o processo que envolveu o livro de estreia de Lima Barreto, ver os capítulos V – “Isaías Caminha” e VI – “Julgamentos” em (Barbosa, 2002, pp. 158 – 184).

realidade que não podia mais ser vista sob o ângulo ótico dos velhos modelos” (Idem, p. 22).

A estreia do autor não poderia ter se dado de maneira mais controvertida e talvez, pela ousadia em ter ferido tão duramente os mandarins da literatura oficial, tenha selado ali seu destino como escritor marginalizado e *persona non grata* para a grande imprensa carioca do início do século XX. Como bem avaliou Jeffrey D. Needell, em vez de estrear com um épico escrito em estilo grandioso e impressionante, como fizera Euclides da Cunha, “Lima Barreto anunciou sua presença com uma sátira social e cultural da própria gente que determinava o sucesso literário” (Needell, 1993, p. 258).

É justamente como consequência do fechamento das portas da grande imprensa que surge o cronista e escritor dos jornais menores, de vida breve, levando para as publicações a liberdade de pensamento que sempre cobrou, a sinceridade que avulta em seus escritos, imune à cooptação intelectual tão corriqueira. Conforme nos mostra Beatriz Resende, o caminho de Lima Barreto será percorrido pelas colunas da pequena imprensa, pelos jornais de feição anarquista, operária, independentes; somente mais tarde alcançará a imprensa grande, e assim mesmo em alguns poucos periódicos, como a *Careta*, ou a elegante *Revista Souza Cruz*. Mas, isso não o impediu de continuar enviando textos à pequena imprensa, especialmente “as de oposição ao poder constituído” (Resende, 2004, p. 11).

Graças aos trabalhos do pesquisador Felipe Botelho Corrêa, vieram a lume 163 textos inéditos de Lima Barreto, publicados em sua grande maioria nos periódicos *Fon-Fon* (entre abril e agosto de 1907) e *Careta* (em 1915, depois entre 1919 a 1922) e agora

enfeixados no volume *Lima Barreto: sátiras e outras subversões*.⁵² De acordo com Felipe Corrêa, a *Fon-Fon* teria sido a primeira revista de grande circulação para a qual Lima Barreto colaborou, a convite do caricaturista Mário Pederneiras. O autor também trabalhou um curto período na redação da revista, cargo do qual teria abdicado meses depois; “irritado com as peculiaridades da ‘imprensa burguesa’” (Resende, 2004, p. 11), mas continuou publicando e participando “daquele meio intelectual e boêmio” (Corrêa, 2106, p. 21).

Os 14 textos descobertos por Felipe Botelho, publicados por Lima Barreto na *Fon-Fon*, preenchem uma lacuna importante para os estudiosos da prosa ficcional curta do escritor. Estas narrativas revelam certas singularidades, que já aparecem sob muitos aspectos maduras, sobretudo o caráter híbrido entre conto e crônica. Alguns textos nos chamaram bastante atenção nessa lavra descoberta por Felipe Botelho. “Academia comercial” (Barreto, 2016, p. 89-93) se destaca pelo uso que o autor faz da ironia e pelo desenvolvimento ficcional de um assunto que se encontrava bastante comentado nos jornais da época. “Novas análises” (Idem, p. 113-4) é uma pequena sátira política, e “Um *five o'clock*” (Idem, p. 277-280) traz uma interessante interpolação de uma narrativa “memorialística” no interior da crônica mundana.

⁵² CORRÊA, Felipe Botelho. *Lima Barreto: sátiras e outras subversões*. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2016. Dos 164 textos que compõem essa nova coletânea, fizemos reparo acerca de “Um bom diretor”, publicado originalmente na edição de 03/04/1915 da revista *Careta*, sob o pseudônimo de J. Caminha e depois recolhido à segunda edição de *Histórias e sonhos* (1951), passando, em 1956, ao volume *Marginália*, dentro das *Obras completas de Lima Barreto*, da Brasiliense. O texto ainda se encontra presente no primeiro volume de *Toda Crônica* (2004), em *Contos completos de Lima Barreto* (2010) e em *Lima Barreto e a política: os contos argelinos e outros textos recuperados* (2010). Trata-se de um daqueles textos que oscilam em coletâneas de contos e de crônicas sobre os quais falaremos no terceiro capítulo.

Sabemos, também, que neste período – entre 1907/1908 – o autor trabalhou com afinco na elaboração de seus romances, *Recordações do escrивão Isaías Caminha* e *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, conforme podemos ler em uma das páginas do *Diário íntimo* (Barreto, 1953, p. 85), datada de 5 de janeiro de 1908:

O ano que passou foi bom pra mim. [...] andei um pouco no caminho dos meus sonhos. Escrevi quase todo o *Gonzaga de Sá*, entrei para o *Fon-Fon*, um sucesso, fiz a *Floreal* e tive elogio do José Veríssimo, nas colunas de um dos jornais do comércio do mês passado. Já começo a ser notado.

Após as experiências na *Revista da Época*, no *Correio da Manhã* e *Fon-Fon*, além da investida na *Floreal*, o autor volta a colaborar, em 1911, no periódico *A Estação Teatral*. Neste periódico, segundo Beatriz Resende, o autor escreve “sobre questões culturais, dando logo início às críticas à europeização do Rio de Janeiro ‘cartão-postal’; e aponta “a elitização que representava a criação do opulento Teatro Municipal, e os perigos da ‘ditadura’ de Coelho Neto.” (Resende, 2004, p. 11).

Neste ano também inicia sua colaboração na *Gazeta da Tarde*, jornal pertencente à chamada pequena imprensa, fundado por José do Patrocínio e Ferreira de Menezes, no ano de 1887. O periódico contou, entre outros escritores importantes, com a colaboração de Raul Pompeia, que nele deixou alguns contos e as meditações de *Alma Morta*. Apesar da bandeira Abolicionista, vinculada à figura de Patrocínio, o jornal não era de tomar partido deste ou daquele grupo e “trabalhava em denegrir a tudo e a todos, conquistando, assim, uma situação tão alta que roça pelo fabuloso” (Sodré, 1966, p. 272 e 283).

Na edição de 20 de abril de 1911 deste jornal, Lima Barreto publicou aquele que viria a ser o seu mais famoso conto: “O homem que sabia javanês”, mais tarde coligido no

apêndice da primeira edição do *Policarpo Quaresma*. As crônicas que Lima Barreto escreve na *Gazeta da Tarde* versam sobre temas os mais variados: sobre a mulher brasileira, sobre processo de desmanche dos casarões antigos do Rio [prática contra a qual o autor moveu enorme campanha em seus textos], sobre os jornais, etc., além de crônicas que ficaram consagradas no gênero: “Maio”, “O caso do mendigo”, “Esta minha letra”, “O Garnier morreu”, entre outras.

Ainda na *Gazeta da Tarde*, o escritor inicia a série de textos satíricos que mais tarde iriam compor o volume *Os Bruzundangas*. Trata-se da narrativa “Uma nomeação justa”, de 21 de agosto de 1911, que já em sua primeira frase antecipa a ideia de uma continuidade: “Este caso do amanuense e alguns outros que aqui vão ser contados, na maioria, aconteceram na alta administração da Bruzundanga, quando foi Ministro de Estrangeiros o Visconde de Pancôme.” (Barreto, 1952, p. 115).⁵³

Importante frisar que, após iniciar a série na *Gazeta da Tarde*, em 1911, Lima Barreto só a retomaria em 1917, com as *Notas sobre a República da Bruzundanga*, agora na qualidade de colaborador para o hebdomadário *A.B.C.*, periódico de inclinação fortemente política, mas que mantinha um diálogo generoso com as artes, especialmente a literatura. Aqui abriremos um longo parêntese com o intuito de realizar algumas considerações e ponderações sobre as narrativas satíricas de *Os bruzundangas* e de seus desdobramentos, bem como a passagem do escritor pelo *A. B. C.* Criado em 1915 pelo jornalista italiano Ferdinando Borla, o hebdomadário contou com a participação de Lima Barreto entre os anos de 1916 a 1922. O autor suspende, em 1919, sua colaboração para o

⁵³ Na edição em livro que Lima Barreto preparou para as histórias da república das *Bruzundangas*, este texto recebeu outro nome; “Pancôme, as suas ideias e o amanuense”, e passou a figurar como uma das últimas narrativas da série.

semanário, em virtude de um desentendimento entre Paulo Hasslocher, então diretor do periódico, e Francisco Tôrres, antigo colaborador do mesmo.

Os dois travaram intenso duelo, primeiro através da imprensa, depois municiados de espadas. Lima Barreto entrou na contenda, após Hasslocher deitar artigo de fundo, cheio de comentários racistas, para atacar Francisco Tôrres; em carta endereçada ao diretor do *A.B.C.*, o autor de *Clara dos Anjos* afirma que seu desligamento do periódico ocorria em consequência dos comentários racistas e em conformidade com sua consciência. Alguns meses após o ocorrido, Hasslocher publica uma retratação sobre suas palavras preconceituosas dirigidas contra Francisco Tôrres e Lima Barreto aceita retomar a colaboração. (Silva Corrêa, 2012, p. 51-2)⁵⁴.

De acordo com Henrique Silva Corrêa, “há um Lima Barreto que colabora no *A.B.C.* diferente do que escreve para outros periódicos”; não por acaso, o escritor assina “com o próprio nome todos os seus escritos para o semanário, diferentemente de como procedia em outras publicações, onde se valia de inúmeros pseudônimos.”(Idem, p. 81).

No *A.B.C.*, Lima Barreto publicou crônicas, contos, sátiras, textos de crítica literária, ensaios – 89 textos ao todo – que se destacam, ainda segundo Henrique Corrêa, “pela mescla entre o tom grave do assunto sério, comum aos seus textos veiculados na imprensa proletária, a nota confessional, o lirismo, e o humor característico, com a peculiar ironia, chegando, algumas vezes, ao sarcasmo” (Idem, p. 82).

⁵⁴ Para uma visão completa deste episódio, bem como de um panorama geral sobre o periódico, ver: CORRÊA, Henrique S. Silva. *O A.B.C. de Lima Barreto*. Dissertação de Mestrado. UNESP. Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2012, pp. 85–121.

O próprio escritor organizou, neste mesmo ano de 1917, a série de textos satíricos sobre a *República da Bruzundanga*, para o lançamento em livro; e o fez “sem maior polimento, às pressas, em dias de apertura financeira, [...] confiando os originais ao editor Jacinto Ribeiro dos Santos” (Barbosa, 1952, p. 05). O editor, no entanto, só viria a publicar a obra no ano seguinte à morte do autor, o que lhe rendeu severas críticas, tanto pelo oportunismo desleal, quanto pela péssima qualidade do volume. Conforme assinala Francisco de Assis Barbosa: “Jacinto lançou o livro com o título estropiado, provas não revistas, originais organizados a trouxe-mouxe. E fez mais: guardou o chumbo da composição para tirar, em 1930, uma segunda edição, com os mesmos erros de revisão.” (Idem, p. 07)

A primeira edição de *Os Bruzundangas* conta com 12 textos oriundos do *A.B.C.*, número que subiu para 14 com a terceira edição, de 1952, organizada por Assis Barbosa, que recuperou os textos da primeira e segunda edições, além de acrescentar outras publicações que Lima Barreto escreveu sobre o fictício país das Bruzundangas, em periódicos como *O Parafuso* e *Careta*. Consta, também, na edição de 1952, uma Segunda Parte acrescida ao livro, um novo conjunto de 47 textos enfileirados sob a rubrica “Coisas do Reino de Jambon.”

Uma quarta edição, também organizada por Assis Barbosa, agora dentro das *Obras completas de Lima Barreto*, da Brasiliense, de 1956, apresenta uma configuração diferente: Uma Primeira Parte, “Os Bruzundangas” e uma segunda, “Outras histórias da Bruzundanga”, que nada mais são do que o conjunto de textos das edições anteriores divididos em duas partes. Há, ainda, nesta quarta edição, outro conjunto de textos satíricos denominados de “Aventuras do Doutor Bogóloff”. Já o conjunto de textos organizados na

parte “Coisas do Reino de Jambon”, não foi incorporado à quarta edição, pois ganhou um volume próprio dentro das *Obras completas*.

Há um consenso, por fim, em relação aos textos que compõem *Os Bruzundangas*, no que diz respeito ao gênero das narrativas, normalmente apreciados como sátiras ou crônicas satíricas. Por terem sido pensados e realizados dentro de uma proposta em série, constituem um bloco homogêneo, tanto do ponto de vista formal quando temático.⁵⁵

Já os 47 textos coligidos na Terceira Parte da 3ª edição de *Os Bruzundangas*, intitulada “Coisas do Reino de Jambon”, – selecionados por Assis Barbosa a partir das publicações de Lima Barreto nos periódicos *Careta*, *Correio da Noite*, *A.B.C.*, *A Semana* e *D. Quixote*, num período compreendido entre 1914 a 1922 – foram agrupados, em última instância, pelas características de ordem temática que perpassam os textos. Segundo o organizador do volume (Barbosa, 1956j, p. 08):

... estas páginas revelam o satirista e o panfletário, em maré de explosões e ressentimentos acumulados, apresentando com crueza os males da nossa organização social, ou mais precisamente, as desigualdades e injustiças de uma época que só parece premiar os medíocres em detrimento dos verdadeiros valores.

Dentro das *Obras completas*, da Brasiliense, *Coisas do Reino de Jambon* aparece como volume autônomo [Vol. VIII, Sátira e Folclore], agora formado por 122 textos, divididos, por sua vez, em três partes. Segundo Beatriz Resende, o fato de o volume ter sido classificado como “Sátira e Folclore” acaba sendo contestado pelo próprio conteúdo dos textos, uma vez que se constitui como sátira apenas “o primeiro dos textos que compõem o

⁵⁵ Sobre este ponto, ver a excelente interpretação de *Os Bruzundangas* em: CORRÊA, Henrique S. Silva. “A República das Bruzundangas”. *Op. cit.*, pp. 122 – 162.

livro”, sendo que, “daí em diante, mesmo que por vezes haja um tom satírico, o que está reunido na primeira parte são crônicas, dedicadas prioritariamente à vida política do país” (Resende, 2004b, p. 10).

Beatriz Resende observa que os textos da primeira parte de *Coisas do Reino de Jambon* se configuram como crônicas. No entanto, algumas narrativas deste conjunto também fazem parte de livros de contos – oito, ao total – conforme podemos observar em nossa tabela. Este é um dos vários quiproquós que envolvem a organização da prosa ficcional curta de Lima Barreto; ao longo desta parte da dissertação tentaremos dissecar o máximo possível estes problemas, no intuito de chegarmos, primeiramente, a um entendimento editorial desta parte de sua obra, para em seguida analisarmos e sugerirmos algumas hipóteses interpretativas.

Existe, ainda, uma segunda parte no volume *Coisas do Reino de Jambon*, agrupando textos oriundos da série “Hortas e capinzais”, escrita por Lima para a revista *Careta*, ao longo de 1920. Ainda segundo Beatriz Resende, a série “era um dos trabalhos complementares que Lima Barreto fazia para a revista”, sendo que os textos ali escritos foram dedicados “a questões ligadas ao cultivo da terra” (Resende, 2004b, p. 11).

Consideramos por demais genéricas estas observações da pesquisadora, no sentido de acarretarem numa diminuição da importância dos textos que compõem “Hortas e Capinzais”. Em nosso entendimento, tais textos perfazem o núcleo de maior teor satírico e irônico de *Coisas do Reino de Jambon*; seguem, inclusive, quase na mesma linha de *Os Bruzundangas*, com a diferença relativa aos nomes das personalidades-alvo. Em “Hortas e Capinzais, os personagens aparecerem sem as “máscaras criptonímicas” que caracterizam

as narrativas da exótica República das Bruzundangas⁵⁶. Observemos esta passagem de “A sociedade de Agricultura” (Barreto, 1956j, p. 205-6):

Nas nossas sociedades, uma das que mais serviços têm prestado ao país, é sem dúvida a de agricultura, sendo, talvez, a que se sobleva entre todas, mesmo considerando a Associação Comercial.

Se ela fosse composta de agricultores de verdade, de plantadores de café ou mandioca, de banana ou cacau, não se distinguiria tanto como se há distinguido sendo formada quase na totalidade de sócios gerais, almirantes, bolsistas, aviadores, engenheiros de estrada de ferro, poetas [...] Vejam só a Academia de Letras como tem concorrido para o progresso das armas!

Ainda na sessão de anteontem, o General doutor ou doutor General Lauro Müller comunicou à augusta assembleia agrônômica que, seguindo os ensinamentos do notável agrônomo Mark Twain, tinha conseguido fazer crescer ao redor sua vivenda, em Jacarepaguá, frondosos pés de maxixe, em menos de seis meses.

O tom irônico percorre as linhas do texto quase que do começo ao fim. Lauro Müller⁵⁷ surge como um “eleito”, para ser ridicularizado, em seguida, na qualidade de

⁵⁶ Para o estudo dos criptônimos utilizados por Lima Barreto em *Os Bruzundangas*, consultar: CORRÊA, Henrique S. Silva. *Op. cit.*, p. 132 e seguintes.

⁵⁷ Lauro Severiano Müller (Itajaí, SC, 1863 – Rio de Janeiro, RJ, 1926), engenheiro-militar, político e diplomata brasileiro, foi uma figura política muito influente durante a segunda década do século XX, ocupando cargos importantes na administração republicana, como Ministro das Relações Exteriores, sucedendo ninguém menos que o barão do Rio Branco. Eleito para a Academia Brasileira de Letras, sem ter publicado uma única obra, gerou enorme contenda entre alguns acadêmicos, inclusive José Veríssimo, que rompeu relações com a Instituição. Não encontramos qualquer relação de Lauro Müller com questões relativas à agricultura, o que nos faz supor que Lima Barreto o tenha escolhido no intuito de satirizá-lo indiretamente, como quem entrou para uma instituição sem os mínimos pré-requisitos para tal. O político também atuou como um os principais responsáveis pelas reformas urbanas, durante a prefeitura de Pereira Passos, sobretudo a abertura da Avenida Central, a demolição dos casarões e prédios antigos, período que

seguidor do ‘notável agrônomo Mark Twain’, seguramente uma referência ao conto [“How I Edited an Agricultural Paper” (1870)], do escritor anglo-saxônico. Felipe Botelho chamou atenção para o fato de Lima Barreto ter se inspirado neste conto para compor a série “Hortas e Capinzais”, se apoiando na ideia de Twain para, a partir daí, “criar sátiras baseadas em metáforas agrícolas para ridicularizar figuras e políticos [brasileiros] da época.” (Corrêa, 2016, p. 61).

Este mesmo procedimento se repete em praticamente todos os 22 textos que compõem a série; em algumas passagens o leitor pode ser levado ao engano, pensando se tratar de questões relevantes para a vida agrícola nacional – como quando o narrador tece algumas explicações a respeito do surgimento da seção, que “a direção da revista resolveu criar, para incrementar as nossas indústrias campestres”, tratando “de tudo o que concerne à agricultura e com ela se relacione.” (Barreto, 1956j, p. 208). Mas, logo se surpreende ao encontrar algumas “informações” sobre a pecuária do país, como a descoberta realizada pelo doutor Fausto Ferraz, “que expõe por alto a criação de bois em gaiolas de canários” e que, por ser grande “autoridade” na matéria, “foi representar o Brasil em um Congresso internacional de Trabalho Operário.” (Idem, p. 209).

O teor irônico e satírico de “Hortas e Capinzais” contrasta fortemente com a terceira parte que encerra as narrativas de *Coisas do Reino de Jambon* – “Mágoas e sonhos do povo” –, outra série escrita por Barreto, agora para o periódico *Hoje*, entre março e abril de 1919. Trata-se de um conjunto de textos dedicados ao estudo e recuperação “das coisas do folclore nacional” (Idem, p. 243), a partir da coleção que o próprio autor possuía do

ficou conhecido como o “bota abaixo”. Sabemos que Lima Barreto foi um veemente crítico em relação às obras de modernização do Rio de Janeiro.

periódico *Gazeta Literária*, uma pequena revista quinzenal publicada no Rio de Janeiro em 1884.

“Mágoas e sonhos do povo” conta com 11 textos importantíssimos, sobretudo pelo teor autobiográfico e por ser um testemunho literário riquíssimo, que revela a influência que a chamada cultura popular exerceu sobre a formação do escritor – “essas confusas recordações que tenho das fábulas e ‘histórias’ populares que me contaram” (Idem, p. 245). Bastante esclarecedor o trecho que transcrevemos abaixo (Idem, p. 245):

Todas essas coisas ingênuas de contos, anedotas, anexins, quadrinhas, lendas, foram soterradas na minha memória por uma avalanche de regras de gramática, de temas, de teorias de química, de princípios de física, disto e daquilo, que, aos poucos, me vão morrendo na lembrança, para deixar emergir nela as histórias humildes do Compadre Macaco, do Mestre Simão e da Comadre Onça, dos meus pobres sete anos de idade.

Beatriz Rezende considera que os textos presentes tanto em “Hortas e Capinzais” quanto em “Mágoas e sonhos do povo”, não caberiam “numa edição de crônicas do autor” embora confirmem “a habilidade para o ofício de jornalista e a disposição em se utilizar de múltiplas possibilidades de escrita” (Resende, 2004b, p. 10). Acreditamos que tais textos vão muito além disso, se encararmos “Hortas e Capinzais” dentro da moldura mais ampla da obra barretiana, ou seja, em sua parcela irônica e satírica de crítica às instituições e “personalidades” da época. Além disso, as narrativas que compõem “Mágoas e sonhos do povo” se configuram como verdadeiros documentos para a história do folclore brasileiro, bem como explicam muito sobre a relação da escrita de Lima Barreto com a “cultura popular”, sobretudo a oralidade, a anedota e a tentativa de aproximar a linguagem literária

da tradição, expressa pelo saber e pela cultura populares, algo que será explorado ao longo do terceiro capítulo.

Fechado este longo parêntese, esperamos ter contribuído para um entendimento mínimo acerca dessa parcela importante da prosa ficcional curta de Lima Barreto, considerada como pertencente à parte satírica de sua produção. Vimos que o caminho editorial – tanto a recuperação quanto a publicação dos textos – se deu de forma bastante descontínua; além deste aspecto, o próprio entendimento sobre a especificidade formal de certa parcela destas narrativas ainda carece de trabalhos mais aprofundados.

IV – Primeira coletânea organizada por Lima Barreto e outros problemas editoriais

A situação dos contos de Lima Barreto parece estar longe de um consenso por parte dos estudiosos e organizadores e sua prosa ficcional curta. Para realizarmos algumas considerações gerais sobre a contística do autor será necessário recuar a 1911, ano em que escreve o seu mais consagrado trabalho – *Triste fim de Policarpo Quaresma*, publicado em folhetins no *Jornal do Comércio*, edição da tarde, entre 11 de agosto e 19 de outubro. Considerado sua obra prima, o livro foi composto num momento singular de sua carreira, conforme observa Francisco de Assis Barbosa (2002, p. 202):

Aos 30 anos, Lima Barreto atingira o ponto mais alto da sua carreira literária. E produz as suas obras primas. “A nova Califórnia” é de novembro de 1910. “O homem que sabia javanês”, de abril de 1911. Foi exatamente no intervalo entre estes dois contos que escreveu o *Triste fim de Policarpo Quaresma*.

Após a publicação dos folhetins no *Jornal do Comércio*, Lima Barreto procura por mais de três anos um editor para o livro; não encontrando quem estivesse disposto a publicá-lo, o próprio autor resolve arcar com as despesas. Fazendo empréstimos a amigos e agiotas, consegue imprimir o livro em 1915, pela Typographia Revista dos Tribunais, Rio de Janeiro, “... uma pobre brochura, em papel ordinário, reunindo em um só volume o romance e alguns dos melhores contos do escritor...” (Idem, p. 236).

Organizados em anexo ao romance constam sete contos, escritos entre os anos de 1904 a 1914, sendo que alguns já haviam sido publicados em periódicos da época⁵⁸. Textos

⁵⁸ Os contos obedecem à seguinte sequência: “Um especialista” (1904); “O filho da Gabriela” (1906); “A nova Califórnia” (1910); “O homem que sabia javanês” (*Gazeta da Tarde* – 20/4/1911 1911), “Um e outro”

como “A nova Califórnia” e o “Homem que sabia Javanês” encontram-se espalhados por uma miríade de coletâneas – tanto em volumes e seletas dedicados aos “melhores” contos do autor, quanto de contistas brasileiros em geral, na mesma linha dos “melhores” contos ou contistas. Já o conjunto dos textos acabou se desligando do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* e foi realocado no volume *Clara dos Anjos*, cuja 1ª edição em livro saiu em 1948, pela Editora Mérito S.A.⁵⁹, e continuou como anexo do volume *Clara dos Anjos*, das *Obras Completas*, de 1956 (Volume V – Romance).

Os contos também passaram a ser reagrupados em publicações destinadas a esta parcela da obra de Lima Barreto, sendo as mais importantes os volumes *Prosa Seleta* (2001), *Contos Reunidos* (2005) e *Contos completos de Lima Barreto* (2010). A coletânea *Prosa Seleta*⁶⁰, que pretendia reunir num único volume a quase totalidade da produção do escritor, foi organizada em torno de seis categorias: contos, crônicas, romances, sátiras, epistolografia e memórias. A parte dedicada aos contos, no entanto, apresenta apenas 34 textos. Há um erro crasso na organização, quando a organizadora chama de “Histórias e sonhos” a primeira parte do livro, quando ali não há um só conto do livro *Histórias e sonhos*, publicado por Lima Barreto, em 1920. No entanto, os textos escolhidos por Lima Barreto para o anexo do *Policarpo Quaresma* aparecem reunidos tal qual o autor havia estipulado, ou seja, seguindo a ordem cronológica de feitura.

(*Revista Águia* – 10/1913); “Miss Edith e seu tio” (1914) e “Como o ‘homem’ chegou” (*Revista Águia* – 4/1915 e 5/1915) .

⁵⁹ Originalmente, *Clara dos Anjos* havia sido publicado em folhetins na *Revista Souza Cruz*, entre janeiro de 1923 e maio de 1924. Anteriormente, o autor havia publicado apenas o primeiro capítulo da novela, “O carteiro”, na revista *Mundo Literário*, em maio de 1922.

⁶⁰ BARRETO, Lima. *Prosa Seleta*. Eliane Vasconcellos. (Org.). Rio de Janeiro. Nova Aguilar, 2002.

Outra compilação dos contos de Lima Barreto aparece em 2005 – *Contos Reunidos*⁶¹ – pela editora Crisálida, organizada por Oséias Silas Ferraz, totalizando 58 textos, dentre os quais os contos publicados por Lima Barreto em 1915, obedecendo à seleção e ordem estipuladas pelo autor.

Por fim, chegamos a 2010 com uma nova publicação, *Contos completos de Lima Barreto*⁶², organizados por Lilia Moritz Schwarcz. Esta coletânea, a despeito de poder ter sido – como *Prosa Seleta* também poderia ter sido – uma referência no que diz respeito aos contos de Lima Barreto, apresenta alguns sérios problemas, principalmente quanto à ordenação dos textos – daqueles que já haviam sido selecionados pelo autor para publicação, em 1915 e 1920 – e também problemas relativos ao tratamento dos gêneros literários conto e crônica.

Consideremos, por ora, os problemas relativos à organização dos contos, que nos permitirá estabelecer algumas ideias relativas ao gênero, bem como seu desenvolvimento na obra de Lima Barreto. Vimos, na Nota 58, que o escritor estabeleceu uma ordem cronológica para a coletânea dos textos que vieram como apêndice ao *Policarpo Quaresma*. Em *Contos completos de Lima Barreto*, a sequência dos textos se apresenta de forma diferente daquela estabelecida pelo autor, conforme a informação seguinte: “PARTE I – CONTOS PUBLICADOS, CONFORME SELEÇÃO DO AUTOR, COMO APÊNDICE DA 1ª EDIÇÃO DA OBRA *TRISTE FIM DE POLICARPO QUARESMA*, 1915” (Schwarcz, 2010, p. 05).

A nova ordem estabelecida em *Contos completos de Lima Barreto* é a seguinte: “A nova Califórnia”, “O homem que sabia javanês”, “Um e outro”, “Um especialista”, “O filho

⁶¹ BARRETO, Lima. *Contos Reunidos*. Oséias Silas Ferraz (Org.). Belo Horizonte: Crisálida, 2005.

⁶² BARRETO, Lima. *Contos completos*. Lilia Moritz Schwarcz (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

da Gabriela”, “Miss Edith e seu tio” e “Como o ‘homem’ chegou”. Por mais que nossa observação soe por demais detalhista, o que vem nos chamando atenção ao longo de todo nosso trabalho de pesquisa é a disposição por parte dos organizadores em interferir naquilo que o próprio autor havia disposto para sua obra; talvez o motivo que oriente tal interferência ainda seja a pouca importância que os gêneros conto e crônica têm no Brasil, quando comparados ao romance e, neste caso particular, à situação à deriva na qual se encontra a prosa ficcional curta de Lima Barreto – que também foi muito menos estudada que seus romances, conforme salientado anteriormente.

Ao estabelecer “A nova Califórnia” e “O homem que sabia javanês” para abrirem um volume que seguramente pode ser considerado uma referência nacional para consulta e pesquisa dos contos de Lima Barreto, a organização de *Contos completos de Lima Barreto* optou pela interferência na disposição original dos textos, privilegiando aqueles que são considerados os “melhores” e “mais famosos” contos do autor. Ou a organizadora desconhecia a sequência original dos contos – o que é muito pouco provável – ou a escolha tenha se dado por motivos outros que não o resgate do projeto original do escritor.

De qualquer forma, reputamos de suma importância respeitar a disposição estabelecida pelo escritor, acreditando que tal escolha tenha se dado após exercício de reflexão e ponderação. Favorece nosso ponto de vista o fato de os contos que aparecem anexos ao *Policarpo Quaresma*, em 1915, terem sido organizados em ordem cronológica, o que nos mostra, a um só tempo, a evolução literária do autor, os caminhos formais e os assuntos que o inquietavam naquele determinado momento de sua carreira.

Neste sentido, os contos que abrem a coletânea original são “Um especialista”, datado pelo autor em setembro 1904, e “O filho da Gabriela”, de 1906. Até onde pudemos

pesquisar, ambos não foram publicados em periódicos. Aparentados pelo assunto – o drama do preconceito racial no Brasil – os textos recebem tratamento diferente, quanto à técnica de composição. Daqui podemos tirar algumas consequências importantes sobre o entendimento do próprio autor acerca deste tipo de narrativa.

Em “Um especialista”, embora o enredo seja bastante esquemático e o final um tanto quanto previsível, os personagens são bem desenhados, os diálogos bastante vivos e o cenário bem ajustado à trama que se desenvolve até o clímax, ingredientes de uma narrativa curta bem realizada que, nas palavras de um exímio contista contemporâneo, Julio Cortázar, são responsáveis pela “... profunda ressonância que um grande conto tem em nós” (Cortázar, 1993, p. 151).

Não fosse sua previsibilidade, o efeito pretendido pelo autor poderia ser tanto mais poderoso, quanto menos o leitor suspeitasse do desenlace, que já se apresenta claro demais, muito antes da narrativa entrar em sua curva final. Sobre o “efeito pretendido pelo autor”, estamos nos referindo à ideia de “unidade de efeito”, desenvolvida por Edgar Allan Poe, para quem o artista que concebe um conto, normalmente, já havia deliberado ou imaginado “um certo e simples efeito a ser obtido”, para daí partir para a construção dos incidentes, da combinação dos eventos, bem como do encadeamento e do tom “que lhe permita alcançar o efeito preconcebido.” (Poe, 1999, p. 21).

A trama de “Um especialista” gira em torno de um incesto involuntário, espécie de “vingança do destino”, que se abate sobre o personagem conhecido apenas como Comendador, um português de seus cinquenta anos, que havia morado seis em Recife e fazia mais de vinte estava no Rio. Era casado, mas vivia 'solto' pela cidade, exercitando sua grande vocação de conquistador de mulheres de cor. “– A mulata, dizia ele, é a canela, é o

cravo, é a pimenta; é, enfim, a especialidade de requeime acre e capitoso que nós, os portugueses, desde Vasco da Gama, andamos a buscar, a procurar” (Barreto, 2010, p. 90).

Toda a trama caminha para uma “revelação” final – o Comendador havia se relacionado amorosamente com a própria filha, fruto de uma aventura amorosa que tivera quando morou em Recife. A fatalidade do incesto expõe – além da tragédia íntima dos personagens – um efeito de denúncia por parte de um autor já disposto a não aceitar esse tipo de tratamento dispensado às mulheres; não por acaso, este conto guarda um parentesco muito próximo com “Clara dos Anjos”, cuja primeira versão, incompleta, data de 1904.

Sabemos que no início de sua carreira como intelectual Lima Barreto se mostrava preocupado pelo tema da escravidão no Brasil, suas vicissitudes históricas e consequências sociais, econômicas, morais, para a população que descendia dos escravizados; podemos observar esta forte inclinação para o assunto numa anotação do *Diário Íntimo*, de 1903, quando o autor projeta que “no futuro escreverei a História da Escravidão Negra no Brasil e sua influência em nossa nacionalidade” (Barreto, 1956d, p. 32).

A versão primitiva de “Clara dos Anjos” apresenta um volume muito maior de substância histórica referenciada ao passado escravocrata brasileiro, quase como um romance histórico, que começa pelos idos da guerra do Paraguai, pretendendo chegar até aos dias ‘atuais’ do escritor, ou seja, o começo do século XX, com a sociedade já em estado de pós-escravidão.⁶³ Entretanto, em “Um especialista”, o tratamento dado ao tema se configura por intermédio de uma linguagem simples, quase lógica, que nos mostra um autor de posse dos principais instrumentos para a realização da narrativa curta: descrição dos

⁶³ Ver em BARRETO, Lima. “Clara dos anjos” [1ª versão incompleta]. In: *Diário Íntimo*. São Paulo: Brasiliense, 1956, pp. 217 – 283.

cenários, caracterização dos personagens, diálogos, transições entre as cenas, etc., peças que compõem a forma sintética do conto.⁶⁴

Por se tratar de um tema com forte apelo moral, “Um especialista” também continua lastreado num entendimento ‘tradicional’ que se tinha para o gênero conto, no sentido de uma evolução narrativa “que tende sempre a uma afirmação ideológica do escritor em face da problemática da vida humana.” (Houaiss, 1960, p. 9–10). Estruturalmente falando, trata-se da existência de esquema narrativo “pré-formatado”, digamos assim, para dentro do qual os autores faziam fluir um conjunto de situações “através das quais fossem tomando corpo concreto os personagens; a essa elaboração, correspondia um momento de tensão contraditória ou crítica, da qual decorria, necessariamente, uma posição de valor moral.” (Idem, p. 10).

Muitos contos de Lima Barreto obedecem a este esquema tradicional que pré-estrutura a narrativa curta, ao qual Antonio Houaiss associa à forma do “conto-fábula” encontrado em muitos povos tradicionais, ou seja: “uma afirmação, positiva ou negativa, em face de certa moral, ou da moral.” (Idem, p. 10). O conto “Miss Edith e seu tio”, incluso na coletânea de 1915, é outro exemplo desta formatação mais ‘tradicional’ do conto em

⁶⁴ Para a técnica do conto, além de Poe e Cortazar, o autor Norman Friedman nos forneceu importantes elementos para a compreensão do conto enquanto narrativa curta, principalmente a partir dos textos “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, março/maio 2002, pp. 166–182 e “O que faz um conto ser curto”. *Revista USP*, São Paulo, n. 63, setembro/novembro, 2004, pp. 219–230.

Lima Barreto, mas cuja técnica utilizada pelo autor também já aponta para os modelos da narrativa curta moderna.⁶⁵

Novamente o assunto da questão racial aparece no conto “O filho da Gabriela”, mas com desdobramentos estéticos completamente diferentes. Se há um equilíbrio formal em “Um especialista”, cujo modelo podemos especular que seja aquele realismo cruel dos contos de Maupassant⁶⁶, o que nos salta aos olhos no segundo conto da coletânea de 1915 é o seu desnível quanto ao tratamento narrativo da matéria histórica, resultando uma espécie de justaposição entre dois modelos formais.

Vejamos mais de perto. O conto se inicia com um diálogo entre a patroa, Dona Laura – “uma alta senhora, ainda moça, de uma beleza suave e marmórea” (Barreto, 2010, p. 98) – e Gabriela, a criada, que pedia dispensa do dia de trabalho para levar o filho ao médico. Dona Laura reclama, diz que não libera; Gabriela bate o pé, diz que vai, e insinua o conhecimento da vida adúltera da patroa. Esta, ferida pela insinuação da criada, cai num choro convulsivo; Gabriela, “na sua simplicidade popular”, também se põe a chorar; e ambas chegaram, naquele momento, a um conhecimento tão profundo uma da outra, que passaram a se sentir “irmãs, na desoladora mesquinhez da nossa natureza e iguais”. Esse passo é decisivo, na medida em que a narrativa propõe uma conciliação para aquilo que a estrutura social separava de forma irrevogável; ecos de uma concepção estético-literária

⁶⁵ Sobre as especificidades do “conto tradicional” e do “conto moderno”, ver a série de ensaios que Antonio Houaiss dedicou ao assunto: “O conto”, “Ainda o conto”, “Contistas”, “Contistas de novo” e “Sangue de Rosaura”. In: *Crítica avulsa*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1960, pp. 09 – 40.

⁶⁶ Para uma visão mais completa sobre a influência do contista francês sobre o escritor brasileiro, ver o artigo “O ideal do Bel-Ami” (Barreto, 2004^a, p. 263 – 265) e o capítulo “Ricos e pobres de Paris e do Rio: o conto urbano de Lima Barreto e de Guy de Maupassant”. In: NEVES, Angela das. *Contistas à Maupassant: A recepção crítica de Guy de Maupassant no Brasil*. (Tese de doutorado). São Paulo, FFLCH-USP, 2012, pp. 251 – 272.

que mais tarde o autor iria sistematizar como um dos deveres dos escritores sinceros e honestos: “tentar reformar certas usanças, sugerir dúvidas, levantar julgamentos adormecidos (...) para soldar, ligar a humanidade em uma maior, em que caibam todos, pela revelação das almas individuais...” (Barreto, 2008, p. 10).

Gabriela despede-se do serviço da casa, apesar das ressalvas da patroa e, por mais de um mês, sofre as tormentas da falta de emprego; começa a embriagar-se, a chegar em casa com ‘algum dinheiro’, mas sem “confessar” a ninguém sobre sua origem. O menino fica ‘largado’ a um canto da casa de uma amiga, sofrendo privações e violências – “Baço, amarelado, tinha as pernas que nem palitos e o ventre como o de um batráquio.” (Barreto, 2010, p. 100).

As duas voltam-se a se encontrar por acaso, em frente à casa da Patroa, e esta convida Gabriela a voltar a cozinhar para a família. Gabriela, sem muitas opções, acede ao convite. A Patroa, já no outro dia, propõe o batismo da criança. O nome, “Horácio”, fora escolhido pelo conselheiro Calaça – marido de Dona Laura – e o pequeno passa a fazer parte da família, sob os auspícios do apadrinhamento.

O menino não perde “a reserva nem o enfezado dos seus primeiros anos de vida” (Idem, p. 1001), embora, por vezes, “rompia numa alegria ruidosa”, o que enternecia sobremaneira a madrinha, elevando-a “num afluxo de ternura, a que não eram estranhos os desastres de sua vida sentimental” (Idem, p. 102). Súbito, veio um dia em que Gabriela morre. Da semidomesticidade em que vivia, Horácio entra definitivamente para a família; frequenta um estabelecimento oficial de ensino, após terminar com “brilho” o curso primário. Aquela adoção, “simples capricho de dona Laura”, acaba enveredando para um

sentimento profundo, embora a madrinha ainda trate o menino “com certa cerimônia”, principalmente na presença do conselheiro.

A morte da mãe, a frieza do padrinho – “duro, desdenhoso, severo em demasia com o pequeno, de quem não gostava, suportando-o unicamente em atenção à mulher” (Idem, p. 101) – e a entrada para o “ambiente ingrato da escola” produziram no espírito de Horácio um arrefecimento ainda maior em relação à vida – “Eram-lhe as horas de aula um bem triste momento” (idem, p. 104). E assim corria a vida do menino naquela casa abastada. Nem os passeios pelas praias e jardins da cidade, sempre em companhia de seu amigo Salvador, nem a festa de São João a que fora a convite deste amigo, produziram contentamento no menino; antes, acentuaram nele a melancolia, ao ponto de se tornar uma criança irritadiça, febril. Por conta deste aguçado estado de sensibilidade e nervosismo, Horácio comete uma malcriação contra o conselheiro, guiado por uma força que nem ele mesmo sabia de onde vinha. Caiu doente, depois deste episódio com o padrinho. Teve febre; foi chamado um médico para cuidar de sua saúde. O final do conto é tão revelador quanto enigmático:

– Estou dividido... Não sei sangue...

– Horácio, Horácio, meu filho !

– Faz sol... Que sol !... Queima... Árvores enormes... Elefantes...

– Horácio, que é isso? Olha; é tua madrinha!

– Homens negros... fogueiras... Um se estorce... Chi ! Que coisa!...

O meu pedaço dança...

– Horácio! Genoveva, traga água de flor... Depressa, um médico...

Vá chamar, Genoveva!

– Já não é o mesmo... é outro... lugar, mudou... uma casinha branca... carros de bois... nozes... figos... lenços...

– Acalma-te, meu filho! — Ué! Chi! Os dois brigam...

Horácio sente-se cindido ao meio, um pedaço dele dança; vê elefantes, homens negros, frutas... Ao que parece, em seu delírio febril o menino projetou visões da África, o continente de seus antepassados, trazidos para o Brasil como escravizados – daí o sentimento de pária, de desajustamento que sentia, filho de mãe solteira, provavelmente seduzida e abandonada depois de grávida. Assunto este, não é demais lembrar, bastante recorrente na ficção do escritor.

Francisco de Assis Barbosa propôs uma aproximação entre o personagem Horácio e o próprio Lima Barreto quando criança, por volta dos seis anos de idade, momento em que perdera sua mãe, Amália. Há também algumas imbricações, propostas por Assis Barbosa, entre o personagem Isaías Caminha (durante a infância) e Lima Barreto, feitas a partir de algumas passagens deixadas pelo próprio escritor em seu *Diário Íntimo* (Barbosa, 2002, p. 32).

O que nos chama atenção neste conto são os dois modelos, ou esquemas formais, como que lutando entre si para conduzir a narrativa; chamemos de modelo “flaubertiano” o primeiro, que emoldura o conto num primeiro passo, até mais ou menos a morte de Gabriela. Este modelo serve de anteparo para a personagem de Dona Laura, cujo bovarismo à Emma Bovary se espraia de uma dupla decepção amorosa [a oficial e as “paralelas”] ao apego incomensurável pelo afilhado. Observemos esta passagem (Barreto, 2010, p. 103):

Quem a conheceu solteira [Dona Laura], 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 insanidade 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.

Tinha um amante e já tivera outros, mas não era bem a parte mística do amor que procurara neles. Essa, ela tinha certeza que jamais podia encontrar; era a parte dos sentidos tão exuberantes e exaltados depois das suas contrariedades morais.

Pelo tempo em que o seu afilhado entrara para o colégio secundário, o amante rompera com ela; e isto a fazia sofrer, tinha medo de não possuir mais beleza suficiente para arranjar um outro como "aquele". E a esse desastre sentimental não foi estranha a energia dos seus rogos junto ao marido para admissão do Horácio no estabelecimento oficial.

O conselheiro, homem de mais de sessenta anos, continuava superiormente frio, egoísta e fechado, sonhando sempre uma posição mais alta ou que julgava mais alta. Casara-se por necessidade decorativa. Um homem de sua posição não podia continuar viúvo; atiraram-lhe aquela menina pelos olhos, ela o aceitou por ambição e ele por conveniência. No mais, lia os jornais, o câmbio especialmente, e, de manhã passava os olhos nas apostilas de sua cadeira — apostilas por ele organizadas, há quase trinta anos, quando dera as suas primeiras lições, moço, de vinte e cinco anos, genial nas aprovações e nos prêmios.

O modelo “flaubertiano” está bem claro nesta passagem, com o posterior incidente localista responsável por levar Dona Laura a convencer o conselheiro Calaça a apadrinhar o menino. Entra neste passo do conto o expediente do favor – o paternalismo travestido de

apadrinhamento – que não demora muito a também entrar em crise⁶⁷, com a malcriação de Horácio para com o padrinho (Idem, p. 107):

Certa manhã, ao entrar na sala de jantar, deu com o padrinho a ler os jornais, segundo o seu hábito querido.

— Horácio, você passe na casa do Guedes e traga-me a roupa que mandei consertar.

— Mande outra pessoa buscar.

— O que?

— Não trago.

— Ingrato! Era de esperar...

E o menino ficou admirado diante de si mesmo, daquela saída de sua habitual timidez. Não sabia onde tinha ido buscar aquele desaforo imerecido, aquela tola má-criação; saiu-lhe como uma coisa soprada por outro e que ele unicamente pronunciase.

A negação do favor por parte de Horácio é o ponto alto do rompimento com o modelo “flaubertiano”, que já se anunciava em processo de cesura desde a morte de Gabriela, momento em que a narrativa envereda por um caminho informe, um subjetivismo temperado com misticismo e alegorias muito próximas do devaneio, conforme a passagem abaixo (Barreto, 2010, p. 105):

Horácio deixava-se penetrar pela flutuante poesia das coisas, das árvores, dos céus, das nuvens; acariciava com o olhar as angustiadas

⁶⁷ Seguimos aqui as considerações de Roberto Schwarz a respeito do favor e do paternalismo: “no contexto brasileiro, o favor assegurava às duas partes, em especial à mais fraca, de que nenhuma é escrava. Mesmo o mais miserável dos favorecidos, via reconhecida nele, no favor, a sua livre pessoa, o que transformava prestação em contraprestação, por modestas que fossem, numa cerimônia de superioridade social, valiosa em si mesma.” (Schwarz, 2012, p. 20 e seguintes).

colunas das montanhas, simpatizava com o arremesso dos píncaros, depois deixava-se ficar, ao chilreio do passaredo, cismando vazio, sem que a cisma lhe fizesse ver coisa definida, palpável pela inteligência. Ao fim, sentia-se como que liquefeito, vaporizado nas coisas era como se perdesse o feitiço humano e se integrasse naquele verde escuro da mata ou naquela mancha faiscante de prata que a água a correr deixava na encosta da montanha. Com que volúpia, em tais momentos, ele se via dissolvido na natureza, em estado de fragmentos, em átomos, sem sofrimento, sem pensamento, sem dor! Depois de ter ido ao indefinido, apavorava-se com o aniquilamento e voltava a si, aos seus desejos, às suas preocupações com pressa e medo.

É este o tom que o conto ganha até o clímax, onde aparecem as visões d'África, dos antepassados do menino, dos elefantes... A cisão de Horácio durante o devaneio febril encontra sua contrapartida formal nos dois modelos que organizam o conto, o “flaubertiano” e o “barretiano”, por assim dizer, que se caracteriza, em muitos textos, por um misto de autobiografia, crítica social, confissão, mistério, melancolia, etc.⁶⁸

Estamos ainda em 1906, conforme vem datado o conto, muito próximo, portanto, da ideia que perseguia Lima Barreto de escrever a história da escravidão no Brasil e sua influência em nossa nacionalidade. Gilberto Freyre chamou atenção, pela leitura que fez do *Diário Íntimo*, para o fato de que a reconstrução de um Brasil patriarcal e escravocrata “foi quase uma ideia fixa em Lima Barreto”, sobretudo pela “simpatia literária” pela gente de cor, simpatia ao mesmo tempo “de interesse sociológico e introspectivo”, pois que o

⁶⁸ Estilo que aparece fortemente no romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga da Sá*, em crônicas como “Maio”, “Elogio da Morte”, “Da minha Cela”, em contos como “Dentes negros e cabelos azuis”, “Lívia”, entre outros.

assunto “o tocava na própria carne de descendente de escravo: de escravo e de negro africano” (Freyre, 1956d, p. 12 e 15).

Interessante notar, ainda, a respeito da personagem Gabriela, uma passagem de Lima Barreto registrada no *Diário Íntimo*, sob o impacto que lhe causara uma notícia de jornal, trazendo o caso de um espancamento sofrido por uma empregada doméstica por seu patrão; escreve ele, em 1905: “É um estudo que me tenta, o do serviço doméstico entre nós.” (Barreto, 1956d, p. 39).

Todos estes dados – quer de ordem autobiográfica, quer sociológica (os temas caros ao autor) – se não explicam cabalmente o desequilíbrio formal do conto, nos mostram o escritor em busca de sua maneira própria de escrever, naquele momento turbulento do “pré-modernismo”, em que havia os modelos ‘tombados’ pela tradição – simples variantes sonoras dos discursos em curso, como salientou Alfredo Bosi – e a necessidade de se buscar uma renovação, que não fosse apenas de ordem estética, mas sobretudo crítica, em decorrência das condições sociais adversas por que passavam o grosso da população, especialmente os descendentes de escravos.

Aquele que chamamos de modelo “barretiano” – já bem demarcado por Antonio Cândido e Arnoni Prado – também foi delineado por Gilberto Freyre, para quem Lima Barreto incorporava o “homem do trópico com alguma coisa de russo dos gelos”, sobretudo em “sua vocação de escritor de romances ao mesmo tempo sociais e introspectivos”, uma literatura “em que os sofrimentos do autor se confundem com os do personagem” (Freyre, 1956d, p. 09).

No âmbito mais amplo do desenvolvimento do realismo brasileiro, os tais desníveis amplamente imputados pela crítica como defeitos na narrativa ficcional de Lima Barreto –

desnível que tentamos mostrar com a análise de “O filho da Gabriela” – também devem ser buscados, conforme demonstrou Carlos Nelson Coutinho, “num ponto mais profundo” de nossa tradição realista. Para o crítico, existe uma “ausência de continuidade substancial na evolução do realismo brasileiro, ausência que impõe uma linha fragmentária e cheia de altos e baixos”; tal descompasso seria o responsável pelo fato de muitos escritores serem obrigados “a recomeçar sempre do início, a descobrir por sua própria conta os meios estético-ideológicos adequados à reprodução da realidade; e, mais que isso, ela insinua-se freqüentemente no próprio interior da produção de cada escritor tomado isoladamente. (Coutinho, 1972, p. 22).

Não estenderemos a análises minuciosas os demais contos presentes na coletânea de 1915. Importante ressaltar que se trata, sobretudo para a crítica literária, de algumas das mais importantes realizações do escritor no gênero, além de atestarem definitivamente a habilidade de Lima Barreto para a narrativa curta. Colocados sob o escrutínio das teorias sobre o conto, “A nova Califórnia”, “O homem que sabia javanês” e “Como o ‘homem’ chegou” se mostram narrativas exemplares da utilização das técnicas para escrever o conto, bem como o amadurecimento do estilo barretiano acrescido, agora, de uma ironia cortante – “O homem que sabia javanês” – e de uma sátira muito próxima do escárnio no tratamento dado às autoridades – “A nova Califórnia” e “Como o ‘homem’ chegou”.

O que salta aos olhos é justamente o fato de que, nos contos onde não há ‘perfeição da forma’, encontramos outras questões de extrema relevância para a compreensão da literatura barretiana. Os tais contos ‘defeituosos’ de Lima Barreto são importantes porque atestam os próprios impasses constitutivos de sua maneira de escrever. O que aparece

imputado como ‘incorreção’ por boa parte da crítica sinaliza exatamente o empenho do escritor em fugir a determinados padrões estéticos vigentes naquele momento.

V – Segunda coletânea organizada pelo autor, *Histórias e sonhos* e suas reedições

Passemos agora a analisar o livro mais problemático dentre aqueles cujo objetivo seria a reunião dos contos de Lima Barreto: o volume *Histórias e sonhos* e suas respectivas reedições. Para tanto, partiremos mais uma vez do ano de 1911, em que encontramos, na edição de 03 de junho da *Gazeta da Tarde*, o conto intitulado “Numa e a Nífa”, que mais tarde se desdobraria no romance homônimo, cujos capítulos saíram em folhetins diários pelo jornal *A Noite*, entre 15 de março e 26 de junho de 1915⁶⁹.

“Numa e a Nífa” [conto] e *Numa e a Nífa* [romance/novela]⁷⁰ se constituem num caso interessante de oscilação e confluência entre os gêneros literários. Atestam, também, a maneira como o autor trabalha em diversos modelos formais um mesmo universo temático. Não somente o conto foi aproveitado no romance/novela *Numa e a Nífa*, mas também as *Aventuras do Doutor Bogóloff* foram incorporadas a partir de seu personagem principal: um revolucionário russo que aportou no Brasil, cínico e charlatão, passando a viver em andanças pelo país, aplicando golpes e criticando os costumes dos figurões e poderosos que comandavam a nação.

⁶⁹ “Numa e a Nífa foi, originalmente, publicado em folhetins, em composição de duas colunas, com data de 1915, mas que na realidade só veio a circular em 1917.” (Nota do Editor à edição de 1950, In: BARRETO Lima. *Numa e a Nífa*. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: Gráfica Editora Brasileira, 1950). Nesta edição, de 1950, também constam *As Aventuras do Doutor Bogóloff*, das quais falaremos em breve. Existe ainda uma terceira edição, da Brasiliense, dentro das *Obras completas – Vol. III*, agora sem *As Aventuras do Doutor Bogóloff*, que foram transpostas, como vimos acima, para o volume *Os Bruzundangas*.

⁷⁰ Sob a classificação de novela, encontram-se as obras *Numa e a Nífa* e *Clara dos Anjos*. Conf. (Rosso, 2010, p. 61). As mesmas obras recebem a classificação de romance nas edições da *Brasiliense*, de 1956. De acordo com Assis Barbosa (2002, p. 232), “o próprio autor chamou de ‘romance da vida contemporânea’”.

As *Aventuras do doutor Bogóloff* foram publicadas primeiramente em 1912, num período em que Lima Barreto deixou um pouco de lado os projetos de romance, investindo na literatura folhetinesca, cujos resultados eram mais imediatos – tanto em termos financeiros quanto em publicação. Somente os dois primeiros fascículos foram publicados durante a vida do autor.⁷¹ Apenas em 1950, surgiram os outros dois capítulos escritos para a série, mas que não se transformaram em fascículos em 1912. Francisco de Assis Barbosa (2002, p. 212-3) observa que:

De acordo com o plano previamente traçado, as *Aventuras do doutor Bogóloff* seriam uma série de narrativas humorísticas em torno da vida de um pseudo-revolucionário russo, um espertalhão, que conquista no Brasil uma situação invejável, em parte devido aos golpes de audácia, mas principalmente pela ignorância ou irresponsabilidade dos dirigentes da política.

Já o conto “Numa e a Nífa” só veio a ser publicado postumamente, na segunda edição do livro *Histórias e sonhos*, organizado por Francisco de Assis Barbosa no ano de 1951, pela editora Mérito S. A. Analisemos, em primeiro lugar, a primeira versão de *Histórias e sonhos*, último livro publicado em vida pelo escritor, em 1920. Em seguida, trataremos da série de reedições e “reorganizações” pelas quais o livro passou, responsáveis por enorme confusão editorial envolvendo os contos de Lima Barreto.

⁷¹ Apareceram sob o título: *Aventuras do doutor Bogóloff*. Publicação semanal às terças-feiras. Original de Lima Barreto. Episódios de vida de um pseudo-revolucionário russo. Narrativas humorísticas. Rio de Janeiro, Edição de A. Reis & c., 1912. Capa de Klixto. Os capítulos são: “Fiz-me, então, Diretor da Pecuária Nacional” e “Como escapei de Salvar o Estado dos Carapicus...”.

A primeira edição de *Histórias e sonhos*, como dissemos, é de 1920, organizada e custeada pelo próprio Lima Barreto, saindo pela Livraria e Editora Gianlorenzo Schettino⁷², numa edição bastante problemática. Há, inclusive, uma Errata com pedidos de desculpas por parte do autor e editor, em virtude dos inúmeros erros impressos no livro. Quando consultamos esta primeira edição de *Histórias e sonhos*, deparamos com o seguinte constrangimento, escrito, muito provavelmente, pelo próprio escritor (1920, p. 185-6):

a modesta obra saiu impressa cheia de “gatos”, alguns, por insignificantes, capazes de serem imediatamente corrigidos pelo leitor de boa fé, como sejam: a troca de *a* por *o* e vice-versa, a omissão de certas palavras, algumas faltas de pontuação, etc.; entretanto há outros descuidos mais graves que precisam ser indicados e emendados. Como são, relativamente, muitos, a errata que se segue sai um pouco longa. O editor e o autor pedem ao leitor mil desculpas por esse defeito do livro, que, embora pequeno, os acabrunha imensamente; mas são obrigados a fazê-lo, no próprio interesse do leitor.

O volume é composto por 19 textos – “coletânea de contos e fantasias de várias épocas e cousas de minha vida” (Barreto, 2009, p. 06) –, além de um texto de abertura, *Amplius!*, síntese da maneira pela qual Lima Barreto entendia o papel de escritor a da literatura. O ensaio já havia sido publicado em setembro de 1916, no jornal *A Época*, no intuito, segundo o autor, “de esclarecer o que poderia haver de obscuro em certas passagens dos meus humildes trabalhos” (Idem, p. 06).

⁷² Editora recém-criada por Gianlorenzo Schettino, que se tornou amigo e grande incentivador do escritor. Segundo Laurence Hallewell, o editor deve ser lembrado principalmente por ter ajudado Lima Barreto, já que Monteiro Lobato, que publicara *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, e que se arrependera amargamente disso, relutava em publicar qualquer outro trabalho desse autor. Schettino não só publicou *Histórias e sonhos* – em 1920 – como também arrematou os exemplares encalhados de *Numa e a Ninfa*, além de estimular Lima Barreto, já então próximo da morte, a escrever *Clara dos Anjos* e a começar *Cemitério dos Vivos*, mas o declínio dos seus negócios acabou por impedi-lo de outros livros do escritor (Hallewell, 1982, p. 334-5).

Considerado por Arnoni Prado como o mais “sinóptico dos livros de Lima Barreto”, e por tocarem nos temas centrais que sustentam sua prosa como um todo, os contos reunidos em *Histórias e sonhos* trazem “um flagrante ampliado da obra maior em que estão inseridos” (Arnoni, 2008, p. IX), cujo mérito estaria, ainda segundo Arnoni, numa “revelação do Brasil que só viria a ser compreendido algumas décadas depois” (Idem, p. X).

Classificados pelo próprio autor como “contos ou coisas parecidas”, e apesar de terem saído num momento turbulento de sua vida, não podemos descartar a hipótese segundo a qual Lima Barreto tenha reunido aquilo que em seu entendimento se constituía como o mais importante que havia escrito até aquele momento, dentro da esgarçada ideia dos “contos ou coisas parecidas” (Barreto, 2008, p. 06). Além do fato de termos em *Histórias e sonhos* um conjunto de exemplares que atestam, mesmo que difusamente, a realização literária do autor, dentro deste tipo de narrativa.

Os textos que compõem o livro nos fazem lembrar aquela observação feita por Machado de Assis na “Advertência” a seu livro de contos *Papéis Avulsos*: “São pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa”. Antonio Arnoni chama a atenção para o fato de os contos de *Histórias e sonhos*, em sua grande maioria, não obedecerem “à acepção estrita de argumentos ficcionais acabados” (Arnoni, 2008, p. IX), como obedecem “A Nova Califórnia” ou o “Homem que sabia javanês”, por exemplo.

O que encontramos nesta coletânea, ainda segundo o crítico, são “relatos de escrita solta”, sem muita preocupação orgânica ou de acabamento perfeito. A justaposição de saberes dá o tom geral das narrativas, mesclando num mesmo contexto literatura e saber popular, “a sociologia dos povos e o folclore das religiões, as tropelias políticas e o

esnobismo acadêmico, as frustrações pessoais e as impressões mais vivas do cotidiano das ruas” (Idem, p. X). Assim, a melhor maneira de encarar estes contos seria através de um trabalho analítico a um só tempo individualizado [o estudo de cada texto em si] e confrontado com a moldura maior da obra barretiana; assumindo que a principal característica dos textos de *Histórias e sonhos* é justamente sua diversidade estilística.⁷³

A prosa ensaística com a qual o narrador inicia o conto “O moleque”, com um sabor melancólico e fatalista – a poesia dos nomes tupis que recobriam a geografia da terra, até serem substituídos pela antroponímia burocrática⁷⁴ – deságua em considerações quase antropológicas acerca da religiosidade do povo que vive à margem da dita cidade moderna. Como um registro em técnica focal, o conto vai enquadrando a terra, a natureza, a efemeridade das construções humanas, aportando na esquecida Inhaúma, “um dos poucos lugares da cidade que conserva seu primitivo nome caboclo” (Barreto, 2008, p. 16), onde se encontram famílias vivendo em seus miseráveis barracões, não livres das pequenas diferenças e conflitos do cotidiano, até chegar no menino Zeca, filho da lavadeira D. Felismina.

⁷³ Eis a disposição original dos contos, tal qual definida por Lima Barreto em 1920 – consideramos o ano de publicação do livro para os contos em que não foi possível encontrar a correspondente data ou publicação em periódicos: “O moleque” – *A.B.C.*, 15/06/1918; “Sua Excelência” – 1917; “Harakashy e as escolas de Java” – *A.B.C.*, 19/01/1918; “Congresso pamplanetário” – 1920; “Cló” – *A.B.C.*, 05/1918; “Hussein Ben-Áli Al-Bálec e Miquéias Habacuc” – 1920; “*Agaricus auditae*” – 1920; “Adélia” – *A.B.C.*, 20/07/1918; “O feiticeiro e o deputado” – *A.B.C.*, 27/07/1918; “Uma noite no lírico” – *A.B.C.*, 10/08/1918; “Um músico extraordinário” – *A.B.C.*, 17/08/1918; “A biblioteca” – 1920; “Lívia” – 1920; “Mágoa que rala” – *Revista do Brasil*, 12/1919-01/1920; “Clara dos Anjos” – 1920; “Uma vagabunda” – 1920; “A barganha” – 1920; “A matemática não falha” – *Souza Cruz*, 01/1918; “Uma conversa vulgar” – 1920.

⁷⁴ O mesmo tema será retomado em chave irônica no conto “O feiticeiro e o deputado”.

Só a partir deste momento o conto ganha um tratamento narrativo na forma de prosa ficcional, com a descrição das personagens, os diálogos, cenas, conflitos e desenlace. Zeca é o protagonista do conto, ajuda sua mãe levando e trazendo a roupa que ela lava para fora; sonha em conhecer o cinema recém-construído no Engenho de Dentro. O menino sofre com os desaforos que ouve dos outros meninos da rua, que gritam quando ele passa: “ – oh! moleque! – oh! moleque! – oh! negro! – oh! gíbi!” (Idem, p. 31). Até que um dia, na sua ingenuidade de criança, confessa ao Coronel Castro – um dos clientes de D. Felismina – como esses gritos de ofensa lhe eram penosos. Ganha de presente do Coronel uma máscara de diabo, para ter com o que se divertir no carnaval. Em casa, quando interrogado por sua mãe sobre a origem daquela máscara tão horrorosa, confessa ter sido presente do seu Castro, máscara de diabinho com chifres e uma baita língua vermelha. É com o uso dessa máscara que o menino Zeca, tão maltratado pelos outros meninos da vizinhança, pretendia se vingar das injúrias recebidas: “– Queria amanhã passar por lá e meter medo aos meninos que me vaiaram.” (Idem, p. 31).

A imagem da modernidade – simbolizada pelo cinema – eleva os pensamentos do menino Zeca, o faz sonhar; “Ter dinheiro, para ir sempre a ele, ver-lhe instantaneamente as *fitas* que os grandes cartazes anunciavam” (Idem, p. 25), enquanto sua condição de menino negro o expõe aos vexames do preconceito de cor, na atitude ao mesmo tempo perversa e inocente das vairs das outras crianças. É de se notar que o autor tenha escolhido um texto cujo assunto – o drama do preconceito de cor – já havia sido tratado para abrir a coletânea de 1915, conforme já vimos, o que nos revela o peso dado pelo escritor ao problema racial.

Aqui há um esforço consciente por parte do escritor em não seguir os preceitos estabelecidos para a realização estritamente literária – diga-se ficcional – do gênero conto.

As duas formas sobrepostas – o ensaio e o conto – entrosam-se, no entanto, pelas mãos do narrador. Podemos, para efeitos de exercício, suprimir toda a primeira parte ensaística do conto e começarmos a leitura a partir da chegada do narrador – sempre em terceira pessoa – ao subúrbio da cidade. Partindo deste trecho – “Inhaúma é ainda dos poucos lugares da cidade que conserva o seu primitivo nome caboclo, zombando dos esforços dos nossos edis para apagá-lo.” (Idem, p. 16) – podemos seguir até o final do conto sem prejuízo de seu efeito. O mesmo ocorre quando da digressão ensaística sobre a religiosidade que se encontra por aquelas paragens, bem como do desvio antropológico que timbra a narrativa ao se deter por alguns parágrafos sobre a espécie arquitetônica do “barracão”.

Vejamos, agora, um caso em que Lima Barreto procede no sentido de publicar um conto extraindo-o do interior de uma narrativa mais ampla; trata-se de “Sua Excelência”, o segundo texto de *Histórias e sonhos*, que originalmente fazia parte do primeiro capítulo de *Os Bruzundangas*, de 1917, denominado “Os Samoiedas”.

Nos originais que preparou em 1917, mas que só vieram a ser publicados em 1922, “Os Samoiedas” aparece com uma rubrica – ‘Capítulo Especial’ –, algo que nos atesta a importância dada pelo autor à questão da literatura; pois se trata da “literatura da Bruzundanga” a narrativa que abre o conjunto dos textos dedicados às principais instituições daquele exótico país.

Lima Barreto denomina de “escola Samoieda” ao conjunto dos escritores “*expoentes*” da literatura da Bruzundanga. Não é difícil identificar uma chave sarcástica fazendo referência aos literatos prestigiados da *belle époque* carioca, contra os quais o escritor moveu enorme campanha durante toda sua carreira. Em linhas gerais, o autor apresenta da seguinte forma a literatura praticada pelos *expoentes*: “Quanto mais

incompreensível é ela, mais admirado é o escritor que a escreve, por todos que não lhe entenderam o escrito.” (Barreto, 1952, p. 14).

O interessante da narrativa dedicada à literatura da Bruzundanga está no fato de o narrador contrapor ao estilo quase indecifrável dos *expoentes* da escola Samoieda um outro tipo de narrativa, muito comum naquele país; a literatura oral, popular, os cânticos, modinhas, fábulas, chamando a atenção para o fato de “todo esse *folk-lore* não tem sido coligido e escrito, de modo que, dele, pouco se pode falar.” (Idem, p. 15).

Já discorreremos algumas páginas atrás sobre a série “Mágoas e sonhos do povo”, que nada mais são do que o esforço por parte do autor em preservar esta espécie de narrativa. Agora, na conotação crítica que subjaz à narrativa de “Os Samoiedas”, encontramos um esforço por parte de Lima Barreto em mostrar o quão postiça era a voga encampada por alguns escritores *belle époque*, em escrever a chamada literatura sertaneja, cabocla, etc.

Podemos citar, a título de exemplo, Coelho Neto e Afrânio Peixoto, que se aventuraram pela prosa de cunho regionalista e o fizeram dentro dos moldes do realismo epigônico. Alfredo Bosi (2013, p. 218) chamou atenção para o fato de a matéria sertaneja tratada por Peixoto, ainda apresentar uma extração romântica, “de um romantismo temperado, nascido de um temperamento alheio às violências, observadora, maliciosa mas sem fel, no fundo tolerante e epicurista: em suma, *belle époque*”. Já nos contos em que Coelho Neto representou aspectos da vida rural, o fez por intermédio de um “regionalismo prolixo e arrebicado” (Idem, p. 219), preocupado apenas com o valor folclórico e exótico da vida no campo.

Lima Barreto, sempre atento à produção literária de seus contemporâneos, ao tecer algumas considerações acerca do livro de contos *Tabaréus e tabaroas*, de Mário Hora,

compreendeu muito bem a distância entre o falso regionalismo de Coelho Neto e de outros escritores *belle époque* e o regionalismo, digamos, mais verdadeiro. Escreve o autor (Barreto, 1956i, p. 168) a seguinte observação:

Qualquer dos contos do Sr. Mário Hora é um epítome da vida curiosa daquelas regiões, onde a crueldade se mistura com o cavalheirismo e o banditismo com a mais feroz honestidade. Aspectos desses de tão chocante contraste só podem ser colhidos por um artista de raça em que preocupações gramaticais e estilísticas não deturpem a naturalidade da linguagem dos personagens nem transformem a paisagem rala daquelas paragens em florestas da Índia.

Podemos perceber, nas entrelinhas finais do trecho citado acima, que Lima Barreto almejava alcançar, pela crítica, alguns escritores que se aventuraram pela prosa sertaneja, sobretudo Coelho Neto, a quem o autor de *Clara dos Anjos* dirigiu diversos protestos, como o que aparece no artigo “Histrião ou Literato?”, escrito em 15 de fevereiro de 1918, na *Revista Contemporânea*. Em sua avaliação Lima Barreto, acusa Coelho Neto de ter vivido no interior, mas de ser incapaz de compreender a alma do sertanejo, conseguindo, quando muito, nos apresentar apenas uma máscara dos moradores do sertão; “É homem da moda e não entende a alma de uma criada negra. [...] Nos seus livros, não há nenhum laivo de simpatia pelos humildes, a não ser quando trata dos 'caboclos' da convenção literária” (Idem, p. 190)

É dentro deste espectro mais amplo de crítica ao falso sertanismo e à literatura epigônica, que surge a história de “Sua Excelência”, interpolada na fatura maior da sátira “Os Samoiedas”. Trata-se de um “canto popular”, contado ao narrador de *Os Bruzundangas* “com todo o sabor da ingenuidade e dos modismos peculiares ao povo” (Barreto, 1952, p. 14). Eis a introdução que precede a narrativa:

Na versão dos populares da curiosa república, o conto se intitula — O GENERAL E O DIABO — havendo uma variante sob a alcunha de — O PADRE E O DIABO. Como não tivesse de cor nem as palavras da versão mais geral, nem as da variante, aproveitei o tema, alguma coisa do corpo da “história” e narro-a aqui, certamente muito desfigurada, sob a crisma de: S. Ex.^a

O relato contido em “Sua Excelência” se configura num misto de realidade e fantasia; pois trata de uma experiência subjetiva e involuntária – o sonho de um cocheiro que se imagina no lugar do ministro para o qual presta serviços. Este detalhe, no entanto, somente chega ao conhecimento do leitor ao final do texto, quando o verdadeiro ministro deixa o baile da embaixada e é visto pelo cocheiro, que acorda da cochilada que dera ali mesmo nas escadas de mármore do grande salão de festas; daí o efeito de surpresa e apreensão pelos quais somos invadidos após a leitura da narrativa.

Maria Salete Magnoni indaga sobre os objetivos que teriam levado Lima Barreto a intercalar este “conto popular” no interior da sátira “Os Samoiedas”: talvez pela “função de desnudar aos olhos do leitor a aparência enganosa e injusta da sociedade” (Magnoni, 2016, p. 174), além de “preparar o leitor para a “desconstrução” que vem logo a seguir, da literatura dos *expoentes* da Bruzundanga, que nada mais são que a representação sarcástica dos literatos da *belle époque* carioca (Idem, p. 175).

Sabemos que o editor Jacinto Ribeiro deixou o livro *Os Bruzundangas* encalhado na editora até a morte do escritor; talvez por esse motivo – podemos apenas especular – Lima Barreto tenha decidido incluir “Sua Excelência” na coletânea *Histórias e sonhos*. O fato é que, conforme observa Ieda Lebensztayn (2016, p. 229-30), o texto “tem autonomia de conto”, sobretudo por sua “força de concisão”, atestada pela “profusão de advérbios terminados em *-mente*: *cegamente, acertadamente, triunfalmente*, etc.

Trata-se mesmo de um conto excepcional, um dos mais concisos do livro, algo que chamou a atenção de nomes como o de Lúcia Miguel Pereira, para quem “Sua Excelência” aparece como a única coisa boa dentro da sátira “bastante superficial de *Os Bruzundangas* (Apud Lebensztayn, 2016, p. 230). Curiosamente, “Sua Excelência” foi incluído na coletânea de contos organizada por Graciliano Ramos, na década de 40, mas que só foi lançada em 1957 (Idem, p. 229), momento em que a obra de Lima Barreto se encontrava no ostracismo.

Os exemplos de “O moleque” e de “Sua Excelência” nos mostram a complexidade em que está enredada a prosa ficcional curta de Lima Barreto, daí a necessidade de a todo momento irmos e virmos de seus textos curtos para o conjunto mais amplo de sua obra, na busca de um entendimento melhor tanto do plano da composição, quanto do sentido que cada texto em particular pode conter.

Ao longo da diversidade estilística e formal que caracteriza os contos de *Histórias e sonhos*, algumas constantes vão surgindo e reatando os fios que se encontram dispersos ao longo de todo o livro. Assim, o ensaísmo retorna em textos como “Harakashy e as escolas de Java”, “A biblioteca” e “Mágoa que rala”, sempre dividindo espaço com as outras variantes estilísticas que, por sua vez, também mudam de conto para conto, a depender do assunto tratado em cada narrativa particular.

Nos contos “Harakashy e as escolas de Java” e “*Agaricus auditae*”, o autor retoma aqueles princípios estéticos dos *expoentes* da Bruzundanga, satirizados no capítulo sobre os “Samoiedas”. Agora, sem a máscara do país distante, o que encontramos é a crítica direta aos costumes brasileiros, sobretudo ao expediente da ‘falsa erudição’. Em “*Agaricus auditae*” têm-se as artimanhas do personagem Alexandre Ventura Soares, bacharel em

ciências físicas ou naturais, que escreve uma “Memória” em tom grave e bacharelesco, com o único objetivo de conseguir um casamento vantajoso.

É de se notar, ao longo da narrativa deste conto, a interpolação do estilo grandiloquente – aliás, muito praticado pelos escritores *belle époque* – quando o narrador passa a representar – via estilização e paródia – o engodo linguístico praticado pelo personagem Alexandre Ventura. Desta maneira, o conto funciona como uma crítica, cuja própria forma tende a expor o ridículo de tal expediente. Vejamos um trecho das “Memórias” do personagem Alexandre (Barreto, 2008, p. 115):

Escusado será dizer que, desde logo, procurei motivar e determinar as origens de tão estranha vegetação; e sem nada encontrar, já desesperava, quando o acaso, constante amigo dos sábios, auxiliou-me eficazmente, como quando foi ao encontro de Newton, com a maçã, e de Galileu, com a lâmpada da catedral de Pisa.

Não seria demais lembrar que este mesmo recurso – da estilização e paródia – foi bastante utilizado pelos modernistas de São Paulo, Oswald e Mário de Andrade, em obras posteriores a Lima Barreto. Oswald, do prefácio-paródia para as *Memórias sentimentais de João Miramar* (Andrade, O. de, 1971, p. 32-33), escrito pelo próprio personagem do romance, Machado Penumbra, representante máximo da oratória parnasiana satirizada nos encontros do Instituto Histórico e Geográfico – “Eloquentes citações diziam sábios lábios trêmulos de moço em nervo.” (Idem, p. 55); além de outros personagens-alegoria como o Dr. Pilatos, “com seus ohs e ahs”; o poeta Fíleas, “um cosmético de sonetos”, o Dr. Pepe Esborracha, com “sua voz manhosa”, atestam o poderoso recurso da sátira paródica como expediente crítico.

Também na famosa “Carta pras Icamias”, do *Macunaíma*, Mário de Andrade se utiliza do recurso paródico, com fins satíricos e críticos em relação à literatura passadista (Andrade, M. de, 2008, p. 67-74). A diferença, no entanto, entre o procedimento dos modernistas e o de Lima Barreto, está no fato de a paródia daqueles se voltar com peso maior para a contestação estética dos representantes do passadismo; ao passo que, em Lima, a crítica ao mesmo tempo em que corrói a estética passadista, se esforça, como apontou Arnoni Prado, em desvelar “o panorama cultural favorável aos *homens que sabiam japonês*” (prado, 2008, p. XVI). Ou seja, o autor de *Histórias e sonhos* considera que, para além do campo literário, a afetação erudita e o floreio da linguagem – quer literária, quer a linguagem falada – encontrariam terreno fértil no Brasil, como um componente a mais para a escalada econômica e social, a ocupação e cargos de destaque no funcionalismo público, etc.

Isso porque, a esta altura, Lima Barreto já havia incorporado definitivamente em sua obra a ideia de que as instituições brasileiras seriam amplamente favoráveis a uma espécie de “falso bovarismo”, ou de um “bovarismo de ocasião”, cuja manifestação prática e localista estaria justamente em nosso ethos da malandragem. No artigo “Casos de Bovarismo”, o autor já havia compreendido os descaminhos a que poderia levar aquela falsa especulação sobre si mesmo (Barreto, 1923, p. 21):

É um caso agudo (o bovarismo); outros há, porém, em que o indivíduo atingido dele, para se aproximar da imagem criada, emprega meios pueris, minúsculos em comparação com o fim proposto. Na *Educação Sentimental*, do mestre (Flaubert), é que temos o taciturno Regimbard, que, no fito de justificar a sua pretensão a entender de artilharia, se vestia no alfaiate de certa escola militar.

A constatação de que o Brasil dispõe de um solo fértil para aqueles que utilizam de motivos pueris para a consecução prática dos ideais bovários já havia sido levada às últimas consequências em “O homem que sabia javanês”. O mesmo ocorre nos contos “*Agaricus auditae*” e “Harakashy e as escolas de Java”; este último, retoma o esquema formal das narrativas históricas, ambientadas em países distantes, cujas excepcionalidades culturais são apreendidas por um viajante estrangeiro. Lima Barreto segue, aqui, o mesmo modelo das narrativas de *Os Bruzundangas* e dos “contos argelinos”, que guardam semelhança, por sua vez, com alguns contos e novelas de Voltaire, sobretudo a *Princesa da Babilônia* e os contos “Zadig”, “Memnon”, entre outros.

Existem, ainda, alguns contos de *Histórias e sonhos* que são exclusivamente dedicados a personagens femininas – “Cló”, “Adélia”, “Lívia”, “Uma vagabunda” e “Clara dos Anjos”. “Adélia” é um conto todo estruturado em forma de diálogo – assim como “Uma vagabunda”, que tem um tom mais leve, algo como uma ‘conversa solta’ – o que não deixa de ser sintomático, pois encontraremos inúmeras narrativas menores em que o autor utiliza este tipo de estrutura dramática. Os demais giram em torno de uma mesma temática, abordada sob diferentes perspectivas e desenlaces: a falta de independência das mulheres frente ao universo familiar e à sociedade mais ampla, que ora as empurra para a necessidade do casamento, ora as torna vítimas das mais incertas torpezas e vilanias de personagens mal intencionados.

Os contos que fecham a coletânea, “A matemática não falha” e “Uma conversa vulgar”, são aqueles que mais se aproximam da crônica, ou mesmo de um tipo de escrita que podemos considerar um misto de desabafo e confidência. Aquele duplo modelo formal que já havíamos percebido em “O moleque” e em “Mágoa que rala”, novamente ressurge

em “A matemática não falha”. Mas, desta vez, o ensaísmo cede espaço para o desabafo do autor, acerca do enorme fardo representado pelos anos em que trabalhou na Secretária de Guerra – “um inquisitorial aparelho de torturas espirituais que me impede de pensar tão somente no esplendor do mistério (...) quinze anos de vida que deveriam ser os melhores dela, mas que me foram os de maiores angústias” (Barreto, 2008, p. 246).

Após tal desabafo, o narrador nos conta alguns episódios que presenciou ao longo de seu trabalho junto à Secretária, envolvendo antigos combatentes e servidores conhecidos como os “voluntários da pátria”. São antes pequenos “causos”, quase anedotas, como a do senhor José Dias de Oliveira, que reclamava o posto de major, por já ter sido tenente duas vezes, uma como policial militar no Paraná e outra como ‘honorário’, em virtude de sua participação na guerra do Paraguai.

Depois desta publicação, em 1920, o livro *Histórias e sonhos* ganhou uma reedição em 1951; sob os cuidados de Francisco de Assis Barbosa, saiu pela Gráfica Editora Brasileira⁷⁵. A partir dessa segunda edição, os problemas envolvendo a contística do autor se multiplicaram sobremaneira. Primeiro, o livro foi bastante modificado em relação a sua primeira edição; os contos “A matemática não falha” e “Sua Excelência” foram suprimidos pelo organizador, por considerá-los presentes em dois outros volumes organizados por Lima Barreto – *Bagatelas* e *Os Bruzundangas*. Além desta supressão, foram acrescentadas duas partes ao livro, intituladas “Outras histórias” e “Contos Argelinos”.

⁷⁵ Trata-se das oficinas gráficas do grupo W. M. Jackson, que adquiriu os direitos autorais da obra de Lima Barreto, na década de 40. O grupo também era dono da editora Mérito, no Rio de Janeiro. Algumas obras de Lima Barreto publicadas neste período – de 1948 a 1953 – saem com a referência à editora Mérito, outras somente com o nome da gráfica.

Em “Outras Histórias” o editor coligiu mais alguns contos de Lima Barreto, anteriormente divulgados apenas em jornais e revistas da época, ainda inéditos em livro. Houve um acréscimo de 16 textos, sendo que dois deles são esboços de peças teatrais escritas por Barreto. Entre os textos acrescidos a esta segunda edição encontramos o conto “Numa e a Ninfá”, sobre o qual falamos no início deste movimento da dissertação. Já na parte denominada “Contos Argelinos”, foram organizados 47 textos que, de acordo com o organizador, formariam uma série composta de “historietas da política e da vida carioca.” (Barreto, 1951, p. 05).

Houve, ainda, uma terceira edição de *Histórias e sonhos*, também organizada por Assis Barbosa, agora dentro das *Obras completas de Lima Barreto* (Vol. VI – Contos), de 1956; também com modificações na organização dos textos. O conto “Numa e a Ninfá”, por exemplo, deixou de fazer parte de “Outras Histórias” e foi realocado, juntamente com outros 4 textos, para a seção de Contos da coletânea *Marginália* (Vol. XII – Artigos e Crônicas), das *Obras completas de Lima Barreto*. Encontramos neste volume a seguinte nota explicativa (Barreto, 1956m, p.21):

Encerra este livro [*Marginália*] apenas uma parte do que, sob o mesmo título, foi publicado pela Editora Mérito S.A. [primeira edição, 1953]. Acrescentaram-se, porém, diversos artigos e crônicas, extratados de revistas e jornais da época, que, dessa forma, aparecem pela primeira vez em livro. Com o fito de estabelecer uma possível unidade, nos volumes desta coleção, foram também para aqui transferidas algumas peças antes publicadas em *Histórias e sonhos*, da Gráfica Editora Brasileira.

As “peças” às quais alude o organizador são, além daqueles 4 contos, outros 26 textos que compunham a Parte III (Contos Argelinos) da segunda Edição de *Histórias e*

sonhos, de 1951, dos quais falaremos mais à frente. Além destes 30 textos que deixaram de fazer parte da edição de 1951, outros 8 foram suprimidos e passaram para o volume *Coisas do Reino de Jambon* [Vol. VIII – Sátiras e Folclore], conforme vimos anteriormente.

De modo que, todos os textos que antes haviam sido enfeixados na qualidade de contos, na segunda edição de *Histórias e sonhos*, foram distribuídos, dentro das *Obras Completas*, em três volumes com propostas organizacionais diferentes, do ponto de vista da classificação dos gêneros literários. Isso sem contar a mutilação no projeto original do escritor para os contos da primeira edição *Histórias e sonhos*, de 1920.

Finalizado mais este balanço, podemos perceber de maneira mais clara a gênese do movimento de oscilação dos textos de Lima Barreto, que saíram de um volume de contos para serem realocados em outros, de artigos e crônicas e de sátiras e folclore. Neste caso, temos uma explicação de ordem prática: a terceira edição de *Histórias e sonhos*, dentro do projeto editorial para as *Obras completas*, não poderia contar com a mesma quantidade de textos da segunda edição, de 1951. Daí a opção em distribuir alguns textos em volumes diferentes, “para atender à uniformidade dos volumes desta coleção, no que diz respeito ao número de páginas.” (Barreto, 1956h, p. 21).

Depois das edições de 1956, a editora Brasiliense publicou uma reedição das *Obras completas de Lima Barreto*, em 1961, mas sem nenhuma modificação em relação ao projeto original. A partir da década de 1980, começa a surgir uma série de coletâneas reunindo contos de Lima Barreto; destaca-se a coletânea da própria Brasiliense, de 1982, intitulada *Contos de Lima Barreto*, que traz os contos mais consagrados do autor, como “A nova Califórnia”, “O Homem que sabia javanês”, “Como o ‘homem’ chegou”, entre outros.

Neste perfil de publicação, os textos são praticamente os mesmos, obedecendo ao critério de “popularidade” conquistado pelos contos ao longo do tempo.⁷⁶

No ano de 2005, surgiu uma tentativa de se “resolver” o problema da contística de Lima Barreto, com a publicação de *Contos reunidos*, que saiu pela editora Crisálida, com organização de Oséias Silas Ferraz. O volume traz a reunião dos 58 textos que, no julgamento do organizador, compõem a parte significativa da obra em contos do escritor.

Para o editor, os contos de Lima Barreto compreendem aqueles publicados na seguinte ordem: os 7 que vieram como apêndice ao *Policarpo Quaresma* (1915), os 19 da primeira edição de *Histórias e sonhos* (1920), 18 contos que compuseram a 4ª edição do *Gonzaga de Sá* (1949) e outros 14 presentes na Parte II (Outras histórias) da segunda edição de *Histórias e sonhos* (1951). Os contos argelinos não entraram nesta reunião por constituírem, na visão do organizador, “uma unidade própria” e por formarem “uma série de contos satíricos a ser reunida em volume a parte” (Ferraz, 2005, p. 07), tal como já acontecera com *Os Bruzundangas* e *Coisas do Reino de Jambon*.

Nesta coletânea, os contos referentes ao livro *Histórias e sonhos*, finalmente, aparecem em obediência à disposição feita por Lima Barreto em 1920, ou seja, “Sua Excelência” e “A matemática não falha” voltaram a seus locais de origem. Sobre a contística de Lima Barreto, observa o organizador que a falta de cuidado e critério para a seleção dos textos faz da fortuna editorial desta parcela da obra do escritor um “confuso labirinto”. Acrescenta Oséias Ferraz (Idem, p. 9-10):

⁷⁶ Destacamos as seguintes reedições de *Histórias e sonhos*: uma de 1990, da Garnier, outra de 1998, da Ática, além de uma terceira, da editora Expressão Popular, de 2001. Nenhuma destas edições apresenta o projeto original do livro, tal qual havia estabelecido o autor, em 1920. Seguem, portanto, a edição de 1951, sem os contos “Sua Excelência” e “A matemática não falha”.

As edições atuais dos contos são pouco confiáveis: as seleções são organizadas (?) de tal forma que causam confusão e chegam a atribuir a um livro contos que não pertencem à edição mencionada. Acresce que não trazem qualquer nota do editor ou organizador que informe ao leitor os critérios de recolha, quais os contos excluídos e o porquê da exclusão. Limitam-se a reproduzir no todo ou em parte as edições organizadas por Francisco de Assis Barbosa, mas sem o cuidado e o escrúpulo do grande estudioso. [...] É devido a problemas como esses que decidimos organizar esta edição em que os 58 contos conhecidos aparecem, finalmente, reunidos.

Somente em 2008 surgiu uma edição de *Histórias e sonhos* fidedigna àquela publicada por Lima Barreto, em 1920. Preparado por Antonio Arnoni Prado, o livro integra a coleção “Contistas e Cronistas do Brasil”, da editora Martins Fontes, e apresenta uma preciosa introdução ao conjunto dos contos.

No ano de 2010, os contos de *Histórias e sonhos* voltam a ser publicados pela editora Companhia das Letras, dentro do volume *Contos completos de Lima Barreto*, organizado por Lília Schwarcz. Aqui, não temos nem a reprodução da primeira edição, de 1920, nem das edições preparadas por Francisco de Assis Barbosa. Os contos de *Histórias e sonhos* aparecem na 2ª parte da coletânea, sendo que “Sua Excelência” e “A matemática não falha”, que na primeira edição organizada por Lima Barreto aparecem como o segundo e o penúltimo textos, no volume *Contos completos de Lima Barreto* entram como os dois últimos.

Dos volumes cuja intenção é a reunião da obra em contos de Lima Barreto, estes da Companhia das Letras e o *Prosa seleta*, da Aguilar (2001) aparecem como problemáticos. De acordo com Alcir Pécora, um dos problemas de *Contos completos de Lima Barreto* é a

falta de uma orientação mínima sobre a concepção de conto, gênero que “totaliza frouxamente o conjunto dos textos – seja em relação à concepção da época, seja ao modo de Lima pensar o gênero”. Além de privilegiar “a coleta quantitativa de materiais editados, póstumos e inéditos, em estado de composição e de acabamento diversos” deixando de lado o rigor necessário para o estabelecimento textual deste tipo de material. Assim, sob o rótulo "conto", acabam sendo enfeixados “crônicas, relatos de "faits-divers", anedotas, comentários morais, políticos e de análise social e até peças de teatro. (Pécora, 2010)

Por fim, também no ano de 2010, surgiu o livro *Lima Barreto e a política: os ‘contos argelinos’ e outros textos recuperados*, organizado por Mauro Rosso. Trata-se da recuperação dos contos publicados na Parte III da segunda edição de *Histórias e sonhos*. O autor faz um balanço importante das características gerais que envolvem as concepções de conto em Lima Barreto, das quais transcrevemos alguns trechos (Rosso, 2010, p. 15):

Como contista, Lima Barreto não chegou a ser um virtuose, mas produziu pequenas obras-primas da narrativa curta. Virtuose não podia ser, porquanto, a par de outros aspectos, era conscientemente praticante de uma escrita diferenciada de seus pares, até porque era ele mesmo diferenciado, literária, ideológica e socialmente dos contemporâneos. Seus contos, em maior ou menor grau, são exemplos de relações e interações entre modos tradicionais de narrar e as especificidades do denominado conto moderno. Fogem, todos eles, de parâmetros estabelecidos para o gênero; mantêm, sob a qualidade literária intrínseca, amplitude e coerência temáticas e estilísticas presentes de resto em toda sua obra ficcional – nos romances e novelas – e em seus artigos e crônicas.

Neste livro, da mesma forma que na coletânea organizada por Oséias Ferraz, há uma tentativa em “resolver” a problemática do conto em Lima Barreto; o organizador chama a atenção para o fato de a contística do escritor ainda carecer de um tratamento mais

cuidadoso, tal qual ocorre em relação aos seus romances. Para Rosso, as edições e publicações dos contos barretianos se constituem num “complexo enredo, ou pior, um labirinto (digno de Minotauros) de erros, omissões, equívocos, mistérios e descaso.” (Idem, p. 12). O organizador é categórico ao afirmar que “Lima Barreto escreveu ao todo 105 contos.” (Idem, p. 16)⁷⁷

Mostramos que a Parte II da segunda edição de *Histórias e sonhos* (1951) contava com 47 textos reunidos sob a classificação de “contos argelinos”; e que em sua terceira edição, dentro das *Obras completas* (1956), o livro fora novamente reordenado. Neste processo, a parte relativa aos “contos argelinos” passou a contar com apenas 13 textos, e os demais 34 foram distribuídos entre os volumes *Marginália* (16 textos) e *Coisas do Reino de Jambon* (8 textos).

É justamente este conjunto de 47 textos que aparecem organizados no livro de Mauro Rosso: os 13 “argelinos” que, de acordo com o organizador, são “dotados de características muito especiais, que os tornam únicos na contística barretiana” (Idem, p. 11) e outros 33, daqueles 34 textos que se dispersaram para outros volumes. Sobre estes últimos, observa o autor que a maioria fora escrita na mesma época dos “argelinos”, daí certa identidade no que diz respeito ao conteúdo político neles contido, além dos “fatos e figuras de sua época, e de sua ideologia estritamente crítica a toda forma de poder.” (idem, p. 12)

⁷⁷ Em Resumo, de acordo com o pesquisador, os contos de Lima Barreto estão assim agrupados: Os 7 publicados como apêndice ao *Policarpo Quaresma* (1915), 19 na primeira edição de *Histórias e sonhos* (1920), 18 como apêndice à 4ª edição do *Gonzaga de Sá* (1949), 14 contos na Parte II e 47 contos na Parte III da 2ª edição de *Histórias e sonhos* (1951).

Os textos foram selecionados muito em virtude da temática que apresentam, recebendo a denominação de contos por assim estarem dispostos na seleção feita para a segunda edição de *Histórias e sonhos*, de 1951. No entanto, Rosso não recupera esses textos no sentido de elaborar mais uma coletânea de contos de Lima Barreto. Há em seu livro um estudo das edições pelas quais os textos passaram, bem como um panorama (mais um) da confusão em que a contística barretiana se encontra em termos editoriais.

O livro apresenta um capítulo intitulado “O conto em Lima Barreto” e outro sobre as relações entre os “contos argelinos” e o conceito de patrimonialismo. Os dois ensaios visam promover ao leitor uma leitura em profundidade, acentuando o caráter crítico da prosa barretiana em relação à cultura política brasileira. Sobre a oferta destes textos no mercado editorial, explica o organizador que (Idem, p. 12):

Permaneceram ambos os conjuntos de contos mais de cinco décadas – os “argelinos”, de 1951 a 1956, depois de 56 até hoje; os outros 33 contos de 1951 até agora – repousados nos fólios dos acervos de pouquíssimas bibliotecas públicas e mais raros ainda acervos particulares.

Conforme estamos tentando demonstrar, em termos editoriais, a obra em contos de Lima Barreto se encontra de tal forma desorganizada e confusa, que até mesmo num livro importante e atento como este organizado por Mauro Rosso encontramos algumas lacunas. Vejamos: com relação aos “argelinos”, a observação do pesquisador é correta. Agora, talvez ele não tenha levado em consideração que os outros 33 contos também aparecem publicados em 1956, dentro das *Obras completas de Lima Barreto*, conforme demonstramos por mais de uma vez – em *Marginália e Coisas do Reino de Jambon*.

A situação se complica ainda mais quando constatamos que, além dos dois volumes da Brasiliense, os textos também aparecem publicados nos volumes de *Toda Crônica*,

Vol.I, da Agir (2004); e também nos *Contos completos de Lima Barreto*, da Companhia das Letras (2010). Este fato não diminui, no entanto, o empenho de Mauro Rosso e sim nos mostra a importância de resgatarmos minuciosamente as edições desta parcela da obra de Lima Barreto, para daí, em seguida, cuidarmos das especificidades temáticas e formais dos textos em si.

Capítulo 3 – Outras Coletâneas de contos

I – Balanço da prosa ficcional curta de Lima Barreto

Contrariando as proposições que o próprio autor registrou em alguns de seus escritos teóricos, como a de “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” (2008, p.10), iniciaremos esta parte da dissertação propondo uma espécie de catalogação de sua prosa ficcional curta.

Optamos por partir de uma ideia de conto que o próprio autor nos ofertou quando selecionou aqueles 26 textos publicados nas coletâneas de 1915 e 1920. Acreditamos que esse conjunto apresenta um índice sobre aquilo que em sua visão se constituía tal modalidade de escrita. Também não desconsideramos os trabalhos que até agora foram realizados no sentido de organizar sua obra a partir deste gênero literário – mesmo que muitos tenham sido insuficientes e até equivocados.

De todo o levantamento e análises preliminares que realizamos, dentro do modelo ao qual denominamos prosa ficcional curta de Lima Barreto, chegamos ao seguinte resultado:

1. Contos:

- 1.1 Contos publicados como apêndice na primeira edição do *Policarpo Quaresma*, em 1915. [07 contos].
- 1.2 Contos reunidos na primeira edição de *Histórias e sonhos*, de 1920 [19 contos].
- 1.3 Contos que surgiram como apêndice na quarta edição de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, em 1949. [18 contos].

- 1.4 Contos publicados na Parte II [Outras Histórias] da segunda edição de *Histórias e sonhos*, de 1951, e que depois se subdividiram entre os volumes *Marginália* e a terceira edição de *Histórias e sonhos*, dentro das *Obras completas de Lima Barreto*, em 1956. [14 contos].
- 1.5 Os “contos argelinos”, reunidos na segunda e terceira edições de *Histórias e sonhos* e em *Lima Barreto e a política* (2010) de Mauro Rosso [13 contos].
- 1.6 Contos publicados na Parte VI da coletânea *Contos completos de Lima Barreto*, Companhia das Letras, 2010, organizado por Lilia Schwarcz, [45 contos]⁷⁸

2. Sátira:

- 2.1 As *Aventuras do Dr. Bogóloff*, os dois primeiros capítulos publicados em fascículos em 1912, e depois os quatro capítulos organizados em volume, primeiro em 1950, junto com o romance/novela *Numa e a Ninfa*, e depois nas *Obras completas de Lima Barreto*, Brasiliense, 1956, Vol. VII.
- 2.2 Os textos reunidos no volume *Os Bruzundangas*, edições de 1923, 1952 e 1956.

⁷⁸ Estamos considerando estes textos em virtude de estarem oficialmente publicados como contos. Dos 45 textos, apenas dois não são inéditos em livro e, segundo a organizadora, “são antes crônicas, mas que ajudam a compor o conjunto da obra. Os demais, ao menos na totalidade das edições pesquisadas e disponíveis no mercado, não foram jamais editados sob a forma de livros.” (Schwarcz, 2010, p. 678, nota 64). A maioria dos textos encontra-se inacabada e alguns apenas esboçados. Foram recuperados pela organizadora junto ao acervo de manuscritos de Lima Barreto, que se encontra na Fundação Biblioteca Nacional. De acordo com a organizadora: “Esses textos foram especialmente transcritos para esta edição. Trata-se de coleção extensa, formada por artigos, contos, crônicas, documentos pessoais e anotações, que mesmo assim está a merecer maior investigação. Transcrevemos os documentos classificados como contos, mesmo sabendo que em alguns casos temos antes crônicas do que textos de ficção. Mesmo assim, privilegiamos o registro do autor e a possibilidade de tornar públicos documentos de difícil acesso, bem como seguirmos critérios do próprio literato, que muitas vezes, nas seleções que fez, misturou estes gêneros.” (Idem, p. 52).

2.3 O conjunto de textos intitulado “Hortas e capinzais”, que integra o volume *Coisas do Reino de Jambon*, 1956.

3. Textos que oscilam em coletâneas de contos e de crônicas e outras narrativas híbridas

3.1 Um conjunto de 34 textos que entraram na Parte III da segunda edição de *Histórias e sonhos*, 1951 e que depois se subdividiram entre os volumes *Marginália* e *Coisas do Reino de Jambon*, dentro das *Obras completas*, 1956. Textos que também estão em *Toda Crônica*, Agir, 2004, nos *Contos completos de Lima Barreto*, Companhia das Letras, 2010 e em *Lima Barreto e a política: os “contos argelinos” e outros textos recuperados*, PUC-Rio/Loyola, 2010.

3.2 Textos que apresentam a mesma estrutura formal daqueles que oscilam nas edições de contos e de crônicas. Este conjunto aparece anexo ao final desta dissertação – Anexo 2. Alguns serão alvos de pequenas análises ao longo deste terceiro capítulo.⁷⁹

⁷⁹ Este conjunto foi coligido a partir da leitura de toda a obra de Lima Barreto publicada sob a classificação de contos, crônicas, artigos, etc. Muitos deles estão presentes apenas em coletâneas de contos, outros apenas em crônicas. Optamos por criar este novo item classificatório por entendermos que são narrativas que apresentam uma estruturação híbrida de composição semelhante aos textos que oscilam nas coletâneas de contos e de crônicas.

II – A coletânea de 1949

Uma rápida comparação entre os textos que Lima Barreto selecionou para serem publicados na qualidade de contos ou “coisas parecidas” (Barreto, 2008, p.06) – Itens 1.1 e 1.2 – e aqueles que ganharam tal classificação por estudiosos e organizadores de sua obra – Itens 1.3 a 1.6 – nos mostra, com algumas exceções, uma diferença substancial quanto à composição das narrativas.

Vimos no capítulo anterior as características gerais dos textos que foram selecionados pelo autor para as coletâneas de 1915 – anexa ao *Policarpo Quaresma* – e de 1920, para o volume *Histórias e sonhos*. Em 1949, surge outra coletânea de contos de Lima Barreto, provavelmente organizada por Francisco de Assis Barbosa, que já estava levando a cabo a tarefa de publicar as obras completas do autor, ainda pela Editora Mérito S.A. A nota que abre este volume nos indica que a coletânea de textos anexa ao romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* reúne “contos de Lima Barreto, extraídos de jornais e revistas da época, que ainda não tinham sido publicados em livro.” (Barreto, 1949, p.07).

O livro conta, ainda, com um importante prefácio escrito por Paulo Rónai, que chama a atenção para a modernidade do romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* – “Dos romances de Lima Barreto, o que menos corresponde à ideia que se tem do gênero.” (Rónai, 1949, p. 09). Este detalhe, no entanto, pode facilmente levar a interpretações equivocadas, continua o crítico, como a de confundir o desprezo do autor pelos “moldes tradicionais” de romance com o “descuido e imperícia do romancista principiante.” (Idem, p. 09).

Sobre os contos coligidos em anexo ao romance – Item 1.3 de nosso levantamento – o estudioso revela a importância destas pequenas narrativas, que nos ajudam a confirmar “a

imagem da personalidade literária de Lima Barreto”, por que “gravam com mais relevo alguns traços” de sua obra mais ampla. Muitos desses contos, ainda segundo Rónai, “parecem inacabados ou terminados à pressa”, sendo que, para alguns, “falta apenas algum rasgo, uma frase para serem perfeitos.” (Idem, p. 09).

O traço final no acabamento, por seu turno, se às vezes deixa no leitor mais exigente a impressão de certa ausência de cuidado por parte de Lima Barreto, também revela um pouco de sua filosofia estética. Este traço característico da contística barretiana foi muito bem observado por Rónai, quando observa que “o escritor relutava em acabar seus contos pelos moldes tradicionais, ou antes gostava de acabá-los de tal forma, que o leitor ficasse meditando outras soluções possíveis. (Rónai, 1949, p. 14).

Tal é o caso do conto “O número da sepultura” – “conto leve e divertido, através do qual aparece outro, violento e triste.” (Idem, p. 15). O crítico considera este conto como uma pequena obra-prima e um excelente exemplo desta técnica utilizada pelo escritor, responsável por promover uma abertura a múltiplas interpretações e soluções finais para a narrativa.

De fato, o que chamou nossa atenção durante a análise desta coletânea, composta de uma maioria de textos escritos entre 1921 e 1922 – no final da vida do autor, portanto –, é sua heterogeneidade quanto aos modelos narrativos. Alguns textos respondem àquilo que poderíamos chamar de um conto tecnicamente bem realizado, como “Milagre do Natal”, “Quase ela deu o 'sim', mas...” e “Foi buscar lá...”:

Outros, por sua vez, ganham significação maior quando colocados em diálogo com a moldura mais ampla da prosa barretiana; “Três gênios de secretária”, “O único assassinato de Cazuza” e, em menor escala, “Milagre de Natal”, que retomam um assunto caro ao

romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*: o trabalho na burocracia e sinecuras governamentais. “Três gênios de secretária” pode, inclusive, ser considerado uma espécie de continuação deste romance.

Por outro lado, algumas narrativas presentes na coletânea chamam atenção por estarem muito próximas, do ponto de vista da composição, daqueles textos de caráter híbrido – meio conto, meio crônica – que se encontram em estado de oscilação editorial. Tais são: “Manel Capineiro”, “A sombra do Romariz”, “O meu Carnaval”, “Fim de um sonho”, “Eficiência Militar (Historieta chinesa)”, “O pecado”, “Um que vendeu sua alma” e o machadiano “Carta de um defunto rico”.

Notamos, ainda, que alguns destes textos foram publicados na revista *Careta* – “O meu Carnaval” (08/01/1921); “Fim de um sonho” (21/01/1922); “Eficiência Militar” (09/09/1922) e “Lourenço, o Magnífico”, uma série de três pequenas narrativas publicadas em edições diferentes da revista (05, 12, 26/05/1921).

Dentre este pequeno conjunto, escolhemos o texto “O meu Carnaval” para aprofundarmos um pouco a análise. Trata-se de uma pequena narrativa, bem-humorada em seu aspecto geral, mas que esconde, nos substratos históricos a partir dos quais foi composta, a perversidade das instituições militares no tratamento para com os pobres.

O texto é estruturado em forma de diálogo; um dos personagens da narrativa, conhecido como Valentim, um tipo de trabalhador braçal, narra a maneira pela qual acabou sendo “recrutado” para a Guarda Nacional. Seu chefe o havia designado para realizar um trabalho no bairro do Méier, dando-lhe as ferramentas necessárias e o dinheiro para a condução, mas o rapaz decide ir a pé e guardar para si os ‘cobres’ da passagem.

A certa altura de sua caminhada, Valentim se vê surpreendido por uma espécie de milícia – “três ou quatro tipos fardados, do mais curioso aspecto; de diversas cores, formando uma escolta, cujo comandante, um cabo, era um preto.” (Barreto, 1949, p. 241). O rapaz é conduzido, sem mais nem menos, à presença do capitão Lulu – “um mulato forte, simpático, e o seria intensamente se não fosse a sua presunção e pernósticoidade.” – que imediatamente acusa o rapaz de deserção.

O trabalhador, apesar de tudo dizer em contrário, acaba sendo “identificado” como um dos praças qualificados no regimento de Cavalaria da Guarda Nacional. Além disso, tem suas ferramentas e o dinheiro apreendidos, ganha um uniforme com divisas de cabo e uma enxada para realizar uma espécie de trabalho forçado – “Meteram-me uma enxada na mão e fizeram-me capinar a chácara durante quase oito dias, passando fome.” (Idem, p. 241).

Por fim, Valentim é escalado para servir de ordenança ao próprio capitão Lulu, nos dias do Carnaval, durante os quais pôde frequentar alguns bailes, beber alguma coisa, e até ficar mais íntimo de seu superior. Recebendo, pela submissão e acatamento às ordens, a segunda-feira para visitar a família, o rapaz decide ir vestido de farda – “estava ensoberbado de ser guarda nacional, fui de farda, facão e tudo!” – e lá chegando, antes de se dirigir à casa dos familiares, parou para tomar alguma coisa num dos bares da vizinhança.

Topei logo com um conhecido que, surpreendido e cheio de espanto, me disse: “Valentim! Que é isso? Você pode ser ‘pegado’!” “Por que?”, perguntei. “Ninguém se pode fantasiar com os trajes militares do país.” Mal tinha dito isto, quando fui preso imediatamente por um polícia que

me levou à delegacia onde não me quiseram ouvir e me meteram no xadrez até quarta-feira de cinzas. Está aí em que deu a Guarda Nacional e como foi o meu carnaval, naquele ano.

O tom anedótico com o qual o personagem Valentim narra a seu interlocutor sua desdita durante o Carnaval, quase não deixa transparecer o absurdo da situação: a total supressão da liberdade individual. O autoritarismo reinante no interior de um regime republicano – alvo da crítica de Lima Barreto – aos poucos vai sendo desvelado em suas motivações ordinárias.

Havia realmente um “desertor” da Guarda Nacional, cujo número de qualificação era 01.723. 436, conferido pelo capitão Lulu no livro de assinaturas, após as primeiras inquirições acerca do nome e residência de Valentim. Lulu já havia ficado um tanto quanto “contrariado” ao saber dos dados preliminares do suposto “desertor”, que não batiam com as que constavam em seu livro de recrutados. Mesmo assim, seguiu na acusação, dando ordens para o miliciano: “– 'Cabo', gritou o Lulu, 'cumpra as ordens. Já sabe!’” (Idem, p. 242).

Aquele que até então era um trabalhador civil torna-se cabo da Guarda Nacional, pelo simples fato de não haver outra espécie de farda no quartel: – “Das peças que lá havia, a única blusa que me chegava, tinha as divisas de cabo. Não quiseram arrancá-las e fui feito cabo de esquadra.” (Idem, p. 242). Antes de saírem para patrulharem as ruas durante o Carnaval, o capitão Lulu apresenta o “desertor” ao comandante do batalhão – “O Lulu disse para o superior: 'Está aí coronel, o desertor que capturei.’” (Idem, p. 242). Muito provavelmente, a ordem para a captura do verdadeiro desertor havia partido do comando do batalhão e, como normalmente ocorre em instituições hierárquicas, foi caindo na escala,

passando para o capitão e, deste, para os milicianos, que não tiveram outra solução senão apanhar o primeiro azarado que encontrassem na rua.

Lima Barreto trabalhou por mais de quinze anos na Secretaria de Guerra; conhecia, portanto, o *modus operandi* da instituição, bem como sua forma organizacional, a hierarquia principalmente. Aqueles que conhecem um pouco do funcionamento das instituições militares, sobretudo sua organização hierárquica, ficam surpresos ao se depararem com o fato de um civil passar assim tão abruptamente para o posto de cabo. Mais absurdo ainda, o fato de os milicianos terem ficado com preguiça de arrancar as divisas da única blusa que havia à disposição do capturado. Vale ressaltar que este não é o único texto em que Lima Barreto zomba da hierarquia militar, invertendo os postos, blasfemando altos graduados, colocando a ridículo os militares de alta, média e baixa patente.⁸⁰

Concorre, ainda, para o teor humorístico da narrativa, o fato de tudo se passar durante os dias de Carnaval. O texto foi escrito às vésperas das comemorações carnavalescas que, naquele ano de 1921, iriam acontecer logo na primeira semana do mês de fevereiro. As primeiras cinco edições da *Careta* daquele ano – lembrando que a revista tinha uma periodicidade semanal – não deixaram de tratar do assunto, quer em seus editoriais, quer através de anúncios publicitários, através dos quais apareciam ofertados uma série de produtos típicos para os dias de folia: confete, serpentina, lança-perfume, fantasias (estas, da famosa Casas Colombo).

Os editoriais da *Careta*, sempre caracterizados por um forte teor crítico, também

⁸⁰ Para citarmos apenas alguns: O romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, o conto “Como o ‘homem’ chegou” e o artigo “A polícia suburbana”, são alguns textos em que os militares e o militarismo aparecem representados de forma irônica e às vezes satírica pelo escritor.

abriram destaque para as comemorações carnavalescas, chamando sempre atenção para o caráter de “ópio do povo” representado por tal festividade. Citemos dois trechos, da seção “Looping the Loop”, o editorial da revista, que não contam com assinaturas.

Em plena pandega...

O ano novo entrou fantasiado de Momo e debaixo deste disfarce, enquanto o carnaval não for embora, obrigar-nos-á a rir, a cantar, a correr aos pinotes pelas avenidas, fingindo de gente alegre, de povo mais feliz da terra...

Os Veranistas

O Carnaval, caindo tão cedo este ano, veio atrasar tudo no rio, com exceção dos relógios que continuam regularmente a bater horas na barriga honesta do povo, fazendo todo mundo parar para ver sua passagem.

Estes trechos são do editorial da edição de 08 de janeiro de 1921⁸¹, em que Lima Barreto publicou a narrativa “O Meu Carnaval”, além de outros quatro textos – “A escola normal”⁸², “Seria o 'suco'”⁸³, “O gambá”⁸⁴ e “‘Mansão olímpica’ e os ‘apedidos’”⁸⁵ – o que

⁸¹ O link para a consulta digital desta edição da revista é o seguinte:

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/careta/careta_1921/careta_1921_655.pdf

⁸² Assinado pelo pseudônimo Jonathan. Publicado pela primeira vez em livro na coletânea *Lima Barreto: Sátiras e outras subversões*. (Corrêa, 2016, pp. 131 – 134). Trata-se de um artigo em que Lima Barreto critica a situação de violência que tomou conta da Escola Normal, um estabelecimento educacional muito importante nas primeiras décadas do século passado e que estava passando por enormes transformações nos costumes. Bastante irônico, o autor considera que a disseminação da violência nas instituições educacionais seria resultado de uma política educacional que privilegia os esportes violentos, como o futebol e o boxe.

⁸³ Assinado por Lima Barreto e publicado em livro na coletânea *Coisas do reino de Jambon* (Barreto, 1956j, pp. 153 – 155). Neste artigo, o escritor discorre sobre a “propensão nacional para a tirania e para o despotismo”; em que mistura reminiscências de sua vida estudantil e práticas ditas 'oficiais' dos governos, como a de deportar sumariamente supostos 'anarquistas', de baixar decretos que vão contra o interesse do povo e, principalmente, de se utilizar da força militar para resolver problemas que seriam pertinentes a outras alçadas, como a economia política, o direito, etc. Este texto guarda muitas afinidades com “O meu Carnaval”, embora tenha sido escrito em outra chave, a do artigo jornalístico.

nos atesta a presença assídua do escritor neste periódico. Encarado dentro desta primeira moldura, representada pela revista *Careta*, o diálogo bem-humorado que formata a narrativa de “O meu Carnaval” ganha uma significação maior, em relação à leitura do texto em sua versão impressa em livro.

É de se notar que a perversidade da situação extrapola os limites da questão racial, pois alguns militares – o cabo era 'preto' e o capitão 'mulato' – passam para o lado dos ‘opressores’, após vestirem a farda. Já o pitoresco da narrativa deixa transparecer aquele efeito de “ópio do povo” representado pelos dias de Carnaval, onde tudo se transforma em festa e motivos para gargalhada. Temos aqui muito da técnica aludida por Paulo Rónai, quando tratou do conto “O número da sepultura”, ou seja, uma narrativa leve e divertida sob a qual transparece outra, triste e violenta.

⁸⁴ Assinado com o pseudônimo de Totalista. Publicado pela primeira vez em livro na coletânea *Lima Barreto: Sátiras e outras subversões*. (Corrêa, 2016, pp. 348 – 350). Uma anedota muito engraçada que narra as aventuras de dois bebedores – Jaime e Penna – moradores de barracos de certa localidade suburbana. Tinham por objetivo apanhar um gambá que andava pelas noites matando pintinhos de propriedade de Jaime. O plano, no entanto, não deu certo, pois os dois caem em enorme bebedeira. Leve, breve, bem-humorado, este texto não tem por finalidade fazer nenhuma crítica mais séria, como é de costume nos textos do autor. Há uma frase maliciosa – “ao chegar à hora da virtuosa temperança policial” (p. 349) –, que faz os dois amigos moderarem na bebida e se portassem como 'homens de bem'. Talvez a queda pela cachaça, que acentua a construção dos dois personagens, tocasse fundo nas preocupações de Lima Barreto, um bebedor inveterado, mas aqui, o tratamento dado à questão parece que tem por único fim divertir um pouco o leitor. Trata-se, também, de um texto cuja composição está muito próxima das narrativas de nosso *corpus* editorial; poderia, sem sombra de dúvidas, figurar tanto em coletâneas de crônicas quanto de contos.

⁸⁵ Texto assinado com as iniciais L. B. Publicado em livro na coletânea *Vida Urbana* (Barreto, 1956v, pp. 242 – 245). Aqui temos uma crônica na qual o autor se dedica a tecer comentários sobre a seção “Apedidos”, mantida pelo *Jornal do Comércio*. Lima Barreto tinha verdadeiro fascínio por esta seção, dedicou várias crônicas a ela, pelo fato de aparecer, ali, a voz do povo a interromper a monotonia politiquês dos jornais. O autor colecionava os “Apedidos”, recortando-os do jornal e arquivando-os para um futuro estudo, “vasto e profundo [...] da vida doméstica, comercial e sentimental de nossa sociedade (p. 243).

Podemos avançar na análise e supor que no texto “O Meu Carnaval” temos uma síntese das ideias que constam no artigo “Seria o 'suco’” – uma crítica direta ao militarismo – com o tom brejeiro e anedótico da narrativa “O gambá” – um texto ficcional, jocoso, mas sem as intenções críticas que subjazem no diálogo entre o personagem Valentim e seu interlocutor.

Esta ideia se torna mais pertinente se levarmos em consideração que “O meu Carnaval” aparece como o último dos cinco textos que o escritor publicou ao longo desta edição da *Careta*. Vejamos esta passagem de “Seria o 'suco’” (Barreto, 1956j, p. 155):

Vejam só esta questão da pesca e de pescadores. Querem baratear o custo do peixe. Boa medida – não há dúvida! Mas, de que se lembra o governo? De encarregar dessa tarefa alguns militares, inclusive praças de p're e marinheiros irresponsáveis e, na sua simplicidade, doidos de mandarem também na paisanada sem direitos.

Os militares, não fossem eles militares, imediatamente, acharam remédio para fazer baixar o preço da sardinha, dos bagres, dos carapicus, etc.

Sabem qual foi?

Muito simples é ele; prender os pescadores, apreender e confiscar as suas “marés” de peixe, vendê-las e pagá-las pelo preço que as autoridades oficiais da pesca entenderem. Simples e sábio.

Lima Barreto sempre se apresentou como um ferrenho crítico do militarismo, principalmente de sua intromissão na vida da população civil – a “paisanada sem direitos” – que, no texto “O meu Carnaval”, aparece alegorizada na figura do personagem Valentim. De fato, a presença dos militares ao longo da Primeira República sempre foi vista de maneira bastante complexa e problemática.

Desde o golpe militar capitaneado pelo Marechal Deodoro, que proclamou a

República, em 15 de novembro de 1889, até o fim da presidência de Floriano Peixoto, em 1894, o Brasil foi governado por militares. Não por acaso, este período de nossa história recebeu a designação de “República das espadas”. Mesmo com a eleição de Prudente de Moraes, o primeiro presidente civil de nosso regime republicano, os militares continuaram influenciando decisivamente na organização da sociedade brasileira, sobretudo na atuação contra as insurreições e na manutenção da “ordem” republicana, utilizando para isso expedientes nada republicanos.⁸⁶

No intervalo de apenas quinze anos, o Brasil voltou a ser governado por um militar, quando Hermes da Fonseca conseguiu ser eleito nas eleições de 1910, derrotando o candidato civil Ruy Barbosa. Esta foi a eleição menos fraudulenta da chamada República Velha, que teve a população dividida entre *civilistas* [aqueles que apoiaram a candidatura de Ruy Barbosa] e *hermistas* [os apoiadores do candidato militar].

Lima Barreto tomou partido dos *civilistas*, movendo campanha na imprensa, mesmo sendo um crítico voraz de Ruy Barbosa. O governo Hermes da Fonseca [1910 – 1914] foi marcado por enorme retrocesso na garantia dos direitos civis e passou a figurar em inúmeros textos satíricos de Barreto – que o chamava de Abu-al-Dhudut –, principalmente aqueles que compõe os chamados “contos argelinos”.⁸⁷

⁸⁶ Ver a esse respeito o texto de Fernando Henrique Cardoso, “Dos governos militares a Prudente de Moraes. In: *História Geral da Civilização Brasileira, Tomo III, Vol. 8 – O Brasil Republicano*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006, pp. 17 – 56.

⁸⁷ Para uma visão mais ampla sobre a presença dos militares durante a Primeira República, consultar o texto de José Murilo de Carvalho, “As Forças armadas na Primeira República: o poder desestabilizador” In: *História Geral da Civilização Brasileira, Tomo III, Vol. 8*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006, pp. 197 – 257. Para uma análise dos “contos argelinos” e da presença neles de Hermes da Fonseca, consultar o livro de Mauro Rosso, *Lima Barreto: os ‘contos argelinos’ e outros textos recuperados*. Rio de Janeiro: PUC/Loyola, 2010.

Voltando para a narrativa de o “O meu Carnaval”, o que percebemos é um esforço de representação formal desse pano de fundo histórico e violento, protagonizado principalmente pela presença irrestrita das forças militares na vida civil do país. A dimensão crítica do texto surge a partir da sensação de plena normalidade com a qual os direitos civis de Valentim são suprimidos; mais ainda, com a resignação e a falta de inconformismo demonstrada pelo personagem, aparentemente contaminado pela alegria geral que emana do ambiente carnavalesco – estava sob o efeito daquele “ópio do povo”.

O diálogo de Valentim com seu interlocutor aparece todo construído numa linguagem enxuta, quase sem retoques, além de um acentuado tom de oralidade. A presença de um cenário apenas esboçado, que cobra participação do leitor para se realizar imagetivamente, além dos personagens e situações, são alguns elementos que aproximam este texto do gênero conto. Por outro lado, o suporte em que foi escrito – a coluna da revista – bem como a brevidade da narrativa, podem, a depender de quem realiza a leitura, colocá-lo sob a perspectiva de uma crônica literária.

Este é um bom exemplo de um texto ficcional curto, em que a forma de composição mais característica é dada por um certo hibridismo entre as técnicas do conto e da crônica. Embora esteja presente apenas nesta coletânea de contos, poderia também figurar em livros destinados às crônicas, tal qual ocorre com muitos textos do autor. No entanto, o fato de “O meu Carnaval” não oscilar no conjunto da fortuna editorial do escritor, não impede que o consideremos dentro do contingente dos “inclassificáveis”, que se encontram espalhados nos diversos livros destinados à prosa curta de Lima Barreto.

III – A coletânea de 1951, “Outras Histórias”

Continuando nossa investigação, passemos agora para outra coletânea que se encontra classificada como sendo composta por contos de Lima Barreto. Trata-se da Parte II da segunda edição de *Histórias e sonhos* (1951), que corresponde ao item 1.4 de nosso levantamento. Aqui temos uma organização muito parecida com a realizada em relação aos textos da coletânea de 1949, ou seja, textos que podem seguramente ser classificados como contos, ao lado outros que não correspondem a uma aceção estrita que se tinha na época para o gênero.

Importante ressaltar que alguns desses textos foram realocados nos volumes *Marginália e Histórias e sonhos*, dentro das *Obras Completas de Lima Barreto*, de 1956. *Marginália*, embora tenha sido organizado em torno de artigos e crônicas do autor, conta com uma seção destinada aos contos. Para cá vieram os textos “A doença do Antunes”, “Por que não se matava”, “Ele e suas ideias”, “Numa e a ninfã” e “O cemitério”.

Com exceção de “Numa e a Ninfã”, que já vimos ter sido publicado em sua primeira versão no jornal *Gazeta da Tarde*, em junho de 1911, os demais textos ainda não foram identificados em suas datas de feitura, nem se apareceram veiculados em periódicos da época. Vistos mais de perto, “Numa e a Ninfã” e “A doença do Antunes” são narrativas um pouco mais extensas do que as outras, contam com uma estrutura mais próxima do conto tradicional – narrados em terceira pessoa, os personagens são mais densamente construídos, há uma sucessão de cenas, episódios, diálogos, além de um conflito que norteia o percurso da narrativa para um clímax – na verdade, são dois anticlímax que finalizam as narrativas.

Já os textos “Por que não se matava”, “Ele e suas ideias” e “O cemitério” se enquadram naquele modelo de narrativa híbrida, meio conto, meio crônica literária. “O

cemitério” pode ser mesmo caracterizado como uma crônica, um relato subjetivo acerca das impressões que um cemitério causa no narrador sensível e observador.

“Por que não se matava” apresenta uma estrutura de composição híbrida; um diálogo entre dois personagens, apresentado na perspectiva de um narrador em primeira pessoa. O texto se inicia da seguinte maneira: “Esse meu amigo era o homem mais enigmático que conheci. [...] Há dias encontrei-o no chope, diante de uma alta pilha de rodela de papelão, marcando com solenidade o número de copos bebidos.” (Barreto, 2010, p. 285-286).

A instauração do ponto de vista narrativo e as coordenadas espaço/tempo sugerem a arquitetura textual de uma crônica: “Foi ali, no Adolfo, à rua da Assembleia [...] É uma casa por demais simpática, talvez a mais antiga do gênero, e que já conheceu duas gerações de poetas. Por ela já passaram o Gonzaga Duque, o B. Lopes, o Mário Pederneiras...(Idem, p. 286).

Bastante calcada na referencialidade, narrada num pretérito muito próximo do leitor – “Há dias encontrei-o no chope” – a história efetivamente decola para uma elaboração ficcional somente depois de iniciado o diálogo. Este, por sua vez, apresenta um tom insólito e com elevado pendor para a emotividade e desabafo – por parte do personagem que dialoga com o narrador.

Interessante notar que a grande maioria dos textos que compõem essa forma dialogada de narrativa desenvolvida por Lima Barreto apresenta como cenário alguns encontros ocorridos no ambiente público, quase sempre por acaso e não raro em mesas de bar. Concorrem para este tipo de ambientação, sem dúvida, as quatorze horas diárias que o escritor passava nas ruas da cidade, bebericando em diversos bares, conversando nas rodas boêmias dos cafés, ou simplesmente ao longo dos deslocamentos diários através dos bondes

e trens suburbanos.⁸⁸

Essa *flanerie* tão característica do escritor, em muitos casos, quando transferida para a estruturação do ponto de vista narrativo e das ambientações destas pequenas histórias, concorre para que tenhamos uma orientação textual muito próxima do gênero crônica. Por outro lado, o que aproxima o texto “Por que não se matava” do gênero conto, em nosso entendimento, é o trabalho de construção do personagem, que ocupa os seis primeiros parágrafos da narrativa e prossegue sendo aprofundado ao longo da conversa entre personagem e narrador.

O diálogo gira em torno da temática do suicídio, que se transforma em ideia fixa para o amigo do narrador. Este assunto conduz a narrativa até o fim, sem que haja um desenlace, clímax ou algo parecido; seu final acaba nos deixando com a sensação de uma conversa entre dois amigos, que fora encerrada com muita naturalidade.

– Rimo-nos um pouco do encaminhamento que a nossa palestra tomava.

Pagamos a despesa, apertamos a mão do Adolfo, dissemos duas pilhérias ao Quincas e saímos.

Na rua, os bondes passavam com estrépito; homens e mulheres se agitavam nas calçadas; carros e automóveis iam e vinham...

Encontramos este mesmo procedimento técnico no texto “Ele e suas ideias”, em que o narrador, também em primeira pessoa, apresenta aquele que figurará como personagem

⁸⁸ Ver a esse respeito o recente livro de Beatriz Resende, *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. São Paulo: Autêntica, 2016. Há, ainda, o interessante romance escrito pela pesquisadora Luciana Hidalgo, cujo personagem é ninguém menos que o próprio Lima Barreto, que surge na qualidade de um *flâneur*, explorador e crítico de um Rio de Janeiro do começo do século XX. Trata-se do livro *O passeador*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

principal da narrativa: – “Conheci-o no tempo em que trabalhava na *Fon-Fon*. Era um homem pequeno, magro, com um reduzido *cavaignac*, bem tratado; mas a sua tragédia íntima e interior só a vim conhecer perfeitamente mais tarde.” (Barreto, 2010, p. 290).

A referência à revista *Fon-Fon*, na qual Lima Barreto trabalhou durante o ano de 1907, lastreia a narrativa num tempo/espço peculiar ao início de uma crônica memorialística. Mas o texto segue num compasso mais próximo da figuração ficcional, sobretudo pelo fato de o narrador elencar uma série de situações nas quais o personagem – “o homem que tem ideias” (Idem, – p. 290) – aparece envolvido, sempre a destilar sua mania:

Era um pingar de ideias diário, constante e teimoso.

É de crer que, após o almoço, ele dissesse à mulher: “Filha, hoje tenho quatro ideias”, e saísse contente a procurar redações, deputados proprietários, ministros, chefes de serviço, escorrendo ideias.

Nos jornais ele propunha melhoramentos na folha, seções, “enquetes”, autores para folhetim.

Os secretários já o temiam; e, quando ele apontava na porta da sala, coçavam a cabeça e lá diziam consigo – “lá vem o homem que tem ideias”.

A narrativa segue elencando várias situações nas quais o homem das ideias exerce sua prodigalidade: nos jornais, na prefeitura, no bonde, entre amigos, no ambiente familiar. Acompanhemos este trecho (Idem, p. 291):

Em sua casa, a sua mania se propagara. A mulher, os filhos, os criados também tinham ideias. Quando lhe faltavam, recorria a eles.

Uma vez, o cozinheiro até lhe dera uma muito interessante: a dos bondes restaurantes; e ele correu logo à Light para propor a coisa.

Ocasões havia que ele ficava desolado, desesperado e aflito: era quando não tinha nenhuma e da família nada podia sacar.

– Ah! Chiquinha – dizia ele – hoje saio sem nenhuma ideia. Que vão dizer de mim? Estou desmoralizado.

As ideias do homem, no entanto, eram por demais disparatadas, sendo por isso inviáveis de se concretizarem, como a de desviar as águas do rio Paraíba para a baía de Guanabara, que deixara os engenheiros “atarantados, atordoados, perplexos diante das extravagantes inutilidades do homenzinho.” (Idem, p. 291). Outro momento, acudia-lhe a ideia de estabelecer um imenso foco elétrico no alto do Corcovado, para “a iluminação da cidade ficar mais perfeita.” (Idem, p. 292)

De tanto receber negativas por parte dos representantes do poder público, o homenzinho acaba desanimando, as ideias minguando; muda-se para o interior, onde passa a viver “triste, abandonado, desolado.” (Idem, p. 192). Neste momento do texto, o narrador volta a se localizar próximo ao personagem, rememorando uma visita que fora fazer ao amigo, na pequena cidadezinha em que este retirara.

Estive com ele há dias, lá; e senti-me confrangido, diante de sua desolação, do seu abatimento. Conversamos sossegados debaixo de uma jaqueira úmida, e lembrei-lhe o seu passado e a glória que lhe escapou. Ele me ouviu triste, olhou-me depois longamente e me disse:

– Que se há de fazer? Esta terra não estima seus filhos...

– Não é só aqui – disse-lhe eu – em toda parte é assim.

– Mas nas outras terras, na França, na Inglaterra, nos Estados Unidos, há esperança de uma recompensa final; mas, no Brasil, que nos pode sustentar na luta?

Não há como não lembrarmos, nesta parte final do texto, a desilusão que tomou conta do Major Quaresma, ele também um homem de ideias para melhoria da pátria, mas que só encontrou desprezo e chacota por parte dos representantes do poder público. Há um deslocamento da posição do narrador, nesta passagem de “Ele e suas ideias”, que interrompe uma espécie de sobrevoo narrativo pela vida do personagem e aterrissa junto a ele em seu retiro interiorano. Este procedimento reforça o aspecto melancólico que passa a tomar conta do homem desiludido: – “Eu lhe respeitei a dor”, diz o narrador, “fugi ao assunto e tivemos a conversar sobre umas várias e sem importância”. (Idem, p. 292).

O final do texto se configura como em um misto de esperança e descrédito. Encaminhando-se para a porteira do sítio, os dois homens ainda trocam as últimas palavras de despedida, parados, “a ver a imensa sebe de bambus, curvados em nervura de ogivas.” (Idem, p. 292). O homem das ideias, de repente, chama pelo narrador, que já havia se despedido e caminhava pela estrada:

- Acabo de ter uma ideia
- Qual é? – perguntei-lhe.
- O aproveitamento do bambu para encanamento d’água, nas cidades. Há economia e será uma fonte de renda para o Brasil.
- Olhei-o atento, nada lhe disse e segui devagar pela estrada em fora.

Conforme pudemos observar nestas duas análises, os dois textos apresentam personagens atormentados por manias; a do suicídio em “Por que não se matava” e a mania das ideias em “Ele e suas ideias”. Ambos são construídos por uma estrutura narrativa mais voltada para o diálogo, sendo por intermédio mesmo desta técnica que as temáticas vão sendo desenvolvidas.

Há um esforço por parte do narrador em apresentar, no início de cada texto, as linhas gerais que caracterizam os respectivos personagens, principalmente as linhas de caráter psicológico. São textos, portanto, nos quais a estrutura dialogada tem por função dar vazão a determinados estados psíquicos dos respectivos personagens, como se os textos fossem espécies de 'estudos de caso'.

* * *

Para os demais textos que compõem a coletânea de 1951 – que também entraram para a terceira edição de *Histórias e sonhos*, de 1956 –, podemos estender as observações que já apresentamos nas análises anteriores. Com exceção de “Dentes negros e cabelos azuis”, as outras narrativas são bastante curtas, híbridas, dialogadas, centradas num único personagem, sendo que algumas apresentam aquele aspecto de 'estudo de caso'. São os textos: “Uma conversa”, “A cartomante”, “Na Janela”, “Despesa filantrópica”, “O caçador doméstico”, “Uma academia da roça”, “A mulher do Anacleto” e “A indústria da caridade”. Analisemos mais detalhadamente duas destas narrativas:

“Despesa filantrópica” chama atenção pela posição do narrador, que aparece como uma espécie de testemunha – alguém que ouviu uma conversa entre um fazendeiro, Felício, e seu amigo.⁸⁹ Essa conversa, por sua vez, gira em torno de um terceiro personagem, de nome Aloísio, um tipo de 'valentão' bastante peculiar nas regiões interioranas e no sertão do

⁸⁹ O texto foi publicado na edição de 07/05/1921 da revista *Careta*. Nesta edição, Lima Barreto publicou outros dois textos: “A bordo do 'Herschel'”, sob o pseudônimo de Jonhathan – uma crônica bastante crítica e irônica em relação à postura de onipotência demonstrada pelos médicos e à nossa “ditadura médica”; publicada pela primeira vez em livro na coletânea *Lima Barreto: sátiras e outras subversões* (Corrêa, 2016, pp. 281-283) e “Até Mirassol III”, assinado por Lima Barreto, último texto da série de três crônicas de viagem escritas pelo autor, que viajou em busca de repouso para a cidade do interior paulista, a convite de seu amigo e médico Ranulfo Prata. Publicado em livro pela primeira vez em *Marginália* (Barreto, 1956m, pp. 47-54).

país. O diálogo se inicia com a fala de Felício, explicando a seu amigo sobre a visita inusitada que recebera, conforme este trecho abaixo (Barreto, 2010, p. 312):

– Quando ele me chegou à porteira de casa, acompanhado de outro sujeito mal-encarado, não o reconheci. Ele entrou a meu convite para a sala; sentou-se mais o companheiro e mandei servir-lhes café. Enquanto o café era esperado, ele se deu a conhecer. Aí é que foi a minha surpresa.

– Por quê? *acudiu o amigo que ouvia o fazendeiro.*

– Por quê?... Porque era um dos mais famosos assassinos do lugar.

– Diabo! Que visitante recebias tu com tanta distinção!

A presença do narrador se faz tão diminuta, que mal podemos considerá-lo como personagem da história. O único momento em que aparece é na complementação da fala do interlocutor de Felício, trecho que destacamos no texto pelo *itálico*. Daí para frente, os caracteres do personagem vão surgindo através das falas de Felício, que considera o tal visitante um “sujeito mal encarado”, “um dos mais famosos assassinos do lugar”, “o tipo acabado do interior do Brasil” (Idem, p. 309).

O diálogo entre Felício e seu amigo continua. Os dois passam a tecer considerações sobre a violência que impera nas cidades interioranas e no sertão – “No interior, a mais simples rixa por causa de uma questão de compra e venda leva o sujeito ao assassinato” (Idem, p. 310). Felício, a título de exemplo, narra um caso a seu amigo, sobre um tal de Madruga, que após assassinar a própria mulher, “espalha a 'boa-nova', publica no jornal o seu retrato e o da mulher, a peso de dinheiro”(Idem, p. 310).

Ambos chegam à conclusão de que o sujeito que aparece para visitar Felício representa aquele tipo acabado de “valentão” do sertão – “ser valentão, matador, é lá um título de honra e os assassinatos cometidos são como condecorações de ordens reais e

imperiais. Sendo assim, nada mais fácil do que achar quem aceite encomendas de 'mortes'" (Idem, p. 311).

Felício, que se mostra contrário ao estado de violência que impera no interior do país, conta a seu amigo que o tal visitante, Aluísio, a certa altura da conversa, começa a se vangloriar dos assassinios que já cometera pela vida e chega inclusive a mostrar uma imensa pistola parabélum – “uma magnífica arma de treze tiros, com alcance de mais de mil metros.” (Idem, p. 310). “Examinei-a”, conta Felício ao amigo, “pensando tristemente no esforço da inteligência que representa aquele aparelho, e que, entretanto, estava destinado a tão má aplicação.”

Motivado por uma generosidade filantrópica, Felício decide comprar a arma do assassino, pensando que, com este gesto, poderia indiretamente poupar a vida de outras pessoas; oferece trezentos mil réis pela pistola e os dois fecham negócio ali mesmo. Acompanhemos o desenlace da negociação (Idem, p. 311):

Dei-lhe o dinheiro, fiquei com a arma; e ele se foi, para voltar mais tarde. Voltou, de fato; mas, sabes o que ele trazia quando voltou?

– Não.

– Um rifle Winchester que comprara por duzentos mil-réis. Eis em que deu minha despesa filantrópica.

Assim como acontece no texto “O meu Carnaval”, que analisamos anteriormente, em “Despesa filantrópica” há uma situação perversa e trágica, de fundo histórico-social, que acaba sendo atenuada pelo tom bem-humorado da narrativa. O rompante filantrópico do fazendeiro acaba se convertendo em apoio financeiro e bélico ao assassino, pois, além de adquirir uma arma com maior poder letal – um rifle Winchester –, ainda consegue lucrar cem contos de réis.

Além da atualidade assustadora do assunto tratado em “Despesa filantrópica”, a forma a partir da qual o autor trabalha a matéria histórica não ficou datada no tempo. Este ponto se mostra de suma importância para as reflexões que desenvolveremos mais à frente.

Com algumas atualizações pontuais na redação do texto, poderíamos seguramente publicá-lo em qualquer periódico de nossos dias – dos raros que ainda publicam textos literários –; sem prejuízos no que se refere a um possível estranhamento estilístico que um texto quase centenário poderia despertar no leitor.

A modernidade estilística destes textos de Lima Barreto não pode deixar de ser levada em consideração. Acreditamos que seja o resultado de seu empenho em realizar aquela assepsia da linguagem, no que concorre seguramente a adoção do estilo jornalístico e sua mescla com a anedota e a oralidade típicas da literatura de matriz popular. Voltaremos a este assunto em breve.

* * *

Outro texto presente nesta coletânea e sobre o qual julgamos importante tecer alguns comentários é a pequena narrativa intitulada “Na janela”, publicada na edição de junho de 1919 da revista *Argos*. Aqui temos o diálogo entre duas moças, Mercedes e uma amiga, de quem não sabemos o nome. Conversam sobre as desventuras amorosas, presentes e passadas. Relembra os “homens” que tiveram e passam a fazer algumas considerações sobre o caráter instável dos relacionamentos, sempre chamando atenção para a disposição que os namorados têm para trocar de parceira, assim, do pé para as mãos. Vejamos este trecho (Barreto, 2010, p. 306):

– Você sabe: o Alfredo não me trouxe o broche.

– Que desculpa ele deu?

– Que o sete não tinha dado a noite toda...

– Vai ver, Mercedes, que ele foi gastar com a Candinha... Ah! os homens! São uns malandros!

– Não sei, mas... enfim todos eles são iguais.

– No começo é aquilo, parece que a gente é pouca ou que eles são muito mais. Vivem atrás de nós, descobrem, adivinham os nossos pensamentos; depois... não sei o que dá neles... esfriam, esfriam...

– Meu marido foi assim. No tempo de noivo, nem sabia falar quando estava perto de mim; olhava-me só e o seu olhar parecia que me vestia, que me beijava, que me ameigava... Meses depois de casada, deixou-me só, sem dinheiro, sem parentes, nesta cidade tão grande... Bem fez você que não se casou!

A conversa segue entre Mercedes e sua interlocutora, que narra o complicado histórico de sua vida amorosa, de como tinha sido bela e graciosa na adolescência; fala do primeiro namorado, do segundo, de um terceiro... e acrescenta: “quando cheguei ao quinto já escrevia cartas. Minha mãe pegou uma e deu-me uma surra; mas não me emendei – continuei.” (Idem, p. 307). Chega um momento do diálogo em que Mercedes lhe pergunta: “– Mas, e o 'tal' ?”. Esse “tal” faz referência a um rapaz que a interlocutora de Mercedes havia conhecido num baile, por quem se apaixonou, namorou, mas no final acabou dando em “encrenca”.

No outro ano, em dia de festa na mesma casa, já não pude ir lá mais; tinha vindo a tal encrenca... corpo de delito... Você sabe... Não deu em nada; ou antes: deu "nisto".

– Nunca mais você viu "ele"?

– O "tal"? Há dois anos que sempre o vejo na rua do Ouvidor, nos

teatros...

– Ele não fala com você?

– Não. Olha-me um instante e baixa a cabeça.

Sintomaticamente, o diálogo entre as duas moças aparece pontilhado de reticências e subentendidos, além das aspas que caracterizam o personagem identificado apenas como o “tal” ou “ele”. Uma leitura atenta ao texto, bem com o conhecimento prévio deste assunto tão caro ao escritor, nos leva, através de alguns indícios, a identificar uma situação de abandono pelo qual passou a moça, após uma gravidez indesejada.

Note-se que a interlocutora de Mercedes deixa de frequentar a casa onde conhecera o “tal” rapaz, por ter “vindo a tal encrenca”, ou seja, a gravidez, o “corpo de delito”. Não sabemos se houve aborto ou se a criança veio ao mundo. É provável que sim, que a moça tenha encarado a gravidez e a opção de se tornar mãe solteira, o que explicaria o fato de sua vida ter acabado “nisto”, ou seja, na prostituição.

Lembremos ainda que a personagem Gabriela – do conto “O filho da Gabriela” –, também mãe solteira, utiliza do expediente da prostituição para conseguir dinheiro – é um dado subentendido do texto – logo após ter saído da casa onde trabalhava. O mesmo tema aparece no conto “Adélia”, em que a personagem acaba se prostituindo para ganhar o dinheiro necessário para comprar aos remédios do marido enfermo. Interessante notar que Lima Barreto nunca apresenta de modo claro esta situação; as personagens são representadas nestes momentos difíceis de suas vidas sempre por subentendidos e insinuações, onde o único remédio para não caírem definitivamente na miséria mais abjeta é o comércio do próprio corpo.

A chave para a interpretação proposta aparece no final do diálogo de “Na janela”,

com o surgimento do narrador-observador, até então ausente de toda a narrativa: “Nos elétricos que passavam, os passageiros que olhavam aquelas duas mulheres com olhares cheios de desejos não seriam capazes de adivinhar a inocência de sua conversa, na janela de uma casa suspeita.” (Idem, p. 308)

Novamente estamos às voltas com um narrador que aparece na qualidade de observador de uma conversa. Não temos aqui aquele tom bem-humorado característico deste tipo de narrativa híbrida de Lima Barreto, embora o diálogo entre as duas moças apresente um tom despretensioso – uma simples conversa na janela de uma casa ‘suspeita’. O que mais surpreende é a leveza da forma utilizada para dar conta de uma tragédia social que Lima Barreto tratou em praticamente toda sua obra: dos escritos íntimos do *Diário* às crônicas, além de pequenos ensaios, artigos, contos e principalmente em *Clara dos Anjos*.

Capítulo 4 – A terceira margem do *Rio*

I - Hibridismo conto-crônica nas páginas da *Careta*

Foram analisados até aqui alguns textos de caráter híbrido, mas que se encontram coligidos apenas em coletâneas de contos. Acrescentamos, ainda, que muitos destes contos se configuram, do ponto de vista da técnica narrativa, como similares àqueles que encontramos em estado de oscilação na fortuna editorial do escritor. Analisaremos neste capítulo alguns destes textos que se encontram classificados simultaneamente em coletâneas de contos e de crônicas, tal qual aparecem em nossa tabela de oscilação editorial.

A importância deste conjunto de narrativas – a grande maioria inscrita nas páginas da revista *Careta* – está justamente na abertura proporcionada pela técnica utilizada pelo escritor, no sentido de permitir que um mesmo texto ocupe tipos diferentes de coletâneas. Como normalmente os textos de ficção curta escritos por Lima Barreto são estudados apenas sob a perspectiva biográfica ou de conteúdo, este fato acaba passando despercebido ou, quando muito, merece um leve comentário por parte dos estudiosos, como este trecho de (Schwarcz, 2010, p. 15):

Na obra de Lima Barreto, as separações canônicas entre ficção e não ficção, realidade e imaginação, são muitas vezes fugidias, e tal perfil fica ainda mais claro no caso dos “contos” de Lima Barreto, que na obra do autor misturam-se ao que hoje conhecemos como crônicas.

Não sabemos exatamente o que Lilia Schwarcz quis dizer com separação canônica entre ‘realidade e imaginação’, uma vez que as duas instâncias podem muito bem caminhar juntas em uma obra considerada “canônica”, como *O Cortiço* (1890) de Aluísio Azevedo, ou *Os Demônios* (1872) de Dostoiévski, por exemplo. Talvez a autora pretendesse deslocar

a esfera da ‘realidade’ para o pólo da ‘não ficção’ – no sentido de uma apreensão do real por parte de um tipo de escrita ‘não literária’, como uma crônica política *sui generis*. Sendo, por sua vez, a esfera da ‘imaginação’ a única possibilidade para uma obra literária respeitar os limites impostos pelo cânone. A crônica, portanto, na obra de Lima Barreto, e de acordo com essa leitura, seria uma espécie de negação do cânone literário. Soma-se a este ponto, ainda segundo Schwarz, a presença constante da experiência pessoal do artista, que não se “separa de sua produção literária”. Neste caso, continua a pesquisadora, “a literatura ganha um caráter evidentemente biográfico e, de modo mais declarado, o escritor não se desloca da ficção; na verdade, a invade com todas as contradições próprias desse tipo de empreendimento criativo.” (Idem, p. 16).

Ao longo de nosso trabalho vimos que muito do que Lilia Schwarz apontou neste trecho por nós citado é condizente com a especificidade da contística barretiana, mas não em sua totalidade. Este caráter se torna mais acentuado nos textos híbridos do tipo conto-crônica. O que gostaríamos de demonstrar neste último capítulo é o fato de, apesar das esferas da “não ficção” e da “biografia do escritor” estarem presentes quase a todo instante nestas pequenas narrativas, Lima Barreto conseguiu estabelecer uma unidade de composição e dotá-las de qualidades literárias responsáveis por fazê-las resistir ao tempo.

Começamos pela narrativa intitulada “O oráculo”, publicada na edição de 17/12/1914 do *Correio da Noite*. O texto apareceu em livro pela primeira vez na Parte III (Contos Argelinos) da segunda edição de *Histórias e sonhos*, de 1951, passando depois para a seção de Artigos e Crônicas do volume *Marginalia* (Vol. XII – Artigos e Crônicas) das *Obras completas*, de 1956.

Em “O oráculo”, temos a estória de Pelino – na fatura do texto, provavelmente um profissional da área jurídica ou algo do tipo – que, “durante vinte e tantos anos, ajudara, na sua banca humilde, os ministros a cumprir as leis e os regulamentos...” (Barreto, 1951, p. 253). Em determinado momento de sua vida, Pelino começa a sofrer com a perda gradativa da visão.

Preocupado com a vista que lhe ia ficando fraca, Pelino resolve se consultar com um iminente oculista, “famoso, timbrado pelo governo” e, não conseguindo resultados com o tal oculista, busca, através dos anúncios de jornal, o nome de algum curandeiro. Encontra a indicação do Ergonte Ribeiro, “ocultista explícito, curador das doenças da virtude” e que curava “a cegueira e outras moléstias, por meio de consultas a oráculos antigos.” (Idem, p. 253).

A consulta foi feita numa sala pitoresca, “fornada de livros”, onde o curandeiro receitou, depois de consultar as *Peregrinações*, de Fernão Mendes e um Volume da História da França, de H. Martin: “lave os olhos com a água do banho da mulher que tenha sido sempre fiel a seu marido”. Mal chegando em casa, Pelino imediatamente providenciou o antídoto: “Apanhou um bocado de água do banho da esposa, e com ela lavou abundantemente os olhos uma, duas três vezes; e neles a luz não se fez absolutamente.” (Idem, p. 254)

Narrado em terceira pessoa, o texto apresenta acentuado tom de anedota, muito comum nesta faceta da prosa ficcional curta de Lima Barreto. Não seria exagero supor que o escritor teria representado a figura de Pelino Guedes neste texto; esta hipótese nos soa interessante, pois, Pelino Guedes foi diretor-geral da Diretoria da Justiça, com quem Lima

Barreto teve que se alterar diversas vezes para conseguir “liquidar” a aposentadoria paterna; segundo Francisco de Assis Barbosa (2002, p. 110):

Como o irritava aquele homenzinho meticoloso, que estava sempre a exigir-lhe mais um documento, mais uma certidão! [...] a criar os maiores obstáculos, num sadismo de burocrata, indiferente ao problema humano que tinha diante de si. [...] E, assim, Lima Barreto fez-se inimigo de Pelino Guedes, que figurará, mais tarde, na obra do romancista, ora na pele de Xisto Beldroegas [no *Gonzaga de Sá*], ora na do secretário do ministro J. J. Brochado (*Numa e a Ninfa*), como tipo clássico do funcionário público que vive a bajular os poderosos e a oprimir os fracos.

Importante lembrar que no conto “A Nova Califórnia” temos a figura do Capitão Pelino, “mestre-escola e redator da *Gazeta de Tubiacanga*”; um “sábio”, porque “gramático”; “Ninguém escrevia em Tubiacanga que não levasse bordoadas do Capitão Pelino...”, sendo que “Toda a vila acostumou-se a respeitar o solene Pelino, que corrigia e emendava as maiores glórias nacionais. Um sábio...” (Barreto, 2010, p. 65).

O texto no qual Lima Barreto acentuadamente satiriza a figura de Pelino Guedes é sem dúvida no híbrido “Um ‘desafio’ histórico”, publicado na edição de 15/10/1919 da revista *Dom Quixote*. O texto também se encontra no volume *Vida Urbana* e em *Toda Crônica Vol. 2*. Aqui, o diretor geral da Diretoria de Justiça aparece num ‘duelo’ contra o Presidente da República, Epiácio Pessoa. Tal duelo se dá na forma de “desafio”, ao modo dos repentistas e cantadores no nordeste, conforme esta passagem (Barreto, 1956v, p. 188):

O caso se passou entre o Senhor Epiácio Pessoa, atual presidente da República, e o Senhor Pelino Guedes, poeta extraordinário das *Trovas do Sertão* e diretor geral da Secretaria de Justiça. Todos os dois tinham amor por uma cabocla cheirosa que nem a flor do manacá; mas ao que parece

ela não se importava com nenhum deles e tinha uma grande admiração por um “saveirista” da vizinhança.

Epitácio começou:

“Você que carrega o saco
Dêste moço decidido
Diga-me no fim da festa
Quem fica de mal partido.”

Pelino, à vista disso, quis coçar o bigode e a cabeleira (...), pensando na resposta que foi esta:

“Quem fica de mal partido?
Eu vou já lhe responder
Que no fim deste governo
Eu sei o que vou fazer”.

O duelo envereda por um caminho “político” e os dois enamorados pela cabocla cheirosa acabam lançando trovas um contra o outro, que na verdade são quadrinhas criadas por Lima Barreto com base nas altercações que os dois senhores tiveram através da imprensa da época. É um texto singularíssimo dentro da prosa ficcional curta do autor, sobretudo pelo manuseio do gênero popular ‘desafio’, que acaba sendo deslocado para o interior da ‘crônica política’, num híbrido que funciona como sátira àqueles dois senhores reconhecidamente desafetos do escritor.

Além de Pelino Guedes, o outro personagem do texto, o ocultista Ergonte Ribeiro, ao que tudo indica, faz referência ao escritor rio-grandense Múcio Teixeira, que teve certo prestígio literário no Rio de Janeiro à época de Lima Barreto. Poeta, historiador, biógrafo, escreveu também naquela prosa arrevesada e ornamental típica da *belle époque* carioca, além de ter se dedicado ao ocultismo, publicando nos jornais sob o pseudônimo de Barão Ergonte. Teríamos, aqui, outra referência em chave humorística a uma personalidade da

época – recurso, aliás, muito explorado por Lima Barreto desde os tempos em que escrevia para os jornais estudantis da época de Escola Politécnica.

Todo construído num tom humorístico, o texto é de extrema leveza se comparado com as crônicas amargas que Lima Barreto escreveu no mesmo periódico, mas que não deixa de nos remeter ao tratamento que deu às principais figuras intelectuais no romance *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*. A acidez do “cronista sem máscaras” (Scheffel, 2016) é redimensionada na *blague* em que se constitui a narrativa de “O oráculo”, que por sua vez pode ser lida na chave da vingança pelo ridículo – se lermos o texto com a figura de Pelino Guedes em mente.

Leve, curto, fluente, direto, bem humorado, ficcional, sem deixar de ser crítico, este texto caracteriza muito bem o conjunto de textos híbridos do autor, que vem apresentando um percurso editorial bastante descompassado e problemático, do ponto de vista da classificação nos gêneros conto e crônica. Vejamos em detalhe:

Depois da segunda edição de *Histórias e Sonhos* [contos] e de ter entrado para o volume *Marginália* [artigos e crônicas], “O oráculo” foi publicado novamente em *Toda Crônica*, Vol. 1, de 2004. Já em 2010, o texto surge em outras duas coletâneas de contos – em *Contos completos de Lima Barreto*, da Cia. Das Letras, o texto aparece na Parte III do livro – CONTOS PUBLICADOS EM *OUTRAS HISTÓRIAS*, QUE INTEGRAM A 2ª EDIÇÃO DE *HISTÓRIAS E SONHOS*, 1951 (Barreto, 2010, p. 06) – e em *Lima Barreto e a política: os contos argelinos e outros textos recuperados*, da Loyola, sob organização de Mauro Rosso.

Em situação igual ao “O oráculo” encontram-se os demais 33 textos de nossa tabela de oscilação editorial. Um dado que precede a toda e qualquer tentativa de compreensão acerca destes textos é o fato de a grande maioria ser proveniente da colaboração de Lima

Barreto para a revista *Careta*, que surge em 1908 e logo alcança o gosto do público.⁹⁰

Aparecendo no *boom* das revistas ilustradas e sendo deliberadamente humorista e de oposição, tornou-se logo a “revista mais característica daquela fase (...), com as extraordinárias caricaturas de J. Carlos, que martelavam as mazelas do governo com enorme sucesso.” (Sodré, 1966, p. 345 e 379). O tipo de humorismo praticado pela *Careta* é tributário, por sua vez, de uma corrente importante que se firmara no âmbito das letras cariocas desde a época do Segundo Reinado. Trata-se dos jornais de humor e revistas satíricas, muitos de vida efêmera, surgidos ainda durante a Monarquia, e que se estenderam por todo o primeiro período republicano. Para termos uma ideia da importância deste tipo de publicação, podemos levar em consideração, de acordo com Jean-Yves Mérian, que no ano de 1876, por exemplo, circulava pelo Rio de Janeiro meia dúzia de jornais de cunho satírico, com uma tiragem aproximada de 10 mil exemplares por semana. (Mérian, 1988, p. 104).

A importância destas publicações está no fato de ter sido implementada, no Brasil, uma atividade intelectual de forte crítica contra instituições poderosas como a Monarquia, a Igreja, as Oligarquias, o Escravismo, entre outras. Desde os anos 1850 a imprensa gozava, em, nosso país, de uma liberdade talvez única no mundo. A utilização de testas de ferro permitia a publicação de 'comunicados' sobre qualquer assunto e qualquer pessoa. Até o Imperador Dom Pedro II tornava-se alvo de violentos ataques por parte dos escritores e desenhistas satíricos, como qualquer outro cidadão. (Idem, p. 114).

Além da chance de amplificar as vozes progressistas, revistas e jornais satíricos e

⁹⁰ De propriedade do jornalista e empresário Jorge Schmidt, a *Careta* apareceu para ocupar o lugar deixado pela revista *Kosmos*, também de propriedade de Schmidt, que circulou até abril de 1909. A revista circulou de junho de 1908 a novembro de 1960, ininterruptamente.

humorísticos ampliavam o rol de possibilidades para os escritores iniciantes, muitos dos quais, como os irmãos Aluísio e Artur Azevedo, preocupados em estabelecer uma renovação nas letras brasileiras. No caso de Aluísio, conforme demonstra Orna Messer Levin, os principais temas abordados em sua prosa de ficção também surgiram em caricaturas que o escritor criou em periódicos satíricos e humorísticos. (Levin, 2005, p. 18).

A importância destas revistas e jornais, portanto, pode ser mensurada sob um duplo ponto de vista: 1) histórico-político; por propiciarem a circulação de um discurso contra-hegemônico elaborado sob as mais diversas formas – as caricaturas, os artigos de opinião, as crônicas e contos humorísticos e satíricos, entre outras e 2) estético-literário; no sentido de favorecer aos novos escritores um espaço para a publicação de textos desvinculados e contestadores dos cânones literários vigentes à época.

Lima Barreto deu continuidade e expansão a esta tradição humorístico-satírica das revistas. Na *Careta*, soube explorar o ‘espaço jornalístico’ no sentido de contestar o cânone literário da *belle époque*, martelar as ‘mazelas do governo’, desabafar angústias pessoais, simplesmente contar ‘causos’ e, sobretudo, imprimir a marca de um tipo de texto que já não cabia mais dentro das categorias tradicionais da época.

Conforme observa Clara Nogueira (2012, p. 130), a *Careta* marcou época “não somente por ser representativa de uma cidade que se queria símbolo de modernidade”, mas principalmente por ser uma publicação representativa “da evolução técnica que mudaria de certa forma os paradigmas do jornalismo literário do momento em questão”. Tais paradigmas seriam, principalmente, aqueles defendidos pelos escritores consagrados da *belle époque* carioca: separação dos gêneros, estilo grandiloquente, léxico rebuscado, etc., características encontradas, por exemplo, nas contribuições literárias para a revista *Kosmos* – mais restrita do ponto de vista do consumo e conservadora no que se refere à literatura.

Como demonstrou Antonio Dimas (1983, p. 44), em estudo sobre esta revista:

No conjunto, a prosa de *Kosmos* nada antecipa esteticamente, nada propõe, havendo quando muito, superada a inércia diluente, justaposição à própria época. Neste sentido, ao adotar caminhos temáticos em voga e/ou os procedimentos estéticos em vigor na virada do século, não se pode negar cunho de atualidade à revista, embora isso fosse procurado mais deliberadamente no nível gráfico-visual.

A *Careta* surge para ocupar o lugar deixado pela *Kosmos*, bem como expandir seu raio de ação, principalmente na tentativa de aumentar o alcance de público. Há, ainda, um fator biográfico importante quando passamos a inventariar a atividade de Lima Barreto nos periódicos da época: a aposentadoria do serviço público. De acordo com Francisco de Assis Barbosa (2002, p. 278):

Só depois da aposentadoria, a partir de 1919, é que Lima Barreto intensifica a sua colaboração na imprensa, escrevendo na *Careta*, no *A.B.C.*, em *Hoje*, na *A Notícia*, no *O País*, na *Gazeta de Notícias*, pois dessa atividade tira o seu ganha-pão, além dos proventos, por sinal bem modestos, que recebia do Estado.

A aposentadoria, se por um lado agrava o já precário orçamento familiar, por outro, permite ao escritor que se livre de certas amarras – provenientes de seu cargo na Secretaria de Guerra – que o impediam de levar às últimas consequências sua crítica aos desmandos do governo. Na *Careta*, recebe salário fixo como colaborador regular e redator; a presença constante de seus textos no semanário lhe permite criar, como observado por Beatriz Resende, “uma espécie de *intimidade* maior com o leitor” além de uma constante “introdução de novas liberdades formais nos escritos publicados como crônicas.”. (2004b, p. 7-8).

Nossa hipótese inicial aponta para o fato segundo o qual estas ‘liberdades formais’ que Lima Barreto exerceu ao longo de suas publicações na *Careta* permitiram, posteriormente, aos organizadores desta parte de sua obra, considerar muitos textos ora como contos, ora como crônicas. Nosso esforço será o de encarar este conjunto de textos a partir de um ponto de vista do hibridismo estético, algo que já ensaiamos com algumas narrativas presentes apenas em coletâneas de contos.

Todos os textos que entraram para a segunda edição de *Histórias e sonhos*, organizada por Francisco de Assis Barbosa [Gráfica Editora Brasileira, 1951], com exceção de “O oráculo”, originam-se da colaboração de Lima Barreto para a *Careta*, ao longo de suas duas passagens. Temos um total de 34 textos oscilando em dois gêneros distintos. Portanto, seria lícito perguntarmos: a que se deve tal oscilação? Visões diferentes daqueles que organizaram sua obra? O texto comporta as duas categorias? E os textos que não oscilam, poderiam figurar em ambas as formas classificatórias?

Evidentemente que entra neste desarranjo editorial um fator biográfico importante, que determina a organização desta parte da obra barretiana: a morte prematura do escritor, sem que pudesse organizar para publicação os textos que considerava aptos para tal fim. Lima Barreto apenas iniciou este trabalho de reunião e organização dos textos publicados em jornais e revistas. Conforme podemos constatar através de alguns estudos, o autor tinha um enorme apreço pelos textos que ia veiculando na imprensa diária; no início de 1920, após sair de sua segunda internação no Hospício, o escritor inicia um árduo trabalho de revisão daquilo que até então havia produzido. Segundo Francisco de Assis Barbosa (Idem, 2002, p. 313-14):

Nessa arrancada final, parecia dominado pelo pensamento de terminar tudo o que deixara apenas começado. Queria realizar, mais que

depressa, todos os seus projetos. Na organização da “Limana” [nome dado pelo próprio autor à sua biblioteca particular], não esqueceria, por isso mesmo, de relacionar os amarrados, contendo manuscritos e originais, a contar de *Clara dos Anjos* – “romance meu, inédito e incompleto, 1904”, diz a referência – e outros em que se lêem etiquetas com as seguintes indicações: “Originais publicados”, “Originais a aproveitar”, “Papeis vários”, “Originais a organizar” (...)

Queria deixar tudo pronto, antes que fosse tarde demais, numa ânsia incontida de concluir a obra que mal havia começado, o que de certo modo vem explicar, pela pressa com que trabalhava, os descuidos, as repetições e os desconchavos dos últimos livros.

O certo é que, nos três anos derradeiros, entre 1920 e 1922, o escritor dá por concluídas nada menos de cinco volumes: *Histórias e sonhos*, *Marginália*, *Feiras e Mafuás*, *Bagatelas* e *Clara dos Anjos*. Mas não veria nenhum destes livros publicado, com exceção de *Histórias e Sonhos*. De *Feiras e Mafuás*, chegaria a rever as primeiras provas.

O certo é que, em nenhum destes volumes, deixados pré-editados por Lima Barreto, encontramos textos com a mesma feição daqueles que oscilam como contos ou crônicas. Mostramos que há uma tendência, por parte dos estudiosos e organizadores, em considerá-los como contos, ou pelo menos é nesta perspectiva que surgem as principais discussões. Vimos que cada editor e/ou organizador da prosa ficcional curta de Lima Barreto tem um entendimento sobre a questão e “batem o martelo” no que se diz respeito ao que realmente é conto em sua obra.

Não será nosso objetivo definir quais destes textos se constituem como sendo conto ou crônica; antes, pretendemos abordá-los a partir de uma “terceira via”, para além das categorias estanques ‘conto’ e ‘crônica’. Mostrando, assim, que em Lima Barreto há um predomínio das formas híbridas, como um projeto estético, e não como “imperfeição” de

forma, conforme foi considerado muitas vezes.

* * *

Na edição de 03/04/1915 da *Careta*, Lima Barreto publicou a narrativa “Um bom diretor”, além de outros dois textos; “Um candidato”⁹¹ e “Por que será?”. Este último, aparece assinado por pseudônimo, “Ingênuo”, e se constitui mesmo como uma crônica, bastante irônica em relação às pretensões elitizantes dos membros do “Automóvel Clube”, que reclamavam subsídios do governo para instalação, em Copacabana, de um Balneário para desfrute dos amantes de carros.

Aqui, Lima Barreto não perde oportunidade para atacar um de seus desafetos literários, o escritor Paulo de Gardênia (pseudônimo de Benedito Costa), que substituiu Figueiredo Pimentel na coluna “O Binóculo”, da *Gazeta de Notícias*. Gardênia, além de publicar crônicas sociais retratando o mundo chique do Rio de Janeiro, também escrevia romances, dentre os quais se destacam *Sol de Primavera* (1914) e *Letícia* (1916), além do estudo *O romance no Brasil* (1918). Ocupou, ainda, a função de Oficial de Instrução Pública durante a prefeitura de Rivadávia Corrêa.

Rivadávia, por sua vez, bacharel em Direito, foi um político de carreira bastante próximo dos presidentes Hermes da Fonseca (1910 – 1914) – de quem foi ministro da Justiça – e de Venceslau Brás (1914 – 1918) – que o nomeou para a prefeitura do Distrito

⁹¹ Assinado pelo pseudônimo L. B., é um dos textos que compõem o *corpus* editorial de nossa dissertação. Trata-se de uma narrativa satírica, bastante crítica em relação ao *modus operandi* da política brasileira, sobretudo nos aspectos da fraude eleitoral e do paternalismo imperantes no jogo político de nossa democracia. Do ponto de vista formal, “Um candidato” pertence ao conjunto de textos híbridos do autor, centrado em um personagem, dialogado, irônico, breve e construído numa linguagem mista, entre a dicção jornalística e a oralidade.

Federal, entre os anos de 1914 a 1916. Como ministro da Justiça, criou o Vestibular, em 1911, e decretou as Reformas do Ensino no Estado do Rio de Janeiro, em 1913. Estudou com os escritores Raul Pompeia e Coelho Neto, ao lado dos quais editou o periódico *A Onda*. Atuou na imprensa como jornalista e redator do importante *Correio Paulistano*.⁹²

Na crônica “Por que será?”, Lima Barreto cita o cronista de “o Binóculo” para tentar entender as motivações profundas que levaram os cavalheiros do Automóvel Clube a criarem para si o tal balneário. Eis o trecho (Barreto, 2016, p. 246):

Julgo que o fim desse clube deva ser o de animar entre nós o gosto pelo automóvel; e tenho notado que ele vai conseguindo muito a tal respeito, pois vejo luxuosos *pozos*, *landaulets* chiques transformados em táxis a preço cômodo.

Paulo de Gardênia, ou do Jasmim do Cabo, disse-me há dias que isso era devido à influência do meio.

Não creio muito nos conhecimentos sociológicos do Paulo da Gardênia, ou do Jasmim do Cabo.

Quem anda atacado às revistas de moda e à baronesa de Staffe não pode absolutamente meditar sobre o complexo de uma sociedade.

Não deixa de ser instigante, quando vamos adentrando ao texto, a descoberta de seu caráter profundamente vincado ao meio político, social, literário, cultural, etc., em que vivia Lima Barreto. No *Diário Secreto*, de Humberto de Campos, que traz registros primorosos desta época, encontramos a seguinte entrada (Campos, 1954, p. 123)

⁹² Conforme o verbete CORRÊA, Rivadávia. Disponível em:

<http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/CORREIA,%20Rivad%C3%A1via.pdf>

Consulta em 12 jun 2017.

08 de janeiro de 1915: De caminho para casa, passei na “Gazeta de Notícias”, para falar com o Nogueira da Silva. Não estava. Conversei com o Paulo de Gardênia (Benedito Costa), um adorável imbecil que faz o “Binóculo”, a seção elegante do jornal. Esse Benedito é um mulato pernóstico, tornado popular pela sua encantadora cretinice. A propósito da sua pessoa e do seu nome, contou-me, entre outras, a seguinte anedota, o Emílio de Menezes:

– O Paulo de Gardênia, da Gazeta...

Emílio, que o conhecia pelo nome de batismo, indagou:

– Não é o Benedito da Costa?

– Benedito Costa – emenda o Petrônio-mirim.

E o Emílio, com alusão à cor do elegante:

– Ora, o senhor já viu Benedito que não seja... da Costa!?

O Emílio costuma chamar a esse legítimo representante da futilidade carioca, em vez de Paulo de Gardênia – Paulo Jasmim do Cabo.

É ainda uma alusão à costa d’África...

Tal anedota seria enquadrada no politicamente incorreto dos dias atuais, mas o próprio Lima Barreto parece ter gostado da troça, ao ponto de tê-la utilizado em sua crônica, ao chamar o cronista pelo apelido que lhe dera o poeta Emílio de Menezes – Jasmim do Cabo. Na edição de 01/03/1915 do jornal *A.B.C.* – cerca de um mês antes de ter publicado “Por que será?”, Lima Barreto havia escrito uma verdadeira descompostura acerca de um romance que Gardênia andava publicando em folhetins. Eis o artigo (Barreto, 1956i, pp. 174 – 175):

O Sr. Paulo Gardênia é um moço cheio de elegâncias, um Digesto de coisas preciosas, de receitas de namoros, de coisas decentes, que apareceu aí nos jornais e sucedeu a Figueiredo Pimentel no Binóculo.

Ontem, deparei um capítulo de um seu romance na Gazeta de Notícias; e, como gosto de romances e nunca fui dado a modernismos, não conheço grandes damas e preciso conhecê-las para exprimir certas ideias nas rimas que imagino, fui ler o Sr. Paulo Gardênia, ou melhor, Bonifácio Costa.

Li e gostei.

Vejam só este pedacinho tão cheio de perfeição escultural, revelador de homem que conhece mármore, o Louvre, as galerias de Munique, o Vaticano:

"O *peignoir*, fino e leve, cobria-lhe, indolentemente, em pregas moles, o corpo venusino que era esgalgo; os quadris largos; o busto flexível. Na corrente argentina, que lhe prendia os cabelos, louros como mel, luziam esmeraldas. E os seus dedos, maravilhosamente róseos e macios, eram rematados em unhas polidas, como pérolas. *Fausse maigre* autêntica arredondavam-se-lhe as linhas, numa surpresa de curvas opulentas, nos braços torneados, nas ancas calipígias."

Diga-me uma coisa, seu Bonifácio: como é que essa senhora é esgalga e ao mesmo tempo tem os quadris largos?

Como é que essa senhora é "fausse maigre" e tem curvas opulentas e ancas calipígias?

O senhor sabe o que se chama Vênus calipígia?

O Sr. Bonifácio fala muito em Hélade, em Grécia, em perfeição de formas, mas nunca leu os livros da Biblioteca do Ensino de Belas-Artes, que se vendem ali no Garnier.

Se os tivesse lido, não vivia a dizer tais barbaridades para extasiar, exaltar a cultura literária e estética das meninas de Botafogo.

A sua visualidade é tão perfeita, tão intensa, tão nova, acompanha e respeita tanto os conselhos que Flaubert deu a Guy de Maupassant, que acabou achando essa coisa magnífica, neste pedacinho de estilo de calouro de academia:

"E o dia louro, azul, voluptuoso e quente, entrou pelo quarto, poderoso e fecundo, na alegria iluminada do sol..

Gardênia ficou tanto tempo diante do "dia" que acabou vendo-o ao mesmo tempo louro e azul. Coelho Neto gostou?

Neste, como em diversos outros artigos e crônicas – além da prosa ficcional –, Lima Barreto trata com enorme ironia os escritores “sorriso da sociedade”. Podemos perceber que os assuntos parecem gravitar numa atmosfera conflituosa, cheia de insinuações irônicas e espetadas sardônicas de todos os lados; até que o escritor decide representar em forma literária aquilo que circulava nos meios restritos da intelectualidade carioca. O texto, por fim, acaba ganhando um aspecto de “piada interna”, que vai, por sua vez, se desfazendo com o passar do tempo; daí a possibilidade de uma leitura mais ficcional acerca de muitas destas narrativas, em virtude do apagamento dos referentes objetivos que as motivaram.

Vejamos agora outro texto em que Lima Barreto parece se apropriar destas figuras públicas para estampá-las nestes pequenos textos cheios de crítica e ironia. Trata-se da narrativa “Um bom diretor” – assinado por J. Caminha –, publicada na mesma edição da *Careta* em que saiu “Por que será?”. Ao que tudo indica, aqueles dois senhores – Paulo de Gardênia e Rivadávia Corrêa – voltam a figurar, ao lado de outros nomes da política republicana, na qualidade de personagens imersos em suas “funções oficiais”: as de Prefeito e Oficial de Instrução Pública, representados, agora, sob a ótica desmistificadora e crítica da literatura barretina. Acompanhemos este passo (Barreto, 2010, p. 377):

Estranhou o prefeito, ao ler a folha oficial, naquela manhã, que o seu diretor de Instrução Pública tivesse designado um inspetor escolar para reger uma escola elementar em Campo Grande.

A primeira frase da narrativa instaura uma atmosfera um tanto quanto absurda, que aos poucos vai sendo retificada com a incorporação de outros elementos e personagens da política republicana da época. O estranhamento do prefeito também nos causa certo estranhamento: onde estaria o problema no fato de um inspetor escolar ter sido designado para reger uma escola primária? Continua o texto:

Estranhou e não era possível que tal não se desse, mas quis atribuir o fato a injunções políticas. Em Campo Grande, no castelo feudal do Caroba, cercado de cemitérios povoados, reside o poderoso senador Rapadura, prócer do P. R. C. e dono da cidade e arredores. Ele mesmo, prefeito, tinha que lhe obedecer as ordens; e, certamente, o seu diretor da Instrução Pública designou um inspetor escolar para reger uma escola de a-b-c em obediência a pedidos do poderoso perturbador da paz dos campos santos.

Ao trazer a esfera política para a narrativa, o narrador instaura um pequeno conflito, responsável por elucidar, num primeiro momento e hipoteticamente, as motivações que teriam levado o Diretor de Instrução Pública à nomeação do inspetor escolar. Entra em cena o senador Rapadura, que não é outro senão o senhor Augusto de Vasconcelos (1853 – 1915), médico de formação e político dos mais influentes no Rio de Janeiro, sobretudo durante o governo Hermes da Fonseca (1910 – 1914).⁹³

Vasconcelos recebera tal apelido em virtude de sua origem humilde – o pai, Marcos Vasconcelos, era comerciante de produtos originários da cana-de-açúcar; entre os quais, a rapadura. Projetou-se na política após integrar-se às lideranças partidárias do subúrbio de Campo Grande. Inicialmente no Partido Republicano Federal, onde assumiu a chefia em

⁹³ Conforme o verbete VASCONCELOS, Augusto de. Disponível em:

<http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/VASCONCELOS,%20Augusto%20de.pdf>.

Consulta em 12 jun 2017.

1906; depois, acompanhou os dissidentes liderados por Pinheiro Machado e migrou para o Partido Republicano Conservador, fundado em 1910, uma semana antes da posse de Hermes da Fonseca.⁹⁴

Lima Barreto, como era seu hábito, passou a implicar com o senador, sobretudo por seus métodos espúrios de captação de votos. Em diversos textos, o escritor denomina o político pelas alcunhas de Rapadura, Melaço, Augusto Rapa Leitão Assado e, em alguns casos, por Augusto, quando a ocasião lhe permite utilizar do significado semântico deste nome para uma espécie de inversão burlesca. Citemos algumas passagens:

No texto “O Rapadura”, publicado na edição de 03/07/1915 da revista *Careta*, sob o pseudônimo de J. Hurê, Lima Barreto elenca, em chave irônica, as supostas qualidades do eminente parlamentar, entre as quais estão: “transformar as eleições em coisa cômoda” (Barreto, 2016, p. 403), utilizando o seguinte expediente:

– Como vocês devem saber, quase sempre elas [as eleições] caem em domingo ou senão o dia é feriado. Todos querem ficar em casa, e o Augusto, que sabe disso, não incomoda os eleitores. Leva os livros para sua casa ou para a de outro amigo e faz as eleições. Eis aí. Outra?

– O Augusto sabe perfeitamente que o presente é a soma do passado, que só este existe e, portanto, não devemos afastar os mortos das nossas cogitações. Que faz? Os mortos votam sempre na chapa dele.

Dentre as artimanhas imputadas a Augusto de Vasconcelos para conseguir fraudar as eleições, estava a de falsificar o livro de assinaturas dos eleitores, utilizando o nome de pessoas já falecidas. Tal expediente não era novidade, pois ainda na presidência de Campos

⁹⁴ A respeito deste conturbado ambiente político, ver o texto de José Maria Bello, “Ambiente da presidência Hermes da Fonseca – o domínio de Pinheiro Machado”. In: *História da República: 1889 – 1930*. Rio de Janeiro, Organização Simões / Revista dos Tribunais, 1952, pp. 282 – 292.

Sales (1898 – 1902) fora criada a Comissão Verificadora dos Poderes, que tinha por incumbência realizar a verificação do processo eleitoral, evitando as fraudes tão corriqueiras. Mantida até o final da Primeira República, a Comissão não cumpriu com seu escopo, muito pelo contrário; se transformou no principal mecanismo de manipulação de votos, pois os responsáveis pelo “Reconhecimento dos Poderes”, via de regra, também se mancomunavam com os fraudadores.⁹⁵

Avancemos um pouco a análise de “Um bom diretor”. O narrador começa a se perguntar quais seriam os motivos que levaram Rapadura a exigir a presença de um inspetor escolar para a função de bedel de uma escola de primeiras letras (Barreto, 2010. p. 337):

Mas, por que seria que Rapadura queria em Campo Grande um sábio inspetor escolar? Vaidade de habitante do lugarejo, que o desejava ver assim honrado e exaltado? Não era possível. O profanador dos túmulos, o desinquietador do sono dos defuntos, não tinha nenhum amor pelo lugar que habitava. Não pedira para ele nenhum melhoramento, e isto há vinte anos. Como é, então, que tinha tido esse assomo de vaidade? Era inexplicável. Ah... Era isto. O senador era conhecido pelas suas poucas letras e tinha mesmo dificuldades em ler os jornais, de modo que, ao crescer-lhe a idade, teve o capricho de aperfeiçoar a sua instrução primária.

Aqui há um esforço por parte do escritor em desqualificar a inteligência do senador, o que nos mostra o grau de antipatia de Lima Barreto para com Augusto de Vasconcelos que, bem ou mal, havia conquistado o diploma de medicina. Em outro texto bastante satírico, o escritor zomba do suposto déficit intelectual do político. Publicado na *Careta*,

⁹⁵ Ver, a tal respeito, os textos “Reconhecimento de Poderes” (Barreto, 2016, pp. 127-8) e “O reconhecimento de poderes” (Idem, pp. 180-1).

em 18/09/1915, assinada pelo pseudônimo Xim, a narrativa intitulada “O mapa” tematiza, num primeiro momento, o surto de mapas que passaram a ser comercializados em diversos estabelecimentos cariocas, relativos aos territórios envolvidos durante a Primeira Guerra Mundial.

Diante de tamanha oferta, naturalmente, a população começa a adquirir tais novidades, de modo que, diz o narrador, “Toda a gente que se preza de instruída e se tem em conta de bem informada é obrigada a todas as manhãs a ler os jornais e seguir a leitura dos telegramas com um mapa.” (Barreto, 2016, p. 228). Após as observações do cronista, que ainda discorre objetivamente sobre os mapas do teatro, “ou dos teatros das operações” (Idem, p. 228), entra em cena o ficcionista satírico, aproveitando a “deixa” do assunto para enredar pelo ridículo a figura de Augusto de Vasconcelos:

É bem conhecido entre nós o senador Melaço. Este senhor que dispõe de certa influência eleitoral no Caju, em São João Batista, em Inhaúma, em Catumbi, goza no Senado da fama de capacidade sem igual.

Vendo Melaço que todos discutiam a guerra e verificando que ele não entendia nada das operações, tratou de suprir tão grande lacuna do seu bestunto. Aconselhou-se com um colega e este lhe recomendou que comprasse uma carta do teatro das operações.

Acabada a sessão, Melaço desceu a pé a rua do Ouvidor, e assim fez para poupar o tostão. [...] foi a uma livraria e pediu ao caixeiro:

- Dê-me um mapa da zona de guerra.
- De que tamanho?
- Do tamanho natural.

A ironia de Lima Barreto às vezes surge de maneira tão fina que podem passar despercebidas certas insinuações maliciosas que o narrador propõe no texto. Dissemos que

um dos expedientes prediletos de Augusto de Vasconcelos para ganhar as eleições era o de fazer passar por eleitores algumas pessoas que já tinham falecido. Pois bem, quando o narrador de “O mapa” nos diz que “Este senhor que dispõe de certa influência eleitoral no Caju, em São João Batista, em Inhaúma, em Catumbi...”, ele está tratando justamente deste assunto: Caju, São João Batista, Inhaúma e Catumbi são nomes de cemitérios.

Este assunto ainda seria tratado com mais extensão no texto “Governada pelos Mortos”, publicado na edição de 24/04/1915 da *Careta* e assinado pelo pseudônimo de Inácio Costa. Nesta crônica, há menos cerimônia no que diz respeito ao tratamento do tema. O autor escreve num tom de indignação e revolta contra o aviltante procedimento de se utilizar dos mortos para conseguir votos. Acompanhemos um trecho (Barreto, 2016, p. 403):

O reconhecimento⁹⁶ na Câmara continua hilariante. A gente do Rapadura cada vez mais se mostra governada pelos mortos. Não há mais paz nos cemitérios e, se neles não há, onde haverá, meu Deus? Esse tal de Rapadura é um flagelo, mas que espécie de flagelo, minha Nossa Senhora! Flagelo dos mortos, necrófilo, vampiro, hiena, chacal – as coisas mais amaldiçoadas em toda e qualquer consciência. Vejam só, senhores, como ele é mal. Retirou da cova o pobre coronel Rodolfo Brasil, aquele boníssimo e gordo militar, que vivia atracado com os livros...

Todas as caracterizações do senador Rapadura, que se encontram dispersas por vários textos escritos por Barreto, se concentram em “Um bom diretor”. Aqui ele é o profanador dos túmulos, fraudador de eleições, aquele que não se importa com o destino das pessoas de seu próprio distrito eleitoral e, por conseguinte, o que governa em causa

⁹⁶ Trata-se do Reconhecimento dos Poderes, algumas sessões parlamentares que discutiam sobre a validade e legalidade dos votos recebidos pelos candidatos eleitos.

própria – a ideia da nomeação do inspetor de ensino, ao fim e ao cabo, não seria para atender a uma demanda de Campo Grande e sim para melhorar um pouco o precário nível de conhecimento do senador.

Não deixa de ser sintomático o fato de o narrador figurar o distrito eleitoral de Rapadura como “o castelo feudal do Caroba”, numa alusão ao estado de “pré-modernidade” em que se encontrava o funcionamento de nossa república. O prefeito, então, se vê apaziguado em sua consciência após formular a tese explicativa para tão absurda nomeação. Almoça e se dirige para a prefeitura. Lá chegando, depara com uma enorme confusão, oriunda da tal nomeação do inspetor escolar. O tom de absurdo da narrativa vai crescendo quando o secretário aparece dizendo que “o novo diretor da instrução quer provocar uma revolução.” (Idem, p. 378), ao nomear o tal inspetor. O prefeito pede que lhe chamem o Diretor de Instrução Pública, que atende pelo nome de Café:

O prefeito perguntou-lhe logo com o sobrecenho carregado:

– Doutor Café, como é que o senhor nomeia para uma escola elementar um inspetor escolar?

– Que tem isso?

– E o regulamento?

– Vossa Excelência sabe perfeitamente que sou médico, entendo de patologia e algumas outras coisas mais...

– O Abel Parente já me havia dito.

– ...de instrução pública do município, pois, nada entendo.

– Como? Disse isto a Vossa Excelência no meu discurso de posse, não se lembra? Veio até nos jornais. Disse bem claro: “não entendo de instrução pública no Distrito Federal”.

– É verdade. Continuei.

O disparate da situação escancara o jogo político que permeia até hoje a política de nomeação para cargos públicos. A primeira tese especulada pelo prefeito – de que a nomeação seria uma manobra do senador Rapadura, com a intenção privada de se apropriar dos conhecimentos do novo instrutor, acaba caindo por terra. Em seu lugar, surge a real motivação, mais absurda do que a primeira: um Diretor de Instrução Pública que não conhece bulhufas sobre educação acaba nomeando um especialista da área. O que seria a normalidade de tal situação se mostra, por fim, um verdadeiro descalabro.

Este pano de fundo histórico nos faz entender um pouco o Brasil que emerge da literatura barretiana, um país cheio de “encrencas”, como ele mesmo escreveu certa vez (Barreto, 1956j, p. 29):

Este Brasil é o país das "encrencas". Não se conhece no mundo nação mais cheia de atrapalhões do que esta. Todo o ano aparece uma e elas se somam sem que qualquer seja resolvida. Sobem presidentes, entram ministros, elegem-se deputados e senadores, criam-se repartições e comissões e elas continuam de pé. Não sei para que há tantos sábios e doutores, no Brasil, se eles não dão solução a tais "encrencas"!

Uma explicação plausível para as encrencas que assolam o país estaria na forma de gestão da coisa pública, pautada na chamada política da “nomeação”, em que um fulano qualquer, independente da formação ou capacidade técnica, acaba sendo nomeado para ocupar cargos importantes na administração pública, em troca de outros favores e concessões, sempre do interesse político. Tal é o caso da narrativa de “Um bom diretor” que, de forma irônica, denuncia o expediente das nomeações ao explorar o estranhamento causado por uma indicação que no fundo seria a mais adequada à função de regente de uma escola primária. Digno de nota, o aparecimento do personagem “Abel Parente” no meio da conversa. O sobrenome “Parente” parece funcionar como denúncia ao nepotismo tão

corriqueiro na esfera da política brasileira e, também ironicamente, contribui para o efeito de absurdo da narrativa.

Por fim, não podemos deixar de acentuar o caráter atualíssimo do texto, tanto pelas questões de fundo histórico-político que o movimenta, quanto pela feitura da narrativa. O fato de encontrarmos “Um bom diretor” em estado de oscilação editorial, nos mostra o caráter vincado num tempo/espaço que aproxima o texto da crônica política. Aqui, não estamos mais na longínqua República das Bruzundangas ou no Reino do Jambom, pois os referenciais e alguns personagens acabam ganhando, num primeiro momento, um tratamento objetivo e não ficcional; – O distrito de Caroba, Campo Grande, o Senador Rapadura – são alguns elementos que podem direcionar a leitura para o gênero crônica.

Por outro lado, o texto também figura em coletâneas de contos. Este fato, em nosso entendimento, se deve primordialmente à combinação de duas condicionantes: a estrutura da composição e a perda de historicidade dos referenciais. Sobre o primeiro ponto, tomemos as lições de Edgar Allan Poe, para quem a realização de um conto depende da articulação de todos os seus elementos numa “unidade composicional”, cujo resultado seria o “efeito único” despertado no leitor, após este findar a narrativa. Segundo o poeta (Poe, 1985, p. 43)

Se a sua primeira frase [do contista] não tender à exposição desse efeito, ele já falhou no primeiro passo. Na composição toda, não deve estar escrita nenhuma palavra cuja tendência, direta ou indireta, não se ponha em função de um desígnio pré estabelecido.

Se concordarmos que Lima Barreto pretendia mostrar, pelo recurso do absurdo, o real funcionamento de nossas instituições políticas – pautadas primordialmente pela 'política das nomeações' – a narrativa de “Um bom diretor” perfaz o itinerário técnico do

conto, tal qual Edgar Allan Poe teorizou. Desde sua primeira frase – “Estranhou o prefeito...” – a narrativa caminha para o efeito de absurdo, que funciona, por sua vez, como elemento crítico a um estado de coisas que o escritor imputava errado na cultura política do país.

A sequência dos elementos da narrativa vai se dando de forma lógica e simples, até atingir o ápice no nonsense: um Prefeito estranhou o fato de seu Diretor de Instrução Pública nomear um Inspetor Escolar para reger uma escola primária [primeiro absurdo]; desconfiou que tal nomeação teria se dado em função de injunções políticas, por influência do senador Rapadura, que tinha como principal expediente de campanha eleitoral arregimentar votos de pessoas mortas [segundo absurdo]; de par com esta tese, o prefeito se dirige até a prefeitura e se depara com uma espécie de revolução, de professores, alunos, outros inspetores, todos indignados com a nomeação do tal inspetor escolar [terceiro absurdo]; decide, então, chamar o tal Diretor de Instrução, o senhor Café, e este esclarece que tal nomeação se deu em virtude de sua total ignorância em relação ao cargo – ignorância reconhecida do próprio discurso de posse [quarto absurdo].

O percurso da narrativa é ascensional e cumulativo, contando com pequenas cenas, diálogos, figurações mínimas de personagens e índices espaço-temporais bastante significativos – o “castelo feudal do Caroba” – ao lado de referenciais objetivos e, num primeiro momento, não ficcionais – o subúrbio de Campo Grande e o senador Rapadura. A perda de historicidade dos referenciais, sobretudo da figura do senador Rapadura, ao lado da representação de “personagens-função” – prefeito, diretor de instrução, inspetor escolar – contribuem para que a narrativa possa ser lida como pertencente ao gênero conto.

* * *

Aproveitando o surgimento da figura do Doutor Café, no texto “Um bom diretor”, passemos agora a analisar mais um texto de nossa tabela de oscilação editorial, em que outras questões histórias também são transformadas em narrativa breve, híbrida, cheia de crítica e ironia. Trata-se de “O rico mendigo”, publicado na edição de 24 de julho de 1915 da revista *Careta* e assinado por L. B. Extremamente breve, narrado em primeira pessoa, concentra-se na descrição de um inusitado sonho por que passara o narrador. Vejamos o texto na íntegra (Barreto, 2010, p. 401):

Não sei como vos conte a coisa. A história passou-se em sonho, creio eu. Sonhei uma noite destas que tinha encontrado na rua um senhor cheio de brilhantes, cheio de roupas, bengala de castão de ouro, botinas das mais finas, que me estendeu a mão:

– Uma esmola, pelo amor de Deus!

Admirei-me de tal fato, espantei-me e lhe dei a esmola. Ia seguir o meu caminho, quando o mendigo bem-vestido me chamou e disse-me:

– Venha cá, por favor.

Voltei e ele me convidou a ir a uma confeitaria. Houve da minha parte novo espanto. Como é que o homem me pedia uma esmola, a mim, de recursos reduzidos, cheio de “encrecas” na vida, e, minutos após, convidava-me a beber em uma confeitaria? Fui ao bar mais próximo e ele, sem mais delongas, explicou-se:

– Deve o senhor admirar-se de que eu, bem-vestido, com joias, com bengala de luxo, com um Patek no bolso, lhe tivesse pedido uma esmola. Eu lhe explico. Fez uma pausa, sorvemos alguns goles de cerveja e continuou:

– Sou rico e digo isto a todo o mundo. Moro em uma grande casa, tenho lindos e caros móveis, tenho alfaias, tenho carros, tenho numerosa criadagem, tenho um banheiro que é uma verdadeira terma romana e

custeio tudo isto sem o menor esforço; mas peço esmolas.

– Por quê?

– Porque quero ganhar mais e mais. Peço até aos meus irmãos mais pobres, mesmo àqueles que vivem com dificuldades. Quero sempre ter mais, ganhar mais, para proclamar a todos a minha riqueza; e as esmolas me servem para as despesas miúdas. Às vezes até, elas me proporcionam especulações felizes.

– Mas quem é o senhor?

– Não sabe? Eu sou o Café.

Mesmo com os referentes sócio-históricos, o texto pode ser tratado do ponto de vista de uma narrativa ficcional, um “mini conto”, como se costuma abordar hoje em dia este tipo de escrita. A caracterização do personagem – um mendigo rico, morador de uma grande casa [lembramos da Casa Grande], dono de carros e criadagem e tudo isso “sem o menor esforço” –, produz novamente aquela atmosfera absurda de que falamos anteriormente. O próprio narrador se mostra inseguro quanto à veracidade do acontecimento: apenas crê na possibilidade de que tudo tenha se passado em sonho.

Lima Barreto era um ferrenho crítico da chamada política de valorização do café. Escreveu, inclusive, não poucos textos sobre o assunto, crônicas e artigos jornalísticos em sua maioria, mas também algumas peças ficcionais. Também na revista *Careta*, na edição de 26/6/1915, o autor já havia publicado a crônica “O café”, na qual parece cobrar algumas explicações do governo sobre o porquê de tantos subsídios ao produto mais importante e exportado do país (Barreto, 1956j, pp. 93-4):

Tenho ouvido dizer que o café é a maior fortuna do Brasil; que ele, quase unicamente, contribui para a riqueza orçamentária da nossa pátria. (...) O tal café, porém, só leva a pedir dinheiro. Como é que ele é a

riqueza do Brasil?(...) Estou, portanto, no meu pleno direito, de pedir aos sábios das escrituras explicação para esses milagres da natureza.

Capítulo dos mais importantes na história econômica do Brasil das primeiras décadas do século XX, o café aparece como o grande substituto do algodão e da cana-de-açúcar, produtos em franca decadência na região Nordeste do país. Inicialmente cultivado nas zonas cafeeiras localizadas nas províncias do Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo, o produto alcança, já em 1890, a marca de 4 405 000 sacas (de 60 kg), enquanto a totalidade da produção do restante do mundo atingia a marca de 4 015 000 sacas (Carone, 1975, p. 30).

O Rio de Janeiro, no entanto, não acompanhou o mesmo desenvolvimento que o produto teve em São Paulo e Minas Gerais, estados responsáveis, em 1920, por 42 e 32%, respectivamente, da produção nacional. Isto se explica pelo fato de a abolição da escravidão ter atingido primordialmente a produção de café do estado do Rio. São Paulo, que já contava com um contingente muito grande e organizado de trabalhadores oriundos da política de imigração, saltou na frente dos demais estados.

Com o rápido crescimento da produção e a pouca regulamentação do setor, não tardou a surgirem algumas crises de superprodução, especialmente nos anos de 1895 e 1905. Tal situação culminaria na chamada “política de valorização do café”, iniciada em 1903 e colocada em prática em 1906. De acordo com Carone (Idem, p. 41):

A partir daí, desenvolve-se a ideia da valorização: criar-se-ia um sindicato que compraria, sem concorrência, 15 ou até mesmo 16 milhões de sacas de café por ano. [...] Para controle do preço, a organização estocaria 3 000 000 de sacas e, em condições determinadas, poria paulatinamente o café no mercado, evitando a baixa e combatendo o estoque excessivo. [...] O plano se torna inviável devido à colossal safra

de 1906. A pressão dos fazendeiros obriga o governo a tomar medidas no sentido de subsidiar economicamente os produtores, afetados pela baixa nos preços. Concretiza-se, então, o chamado Convênio de Taubaté, a primeira intervenção estatal para proteger um produto, obra de e para benefício de uma classe.

De outro lado, existia o problema da mão de obra. O Rio de Janeiro, como dissemos, saiu bastante afetado pela abolição da escravidão e não conseguiu sobreviver como grande produtor. Coube a Minas Gerais e São Paulo tal hegemonia. No estado paulista, onde tal problema não ocorreu, ainda houve a descoberta de novas terras propícias ao cultivo, no Vale do Paraíba e no Oeste do estado.

Em São Paulo consolidou-se o regime de colonato, no qual os trabalhadores habitavam nas próprias fazendas produtoras. De acordo com Carone (Idem, p. 34), “o imigrante sai da Hospedaria da Imigração diretamente para a fazenda. Às 4 horas da madrugada, o sino acorda-os; e às 05:30 devem dirigir-se ao trabalho, onde labutam até o escurecer.” Esta rotina perdura por praticamente todo o ano; o salário tende a variar de acordo com a oferta de mão de obra e outras circunstâncias. Normalmente é muito baixo e sofre poucas atualizações, mesmo nos tempos de alta nos preços: “Em inquéritos realizados, constatavam-se diferenças mínimas entre os anos de 1897 e 1907. Salários baixos e regime rígido de trabalho levam à revolta.” (Idem, p. 35). Os levantes realizados por movimentos de trabalhadores agrícolas quase não são conhecidos, embora tenham ocorrido com certa regularidade muitas greves, violências e muitas mortes de ambos os lados.

O autor de *Policarpo Quaresma* compreendeu o achaque ao qual a população era submetida em decorrência da política de valorização do café; e não deixou de manifestar

sua revolta, através de crônicas e textos ficcionais. Caso dos mais exemplares encontramos na crônica “Um pedido”, publicada na *Careta* em 04/07/1920, ano em que, mais uma vez, o Brasil entrava na tal valorização.⁹⁷ Assinado pelo pseudônimo de Jonathan, o texto é endereçado ao senador Alfredo Ellis, um dos principais defensores dos fazendeiros junto ao governo federal. Diz o cronista (Barreto, 2016, p. 441):

Esse sr. Alfredo Ellis tem cada lembrança. [...] Outro dia, no Senado, com aquela sua ênfase habitual, falando na baixa do café, afirmou que nós já havíamos perdido com ele cerca de cento e cinquenta mil contos. Ora esta!

Ele diz “nós” referindo-se aos brasileiros. Eu o sou, mas não perdi nada com a baixa, como não ganho coisa nenhuma com a alta. [...] Com o que tenho perdido é com valorizações, defesas do dito café, porque me esfolam de impostos para fazer mais ricos uns senhores já de si ricos, como é um exemplar o sr. Ellis.

Esse negócio do café é pior do que as secas do Ceará. Para a sua valorização, defesa ou qualquer que seja, geme todo o Brasil, de quando em quando, sem que nunca acabe ficando valorizado ou defendido. Com todo o respeito que merecem a sua idade e a sua posição, eu peço ao sr. Ellis para extrair daquele “nós” a humilde pessoa do autor destas linhas. É, além de favor, uma homenagem à verdade.

A tradição marxista nos ensina que o conceito de ideologia consiste num tropo discursivo, cujo mecanismo de funcionamento está na criação de uma verdade universal, responsável por referendar e validar um interesse objetivo de classe.⁹⁸ Tal é o caso da

⁹⁷ Ver a respeito: “Terceira valorização do café e a nova política cafeeira do Estado de São Paulo” (Carone, 1975, pp. 47 – 52)

⁹⁸ Conforme CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. Coleção Primeiros Passos, Nº 13. São Paulo: Brasiliense, 1990.

chamada “política de valorização do café” e de seu mecanismo ideológico, habilmente desmistificado pelo autor nesta crônica. Ao pedir para o senador Ellis que o exclua do conjunto da população brasileira – em nome da verdade – o narrador compreende a falácia discursiva que sustenta tal política, favorável aos fazendeiros do café e deletéria à população majoritária do país.

O mesmo procedimento de fundo crítico à ideologia de valorização do café aparece no texto “O rico mendigo”, só que formulado em chave ficcional, o que permite a leitura da narrativa na perspectiva de conto, ou de uma crônica literária. A pesquisa histórica, por sua vez, fornece subsídios para uma melhor compreensão do texto literário, reconstruindo o “clima” contextual no qual esta inserida a narrativa. Não é casual, portanto, o aparecimento destes textos em épocas de “bombardeio ideológico” por parte dos fazendeiros do café. Trata-se, ao fim e ao cabo, do exercício da literatura militante. Vejamos um último exemplo:

O autor publicou na revista *D. Quixote*, em 01/8/1917, o texto intitulado “A defesa do Senhor Café (*uma subscrição*)”. A narrativa, na primeira pessoa do plural, se desenvolve em torno de uma espécie de ação humanitária, prestada por companheiros de uma redação de jornal, para tentar minorar os apertos financeiros do Senhor Café. Novamente surge uma espécie de “personagem alegoria”, conforme o trecho abaixo (Barreto, 1956j, pp. 94 – 96):

Condoídos, extraordinariamente condoídos com a sorte do Senhor Café, cujo estado precário acaba de ser exposto pelas autoridades do Estado de São Paulo, pedindo aos cofres da união um auxílio pecuniário para esse senhor que elas dizem ser a riqueza do Brasil, tomamos o alvitre de procurar recursos de modo a minorar os sofrimentos de tão rico mendigo que nos batia à porta. (...)

Um dos nossos companheiros lembrou-se da irmã Paula. Não havia dúvida que havia na bondosa senhora tanta bondade que seria capaz, apesar de tanto ela fazer o bem por aí, de socorrer aquela nossa Cólquida nacional que é o Senhor Café.(...)

A irmã Paula não se fez de rogada (tanto ela é boa, meu Deus!) e, há dias, entregou-nos o resultado da subscrição que fizera entre pessoas conceituadas e instituições várias.

A boa irmã Paula conseguiu arrecadar para o Senhor Café 2\$080 (dois mil e oitenta réis), entregues para os homens da redação, que decidiram se empenhar em arranjar outros donativos para socorrer o “rico mendigo”. Estávamos, nesta época, passando pela segunda valorização do café, que durou entre 1917 a 1920, acordada entre o governo paulista e o federal: “o Senador Alfredo Ellis e outros pedem emissão de 150 mil contos para auxiliar a safra. O governo emite 110 mil contos, emprestados integralmente a São Paulo, com a condição de ser o lucro repartido entre a União e o Estado” (Carone, 1975, p. 47).

Do ponto de vista da composição formal, tanto “O rico mendigo”, quanto “A defesa do Senhor Café”, se constituem dentro daquele modelo de narrativa híbrida. No entanto, apenas o primeiro se encontra em estado de oscilação editorial, ou seja, simultaneamente em coletâneas de contos e de crônicas. Este fato nos permite tirar algumas conclusões:

A questão editorial apresenta, num primeiro momento, um viés apenas quantitativo para o problema. A perquirição analítica é que aponta para um caminho mais delicado, que diz respeito à natureza dos textos e ao caráter híbrido que lhes permite oscilar em categorias diferentes. O fato de um mesmo texto estar presente em coletâneas distintas, do ponto de vista da classificação dos gêneros – e no caso de Lima Barreto são quase quarenta textos – abre um precedente inusitado.

Simulemos uma determinada situação hipotética: um aluno precisa realizar um trabalho para um curso no qual é estudado o gênero crônica, e para realizar sua atividade escolhe uma crônica de Lima Barreto. Decide consultar o volume *Toda Crônica* e de lá extrai o texto “O rico mendigo”. Sabemos que o aparato teórico a ser utilizado pelo aluno na análise deste texto, além da teoria estudada no curso, será orientado a partir de um entendimento prévio indicado pelo suporte material do texto – o livro de crônicas.

Continuando na situação hipotética, outro aluno que estuda num determinado curso o gênero conto, deverá realizar um trabalho e para isso decide estudar um conto de Lima Barreto. Então ele faz uma leitura do volume *Contos completos de Lima Barreto* e de lá extrai o texto “O rico mendigo”. Novamente, a análise deverá ser orientada em função da teoria do curso e da indicação prévia do suporte dentro do qual o texto está contido, neste caso uma coletânea de contos.

Se a orientação para estes trabalhos exigir qualquer tipo de fundamentação ou apreciação no tocante ao gênero literário dos textos, muito provavelmente teríamos dois trabalhos bem distintos, mesmo que tenham partido da análise do mesmo texto. Não podemos explicar esta situação dúplice do texto “O rico mendigo” apontando apenas para descuidos editoriais ou rearranjos com vistas a uniformizar a quantidade de páginas dos livros. Este não é o único caso, na prosa curta de Lima Barreto, em que um mesmo tema aparece com tratamentos diferentes quanto à composição, mostrando, assim, como o autor conseguia manipular diferentes formas de escrita para um mesmo objetivo final; neste caso, fazer a crítica sobre o tratamento dispensado pelo governo aos produtores de café.

Poderíamos estender nossa lista de exemplos para muitos outros textos, tanto da tabela de oscilação editorial, quanto de nosso catálogo de narrativas híbridas pertencentes à

prosa ficcional curta de Lima Barreto, coligidas em nossa tabela de textos híbridos. Porém, acreditamos já ter alcançado um ponto que nos permite lançar algumas impressões de caráter mais geral, sobre a especificidade destas pequenas narrativas, meio contos, meio crônicas.

II – Superação e reinvenção dos gêneros

A primeira e mais visível impressão que estas pequenas narrativas causam, por assim dizer, nos coloca de frente ao próprio entendimento que o autor desenvolveu para a questão dos gêneros literários. Encontram-se dispersos em vários textos de Lima Barreto uma concepção de gênero muito peculiar à época e ao ambiente literário brasileiro de então. Tomemos como exemplo uma espécie de resenha que o escritor produziu acerca do livro de Hilário Tácito, *Madame Pommery*, publicada na edição de 02/061920, do jornal *Gazeta de Notícias* (Barreto, 1956i, p. 116):

Nós não temos mais tempo nem o péssimo critério de fixar rígidos gêneros literários, à moda dos retóricos clássicos com as produções do seu tempo e anteriores.

Os gêneros que herdamos e que criamos estão a toda a hora a se entrelaçar, a se enxertar, para variar e atrair. O livro do Sr. Hilário Tácito obedece a esse espírito e é esse o seu encanto máximo: tem de tudo. É rico e sem modelo; e, apesar da intemperança de citações, de uma certa falta de coordenação, empolga e faz pensar.

Percebemos que a ideia clássica da separação dos gêneros literários é negada por Lima Barreto, ao mesmo tempo em que há uma valorização das inovações formais. Chama atenção o fato do autor considerar o livro de Hilário Tácito como algo “rico e sem modelo”. Diante destes argumentos, poderíamos seguramente sustentar que não há, do ponto de vista da estética barretiana, nenhuma contradição no fato de existir oscilação de muitos de seus textos em coletâneas de contos e crônicas. São, também, “textos sem modelo”, portanto inclassificáveis do ponto de vista dos gêneros fixos.

Não obstante, a necessidade de se categorizar determinado texto numa categoria literária é inerente à própria história da literatura (Eagleton, 2006, p. 108). Por mais que as vanguardas do começo do século XX tenham se esforçado para mitigar a importância dos gêneros – e que alguns teóricos tenham preconizado sua extinção –, eles continuam funcionando como um dos principais índices para o estudo e interpretação da obra literária (Compagnon, 2001, aula 1, p. 04).

Para conseguirmos compreender um pouco melhor esta questão da validade ou não dos gêneros para a pesquisa literária, recorreremos aos estudos de Tzvetan Todorov, que propõe uma interpretação para os gêneros literários a partir do conceito de “horizontes de expectativa”. Para o crítico, os gêneros existem como instituição, que funcionam como 'horizontes de expectativa' para os leitores e como 'modelos de escritura' para os autores. (Todorov, 1980, p. 52). Seriam estas, continua o autor, “as duas vertentes da existência histórica dos gêneros”; de um lado, “os autores escrevem em função do (o que não quer dizer: de acordo com o) sistema genérico existente”, por outro, “os leitores lêem em função do sistema genérico que conhecem pela crítica, pela escola, pelo sistema de difusão do livro ou simplesmente por ouvir dizer” (Idem, p. 52).

A ideia presente no trecho de Lima Barreto que citamos, segundo a qual os gêneros estão a toda hora a “se entrelaçar, a se enxertar, para variar e atrair” é a mesma que Todorov lança mão para justificar seu empenho em estudar os gêneros literários “nos dias de hoje” [no caso, em 1978]. Para o crítico búlgaro, “seria um signo de modernidade autêntica, o fato de um escritor já não obedecer à separação dos gêneros.” (Idem, p. 45).

Todorov entende a questão na contramão do que vinha sendo postulado por muitos estudiosos – numa tradição que vai de Benedetto Croce a Maurice Blanchot, principalmente – e que se caracterizou por uma espécie de negação dos gêneros. A radicalidade de Croce, por exemplo, fincada numa concepção romântica de gênio, “nega aos gêneros literários qualquer essencialidade, considerando-os apenas 'rótulos' da inspiração poética, fenômeno da atividade incoercível do gênio pessoal.” (D'Onofrio, 1983, p. 79).

Para Todorov, no entanto, os gêneros literários não desapareceram, e nem viriam a desaparecer ao longo do século XX; o que sempre houve no desenvolvimento histórico dos gêneros – e isto é válido também para a modernidade – é que muitos acabaram sendo substituídos ou incorporados uns aos outros (Idem, p. 47). O aparecimento de um novo gênero é sempre a transposição de um ou de vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação. (Idem, p. 49).

Este ponto é fundamental para compreendermos o caráter híbrido e “sem modelo” desta parcela da prosa ficcional de Lima Barreto. Se recordarmos que o autor manipulava conscientemente os gêneros jornalísticos, a oralidade da cultura popular, bem como a tradição da literatura europeia, estaremos em condições de dar um passo em direção à natureza formal destas pequenas narrativas.

Avançando um pouco nesta direção, lembremos que o escritor se considerava um tipo de combatente das letras, fazendo da literatura uma arma para lutar contra as iniquidades sociais e as representações artísticas que as referendavam, sobretudo a literatura “sorriso da sociedade”. Uma das maneiras que Lima Barreto encontrou para contestar o *statu quo*, foi a de criticar a literatura oficial do período, regulamentada pelos acadêmicos posteriores a Machado de Assis – disso tratamos no primeiro capítulo da dissertação.

É dentro deste itinerário que surge a ideia de uma “literatura militante”, duplamente combativa – estética e politicamente. Em *O Profeta e o Escrivão*, importante estudo sobre o romance de estreia de Lima Barreto, *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, Carlos Fantinati reconstrói as concepções literárias presentes na obra barretiana, a partir do desenvolvimento de duas ideias centrais: o *autor* como “artista militante” e a *literatura* como “comunicação participante”.

Caberia ao artista militante, segundo o intérprete, “realizar uma obra que contenha um sentido revolucionário do ponto de vista social”, e que atue “como veículo de esclarecimento do público” (Fantinati, 1978, p. 03). O pressuposto para a insurgência do artista militante estaria no reconhecimento de uma dissensão entre este tipo de artista e o público; este, integrado na sociedade e alienado; aquele, com um alto grau de conhecimento das contradições e iniquidades sociais. O artista militante, a par deste reconhecimento, passa a atuar no encurtamento ou anulação desta dissensão e, no caso do autor militante, através de sua produção textual, seu escopo é o de criar um “elemento que possibilite a conciliação entre ele e o público.” (Idem, p. 04). No caso da literatura barretiana, este elemento seria a forma, ou, mais especificamente, a ‘forma militante’.

Através de nossa pesquisa, e principalmente da leitura de artigos e textos de teoria e crítica literária escritos por Lima Barreto, chegamos ao termo “forma militante”, como síntese de uma busca por parte do autor no sentido de equilibrar formalmente o pensamento questionador (sem cair no panfletário) e a virtude estética (sem apelar para o esteticismo da *Belle Époque*). Eis o escopo do escritor (Barreto, 1956h, p. 35):

... esforçar-me, na medida de minhas forças, para fazer entrar no patrimônio comum do espírito dos meus contemporâneos, consolidando pela virtude da forma, tudo o que interessa o uso da vida, a direção da conduta e o problema do nosso destino.

A grande contribuição de Fantinati está justamente em nos mostrar que Lima Barreto, desde o início de sua carreira como escritor, já havia estabelecido o caminho literário de uma busca pela comunicação clara do texto, bem como do engajamento social e político da obra. Não por acaso, desde seu romance de estreia, o que se verifica no escritor carioca é um estado “de constante tensão entre a realidade estética da obra e seu sentido social.” (Fantinati, 1978, p. 09). Isso porque, o autor de *Policarpo Quaresma* não quis ficar apenas no panfleto e documental, muito menos no ornamental. A ideia de aproveitar de cada gênero o que ele teria de melhor para a comunicação de uma ideia, nos mostra a busca de Lima Barreto por uma nova estética, a serviço da comunicabilidade exigida pela formulação de uma literatura militante.⁹⁹ Carlos Fantinati compreendeu muito bem esta proposta, conforme podemos observar neste trecho (Idem, p 34):

Esta formulação [da literatura militante] não parece estar longe de uma propugnação por uma síntese estética entre meio e mensagem, que libera a arte dos extremos conteudísticos e formalistas de julgá-la e conceber.

⁹⁹ O conceito de literatura militante, tal qual Lima Barreto o defendia, pode ser lido em: BARRETO, Lima. “Literatura Militante”. In: *Impressões de leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 71-74.

Se para Lima Barreto a obra deve estar a serviço da comunicabilidade, se a linguagem deve servir de meio adequado à mensagem para veicular os conteúdos de interesse social e humano, o artista necessita também ter presente que não há mais materiais e procedimentos já adrede preparados para compor a obra de arte.

A consciência da necessidade de se criar algo novo, sem decalques dos modelos preexistentes e tombados pela tradição, se mostra presente, como vimos, já em 1907, quando do lançamento da revista *Floreal*. Com a recuperação dos textos que Lima Barreto publicou na revista *Fon-Fon*, também em 1907, podemos perceber que esta modalidade de texto híbrido já estava presente na produção do autor. Mas foi sobretudo nas páginas da *Careta* que o escritor exercitou de forma plena este tipo de narrativa. Houve, de fato, um encontro entre as expectativas de Lima Barreto e os propósitos da revista, ou seja, de um lado a publicação popular, uma das mais importantes em termos de circulação nacional, durante a primeira metade do século XX, de outro, o escritor militante, preocupado em escrever e ser entendido pelo maior número possível de leitores, sem, no entanto, abrir mão do teor crítico que sempre imprimiu em seus textos. Como bem demonstrou Clara M. A. Nogueira, “... a *Careta*, em sua tendência crítico-jocosa, facilitou o caminho barretiano, dando-lhe sempre espaço para seus textos.” (Nogueira, p. 163).

O trabalho de Felipe Botelho para a recuperação da prosa curta de Lima Barreto ainda inédita em livro resultou, além dos 163 inéditos, numa reflexão importante sobre o lugar destas revistas humorísticas na obra do escritor. De acordo com o pesquisador, da *Fon-Fon* até a *Careta*, passando pela *Floreal*, *Marginália* e *A.B.C.*, “fica claro que Lima Barreto tomou as revistas como meios potentes parra disseminar sua voz crítica e dissonante.” (Corrêa, 2016, p. 27).

Uma das principais marcas desta prosa veiculada nas revistas, de acordo com Botelho, foi “o desenvolvimento de uma fácil comunicação com a sociedade de seu tempo”, pois o potencial de disseminação das informações ainda era prerrogativa da imprensa escrita, que atingia, inclusive, a população não alfabetizada, “que escutava a leitura das revistas em voz alta nas ruas da cidade até o público de outros estados longínquos”. (Idem, p. 27).

Este esforço pela clareza da comunicação textual, continua o pesquisador, resulta de uma busca por aproximar o texto da 'fala brasileira', sempre objetivando um público amplo. Trata-se, ao fim e ao cabo, da formulação de um tipo de discurso “que tenta diminuir o abismo entre a 'linguagem falada natural' e a 'afetação literária da sociedade brasileira'. (Idem, p. 28).

Felipe Botelho ainda nos apresenta um texto que saiu na edição de 06/09/1929, do jornal pernambucano *A Província*, escrito por Manuel Bandeira. Trata-se de um importante artigo, no qual o poeta reflete sobre as imbricações entre língua e literatura, chamando atenção justamente para a prosa de Lima Barreto. De acordo com Bandeira, o escritor carioca teria sido uma das vítimas da afetação normativa e gramatical que imperava na sociedade brasileira; passando, assim, a ser considerado um autor desleixado, “pelo fato de se servir em prosa literária de formas correntes na linguagem falada da boa sociedade” (Idem, p. 100).

¹⁰⁰ BANDEIRA, Manoel. “O verdadeiro idioma nacional”. *A Província*, edição 205, p. 03, 06/09/1929.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=128066_02&PagFis=24288&Pesq=Bandeira Acesso em 31 jun 2017.

Para Lima Barreto, a imprensa e o folclore eram as duas grandes instâncias de conhecimento sobre a sociedade brasileira. Lembremos do verdadeiro fascínio que as seções dos “Apedidos” exerciam sobre o autor, além da série “Mágoas e Sonhos do Povo”, uma tentativa de fazer entrar para o patrimônio da humanidade a riqueza da criação popular.

O empenho de Barreto para escrever numa linguagem simples, cuja matriz estaria na junção entre dicção jornalística e oralidade, assim como no desejo de se contrapor à grandiloquência característica dos escritores *belle époque*, abre-nos um precedente teórico dos mais importantes. Podemos entender este esforço no sentido de um recuo às formas simples, daquelas formas estudadas por André Jolles, conforme o trecho abaixo (Jolles, 1976, p. 20):

Penso naquelas Formas que não são apreendidas nem pela estilística, nem pela retórica, nem pela poética, nem mesmo pela 'escrita', talvez; que não se tornam verdadeiramente obras de arte; que não constituem poemas, embora sejam poesia; em suma, aquelas formas a que se dão comumente o nome de Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, *Memorável*, Conto ou *Chiste*.

Precisaríamos, evidentemente, de mais fôlego para demonstrarmos tal aproximação. Há alguns elementos, no entanto, no conjunto destas narrativas as quais estamos empenhados em analisar, que nos demonstram este caminho de recuo às formas simples. No caso específico da prosa ficcional curta de Lima Barreto, estas formas seriam o Caso, o Conto e o Chiste. A estas três formas simples podemos aglutinar uma quarta, a Anedota, muito do gosto do autor. Pensemos em pequenas narrativas como “O Gambá”, “Coisas de mafuá”, “Rocha, o guerreiro”, “Uma anedota”, entre outras.

Ao lado desta ideia de forma simples, e como última reflexão mais abrangente, gostaríamos de trazer para a reflexão acerca deste conjunto de textos de Lima Barreto, uma abordagem bastante instigante do crítico Gilberto Mendonça Telles. Acompanhemos este trecho (Telles, 1996, p. 145):

Os críticos e historiadores dos grandes movimentos literários do fim do século passado, na Europa, preocupados com o que se denominará, depois “estilo de época” (dentro dos modelos positivistas da ciência literária dominante), não souberam dar os devidos valores a rupturas individuais de escritores como William Blake, Baudelaire, Mallarmé. Com isso não puderam prever o aparecimento das vanguardas e a fragmentação do discurso poético nos inícios do século XX. Era mais fácil escudar-se em conceitos gerais e vagos de parnasianismo, simbolismo, romantismo, dacadentismo, nefelibatismo, de poesia pura ou de arte pela arte, do que ultrapassar o comum e descobrir o teor de inovação de cada um desses escritores.

Muito tempo depois, Roland Barthes, para quem era melhor estar “na retaguarda da vanguarda”, vai afirmar no *Grau zero da escrita* que Mallarmé foi “O Hamlet da literatura ocidental”, querendo dizer que, depois dele, de suas experimentações com a linguagem, *só o silêncio*, só a fundação de outra aventura na linguagem literária seria possível para a originalidade da nova literatura.

Mendonça Telles, apropriando-se desta instigante interpretação formulada por Barthes, sustenta que o mesmo movimento havia se passado com nossa prosa de ficção, no início do século XX. Para tanto, cria uma dicotomia capaz de abarcar as duas vertentes até então dominantes na prosa brasileira: a erudita, e de certo modo universal, que teve o seu apogeu com Machado de Assis; e a popular, mais ostensivamente nacional, que encontra nos contos e no teatro de Arthur Azevedo “a condição de se abrir para um público maior,

divertindo-lhe ao mesmo tempo que lhe passava o conteúdo de uma crítica social que marcou profundamente a sua obra.” (Idem, p. 348).

Com o desaparecimento de Machado de Assis e Arthur Azevedo, mortos em 1908, continua o crítico, morreria também um ciclo de nossa tradição literária. Depois deles, também como *Hamlet*, só o silêncio... Ou, então, “o nascimento de uma nova dicção com Lima Barreto que, estreando um ano depois, conseguiu fundir os dois níveis de linguagem e abrir possibilidades para a narrativa e para o teatro modernistas”. (Idem, p. 146). Para nos fazer compreender melhor a “função sintetizadora de Lima Barreto”, o crítico recorre a uma imagem, muito rica e ilustrativa – a imagem do rio, “espécie de narrativa natural estirada entre uma origem e uma foz que se perdem nos horizontes culturais”. (Idem, p. 399).

A margem direita deste rio seria ocupada por Machado de Assis (seus contos, romances e crônicas) “com sua narrativa 'elitizada' e culta que desembocou triunfalmente no século XX, reunindo em si toda uma tradição de temas e técnicas que deram ao romance a sua melhor originalidade”. (Idem, p. 399). Do outro lado, e correndo paralelamente, a margem esquerda e meio esquecida desse rio seria ocupada pela tradição popular, representada pela obra de Arthur Azevedo, “composta de pequenos contos de estrutura anedótica, de inúmeras pequenas peças de teatro, de *vaudevilles*, nas quais se misturavam todos os tipos de linguagem cotidiana.” (Idem, p. 399).

As duas margens se fecham em 1908, com a morte dos dois escritores, “fechando-se também com eles uma forma especial de narrativa que encantou o leitor de seu tempo”. Nesse meio tempo, mais precisamente um ano depois, estreia Lima Barreto com as *Recordações do escrivo Isaiás Caminha* e continua até seu desaparecimento em 1922, a

operar “uma fusão estilística entre a linguagem 'sublimada' de Machado de Assis e o 'baixo' coloquialismo de Arthur Azevedo”. (idem, p. 399).

O renascimento da prosa literária brasileira a partir desse *grau zero* da escrita, representada pelo trabalho sintetizador de Lima Barreto, talvez apareça de maneira mais destacada nestas pequenas narrativas, que até os dias de hoje não encontraram um lugar seguro para repousar. Considerada por Barthes como um “esforço de libertação da linguagem literária”, essa escritura branca, “liberta de qualquer servidão a uma ordem fixada na linguagem” (Barthes, 1974, p. 160), proporciona ao pensamento o máximo de sua responsabilidade, por surgir sem o revestimento acessório de uma Forma sem História.

A oscilação dos textos em coletâneas de contos e de crônicas vem referendar essa escritura de *grau zero*, ponto de partida para inúmeros prosadores que se seguiram a Lima Barreto. Como bem percebeu Alfredo Bosi, a prosa de ficção em língua portuguesa, que vivia em “maré de academismo”, só viria a lucrar com o trabalho que o escritor efetuou no âmbito da linguagem literária, em sua mescla com o jornalismo e a oralidade: “Hoje, ao lermos os romances de Marques Rebelo ou Érico Veríssimo, sabemos devidamente ajuizar da modernidade estilística de Lima Barreto.” (Bosi, 2013, p. 340).

Conclusão

O ano de 2017 tem se configurado de maneira aparentemente positiva em relação à obra de Lima Barreto. Especialmente por conta da décima sétima edição da Flip – Festa Literária Internacional de Paraty –, na qual o escritor homenageado é justamente o autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Este fato vem corroborar a tese de Calos Nelson Coutinho – escrita na década de 70 – segundo a qual o nome de Lima Barreto sempre emerge nos momentos em que o Brasil mergulha em crises institucionais, morais, éticas, políticas.

Para o estudioso, existe uma espécie de gangorra que orienta a recepção da obra barretiana. No interior mesmo da crítica, há um movimento que vai do “entusiasmo apaixonado de alguns à rejeição mais ou menos categórica de outros.” (Coutinho, 1972, p. 01) – traço por nós salientado em pormenor ao longo de nossa Introdução. Neste sentido, o aspecto denominado pelo crítico de ‘entusiasmo’ para com a obra de Barreto seria, antes, uma “simpatia calorosa”, mas “pouco atenta ao essencial”. Enquanto o pólo da ‘rejeição’ assume muitas vezes o teor de um “desprezo ‘aristocrático’ pelas pretensas debilidades ‘formais’ do grande romancista popular.” (Idem, p. 01). Neste lado receoso da gangorra, muito se insistiu no caráter memorialístico de sua ficção, em sua natureza demasiadamente ‘autobiográfica’, no fato de sua crítica estar ancorada e motivada num ‘ressentimento de derrotado’, na incompreensão do homem de cor que optou pelo caminho das letras, nos desequilíbrios do alcoólatra, etc.

Inversamente, ao lado da simpatia por Lima Barreto estaria aqueles que exaltam suas qualidades de escritor popular, cronista urbano e suburbano, do autor sensível à situação

dos pobres e oprimidos, especialmente da população afro-descendente. Além, é claro, do traçado crítico e satírico através do qual o escritor desancou os mandatários do país durante nossa Primeira República, fato que despertou um vivo interesse de historiadores e sociólogos.

Para Carlos Nelson Coutinho o que se impõe como imperecível na obra de Lima Barreto é seu “inequívoco caráter realista e democrático popular”, vincado e extraído das entranhas da tradição brasileira, num diálogo vivo e produtor com as linhas gerais de um realismo europeu, sobretudo o de matriz russa. O resultado imediato desta militância a um só tempo estética e política praticada pelo escritor carioca percebe-se, segundo o crítico, “no fortalecimento e aprofundamento de uma tradição realista autenticamente nacional.” (Idem, p. 02).

É este o fato, poucas vezes percebido, que realmente distingue a obra de Lima Barreto dos escritores populares, principalmente os representantes da vertente neo-naturalista e populista, que caracterizou boa parte da literatura brasileira dos anos 30.¹⁰¹ A distinção, no autor de *Clara dos Anjos*, está justamente no trabalho com a forma, não no sentido de um formalismo estetizante, mas na consecução da “forma militante”, como instrumento crítico e estético, que encontrou nas páginas da revista *Careta* o seu momento de maior alcance e maturação. Foi o que tentamos demonstrar ao longo de nosso trabalho com os contos do escritor.

Paradoxalmente, se partíssemos de um ideário acabado e perfeito de conto, seguindo uma linha teórica que postula certas regras para o bom manuseio do gênero, talvez

¹⁰¹ Ver a esse respeito os textos de BUENO, Luís. “Introdução” e “O lugar do romance de 30”. In. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2006.

deixássemos escapar o essencial destas narrativas – o hibridismo estético que aponta para a renovação da prosa literária brasileira do século XX. Investindo no caminho oposto, no entanto, encontramos uma das maiores virtudes do autor justamente naquele material que costumeiramente aparece imputado pela crítica como ‘defeito’ em sua prosa, as tais “descidas de tom”.

Inseridos no contexto mais amplo de sua época, podemos compreender que os tais ‘defeitos’ respondem a uma necessidade humana e artística, que não encontraram vazão através dos meios tradicionais de expressão. A linguagem bacharelesca, o culto à forma fixa e a obrigação de ser agradável – exigências de boa parte da literatura praticada no período pré-modernista – não correspondiam mais ao funcionamento de uma sociedade em rápida transformação para o moderno.

A sensibilidade de Lima Barreto em perceber o curto alcance da linguagem ‘oficial’ do período para a expressão de um mundo que entrava radicalmente em mutação é digna de nota. João do Rio também a teve, é justo que se diga, mas se utilizou desta visada para, em boa parte de sua obra, referendar a nova sociedade carioca que emergia do processo de modernização, mas sem o mesmo empenho crítico do autor de *Isaías Caminha*.

Assim, o ensaísmo que se mescla a muitos contos de Lima Barreto [sobretudo em “O moleque” e “Mágoa que rala”] surge como tentativa de compreensão e instrumento de análise de uma sociedade – e um modo de viver – que ia desaparecendo numa rapidez nunca antes vista. O prolongamento da digressão ensaística na estrutura formal do conto – uma vez que não se trata de um caso isolado na contística do autor – atesta a autonomia do escritor frente às possibilidades de expressão que estavam a seu dispor naquele momento

histórico específico. A voga do ensaio nos anos 30 veio provar o quanto este gênero encontraria terreno fértil em nossas letras.

O conto em Lima Barreto representou um alargamento das possibilidades expressivas que a modernização do país ofertava através dos novos meios de difusão das informações, principalmente a imprensa. O gênero, neste sentido, tornou-se um grande campo de experimentação para o autor. A despeito de ter escrito algumas ‘obras primas’ – “O homem que sabia javanês”, “A nova Califórnia”, “Como o ‘homem’ chegou”, entre outras –, acreditamos que o mais importante e sintomático dentro desta parcela de sua obra ficcional está justamente no fato de sua grande variedade estilística e formal.

Sua prosa curta, em consonância com seus romances, surge como atitude renovadora da linguagem literária brasileira do século XX. Ao incorporar a dicção jornalística e a oralidade como componentes orgânicos de sua escrita, o autor parece ter acertado os ponteiros de nossa prosa de ficção urbana. Por fim, o hibridismo conto-crônica, ao fornecer um respaldo estético para as oscilações de tantos textos do autor em coletâneas destinadas a dois gêneros distintos, embora muito próximos, atestam não uma imperfeição de forma, mas a valorização da forma propriamente dita, no que ela tem de viva e histórica.

Bibliografia

Obras de Lima Barreto

BARRETO, Lima. *Histórias e sonhos*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Livraria Editora Schettino, 1920.

_____ *Bagatelas*. Rio de Janeiro: Empresa de Romances Populares, 1923.

_____ *Vida e obra de M. J. Gonzaga de Sá*. 4ª edição. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora Mérito S.A., 1949.

_____ *Numa e a Ninfa*. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: Gráfica Editora Brasileira, 1950.

_____ *Histórias e sonhos*. 2ª edição. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: Gráfica Editora Brasileira, 1951.

_____ *Bruzundangas*. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora Mérito S.A., 1952.

_____ *Diário íntimo*. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora Mérito S. A., 1953.

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

_____ *Feiras e mafuás*. São Paulo: Brasiliense, 1956f.

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

_____ *Vida Urbana*. São Paulo: Brasiliense, 1956v.

_____ *Coisas do Reino de Jambon*: São Paulo: Brasiliense, 1956j.

_____ *Correspondência – tomo I*. São Paulo: Brasiliense, 1956c

_____ *Clara dos Anjos*. São Paulo: Brasiliense, 1956cl.

_____ *Histórias e sonhos*. 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1956h.

_____ *O subterrâneo do Morro do Castelo*. Beatriz Resende (Org.). Rio de Janeiro: Dantes, 1997.

_____ *Prosa Seleta*. Eliane Vasconcellos. (Org.). Rio de Janeiro. Nova Aguilar, 2002.

_____ *Toda Crônica – 2 Volumes*. Beatriz Resende e Rachel Valença (Orgs). Rio de Janeiro: AGIR, 2004.

_____ *Contos Reunidos*. Oséias Silas Ferraz (Org.). Crisálida, Belo Horizonte, 2005.

_____ *Histórias e sonhos*. Antonio Arnoni Prado (Org.) São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____ *Contos completos*. Lilia Moritz Schwarcz (Org.) São Paulo. Companhia das Letras, 2010.

_____ *Sátiras e outras subversões*. Felipe Botelho Corrêa (Org). São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2016.

Bibliografia Geral

ANDRADE, Mario de. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1971.

ARRIGUCCI JR. Davi. “Fragmentos sobre a crônica”. In: *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade – Volume 46, números 1/4, janeiro a dezembro de 1985*.

ATHAYDE, Tristão de. *Contribuição à história do modernismo: o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939

_____ *Pressentimentos*. Revista Brasileira. Rio de Janeiro. Academia Brasileira de Letras, Ano XII, n. 53, out./nov./dez. 2007, pp. 355 e 358. Disponível em <<http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/revista-brasileira-53.pdf>> Acesso em 11 mar. 2017.

BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. 8ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

_____. “Introdução”. In: BARRETO, Lima. *Recordações do escrívão Isaías Caminha*. São Paulo: Publifolha, 1997.

BARRETO, Paulo (João do Rio). *O Momento Literário*. Rosa Gens (org.). Rio de Janeiro: Edições do Depto. Nacional do Livro, 1994.

BARTHES, Roland. *Novos Ensaaios Críticos / O grau zero da escrita*. São Paulo: Cutrix, 1974.

BEIGUELMAN, Paula. *Por que Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

BOSI, Alfredo. “As letras na Primeira República”. In: *História Geral da Civilização Brasileira – Vol. III Sociedade e Instituições (1889 – 1930)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. *A literatura brasileira – Vol. 5: O Pré-Modernismo*. São Paulo: Cutrix, 1973.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cutrix, 2013.

BOTELHO, Denilson. *A Pátria que quisera ter era um mito: o Rio de Janeiro e a militância literária de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, Vol. 44, 1999.

BOUILLET, Marie-Nicolas. *Atlas universel d'histoire et de géographie, Vol 1*. Paris: Hachette, 1865.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo. Companhia das Letras, 1999.

BRAYNER, Sônia. “O conto de Machado de Assis”. In: *O conto de Machado de Assis – Antologia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

BRITO BROCA, José. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés-do-chão”. In: *Para gostar de ler: crônicas, vol. 5*. São Paulo. Ática, 1981.

CANDIDO, Antonio. “Introdução”. In: *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

_____. “Os olhos, a barca e o espelho.” In: *A educação pela noite e outros escritos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

_____. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CAVALHEIRO, Edgard. *Evolução do conto brasileiro*. Rio de Janeiro: Cadernos de Cultura/MEC, 1956.

COMPAGNON, M. Antoine. *Théorie de la littérature: la notion de genre – cours de M. Antoine Compagnon*. Université de Paris IV-Sorbonne, 2001. Disponível em <http://www.fabula.org/compagnon/genre.php> Acesso em jun 2017.

COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

CORRÊA, Henrique S. Silva. O A.B.C. de Lima Barreto. Dissertação de Mestrado. UNESP – Faculdade de Ciências Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2012.

CORRÊA, Felipe Botelho. “Introdução”. In: *Lima Barreto: sátiras e outras subversões*. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2016.

COUTINHO, Carlos Nelson. “O significado de Lima Barreto na Literatura Brasileira” In: *Realismo e Anti-Realismo na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro. Paz & Terra, 1972.

DIMAS, Antonio. *Tempos eufóricos: Análise da revista Kosmos: 1904-1909*. São Paulo: Editora Ática, 1983.

D'ONOFRIO, Salvatori. *Introdução ao estudo dos gêneros literários*. Revista de Letras. Vol. 23. São Paulo, Unesp, 1983.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo. Martins Fontes, 2006.

FANTINATI, Carlos Erivany. *Lima Barreto: o profeta e o escrivão*. São Paulo: Hucitec, 1978.

FREYRE, Gilberto. "Introdução". In: BARRETO, Lima. *Diário Íntimo*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, março /maio 2002, pp. 166 – 182.

_____ O que faz um conto ser curto. *Revista USP*, São Paulo, n. 63, setembro / novembro, 2004, pp. 219 – 230.

GOTLIB, Nádia. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2010

GOMES, Eugênio. "Lima Barreto". In: Coutinho, Afrânio. (Dir.). *A Literatura no Brasil – Vol.4: Era Realista, Era de Transição*. São Paulo: Global, 6ª edição, 2002.

HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor/EDUSP, 1982.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Prefácio". In: BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Brasiliense, 1956cl.

HOUAISS, Antonio. "Prefácio". In: BARRETO, Lima. *Vida urbana*. São Paulo: Brasiliense, 1956v.

JAUOT, Delphini. Le bovarysme, histoire et interprétation d'une pathologie littéraire à l'âge moderne. *Flaubert* [En ligne], février 2009. Disponível em <http://flaubert.revues.org/411>. Consulta em 05 mai 2017.

JOÃO DO RIO. "A era do automóvel". In: *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: Garnier, 1911.

JÚNIOR, Araripe. Retrospecto literário do ano de 1893. *A Semana*. Rio de Janeiro. Anno V, Tomo V, nº 48 de 30 de julho de 1894, pp. 380-1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=383422&pagfis=1707&peq=&url=http://memoria.bn.br/docreader>. Acesso em 12 jun 2017.

JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cutrix, 1976.

KALIFA, Dominique. “Belle Époque”. In: DELPORTE, Chistian. *Dictionnaire d'Histoire Culturelle*. Paris: Quadrige/PUF, 2010.

LEBESZTAYN, Ieda. “O poço adverbial de poder: a arte de ‘Sua excelência’, de Lima Barreto, e de *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos.” In: In: NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa (Orgs.). *Belle Époque: crítica, arte e cultura*. São Paulo: Intermeios, 2016.

LEVIN, Orna Messer. “Aluísio Azevedo romancista”. In: *Aluísio Azevedo – Ficção completa, Vol. 1*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

LINHARES, Temístocles. *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro. José Olympio, 1973.

LIMA, Herman. “Evolução do conto”. In: *A Literatura no Brasil – Vol. 6*. COUTINHO, Afrânio (Dir.) São Paulo: Global, 2003.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LOBATO, Monteiro. “Paranóia ou mistificação: a propósito da Exposição Malfatti”. In: *Ideias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1964.

LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1951.

MAGNONI, Maria Salete, “Apresentação da *Revista Floreal* e *Os samoiedas*: anotações”. In: NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa (Orgs.) *Belle Époque: crítica, arte e cultura*. São Paulo: Intermeios, 2016.

MEYER, Marlyse. “Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica”. In: *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro/Campinas: Editora da UNICAMP/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

MICELI, Sérgio. *Poder, Sexo e Letras na República Velha*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Edições Melhoramentos / Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

NEVES, Angela das. *Contistas à Maupassant: A recepção crítica de Guy de Maupassant no Brasil*. (Tese de doutorado). São Paulo, FFLCH-USP, 2012.

NOGUEIRA, Clara M. A. *Cronistas do Rio: o processo de modernização do Rio de Janeiro nas crônicas de Olavo Bilac (Kosmos, 1904-1908) e Lima Barreto (Careta, 1915-1922)*. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP, 2012.

NEEDELL, Jeffrey, D. *A belle époque tropical*. São Paulo. Companhia Das Letras, 1993.

PAES, José Paulo. “O art nouveau na literatura brasileira”. In: *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. “Augusto dos anjos e o art nouveau”. In: *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PÉCORA, Alcir. *Obra de Lima Barreto permanece à margem*. Caderno Ilustrada, *Folha de São Paulo*, p. 8, 27-11-2010.

PEREIRA, Lucia Miguel. *História da Literatura Brasileira – Prosa de ficção (1870 a 1920)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.

_____. “Prefácio”. In: BARRETO, Lima. *Histórias e sonhos*. São Paulo: Brasiliense, 1956h.

PESSIANI, Enio. Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato, o público leitor e a formação do campo literário no Brasil. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 4, nº 7, jan/jun 2002.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. “Classes médias urbanas”. In: *História Geral da Civilização Brasileira – Tomo III, O Brasil Republicano, 2º Vol.* Rio de Janeiro / São Paulo: DIFEL, 1978.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1999.

PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras / São Paulo: Imprensa Oficial. 2007.

PRADO, Antônio Arnoni. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1976.

_____. “Uma literatura do povo para o povo”. In: BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Edição crítica. HOUAISS, Antonio, FIGUEIREDO, Carmem Lucia N. de (coordenadores). São Paulo: Scipione Cultural, 1995.

_____. “Lógico percurso do delírio: Osman Lins e Lima Barreto”. In: *Trincheira, palco e letras*. São Paulo: COSAC NAIF, 2004.

_____. “Ficção e verdade nos *Sertões*”. In: *Trincheira, palco e letras*. São Paulo: COSACNAIFY, 2004.

_____. “Introdução”. In: BARRETO, Lima. *Histórias e sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. “Prefácio”. In: BARRETO, Lima. *Impressões de leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1956i.

RESENDE, Beatriz. “Sonhos e mágoas de um povo”. In: *Toda Crônica vol. I*. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

_____. “Profissão: jornalista”. In: *Toda Crônica vol. II*. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

ROSSO, Mauro. *Lima Barreto e a Política: os contos argelinos e outros textos recuperados*. Rio de Janeiro: Ed. PUC/RIO-LOYOLA.

SANTOS, N. M. S. *Lima Barreto muito além dos cânones*. Arteologie, Paris, Ano 1, nº 1, mar 2011.

SANTUCCI, Jane. *Babélica urbe: o rio nas crônicas dos anos 20*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015.

SCHEFFEL, Marcos Vinícius. *Estações de passagem da ficção de Lima Barreto*. São Paulo: ANNABLUME, 2012.

_____. O cronista sem máscaras: a dimensão dialógica nas crônicas de Lima Barreto. *CIELLE, ANAIS ELETRÔNICOS*. Maringá, jun/2014. Disponível em: <<http://cielli2014.com.br/media/doc/b7437a430d33c39836c6d4c7c7ea4609.pdf>> Acesso em 18 set. 2016.

SCHWARZ, Roberto. “As ideias fora do lugar”. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2012.

SEVCENKO, Nicolau. *A Revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Scipione, 2003.

_____. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SILVA, Maurício. “Da *fièvre ornamentale* ao *estilo floreal*: a estética *art nouveau* no grafismo e na literatura pré-modernistas brasileiras” In: NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa (Orgs.) *Belle Époque: crítica, arte e cultura*. São Paulo: Intermeios, 2016.

_____. *A Hélade e o Subúrbio: Confrontos Literários na Belle Époque Carioca*. São Paulo: Edusp, 2005.

SOBRINHO, Barbosa Lima. *Os precursores do conto no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

SODRÉ, Nelson Werneck. *A História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

_____. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

SOUZA, Eliana M. de Melo. Itinerários do bovarismo. Ponto-e-Vírgula. Revista de Ciências Sociais – nº14 – set/2013. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/view/22476/16307>. Consulta em 30 mai 2017.

SOARES, Marcus Vinicius. “João do Rio e a nova esfera da crônica no século XX.” In: NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa (Orgs.) *Belle Époque: crítica, arte e cultura*. São Paulo: Intermeios, 2016, pp. 119 – 135.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. “O figurino e a forja”. In: *Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1998.

TELES, Gilberto Mendonça. *A escrituração da escrita: teoria e prática do texto literário*. Petrópolis: Vozes, 1996.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980

Anexo I - Tabela de oscilação editorial

Na tabela, da esquerda para a direita, podemos observar os 34 textos que oscilam em coletâneas de contos e de crônicas. As siglas adotadas representam as seguintes obras:

- H.S. 2ª ed. – *Histórias e sonhos*, 2ª edição, 1951, Gráfica Editora Brasileira.
- MGL – *Marginália*, Artigos e Crônicas, 1956, Brasiliense.
- C.R.J. – *Coisas do Reino de Jambom*, Sátira e Folclore, 1956, Brasiliense.
- T.C.V.1/2 – *Toda Crônica*, Vol. 1 e 2, Crônicas, 2004, Agir.
- C.C.L.B. – *Contos completos de Lima Barreto*, Contos, 2010, Companhia das Letras.
- L.B.E.A.P. – *Lima Barreto e a política*, Contos, 2010, PUC-Rio/Loyola

Nome do texto e data de publicação na Imprensa	Coletâneas em que os textos foram integrados				
	1951	1956	2004	2010	2010
O oráculo – 17/12/1914 (<i>Correio da Noite</i>)	H.S. 2ª ed.	MGL	T.C.V.1	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.
A chegada – 27/ 3/1915 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	MGL	T.C.V.1	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.
Um candidato – 3/4/1915 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	MGL	T.C.V.1	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.
Um bom diretor – 3/4/1915 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	MGL	T.C.V.1	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.
Os quatro filhos d’ Aymon – 17/4/1915 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	MGL	T.C.V.1	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.
A consulta – 17/4/1915 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	MGL	T.C.V.1	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.
Que rua é essa? – 24/4/1915 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	MGL	T.C.V.1	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.
Abertura do congresso – 8/5/1915 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	MGL	T.C.V.1	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.
Medidas de sua Excelência – 8/5/1915 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	MGL	T.C.V.1	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.
Uma anedota – 29/5/1915 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	MGL	T.C.V.1	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.
A nova Glória – 26/06/1915 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	MGL	T.C.V.1	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.
Era preciso – 3/7/1915 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	MGL	T.C.V.1	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.
Faustino I – 3/7/1915 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	MGL	T.C.V.1	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.

O rico Mendigo – 24/7/1915 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	MGL	T.C.V.1	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.
Projeto de Lei – 4/9/1915 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	MGL	T.C.V.1	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.
Firmeza política – 11/9/1915 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	MGL	T.C.V.1	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.
Cincinato, o romano – 18/9/1915 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	MGL	T.C.V.1	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.
O ideal – 2/10/1915 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	MGL	T.C.V.1	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.
A fraude eleitoral – 30/10/1915 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	MGL	T.C.V.1	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.
As teorias do Dr. Caruru – 30/10/1915 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	MGL	T.C.V.1	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.
O conagraçamento – 18/10/1915 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	MGL	T.C.V.1	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.
Nós! Hein? – 13/9/1919 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	MGL	T.C.V.2	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.
Um debate acadêmico – 25/10/1919 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	C.R.J	T.C.V.2	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.
Coisas parlamentares – 25/10/1919 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	C.R.J	T.C.V.2	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.
O Destino do Chaves – 15/12/1920 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	C.R.J	T.C.V.2	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.
Uma opinião de peso – 15/1/1921 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	C.R.J	T.C.V.2	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.
O poderoso dr. Matamorros – 5/2/1921 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	C.R.J	T.C.V.2	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.
Um fiscal de jogo – 10/9/1921 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	C.R.J	T.C.V.2	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.
Falar inglês – 1/10/1921 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	MGL	T.C.V.2	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.
Manifestações políticas – 29/10/1921 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	C.R.J.	T.C.V.2	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.
Na avenida – 15/4/1922 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	MGL	T.C.V.2	C.C.L.B.	
Rocha, o guerreiro – 19/8/1922 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	MGL.	T.C.V.2	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.
Um do povo – 19/8/1922 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	MGL	T.C.V.2	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.
Interesse público – 9/2/1924 (<i>Careta</i>)	H.S. 2ª ed.	MGL	T.C.V.2	C.C.L.B.	L.B.E.A.P.

Anexo II - Tabela dos textos híbridos do tipo conto-crônica

Da esquerda para a direita, as 131 narrativas que se assemelham, em maior ou menor grau, àquelas cuja técnica de composição denominamos de hibridismo conto-crônica. As siglas adotadas representam as seguintes obras:

- V. M. 4ª ed. – *Vida e obra de M. J. Gonzaga de Sá*, 1949, Mérito S.A. Os textos estão na segunda parte do livro, dedicada aos contos.
- H. S. 2ª ed. – *Histórias e sonhos*, 2ª edição, 1951, Gráfica Editora Brasileira, Parte II, intitulada “Outras Histórias”.
- H. S. 3ª ed. – *Histórias e Sonhos*, 3ª edição, 1956h, Brasiliense.
- MGL – *Marginália*, Artigos e Crônicas, 1956m, Brasiliense.
- V. U. – *Vida Urbana*, Artigos e Crônicas, 1956v, Brasiliense.
- F. M. – *Feiras e mafuás*, Artigos e Crônicas, 1956f, Brasiliense.
- C. R. J. – *Coisas do Reino de Jambom*, Sátira e Folclore, 1956j, Brasiliense.
- T. C. V.1/2 – *Toda Crônica*, Vol. 1 e 2, Crônicas, 2004, Agir.
- C. C. L. B. – *Contos completos de Lima Barreto*, Contos, 2010, Companhia das Letras.
- L. B. S. E. S. – *Lima Barreto: sátiras e outras subversões*, 2016, Penguin/Cia. das Letras.

Nome do texto e data de publicação na Imprensa, quando houver tal identificação	Coletâneas em que os textos foram integrados					
	1949	1951	1956	2004	2010	2016
Memórias de um <i>stegomya fasciata</i> – 16/07/1903 (<i>Tagarela</i>)		.		T.C.V.1		
Conversas – 13/04/1907 (<i>Fon-Fon</i>)						L. B. S. E. S.
Falsificações – 20/04/1907 (<i>Fon-Fon</i>)						L. B. S. E. S.
A questão da cerveja – 20/04/1907 (<i>Fon-Fon</i>)						L. B. S. E. S.
Academia Comercial – 04/05/1907 (<i>Fon-Fon</i>)						L. B. S. E. S.
O astronauta da avenida – 01/06/1907 (<i>Fon-Fon</i>)						L. B. S. E. S.
O fiscal e o condutor – 08/06/1907 (<i>Fon-Fon</i>)						L. B. S. E. S.
Um que vendeu a sua alma – 07/2013 (<i>A Primavera</i>)	V.M.4ª ed.				C.C.L.B.	

Uma entrevista – 03/04/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
A Filomena – 10/04/1915 (<i>Careta</i>)			V.U.	T.C.V.1		
O pistolão – 10/04/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Uma confissão – 17/04/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Uma contestação – 24/04/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Por força – 24/04/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
O motivo – 01/05/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Quase Doutor – 08/05/1915 (<i>Careta</i>)			V.U.	T.C.V.1		
Um apelo – 15/05/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Um Entendido – 15/05/1915 (<i>Careta</i>)			V.U.	T.C.V.1		
Muito justa! – 15/05/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
A civilizadora – 22/05/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
O prêmio – 22/05/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Reconhecimento de poderes – 29/05/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Credo! – 29/05/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Não dêxe, nhonhô – 05/06/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Um romancista – 03/07/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
O Rapadura – 03/07/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Mudança de regime – 17/07/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
O programa – 17/07/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Proeza policial – 24/07/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Carta de um pai de família ao dr. Chefe de Polícia – 24/07/1915 (<i>Careta</i>)			V.U.	T.C.V.1		
A sucessão – 07/08/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
A lei agradecida – 14/08/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Um bom ministro – 21/08/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Economias – 21/08/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Manel capineiro – 21/08/1915 (<i>Revista Era Nova</i>)	V.M.4ª ed.				C.C.L.B.	
Alfa e Ômega – 28/08/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Gratidão política – 04/09/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.

A gratidão do Assírio – 11/09/1915 (<i>Careta</i>)			V.U.	T.C.V.1		
Economia – 11/09/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
O mapa – 18/09/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
O motivo – 25/09/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
A obra-prima – 25/09/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Conversas – 02/10/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Colônia Carioca – 09/10/1915 (<i>Careta</i>)			C.R.J.	T.C.V.1		
Palavras dele – 09/10/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Alta política – 16/10/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
A conferência – 23/10/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Mais uma... – 30/10/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
De forma que... – 06/11/1915			V.U.	T.C.V.1		
A mais próxima – 06/11/1915 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Os outros – 11/12/1915			V.U.	T.C.V.1		
O que o Gigante viu e me disse – 19/07/1917 (<i>O Debate</i>)			MGL	T.C.V.1		
A defesa do Senhor Café – 01/08/1917 (<i>Dom Quixote</i>)		.	C.R.J.	T.C.V.1		
Não há remédio – 20/07/1918		.	F.M.	T.C.V.1		
Na janela - ?/06/1919 (<i>Revista Argos</i>)		H.S. 2ª ed.	H.S. 3ª ed.		C.C.L.B.	
A causa única – 28/06/1919 (<i>O Malho</i>)			V.U.	T.C.V.1		
No primor da elegância – 19/07/1919 (<i>O Malho</i>)		.	V.U.	T.C.V.1		
Um <i>five o'clock</i> – 14/08/1919 (<i>Jornal das Moças</i>)						L. B. S. E. S.
No ‘mafuá’ dos padres – 11/10/1919 (<i>Careta</i>)			V.U.	T.C.V.2	.	
Um “desafio” histórico – 15/10/1919 (<i>Dom Quixote</i>)		.	V.U.	T.C.V.2		
Coerência – 01/11/1919 (<i>Careta</i>)			V.U.	T.C.V.2		
Percalços da farda – 27/11/1919 (<i>Jornal das moças</i>)						L. B. S. E. S.
Qualquer serve – 27/12/1919 (<i>Careta</i>)		.	V.U.	T.C.V.2		
O tal negócio de “prestações” – 10/01/1920 (<i>O Malho</i>)	V.M.4ª ed.				C.C.L.B.	
É demais – 10/01/1920 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Pedra & Moskowa – 24/01/1920 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
O pai da ideia – 14/02/1920 (<i>Careta</i>)			V.U.	T.C.V.2		

Quiromancia de salão – 20/03/1920 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Uma outra – 18/10/1915 (<i>Careta</i>)		.	V.U.	T.C.V.2		
O prefeito em apuros – 14/02/1920 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Divirtam-se, mas... – 28/02/1920 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Um problema – 13/03/1920 (<i>Careta</i>)			MGL	T.C.V.2		
Centro Paraibano – 13/03/1920 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Queixa de defunto – 20/03/1920 (<i>Careta</i>)			V.U.	T.C.V.2		
Os cachorros da “Barra” – 27/03/1920 (<i>Careta</i>)			V.U.	T.C.V.2		
Rio versus Minas – 24/04/1920 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
A origem do nacionalismo – 24/04/1920 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Fala o corvo – 01/05/1920 (<i>Careta</i>)		.	V.U.	T.C.V.2		
O doutor Gandola – 08/05/1920 (<i>Careta</i>)			MGL	T.C.V.2		
Quadro de guerra – 03/07/1920						L. B. S. E. S.
Uma sessão da Academia – 21/ 08/1920						L. B. S. E. S.
Uma anedota – 16/10/1920 (<i>Careta</i>)		.	V.U.	T.C.V.2		
O Haroldo – 04/12/1920 (<i>Careta</i>)		.	MGL	T.C.V.2		
Uma academia da roça – 18/12/1920 (<i>Careta</i>)		H.S. 2ª ed.	H.S. 3ª ed.		C.C.L.B.	
Governo maravilhoso – 18/12/1920 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Cooperativa ou estação telegráfica – 25/12/1920 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Anúncios... anúncios... – 1920		.	F.M.	T.C.V.2		
O meu carnaval – 08/01/1921 (<i>Careta</i>)	V.M.4ª ed.				C.C.L.B.	
O Gambá – 08/01/1921 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Diálogo singular – 15/01/1921 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Coisas de “mafuá” – 22/01/1921 (<i>Careta</i>)		.	MGL	T.C.V.2		
O Império de Petrópolis – 22/01/1921 (<i>Careta</i>)			C.R.J.	T.C.V.2		
Carta de um defunto rico - 22/01/1921 (<i>A.B.C.</i>)	V.M.4ª ed.				C.C.L.B.	
Providências governamentais – 29/01/1921 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Lourenço, o Magnífico - 05, 12 e 26/03/1921 (<i>Careta</i>)	V.M.4ª ed.				C.C.L.B.	
O caçador doméstico – 23/04/1921 (<i>Careta</i>)		H.S. 2ª ed.	H.S. 3ª ed.		C.C.L.B.	
Manuel de Oliveira – 01/05/1921 (<i>Revista Souza Cruz</i>)			F.M.	T.C.V.2	C.C.L.B.	

Despesa filantrópica – 07/05/1921 (<i>Careta</i>)		H.S. 2ª ed.	H.S. 3ª ed.		C.C.L.B.	
Convenções – 25/06/1921 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
A agonia do burro – 23/07/1921 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Coisas do Jambon – 30/07/1921 (<i>Careta</i>)			C.R.J.	T.C.V.2		
A pescaria – 13/08/1921 (<i>Careta</i>)			V.U.	T.C.V.2		
Uma sessão da diretoria – 13/08/1921 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
A viagem de sua majestade – 27/08/1921 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Atribuições de um autor – 10/09/1921 (<i>Careta</i>)			C.R.J.	T.C.V.2		
Método confuso – 08/10/1921 (<i>Careta</i>)			F.M.	T.C.V.2		
12252:637\$871 – só? – 08/10/1921 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
A lógica do maluco – 08/10/1921 (<i>Careta</i>)			V.U.	T.C.V.2		
Sua excelência, o senhor Ministro – 08/10/1921 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
A filha do Emir – 12/11/1921 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
Em Petrópolis – 17/12/1921 (<i>Careta</i>)			C.R.J.	T.C.V.2		
O senhor diabo – 31/12/1921 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
O homem das mangas – 07/01/1922 (<i>Careta</i>)						L. B. S. E. S.
A sombra do Romariz – 14/01/1922 (<i>Careta</i>)	V.M.4ª ed.				C.C.L.B.	
Fim de um sonho – 21/01/1922 (<i>Careta</i>)	V.M.4ª ed.				C.C.L.B.	
Paulino e o “mafuá” – 11/03/1922 (<i>Careta</i>)			V.U.	T.C.V.2		
A indústria da caridade – 15/04/1922 (<i>Careta</i>)		H.S. 2ª ed.	H.S. 3ª ed.		C.C.L.B.	
Estado de sítio – 22/07/1922 (<i>A. B. C.</i>)						L. B. S. E. S.
Na segunda classe – 02/09/1922 (<i>Careta</i>)			C.R.J.	T.C.V.2		
Eficiência militar – 09/09/1922 (<i>Careta</i>)	V.M.4ª ed.				C.C.L.B.	
Este sujeito – 09/09/1922 (<i>Careta</i>)			V.U.	T.C.V.2		
Pedro I e José Bonifácio (<i>Careta</i>)			MGL	T.C.V.2		
Exportação de frutas – 11/11/1922 (<i>Careta</i>)			C.R.J.	T.C.V.2		
Herói! – 18/11/1922 (<i>Careta</i>)			C.R.J.	T.C.V.2		
Por que não se matava		H.S. 2ª ed.	MGL		C.C.L.B.	
Ele e suas ideias		H.S. 2ª ed.	MGL		C.C.L.B.	
Uma conversa		H.S. 2ª ed.	H.S. 3ª ed.		C.C.L.B.	

A Cartomante – s/d (<i>Revista da época</i>)		H.S. 2ª ed.	H.S. 3ª ed.		C.C.L.B.	
O cemitério		H.S. 2ª ed.	H.S. 3ª ed.		C.C.L.B.	
A mulher do Anacleto		H.S. 2ª ed.	H.S. 3ª ed.		C.C.L.B.	
O pecado – 08/1924 (<i>Revista Souza Cruz</i>)	V.M.4ª ed.				C.C.L.B.	