

TULANA OLIVEIRA DA SILVA

“CLARAS” DOS ANJOS

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura)

Orientadora: Prof^a Dr^a Norma Wimmer

São José do Rio Preto
2010

Silva, Tulana Oliveira da.
“Claros” dos Anjos / Tulana Oliveira da Silva. - São José do Rio Preto:
[s.n.], 2010.
97 f. ; 30 cm.

Orientador: Norma Wimmer
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista. Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas.

1. Barreto, Lima, 1881-1922 – Clara dos Anjos. 2. Romance brasileiro –
Crítica e interpretação. 3. Literatura brasileira – História e crítica, Séc. XIX-
XX. I. Wimmer, Norma. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 821.134.3(81).09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
Campus de São José do Rio Preto – UNESP

TULANA OLIVEIRA DA SILVA

“Claras” dos Anjos

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração em Teoria da Literatura, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

BANCA EXAMINADORA

Prof.a. Dra. Norma Wimmer
Professor Assistente Doutor
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos
Professor Associado
Universidade Federal da Grande Dourados

Prof.a. Dra. Giséle Manganelli Fernandes
Professor Adjunto
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto, 30 de julho de 2010

AGRADECIMENTOS

À minha família, presente e futura.

À professora Norma Wimmer, pelos anos de acompanhamento e pelos conselhos, sem os quais este trabalho não teria sido realizado, tampouco idealizado.

À professora Giséle Fernandes, pelos comentários dirigidos à primeira versão deste trabalho e pelo auxílio com a língua inglesa.

À professora Lúcia Granja, pelas observações à primeira versão e pelo otimismo.

Ao professor Paulo Nolasco, pela leitura atenta da versão final deste trabalho.

Aos colegas de pós-graduação, pela troca de experiências.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
1. SITUANDO OS GÊNEROS LITERÁRIOS	11
2. DOIS GÊNEROS, VÁRIAS POSSIBILIDADES: O ROMANCE E O CONTO	18
3. TRANSTEXTUALIDADE	40
4. ANÁLISE DOS TEXTOS	52
CONCLUSÃO	85
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	89
ANEXO	94

RESUMO

O *corpus* da pesquisa é composto por três versões de *Clara dos Anjos* de Lima Barreto. A primeira, datada de 1904, constitui um romance inacabado, incluído em “Diário íntimo”; a segunda surgiu sob a forma de conto inserido em *Histórias e sonhos* (1920); quanto à terceira, esta constitui o romance *Clara dos Anjos* (1948). A fim de ir além do reducionismo de julgar que Lima Barreto tenha escrito três obras parecidas e dado a elas o mesmo nome, nosso intuito foi compará-las no que se refere à forma e ao conteúdo. Estendendo a questão à forma dos textos em si, tentamos afirmar ou negar a menção paratextual que foi dada a cada um deles. Estes textos foram comparados e analisados em duas etapas: a primeira consistiu na exploração das relações textuais (ou transtextuais, mais especificamente) existentes nas suas construções, para a qual fomos guiados pela teoria de Gérard Genette exposta em *Palimpsestes* (1982); a segunda consistiu na verificação dos gêneros literários (conto / romance) como formas escolhidas pelo escritor para cada uma das versões. Nosso estudo fundamentou-se no reconhecimento das formas literárias referidas, bem como na revisão de suas origens e evoluções. Foi necessário, também, introduzir algumas considerações sobre a intertextualidade, para que as diferenças ou proximidades em relação à teoria de Genette fossem esclarecidas. Concluímos, por fim, que o primeiro e o terceiro textos são romances e que o segundo, apesar de inúmeras discordâncias, é um conto devido ao seu tamanho em relação ao romance. Um conto foi escrito em 1920 e, para escrever seu romance, anos depois, mantendo a história de Clara dos Anjos, Lima Barreto lançou mão da expansão do texto anteriormente produzido.

PALAVRAS-CHAVE: Lima Barreto, *Clara dos Anjos*, gêneros literários, transtextualidade.

ABSTRACT

This is a study of three versions of *Clara dos Anjos*, by Lima Barreto. The first one, published in 1904, is an unfinished novel, present in “Diário íntimo”; the second is a short story published in *Histórias e sonhos* (1920); the third is the novel *Clara dos Anjos* (1948). In order to go beyond the reductionism of stating that Lima Barreto wrote three resembling works whose names are the same, it was necessary to compare the texts and their subject matters. By analyzing the form of the texts, it was possible to confirm or deny the paratextual feature in each one of them. These texts were compared and examined in two ways: firstly, to explore the textual relation (or transtextual, more specifically) in the construction of the texts, according to Gérard Genette’s theory found in *Palimpsestes* (1982); secondly, to verify the literary genres (short story / novel) chosen by the author to each of the versions. The research was based on the characteristics of the literary forms mentioned above, as well as their origins and developments throughout different periods. Considerations on intertextuality were also essential to clarify the differences and the similarities in relation to Genette’s theory. The conclusion is that the first and the third texts are novels and that the second, although there are controversies, is a short story due to its length. The short story was written in 1920 and, years later, Lima Barreto expanded the text that was previously produced to write his novel, keeping the story of Clara dos Anjos.

KEYWORDS: Lima Barreto, *Clara dos Anjos*, literary genres, transtextuality.

INTRODUÇÃO

Lima Barreto (1881-1922) ficou conhecido na Literatura Brasileira através, principalmente, dos romances *Recordações do escrivo Isaiás Caminha* (1908) e *O triste fim de Policarpo Quaresma* (1911). No entanto, sua obra é bastante vasta e compreende escritos de gêneros e características diversas. São também romances: *Numa e a ninfa* (1915) e *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919). *Histórias e sonhos* (1920), coletânea de contos, após sua publicação inicial, foi republicada juntamente com *Outras histórias* e *Contos argelinos* em 1952. *Os Bruzundangas* (1922) e *Coisas do reino do Jambon* (1952) são sátiras sobre o país; artigos e crônicas de sua autoria encontram-se publicados em *Bagatelas* (1923), *Feiras e mafuás* (1953), *Marginália* (1953) e *Vida urbana* (1956). Ainda temos *Impressões de leitura* (1953, crítica), a memória *Diário íntimo* publicada com *Cemitério dos vivos*, também memória, em 1953, além da edição póstuma em volume de sua correspondência. Quanto aos textos a serem abordados nesta pesquisa, Lima Barreto deixou pistas de que durante anos havia alimentado o projeto "Clara dos Anjos", mas o que escreveu ficou praticamente relegado ao esquecimento durante muito tempo; seu resgate, no entanto, esclarece alguns aspectos interessantes da produção de Lima Barreto.

Um tom de denúncia e crítica à sociedade contemporânea transparecem no conjunto da obra de Lima Barreto, fato inevitavelmente associado à cor de sua pele. Segundo Eugênio Gomes (COUTINHO, 1986, p.204), Barreto tenta “converter a literatura numa verdadeira arma de combate”. Seus alvos vão desde o racismo até as desigualdades sociais. Assim, um de seus temas prediletos acaba sendo o antagonismo entre a cidade e o subúrbio, do qual, de acordo com Brito Broca (2005, p.38), a “obra de Lima Barreto constituiria uma admirável

ilustração”; ele trata também da população pobre e de vida desregrada e faz crítica às camadas do poder, temas que, apesar do ressentimento pessoal, não tiveram sua objetividade afetada pelo escritor, como coloca Alfredo Bosi (1994, p.318).

A linguagem de Lima Barreto aproxima-se da língua falada; é satírica, humorística ou irônica, uma “fusão estilística”, afirma Vasconcellos na Nota Editorial de *Prosa Seleta* (2001, p.14). Os temas que integram sua obra levam a interpretá-la não somente como ficcional, mas também como histórica (principalmente devido às crônicas) e autobiográfica, “estilo realista-memorialista”, segundo Bosi (1994, p.319). *Clara dos Anjos* retoma variantes temáticas semelhantes: trata-se da história de uma mulata, suburbana, sofredora de preconceitos sociais.

Em 1903, Lima Barreto escreve em seu “Diário Íntimo” alguns rascunhos sobre a história de uma mulata chamada Clara dos Anjos. Este “Diário”, cuja redação remete aos anos compreendidos entre 1900 e 1921, constitui um conjunto de escritos pessoais não muito organizados e muitas vezes sem data específica, composto por lembretes, idéias, correspondências, além de orçamentos domésticos e vários ensaios de capítulos de livros a serem redigidos. Dentre os últimos aparecem notas citando o nome Clara, uma possível protagonista de romance; no entanto, não é em todas as notas que o nome Clara é associado a uma protagonista; muitas vezes trata-se de notas referentes ao esboço de uma personagem feminina secundária, mulata, cercada de problemas sociais. Assim, temos no “Diário”, por exemplo:

Murmurava-se que Clara, mãe de Tito, era filha deste Brandão, César. [...] Clara freqüentara o colégio e tivera a educação comum das moças do seu tempo. Era essa a origem da mãe de Tito.(BARRETO, 2001, p.1227-1228)

Clara dos Anjos, mulher, mulata, 23 anos. [...] Clara enviúva-se e amiga-se com José Portilho, pedreiro, 50 anos [...]. José Portilho, envelhecido, não podendo trabalhar; Clara lava e engoma para sustentá-lo, e no terreiro da estalagem em que moram ela canta uma trova qualquer em um belo dia de sol.(ibid., p.1230)

Clara deve primeiro intentar os soldados à noite no acampamento de Maria Anjo, depois, aconselhada, vai ao Frutuoso, de manhã, que a recebe, escrevendo uma carta cheia de sentenças filantrópico-políticas, e escrevendo continua a dar-lhe atenção. [...] A sedução de Clara passara-se no dia 13 de maio. (ibid., p.1231)

De 1904, data um romance quase concluído intitulado, por sua vez, *Clara dos Anjos*. Deste, o autor apresenta quatro capítulos e a última frase do esboço, inclusive, não tem final, e deixa claro, portanto, que o autor abandonara o projeto de escrita. Nas últimas páginas de *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, romance cuja temática inclui também o preconceito racial e que foi concluído em 1908, o narrador em primeira pessoa nos revela:

[...] fiquei animado, como ainda estou, a contradizer tão malignas e infames opiniões, seja em que terreno for, com obras sentidas e pensadas, que imagino ter força para realizá-las, não pelo talento, que julgo não ser muito grande em mim, mas pela sinceridade da minha revolta que vem bem do Amor e não do Ódio, como podem supor. Cinco capítulos da minha *Clara* estão na gaveta; o livro há de sair... (ibid., p.248)

Na “Cronologia da vida e da obra” inserida na *Prosa seleta* de Lima Barreto, editada pela Livraria Nova Aguilar, encontramos uma interessante referência do próprio romancista acerca de um conto, “Clara dos Anjos”, por ele incluído em *Histórias e Sonhos* (1920): “Acabo um romance que vou publicar seccionado na *Revista Souza Cruz*, cuja diretoria me encomendou há um ano. Desenvolvi um conto, Clara dos Anjos, que está no meu último livro. Saiu coisa bem diferente, se bem que o fundo seja o mesmo. O título é o do conto.” (id., 2001, p.203). Francisco de Assis Barbosa, em 1961, quando da organização da publicação do romance *Clara dos Anjos*, adverte o leitor, na Nota Prévia, sobre a existência de um conto homônimo de Lima Barreto, com o qual o romance não deveria ser confundido. Este conto manteve certos personagens do esboço de 1904 e trouxe outros, novos, apesar do conflito da narrativa continuar o mesmo; entretanto, este foi concluído pelo autor.

Somente em 1921, Lima Barreto decide redigir o que viria a constituir seu último romance, sob encomenda da diretoria da *Revista Souza Cruz*. O processo de escrita vai de

dezembro de 1921 a janeiro de 1922 e em maio deste mesmo ano teve seu primeiro capítulo publicado na revista *O mundo literário*. O texto foi concluído dez meses antes da morte do autor, em novembro. Segundo a nota informativa de Angela di Stasio (1956, p.4), na publicação digital de *Clara dos Anjos* pela Fundação Biblioteca Nacional, o livro foi seccionado e publicado sob forma de fascículos no período compreendido entre janeiro de 1923 e maio de 1924, em dezesseis números da *Revista Souza Cruz*. Somente vinte e seis anos depois foi editado em volume, pela editora Mérito. Nesta última redação, *Clara dos Anjos* tem dez capítulos. Os personagens são praticamente os mesmos do conto, mas modificam-se os nomes e outros detalhes. O número de personagens e de narrativas externas à história de Clara é muito maior no romance.

Partindo das obras homônimas de Lima Barreto, propomos reflexões sobre o gênero literário, bem como sobre o processo de composição da escrita deste autor carioca, cujos textos expressam um intenso ressentimento em relação à sociedade que lhe era contemporânea. Este sentimento perdurou na escrita das três Claras dos Anjos, processo acompanhado por um visível desejo de conquista da forma.

No primeiro capítulo, consideraremos a questão dos gêneros literários, iniciaremos com os conceitos tomados a Aristóteles (1959) e a Platão (2000), que serviram de base para as teorias de muitos pesquisadores, entre eles o próprio Genette (1979), a cuja teoria nos remeteremos. No segundo capítulo, deter-mo-emos no romance e no conto como formas escolhidas pelo escritor para cada uma das versões, configurando os aspectos narrador, tempo, espaço e personagens. Partiremos da hipótese de que a primeira versão é um esboço de romance; a segunda, um conto e a terceira, um romance, ainda que a classificação dos textos sugerida pelo próprio Lima Barreto desponte várias observações. As opiniões de teóricos como Bourneuf e Ouellet (1976), Friedman (1967), Forster (1969) e Butor (1964) serão norteadoras para as referências históricas, bem como para as questões formais do romance.

Em relação ao conto, mostraremos os choques entre os conceitos de Poe (1976), Matthews (1976), Reid (1977), Friedman (1976), Pratt (1981), Bader (1976), entre outros, para justificar a nossa opinião acerca desta forma tão passível de discussões e desentendimentos.

No capítulo III, discutiremos sobre os conceitos de intertextualidade e de transtextualidade, partindo dos textos de Maurel (2008), Lopes (1999), Samoyault (2005) e Jenny (1976). Serão verificados os conceitos das relações textuais (transtextuais) evidentes na construção dos mesmos textos, com o objetivo de compreender as supressões ou modificações sofridas pelas três versões. Essas três versões sugerem claramente a *hipertextualidade*, termo empregado por Gérard Genette (1982) para designar um dos cinco tipos de transtextualidade, que englobam as relações de um texto com outro (as outras são: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade e arquitekstualidade). A hipertextualidade consiste em uma relação de derivação, segundo a qual um texto inicial A (hipotexto) dá origem a um texto B (hipertexto).

As diversas versões de *Clara* remeteriam, assim, à relação hipertextual de *transformação*, termo empregado pelo crítico para designar textos com o mesmo assunto, apresentados de maneiras diferentes; a transformação constituiria o contrário da imitação – textos com assuntos diferentes, apresentados de modo semelhante. Dentre as práticas hipertextuais, o crítico aponta também a *transposição* e, inserida nesta, a *amplificação*, da qual, seja por *extensão* (adicionar episódios que não havia antes) ou por *expansão* (aumentar as frases do hipotexto), entre outros processos como *excisão* (retirar palavras ou frases), *substituição* (primeiro *excisão*, depois *extensão*), *condensação* (reescrever para diminuir) etc., Lima Barreto parece ter lançado mão em suas três versões de *Clara dos Anjos*.

As análises dos três textos em relação tanto aos procedimentos de Genette quanto às construções dos gêneros literários se encontrarão no quarto capítulo desta dissertação. No quinto capítulo, procuraremos chegar a uma conclusão para a pesquisa proposta, baseando-

nos nos aspectos teóricos apontados e nas análises dos textos, cientes da dificuldade que envolve o assunto pretendido.

1. SITUANDO OS GÊNEROS LITERÁRIOS

Um dos pensamentos mais difundidos em relação aos gêneros literários é o de Aristóteles, divulgado na *Arte poética*. Apesar de a primeira menção à genealogia do texto ser remetida a Platão, Aristóteles é considerado um dos grandes estudiosos da área e seu texto ainda hoje é fundamento para inúmeros outros estudiosos. Para Aristóteles, a *mimesis*, a imitação, o modo de representação (não necessariamente fiel) artística da realidade, é o ponto de partida para a relação das formas de poesia que o filósofo grego julga fundamentais. Para ele, o poeta “é poeta pela imitação, e porque imita as ações” (ARISTÓTELES, 1959, p.287). Segundo os modos de imitação, Aristóteles elabora sua classificação: tragédia, epopéia e comédia; enquanto Platão, no livro III de *A República* (2000, p.100-102) parte dos modos de enunciação do discurso. Com o discurso direto, na forma de diálogo entre as personagens, temos o gênero imitativo – por exemplo, a tragédia e a comédia. Sob a forma de discurso indireto, temos o narrativo – como o ditirambo; finalmente, o gênero misto – a epopéia.

Para o caminho que percorreremos, será interessante verificarmos a história da epopéia, pois é esta a origem da narrativa, a qual relacionaremos adiante com o conto e o romance.

Para Aristóteles, tragédia e epopéia estão próximas na imitação e algumas das diferenças entre elas estariam no fato de a segunda conseguir lidar com várias situações na mesma narrativa e não comportar certos elementos dramáticos (como o canto), ao contrário da primeira. Além disso, outra diferença, para o filósofo, estaria no tempo, tendo a última mais liberdade que a primeira: “A tragédia empenha-se, na medida do possível, em não exceder o tempo de uma revolução solar, ou pouco mais. A epopéia não se limita assim em sua

duração.” (ARISTÓTELES, 1959, p.278). Entretanto, pela abrangência com que pode ser compreendida “revolução solar”, parece mais sensato entendermos que, devido aos vários conflitos dramáticos que a epopéia pode comportar, para que haja coerência é necessário tempo e amplitude, de maneira que as situações narrativas se desenvolvam propriamente.

Aristóteles afirma: “o belo [...] deve não só apresentar ordem em suas partes como também comportar certas dimensões. Com efeito, o belo tem por condições uma certa grandeza e a ordem” (ibid., p.282). E completa: “quanto mais ampla for uma fábula, tanto mais agradável será, desde que não perca em clareza” (ibid., p.283), sendo “fábula”, para ele, a imitação de uma ação. A epopéia, portanto, pode abarcar vários conflitos e os narra com a liberdade necessária para que haja clareza.

Mudanças acontecem nas formas literárias ao longo dos anos, transformando conseqüentemente o panorama dos gêneros. Além das transformações nas formas em si, as opiniões críticas também se modificam e seguem linhas diferentes. Por serem complexas essas variações, alguns afirmam não ser útil a tentativa de teorização e não ser necessário aos estudos literários esse tipo de abordagem. Para estes, ainda, as obras não precisam ser exemplares de gêneros, pois estes surgiriam a partir das próprias obras, elencando assim inumeráveis gêneros para inumeráveis obras. Entretanto, também é fato que a própria crítica não favorece o desaparecimento dos gêneros e a discussão em torno do assunto persiste no mundo acadêmico. Ademais, como bem aponta Combe (2008, p.9-11), cotidianamente, os gêneros se inscrevem na literatura porque os leitores assim o esperam. As menções paratextuais estão presentes em vários momentos e encontramos-las nas próprias obras. De várias maneiras, editores, escritores, leitores e acadêmicos alimentam esse costume de classificar as obras segundo gêneros literários.

Esta é a razão pela qual tentaremos recriar um pouco do quadro dos estudos críticos acerca dos gêneros literários, visando o encaminhamento de dúvidas futuras sobre o conto e o romance.

Após estarem em foco no período clássico, os estudos sobre os gêneros já não encontram tantos representantes durante a Idade Média. Alguns, como Diomedes (século IV), questionam-se acerca das formas líricas, sobre as quais Aristóteles havia deixado uma lacuna. Do mesmo modo, o surgimento de novas formas líricas propiciou o rompimento com a tradição clássica em alguns casos, buscando-se uma nova classificação dos gêneros.

Por volta do século XV, os estudos e, por que não, o que era observado pelos clássicos tornou-se regra para os renascentistas. A constituição das regras, entre os gregos, fundamentou-se em observações de obras contemporâneas – Aristóteles é, neste sentido, um teórico naturalista (ibid., p.30) –; para os renascentistas (em grande parte, italianos: Giraldo Cinthio, Giordano Bruno, Castelvetro, entre outros), a crítica fundamentou-se em regras a serem aceitas e seguidas. Apesar dessa “obediência”, algumas teorias sobre novos gêneros também tiveram espaço, como a adesão da lírica, juntamente com a épica e a tragédia (ou o teatro, o drama), que será concretizada com o Romantismo.

Se as teorias já estavam prontas, disciplinar o escritor, como assinala L. C. Lima (1983, p.244), interessava muito aos teóricos neoclássicos, que eram exatamente os poucos leitores do período. O escritor deveria seguir as formas fixas para a boa construção da obra.

O Romantismo chegou com a intenção de rever os estudos clássicos e a normalização de tudo o que impedisse ao artista demonstrar seu gênio. No final do século XVIII, indícios, principalmente na Alemanha, apontam para preocupações com a classificação dos gêneros e opiniões negativas acerca de Aristóteles.

No Renascimento, temos as regras. No Romantismo, a liberdade; não mais classificações estanques e normativas, mas a possibilidade da combinação, a obra regendo as

regras, a evolução quase biológica dos gêneros. Liberdade para o escritor também, este podendo simplesmente seguir sua intuição de artista.

A obra de arte quebra barreiras e preceitos, fazendo as convenções de gênero perderem seus limites. Se cada uma dessas obras, então, é individual, reorganizar gêneros ou criar outros novos não faz sentido. Conseqüentemente, seria desnecessário haver divisões de gêneros. Alguns dos defensores dessa posição teórica e de outras relacionadas à recusa da classificação em gêneros são Benedetto Croce, Victor Hugo, Hegel, Brunetière, entre tantos outros. Nessa época de recusa, contraditoriamente, as teorias sobre gênero continuaram crescendo.

Entretanto, as opiniões não são constantes e, ao longo dos anos, os gêneros voltam a ser defendidos, mas sob uma nova perspectiva. As concepções de Tynianov e do Formalismo Russo na década de 1920 sobre a historiografia literária colaboraram para admitir que os gêneros sofrem modificações constantemente. Segundo Tynianov, “o estudo dos gêneros é impossível fora do sistema no qual e com o qual eles se correlacionam” (1973, p.111). Quando pensamos em um fenômeno literário, deveríamos sempre pensar em suas correlações, pois as realidades evoluem e “cada época constitui-se num sistema particular” (ibid., p.106), que admite, portanto, a evolução dos gêneros.

Ainda na linha evolutiva, o discurso modernizador sustenta que a questão dos gêneros está sendo cada vez mais transgredida. Segundo Macé, é de Maurice Blanchot, em *Le livre à venir* (1959), “a versão mais forte da recusa moderna dos gêneros”¹ (2004, p.211). Para Blanchot, os gêneros não mais importam, pois cada livro é a literatura em si, ele não precisa se inserir na arte, ele é a arte.

No capítulo “A origem dos gêneros”, de *Os gêneros do discurso* (1980), no qual expõe a tentativa de definir o que é um gênero, Tzvetan Todorov comenta Blanchot e alerta para a evidência de que, na verdade, a obra não é auto-suficiente, fazendo com que os gêneros

¹ “la version la plus forte du refus moderne des genres”. (Trad. nossa)

praticamente desapareçam. Assim, não são os gêneros que não existem mais, são aqueles do passado que foram substituídos por outros. Ao transgredir, percebe-se a existência do gênero. Uma obra de arte se sobressai em relação às outras obras e o que nela há de excepcional passa a influenciar as seguintes: “para ser uma exceção, a obra pressupõe necessariamente uma regra; mas, além disso, assim que reconhecida em seu estatuto excepcional, essa obra torna-se, por sua vez, uma regra, graças ao sucesso de livraria e à atenção dos críticos” (ibid, p.45).

Um último ponto de vista a ser citado, entre tantos outros, é o da estética da recepção, principalmente o de seu idealizador H. R. Jauss. Na reflexão deste teórico, as obras literárias estão ligadas a um gênero que remete à expectativa do leitor e que o guia na leitura (MACÉ, 2004, p.132). Como mencionamos anteriormente, o gênero está inscrito na tradição do paratexto e o leitor assim o espera. Dessa forma, e não só pensando na estética da recepção, Lima conclui que um gênero carrega uma quantidade de traços esperados pelo leitor, mas não é por deixar de mostrar alguns desses traços que a obra não é mais considerada de tal gênero, exatamente porque seria impossível definir “exaustivamente os traços constitutivos de um gênero” (1983, p.269). Comparando o que se espera ver de uma obra com o que se obteve é que teríamos os “novos” traços de um dado gênero.

Muitas teorias apresentam pontos comuns em seu fundamento. Efetivamente, se os gêneros se modificam progressivamente, “originam-se” um do outro, o mesmo pode acontecer com as teorias. Na segunda metade do século XX, encontramos ainda várias delas. Muitas vezes, cada teórico ou teoria diferenciam-se também pela nomenclatura adotada. A discussão entre conceitos e definições igualmente gera tumultos no campo dos gêneros e das classificações literárias, como podemos ver nos exemplos a seguir.

Referente também aos gêneros imitativo, narrativo e misto de Platão, fundamentados no modo enunciativo, criou-se um outro olhar para as teorias dos gêneros, inclusive para a

tríade de Aristóteles, lírica, drama e epopéia, modificação para a qual o Simbolismo teria contribuído.

Segundo Combe (2008, p.71-73), a busca pela sonoridade das palavras, pela poesia pura, no referido período, fortalecia a idéia de que o lírico opunha-se frontalmente ao narrativo, tanto ao dramático quanto ao épico. Sob esta perspectiva, a tríade aristotélica foi modificada ao mesmo tempo no tocante à forma e ao modo. Como forma, a prosa e a poesia; como modo, o lírico, o dramático e o épico (este, substituído, ao longo dos anos, por narrativo). O poema, o teatro e o romance constituem exemplos de gêneros constituintes destes modos, respectivamente. Forma, modo e gênero são, assim, categorias que coexistem e que se completam.

No interior de cada gênero, encontram-se ainda os subgêneros. Assim, o poema seria um exemplo de gênero lírico, apresentando os subgêneros ode, soneto etc. A problemática de termos e conceitos não acaba aí.

Existe, ainda, a opinião de que a épica não teria originado necessariamente as obras narrativas (SILVA, 1969, p.309-310). Silva exemplifica os que defendem esta vertente, segundo a qual a épica não ser a origem se deveria ao fato de não se produzirem mais epopéias e de ser, também, reducionista a visão de que o romance, com todas as suas aberturas, teria vindo da épica. Segundo os adeptos desta opinião, não haveria motivos, portanto, para manter a tríade e os três gêneros clássicos seriam apenas dois, atualmente: o lírico e o dramático; ou então, a poesia e a prosa, a última estendendo-se a todas as obras, não somente às dramáticas.

É possível também encontrarmos, no século XX, opiniões acerca dos gêneros literários baseadas na lingüística, aproximando-os da teoria da enunciação, dos atos de linguagem, da sintaxe etc. Dentre os teóricos do século XX, tomaremos como exemplo Gérard Genette. A fundamentação teórica deste está principalmente na teoria de Platão. Em *Introduction à*

l'architexte (1979, p.68-69), Genette expõe que, na realidade, não há uma tríade, pois os conceitos de lírico, dramático e épico são baseados em questões lingüísticas diferentes. Para ele, existe modo e gênero, sendo aquele um critério lingüístico, e este, uma especificação temática dos modos. Por conseguinte, dramático e épico são caracterizados de acordo com a forma, enquanto o lírico não o é. São, enfim, modos os dois primeiros e gênero o último. Em sua definição de modo, Genette deixa claro: a questão não é somente a forma, mas as situações de enunciação (tal qual o considerava Platão), ou ainda, a pragmática.

O estudo dos gêneros demanda cuidado na delimitação à filiação metodológica, em decorrência das variações ocorridas ao longo dos séculos. Muitos dos antigos pensamentos por vezes são retomados, do modo como são ou como base para reformulações e, muitas vezes, os problemas surgem no que se refere à nomenclatura adotada (gêneros, subgêneros, modos, etc). Para nosso estudo, buscamos a opção que melhor se adequa aos nossos propósitos, isto é, aquela descrita por Combe (2008, p.72). Os textos de Lima Barreto, a serem analisados, foram construídos em prosa, no modo narrativo, dentro do qual, verificaremos a relação entre o gênero romance e o conto.

2. DOIS GÊNEROS, VÁRIAS POSSIBILIDADES: O ROMANCE E O CONTO

As múltiplas possibilidades narrativas do romance e do conto podem levar a dificuldades de distinção entre ambos. Não poderíamos nos limitar apenas à questão do tamanho, embora a tendência seja a de que o romance é a narrativa mais longa dentre as citadas, por mais que os críticos insistam no vazio desse ponto. Também não é nosso objetivo dissertarmos acerca das inúmeras variedades temáticas das obras, que acabam gerando, em alguns casos, infinitos subgêneros ou subclassificações, como, no caso do romance: romance urbano, romance colonial, romance policial, romance indianista, romance memorialista, romance histórico etc.

Para chegarmos às reais diferenças entre as três obras de Lima Barreto que compõem nosso *corpus*, julgamos pertinente observar sua construção, pois tratam do mesmo tema. Assim, a distinção entre conto e romance pela abordagem temática seria insuficiente, além de errônea, levando-nos a considerar outros aspectos como narrador, tempo, espaço e personagens, uma vez que os três últimos contribuem para a construção de uma história ou um enredo, a ser narrado pelo primeiro.

2.1. ROMANCE E SUA HISTÓRIA

A palavra “romance” vem de língua popular. Assim explicam Bourneuf e Ouellet (1976, p.6-8): no século XII, havia o “Romanz”, que caracterizava uma forma e uma língua ao

mesmo tempo; o verbo derivado, “romancear”, significava “traduzir do latim para francês”; três séculos depois, designava “contar em francês”.

Pode-se dizer que toda narrativa, oral ou escrita, deu origem ao romance. Daí ter raiz também na epopéia, por mostrar um narrador ou um escritor que relata algo a alguém, a um leitor, direta ou indiretamente, em conformidade com o “modo misto” de Platão. Se misto, o romance também é abrangente, pois integra possibilidades dos outros gêneros. Sua ascendência é ainda oral, pois, nos primórdios da Idade Média, as lendas e os mitos eram simplesmente narrados oralmente, “contados” com a intenção de educar, inclusive religiosamente, ou de entreter, já então por toda a Europa, berço da literatura ocidental.

O oral passou para o escrito, inventado ou recriado, no latim vulgar, estendendo-se a outros assuntos. Das narrativas em verso sobre grandes amores impraticáveis do século XII, surge o romance de cavalaria, no século XVI, em prosa. Um século depois, os temas tratam dos amores infelizes, dos sentimentos profundos. Do século XIX datam grandes modificações: primeiro Stendhal e depois Balzac, com a *Comédia humana* (1829-1850) e o romance moderno, suas críticas e observações da realidade, na forma do coletivo expresso pelo individual.

Mais tarde, romancistas russos, como Tolstoi e Dostoievski, preferem tratar mais do individual que do coletivo, surgem os romances de tempo psicológico, com questionamentos profundos como os que serão vistos no *nouveau roman*. A exploração psicológica, no romance europeu, culmina, para uns, com Proust (1913) e com o advento da utilização da memória como recurso narrativo; para outros, com Joyce (*Ulysses*, 1922) e com a quebra da sucessão lógico-temporal. A criação de novos recursos e as novas abordagens temáticas não se detêm mais.

O romance estrangeiro pós-guerra (1945), o *nouveau roman*, trouxe inovações, como a do narrador se posicionando como câmera cinematográfica; a personagem à serviço da

narrativa e com assuntos de verdadeira profundidade, como os sentimentos do ser humano em relação a si mesmo e à sociedade, surgidos em um momento de reflexão em que a única verdade alcançável era a verdade do indivíduo. Ainda hoje, as técnicas na construção do romance são as mais variadas.

No Brasil, em 1844, publica-se nosso primeiro romance, *A moreninha*. Em certo descompasso literário com a Europa, no final do século XIX, o espírito francês da *belle époque* estava bastante presente na literatura brasileira. Na opinião de Needell (1993, p.215-216), se o escritor quisesse um grande público leitor, obviamente teria de escrever sobre assuntos do gosto dos leitores. Como, em decorrência de fortes influências sócio-político-econômicas, tudo o que vinha da França soava melhor para os brasileiros do século XIX, seguir os caminhos de escritores franceses de sucesso era uma fórmula quase certa de angariar os favores do público. Na verdade, trata-se de uma questão de consumismo; a literatura brasileira também constituía uma espécie de produto de modelo importado.

Entretanto, no final de 1800, no Brasil, o plano literário já estava se modificando, devido ao desenvolvimento da cidade e da burguesia, muitos escritores abandonavam a literatura clichê. Nesse cenário, com artistas como Machado, surgiu a Academia Brasileira de Letras, em 1896. E ela contribuiu mais ainda para a modificação do estilo de vida de nossos escritores. Nos anos seguintes à guerra de 14, o modismo francês na literatura brasileira já havia perdido a força. Enquanto Proust publica na Europa, em nosso país, Lima Barreto desperta olhares para uma literatura de caráter mais nacionalista. Longe do clima de *belle époque*, o nacionalismo, a ser acolhido ou recusado, esteve presente na Semana de 22, com nosso Modernismo alcançando as correntes internacionais até chegarmos ao nosso Pós-modernismo.

Romance, atualmente, para os leigos, pode não passar de uma palavra associada à ficção, à ilusão, adquirindo, em muitos casos, sentido pejorativo quando aproximada do tom

sentimental. Outrora, era um luxo do qual somente poucos leitores podiam desfrutar; mas, em alguns países, essa talvez ainda seja a realidade quando pensamos em livros, pois, muitas vezes, este tipo de documento tem alto custo se comparado a outros tipos de entretenimento, ou mesmo a outros formatos de texto, como jornais e edições de bolso.

Segundo Bourneuf e Ouellet (1976, p.10-11), no século XIX, a melhoria nas máquinas de impressão facilita e diminui o custo da publicação de livros, enquanto os folhetins começam a ser divulgados nos jornais, colaborando para o aumento do número de leitores. É no século seguinte que “o romance não escapa ao fenômeno de ‘massificação’”, fato para o qual as edições de livros de bolso certamente contribuíram.

Pela possibilidade de tratar de assuntos variados e por poder representar o mundo real, o romance se abre para temas de gosto popular, de fácil leitura e de venda mais rentável. Como declaram os próprios autores, “o romance é também o único gênero literário a se ‘beneficiar’ de uma produção de massa assegurada por profissionais que ‘fazem sair’ infatigavelmente romances policiais, romances pornográficos, romances de amor ou de espionagem” (ibid., p.12).

Grandes obras de arte ou não, os romances dos séculos XX/XXI intensificam sua conquista de leitores, com enredos inspirados na realidade ou criados a partir do encantamento de levar o público para fora do seu cotidiano, satisfazendo frustrações pessoais, como ocorre em alguns daqueles que acabamos de citar.

Caracterizam o romance: narrador, tempo, espaço e personagens.

2.1.1. Narrador

Com Platão aprendemos que existe o gênero misto, assim classificado por conter tanto o discurso direto quanto o indireto. Com ele também aprendemos que o ponto de partida para definirmos isto é o poeta, no nosso caso, o narrador. É ele quem fala ou quem dá voz às personagens, como acontece nos gêneros a serem abordados; pelos olhos dele conhecemos a obra, daí falarmos em ponto de vista ou foco narrativo.

No romance, sua raiz na oralidade envolvia um narrador sempre presente, o que não é mais imperativo. Bourneuf e Ouellet (ibid., p.110) demonstram a variedade de teorias anglo-americanas que se construiu em torno do foco narrativo:

De Percy Lubbock a Wayne C. Booth, passando por N. Friedman, Brooks e Warren, são incontáveis os críticos de língua inglesa que propuseram classificações do ponto de vista suscetíveis de serem aplicadas ao conjunto da produção romanesca. Quase todas opõem a onisciência à visão limitada ou restrição de campo, a dramatização à narrativa pura e simples (*showing/telling*), a 3ª pessoa à 1ª.

Não havendo somente teorias dessa origem, parece-nos necessário advertir que não nos preocuparemos em listar todas as categorias e conceitos criados sobre o narrador, sendo mais proveitoso focar, principalmente, aqueles que serão utilizados em nossa análise.

Um narrador onisciente, em 3ª pessoa, não é apenas aquele que tudo vê, tudo sabe. Ser onisciente significa querer a confiança dos leitores, para que acreditem no que lhes é narrado. Ou ainda, leitor e narrador colocam-se no mesmo patamar. Este tipo de narrador possivelmente também interfere na história. No século XX, essa interferência, julgada como

uma influência então do cinema sobre o romance, sofreu críticas negativas, pois este narrador deveria apenas apresentar e não controlar.

O narrador em primeira pessoa está mais próximo da história, mas, ao mesmo tempo, limitado. Quando é ele a personagem principal, a narrativa adquire um tom de cumplicidade, de introspecção; quando a personagem central é outra, o narrador assume o papel de uma testemunha e o contar se torna um pouco mais objetivo do que no caso anterior de primeira pessoa.

Percy Lubbock, em *A técnica da ficção* (1976, p.48-49), cria conceitos que serão largamente discutidos por outros teóricos, acerca do ponto de vista do narrador. Partindo das noções de *contar* (narrar) e de *mostrar* como funções do narrador, ele cria o conceito de apresentação ou método, que se subdivide em panorama (o narrador conta, sumaria, ou, sintetiza) e em cena (tudo é mostrado, pelo discurso direto, através das personagens). Além da apresentação, temos a forma, que, por sua vez, se subdivide em dramática (apresentada pela cena, discurso direto) e pictórica (apresentada pelo panorama, discurso indireto). Fica claro, no livro, que Lubbock dá preferência à cena, principalmente quando esta se une ao panorama, e à dramatização do ponto de vista, pois a voz do narrador não deve aparecer claramente ao leitor (id., p.80); se for o caso, que apareça inserida na voz de uma das personagens. Para o crítico, ainda, a união dos dois recursos, da cena dramática com a descrição pictórica, seria uma vantagem oferecida, antes, ao escritor do que ao dramaturgo (id., p.81).

Edward Morgan Forster, em *Aspectos do romance* (1969, p.62-65), é um dos teóricos que comenta os conceitos de Lubbock. Para o primeiro, estes conceitos são criados com “genialidade e perspicácia”, mas a postura de Lubbock contra a intromissão do narrador restringe o ponto de vista do mesmo. Na opinião de Forster, seria mais proveitoso evitar apenas as confidências ao leitor sobre a própria narrativa, sob o risco de, na pior das hipóteses, criar um tom jocoso indesejado.

Relembrando o trabalho de outros teóricos, inclusive Lubbock e Forster, e analisando de modo mais aprofundado as características do narrador, em “Point of view in fiction – The development of a critical concept” (1967), Norman Friedman sugere que, em relação a este aspecto, se questione:

1) Quem fala com o leitor? (o autor em 3ª ou 1ª pessoa, a personagem diretamente ou aparentemente ninguém); 2) De que posição (ângulo) observadora ele narra a história? [...] 3) Quais canais de informação ele usa para convencer o leitor? (palavras do autor, pensamentos, percepções, sensações; ou as palavras e as ações da personagem [...]) 4) A que distância ele posiciona o leitor da história? [...]¹ (ibid., p.118)

Em seguida, Friedman numera oito tipos de narração (ibid., p.119-131). O primeiro deles é comumente designado como narrativa com narrador “onisciente intruso” (“Editorial Omniscience”) e caracteriza o narrador que sabe de tudo e que tem poder suficiente para interferir na narrativa. O “onisciente neutro” (“Neutral Omniscience”) é aquele narrador que aparece em terceira pessoa, impessoal e que não interfere diretamente, ele descreve, apenas. Quando o narrador é do tipo “*eu* como testemunha” (“*I as Witness*”), a história é narrada em 1ª pessoa, por uma personagem que não seja a principal. Sendo ela a protagonista, o narrador seria do tipo protagonista ou “*eu* como protagonista” (“*I as Protagonist*”). Em ambos os casos, são narradores mais limitados, que não sabem tanto quanto saberia um narrador onisciente.

Bem diferente é a “onisciência seletiva múltipla” (“Multiple Selective Omniscience”), pois a história é narrada diretamente da mente das personagens, dando a impressão de, às vezes, não haver narrador. Se for narrada pelos pensamentos de somente uma das personagens, então se trata de “onisciência seletiva” (“Selective Omniscience”).

No “modo dramático” (“The Dramatic Mode”), não há mais as diretrizes narrativas, apenas as falas e as ações das personagens. A informação torna-se limitada e a inferência é o

¹ “1) Who talks to the reader? (author in third or first person, character in first, or ostensibly no one); 2) From what position (angle) regarding the story does he tell it? [...] 3) What channels of information does the narrator use to convey the story to the reader? (author’s words, thoughts, perceptions, feelings; or character’s words and actions [...]) 4) At what distance does he place the reader from the story? [...]” (trad. nossa)

recurso a ser utilizado pelo leitor. O último tipo de narrador constitui a “câmera” (“The Camera”), a máxima tentativa de exclusão do narrador, indicando haver algo ou alguém que guia a narrativa.

2.1.2. Tempo

Em *Aspectos do romance*, Forster defende que “a base de um romance é uma história, e a história é uma narrativa de acontecimentos dispostos em seqüência no tempo”, pois “o que a história faz é narrar a vida no tempo” (1969, p.22-23). Bourneuf e Ouellet (1976, p.169-170), sobre o significado do tempo para o romance, sustentam:

Se o quadro pode ser abrangido globalmente num instante, o romance tem de ser, primeiro, desenrolado, antes que o abarquemos por inteiro, antes que o captemos plenamente. [...] Desde o início do século sobretudo, com as obras de Proust, Th. Mann, V. Woolf e M. Butor, por exemplo, o tempo já não é apenas um tema ou a condição duma realização, mas o próprio assunto do romance. O tempo leva, na verdade, à realização [...].

Segundo este trecho, podemos observar que, no romance, entra em questão tanto o tempo gasto para a leitura, quanto o tempo no qual a narrativa se passa. Michel Butor (1964, p.118), em *Essais sur le roman*, divide o tempo do romance em três: o da aventura, o da escrita e o da leitura. Bourneuf e Ouellet (1976, p.170-198) baseiam-se nas colocações de Butor e desenvolvem a proposta dos três tempos. O primeiro é o momento em que decorre a história, período que pode ser cronológico ou psicológico; cronológico não significa que os fatos serão contados exatamente na ordem de suas ocorrências. É possível que haja recortes nesse tempo, que o futuro seja antecipado no presente ou que o passado seja narrado no presente, como digressões, para contar a história de uma personagem, por exemplo, por ela

mesma, por outra personagem ou pelo narrador. Também é possível que, com o auxílio dos tempos verbais, construa-se uma movimentação no texto, excluindo-se episódios, alongando-se em outro, movimentações que podem refletir em sensações para o leitor. O tempo cronológico refere-se ao tempo externo e que pode ser calculado, em oposição ao psicológico, interior à personagem.

O segundo, o tempo da escrita, é, a princípio, o momento em que o autor escreve a obra. Quando este tempo é impresso na narrativa de alguma forma, com a inclusão de personagens históricas ou com a intromissão do autor/narrador, por exemplo, transforma-se em visão histórica, complementando o caráter sociológico ou ideológico da obra.

O tempo da leitura refere-se exatamente à época do leitor, com a qual o tempo da escrita e o da aventura podem coincidir no momento da publicação, talvez, e distanciar-se ao longo dos anos. Essa diferença temporal, histórias de uma época passada ou futura, influencia diretamente nas emoções do leitor, além de possíveis dificuldades em relação ao vocabulário.

2.1.3. Espaço

Bourneuf e Ouellet (ibid., p.130-131) verificam que, “longe de ser indiferente, o espaço no romance exprime-se, pois, em formas [por conferir tema e unidade] e reveste sentidos múltiplos até constituir por vezes a razão de ser da obra” e que “o romancista fornece sempre um mínimo de indicações ‘geográficas’, sejam elas simples pontos de referência para lançar a imaginação do leitor ou explorações metódicas dos locais”.

Durante o Realismo/Naturalismo, os romances traziam tamanha riqueza de descrições espaciais que se assemelhavam a verdadeiros retratos transcritos, revelando, em suas páginas,

o trabalho de observar a realidade: “uma representação fácil para o leitor pode denotar, da parte do romancista, uma elaboração minuciosa da obra, uma atenção escrupulosa às formas sensíveis, uma preocupação de lógica, ou um ‘sentido do espaço’ que o aproximam do pintor” (ibid., p.132). Já no romance contemporâneo, o espaço muitas vezes reprime as personagens com pesos e imagens negativas, o que parece ser tendência; e ainda, mostra-se “o espaço ambiente através dos olhos de uma personagem ou do narrador” (ibid., p.152) e, por isso mesmo, este se apresenta não como cópia fiel da “realidade” observada, mas talvez modificado pela percepção de quem o descreve. Apesar da intenção do Realismo, há de se afirmar que mesmo a lente mais realista é passível de sofrer influências da visão do observador, como acentuam Bourneuf e Ouellet, em “O problema do realismo” (ibid., p.158-162).

Montenegro, em *O romance brasileiro* (1953, p.23-24), põe em evidência que a arte é desinteressada por não ser uma explicação científica da vida, mas uma “compreensão íntima”, que ativa a imaginação e não o raciocínio (ou este por último). O exterior é motivo e não modelo. Utilizar o exterior como modelo é fazer cópia ou imitação, que pode ter resultado mais popular, mas não original. O leitor pode até preferir a cópia por ser mais fácil, mais deglutível, pois ele a identifica com as imagens na sua memória. Montenegro menciona o romance naturalista como transcrição fria e objetiva da natureza (ibid., p.101). Referindo-se a Lima Barreto, o crítico julga, inclusive, que o romancista deve, não imitar o real, mas criar “uma realidade mais real ainda do que a própria vida” (ibid., p.146). O romance supõe algo de ficção, o real servindo como base da criação artística e não como modelo fiel. Esta mesma idéia de Montenegro está presente na colocação de Bourneuf e Ouellet, segundo os quais, “a descrição pode adstringir-nos a observar a realidade que ela *pretende* colocar diante dos nossos olhos, e essa realidade só, ou então pode querer sugerir mais: num caso extremo, mostraria uma coisa diferente do que finge mostrar” (1976, p.162, grifo dos autores). Assim, a

criação literária pode enganar o leitor, intencionalmente ou não, considerada a semelhança entre real e ficcional.

A descrição espacial, quando associada ao tempo, cria efeitos de ritmo e de movimentação. Nesse caso, a maior quantidade de deslocamentos confere maior rapidez à narração. Estes deslocamentos podem ocorrer tanto no espaço em si como no interior da personagem ou em espaços imaginados por ela, indicando pensamentos e sensações, muitas vezes contribuindo para a construção da personagem do romance. No romance, o mais comum tende a ser a grande variedade de espaços; ao mudar de um ambiente para outro, possibilidades se abrem para a introdução de novas personagens e de novos acontecimentos.

No Brasil, no início do século XX, a preocupação com o espaço geográfico nacional ocupou lugar em inúmeras obras e incidiu no que chamamos de romance regionalista. Não somente neste tipo de romance, mas também em outros, algumas vezes, as personagens funcionam como reveladoras do ambiente, sendo este, talvez, o objetivo primeiro da obra, com a intenção de retratar o nacional ou os conflitos sociais. Outras vezes, o espaço é plano de fundo, mas por meio das andanças das personagens, o leitor recebe pistas e consegue descobrir as características da cidade ou do local em questão.

2.1.4. Personagens

Dado o narrador, o tempo e/ou o espaço, não se concebe um conflito ou uma história sem a participação de alguém. No romance, os seres vivos participantes são, em sua grande maioria, humanos e, devido às possibilidades dessa narrativa, dificilmente encontraremos romance com apenas uma personagem. Para que entremos no universo dessas personagens,

pistas são oferecidas sobre elas. Os percalços que surgem em seu caminho ajudam a caracterizá-las; durante o desenvolvimento do conflito, teremos as qualidades ou as incapacidades da personagem que consegue ultrapassá-los ou não. Outras pistas podem aparecer através dos sentimentos e das sensações da personagem descritos pelo narrador.

A personagem pode ser caracterizada pelos diferentes pontos de vista do narrador ou das outras personagens. Quando o narrador (de 3ª pessoa) apresenta a personagem, a sua visão pode ter ou não intervenções pessoais, dependendo do estilo deste narrador. Dessa maneira, torna-se uma visão não tão confiável. Tratando-se de um narrador que não interfere, a sua descrição provavelmente é melhor, por ser um narrador onisciente. Por meio das descrições do ambiente e dos objetos que circundam a personagem, como símbolos, o narrador também reflete as peculiaridades das personagens. Quando uma personagem apresenta outra, ela ganha a voz do narrador e entra em questão o fato de não haver conhecimento suficiente. O apresentador pode não conhecê-la totalmente; ou, ao contrário, consegue ter uma visão melhor da personagem do que ela própria. As relações estabelecidas, os diálogos acontecidos entre essas personagens, quando em ação, também podem revelar muitas características de ambas.

Uma personagem também pode ser apresentada por ela mesma, apesar das dificuldades que envolvem “conhecer-se a si mesmo e comunicar a outrem esse conhecimento” (ibid., p.243). A visão de si mesmo não é facilmente apreendida, nem, provavelmente, completamente verdadeira; a personagem não se conhece totalmente, sendo o monólogo interior um dos instrumentos mais desenvolvidos para o romancista deixar que sua personagem se descreva para o leitor. Se contarmos com um narrador de 1ª pessoa, por ser narrador e personagem, coincidimos no mesmo ponto: talvez nem tudo seja entregue ao leitor.

É possível também unir os modos de apresentação. Segundo Bourneuf e Ouellet (ibid., p.274): “servir-se da perspectiva de certas personagens não impede o autor de intervir

diretamente, quando o julgue a propósito, por um ‘ele não pensava que...’ ou por uma expressão análoga”. Essa troca de expositores cria um efeito dinâmico e interessante, pois temos registrado mais de um ponto de vista sobre a mesma personagem.

Os autores de *O universo do romance* (ibid., p.211-217) listam sete funções que podem ser desempenhadas pelas personagens de romance, baseadas nas funções das personagens de teatro de Etienne Souriau. Primeiramente, dentre as sete, temos a personagem que não faz parte do conflito, surge apenas para colaborar na construção de um episódio, como plano de fundo. É uma personagem “inútil para a ação, inexistente no plano psicológico” (ibid., p.213).

Em seguida, temos aquelas que tomam parte do conflito, que são agentes. São elas: o protagonista, centro da narrativa; o antagonista, criador de obstáculos; o objeto, objetivo, visado ou temido; o destinador, participante do direcionamento do objeto; o destinatário, receptor do objeto; o adjuvante, colaborador dos demais. É possível encontrarmos mais de uma dessas características em uma única personagem.

Outro modo de compreender as personagens dá-se por meio das espécies plana e redonda de E. M. Forster (1969). Sobre as personagens planas, Forster explica:

Em sua forma mais pura são construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade: quando há mais de um fator, atingimos o início da curva em direção às redondas. A personagem realmente plana pode ser expressa por uma só frase. [...] Uma grande vantagem das personagens planas é serem reconhecidas com facilidade sempre que aparecem. [...] Nós todos queremos livros que perdurem, que sejam refúgios e que seus habitantes sejam sempre os mesmos, e as personagens planas tendem a justificar-se por causa disso. (ibid., p.54-55)

Por outro lado, a personagem redonda

não pode ser resumida numa única frase, e nos lembramos dela em conexão com as grandes cenas pelas quais passou e como elas modificaram-na – quer dizer, não nos lembramos dela tão facilmente porque apresenta alterações, possui facetas como um ser humano. [...] O teste para uma personagem redonda está nela ser capaz de surpreender de modo convincente. Se ela nunca surpreende, é plana. (ibid., p.55-61)

Estes dois tipos de personagens geralmente encontram-se mesclados e em quantidade variada em um mesmo romance, não sendo impossível haver mais de uma personagem redonda na narrativa. Forster afirma, para exemplificar esse caso, que todas as personagens principais em *Guerra e Paz* seriam redondas (ibid., p.61). Observar se a personagem é redonda ou plana, o modo como é apresentada ao leitor e suas funções na narrativa proporciona maior amplitude ao estudo e, no caso das Claras dos Anjos, será interessante notar se houve alguma mudança nesse sentido de uma obra para outra.

2.2. O CONTO E SUA HISTÓRIA

Dada a origem e a configuração do romance, entramos no terreno do conto. É já na raiz que percebemos a distância entre os dois gêneros. Enquanto o romance vem da epopéia, crescendo inicialmente como gênero aristocrático, o conto nasce na oralidade e no meio popular; a forma como o conhecemos hoje é de origem recente, mas seus antepassados nos levam ao tempo das narrativas transmitidas ainda oralmente e de autores indefinidos, como os contos folclóricos e as fábulas. Tão diferentes no começo, vão se assemelhando cada vez mais à medida que o romance se torna burguês e que o conto foi deixando de ser uma simples diversão estética para tomar ares cada vez mais artísticos, como Herman Lima nos lembra apropriadamente em seu livro *Variações sobre o conto* (1967, p.13-14).

Temos a presença de narrativas curtas em obras milenares, como em algumas lendas gregas, em fábulas indianas, em narrativas orais fantásticas e maravilhosas na Europa e também na Bíblia. Durante a Idade Média, o continente europeu presenciou o surgimento de

várias obras que, apesar das diferentes denominações dadas aos respectivos gêneros, remetem ao conto. Datam desta época, obras marcantes como *Decameron* (1350-1355), de Boccaccio, e *L'Heptaméron* (1559), de Marguerite de Navarre.

O conto traça o caminho do popular, do maravilhoso e das fábulas, até à busca crescente pela verossimilhança e pelo tratamento psicológico das personagens no século XVII, com Cervantes e suas *Novelas Ejemplares* (1613), por exemplo. Essas características vão se assinalando cada vez mais, em torno do realismo, dos sentimentos e da razão.

No século XIX, começam a surgir os grandes artistas dos contos clássicos e modernos, inclusive no Brasil. Para Herman Lima (1967, p.20-37), é denominado clássico o conto a estilo de Maupassant, estrutura tradicional com começo, meio e fim, “narrativa de enredo” na qual o que se conta é tão interessante, anulando a importância do “como contar”. Ao contrário do conto moderno, a estilo de Tchecov, apresenta uma estrutura fragmentária e transforma o “como contar” no seu aspecto mais interessante. Assim, se tentarmos reproduzir este tipo de enredo moderno em outro, do tipo tradicional, “verificaremos que não temos nada para contar”, e nos depararemos com um “episódio sem maior significado aparente”. Entramos, então, no terreno do subjetivismo e da sugestão, do propor para ser deduzido.

Tchecov, Maupassant, Mansfield e Poe são referências ainda hoje, juntamente com Machado de Assis para os brasileiros, o qual, segundo Herman Lima, fica entre os dois tipos de contos, sendo precursor do conto moderno no Brasil. Durante o século XX, o conto segue cada vez mais a linha psicológica, com narrativas densas e equiparadas ao romance no tocante à profundidade.

O problema do conto está, em suma, no que diz respeito à sua estrutura, relacionado indireta ou diretamente ao seu tamanho. Para nós, inclusive, entra em questão a sua relação com o romance. Este, como narrativa de maior público e notoriedade, tem, de certo modo, assegurada a sua forma, em decorrência do grande número de produções que o representam.

Em contraposição, o conto, apesar de mais antigo, começa a ser explorado teoricamente mais recentemente do que o romance, deixando ainda em aberto muitas idéias acerca de seu conceito.

2.2.1. Teorias sobre o conto

O conto é lembrado imediatamente como uma forma de escrita breve e há estudiosos que defendem esse aspecto “quantitativo”; a origem folclórica e oral do conto influencia a brevidade desta narrativa. Outros associam a brevidade ao fato de o escritor poder produzir mais, tornando sua produção mais rentável economicamente.

Entretanto, o critério “qualitativo” na apreciação do conto talvez tenha maior aceitação no meio literário. A teoria do efeito único de Edgar Allan Poe, considerado um dos grandes teóricos sobre o assunto, costuma fundamentar tanto este critério quanto o “quantitativo”. Poe desenvolveu a teoria chamada “efeito único”, para a qual existem inúmeras interpretações.

É comum afirmarem que, segundo Poe, um conto deve ter uma personagem em um único local, uma única situação e emoção, como o fez B. Matthews (1976, p.52). Segundo J. C. Lawrence (1976, p.62), se o que Matthews afirma for aceito, “noventa por cento das histórias comumente tidas como conto terão de ser colocadas em alguma outra classe da literatura”². Na verdade, Poe não formula exatamente uma conclusão daquele tipo, propondo que:

² “[...] ninety percent of the tales that are commonly regarded as short stories will have to be put in some other class of literature.” (trad. nossa)

[...] em quase todas as classes de composição, a unidade de efeito ou de impressão é um ponto de grande importância. Está claro, além disso, que esta unidade não consegue ser preservada inteiramente nas produções cuja leitura atenta não pode ser realizada completamente em um único momento sem interrupções. [...] Nós aludimos à narrativa curta em prosa, que demanda de meia hora a uma ou duas horas de leitura atenta.³ (1976, p.46-47)

A teoria do efeito único foi sendo, assim, mal interpretada ao longo dos anos. Para Gilda Bittencourt (1999, p.85):

Dessa forma, aquilo que em Poe tinha um significado mais substancial e profundo, remetendo antes à possibilidade do conto provocar no leitor uma excitação ou elevação da alma, foi distorcido e mesmo reduzido à singularização de elementos, transformando-os nos componentes necessários para definir o verdadeiro conto.

Poe teria escrito, então, sobre a necessidade do contista de refletir primeiramente sobre o tipo de efeito que desejaria transmitir ao leitor. Para chegar a este efeito, o ideal seria que todas as partes e aspectos do conto seguissem para um mesmo caminho, criando um mesmo tom e ritmo em toda a escrita, conseqüentemente. Este efeito parece possível principalmente em narrativas curtas, pois, ao interromper a leitura, o leitor quebra o efeito previsto pelo escritor. Segundo Carone (2003, p.9), é por meio da “invenção de incidentes eficazmente combinados para atingir o alvo preestabelecido” que o artista consegue produzir o efeito único na mente do leitor.

Logo, podemos dizer que a teoria de Poe costuma ser retomada da maneira que melhor convier ao teórico, seja para concordar com ela ou para dela discordar. Qual seria, então, a real diferença entre conto e romance? Será possível chegar até ela sem que nos limitemos à questão do tamanho?

Um exemplo de opinião comumente aceita é a de Raimundo Magalhães Júnior (*A arte do conto*, 1972), para quem o que caracteriza o conto é a narrativa linear, que não aprofunda a

³ “[...] in almost all classes of composition, the unity of effect or impression is a point of greatest importance. It is clear, moreover, that this unity cannot be thoroughly preserved in productions whose perusal cannot be completed at one sitting. [...] We allude to the short prose narrative, requiring from a half-hour to one or two hours in its perusal.” (trad. nossa)

psicologia das personagens; também a motivação de suas ações desencadeia-se por sua própria conduta, em decorrência do foco reduzido e delimitado. No conto não cabem muitas descrições, os detalhes surgem pelas ações das personagens. Concordamos com Magalhães no referente ao foco reduzido, mas não quanto à superficialidade psicológica das personagens, o que, inclusive, é tendência nos séculos XX e XXI.

Norman Friedman, em artigo intitulado “What makes a Short Story short?” (1976, p.132), contesta o fato de Poe afirmar que apenas narrativas curtas teriam unidade. Segundo o crítico: “Se unificar sugere que todas as partes estejam relacionadas especialmente por um princípio governante, certamente não há razão pela qual um conto deva ter mais unidade que um romance, embora aquele tenha naturalmente menos partes para serem unificadas.”⁴

Em determinado ponto, Friedman parte da observação da ação na construção da história. Para ele:

[...] uma fala, cena ou episódio que seja designado para servir como base unificadora de um trabalho completo deve ser completamente independente. [...] um escritor escolhe tratar ações de diferentes tamanhos porque ele sente que [...] é relevante para seu propósito. Uma ação de qualquer tamanho, então, pode ser inteira e completa nela mesma, e quanto menor a ação, menor será sua apresentação. [...] O tamanho da ação, assim, dependerá do que ele [o autor] quer que sua protagonista faça ou sofra [...]⁵ (ibid., p.134)

Assim, a relevância do tamanho da ação fica por conta do autor. Se for uma ação curta, que não necessite muito para ser desenvolvida, obviamente, o texto será mais curto. Poderíamos até dizer que ações mais complicadas demandam mais tempo para serem resolvidas no texto, mas a própria resolução da questão ou não, por um lado, também é decisão do escritor. Dizer que apenas ações de desenvolvimento mais simples cabem ao conto

⁴ “If unify implies that all the parts are related by an overall governing principle, there is certainly no reason why a short story should have more unity than a novel, although it may naturally have fewer parts to unify [...]” (trad. nossa)

⁵ “[...] a speech, scene or episode which is designed in itself to serve as the unifying basis of a single complete work must be fully independent. [...] a writer chooses to treat actions of different sizes because he feels [...] that is relevant to his purpose. An action of any given size, then, may be whole and complete in itself, and the smaller the action, the shorter its presentation may be. [...] The size of that action, then, will depend upon what he wants his protagonist to do or suffer [...]” (trad. nossa)

é limitar a possibilidade de assuntos por ele abordados, decisão que também não cabe ao crítico literário. Dizer que as opções mais curtas primam pela unidade é o mesmo que afirmar que um romance não possui unidade, como salientou Friedman. Assim, voltamos, inevitavelmente, à questão do tamanho.

Aliás, o único aspecto sobre o qual muitos teóricos parecem concordar é o de que há algum tipo de brevidade no conto em comparação com o romance. Ian Reid, no capítulo “How long is short?” (1977, p.9-10), após realizar algumas tentativas de descobrir o limite de tamanho aceitável para um conto, admite que qualquer decisão seria insatisfatória, pois um “gênero não é definido aritmeticamente”⁶.

Em “The Short Story: the long and the short of it” (1981, p.179), Pratt concorda com Reid quando este afirma que o objetivo limitado e a subjetividade do conto o relacionam ao poema lírico (1977, p.28), do mesmo modo que o romance está relacionado à épica. Entretanto, isso seria o mesmo que contrariar que romance e conto são exemplos de gêneros narrativos, originados, ambos, na épica. Por outro lado, concordamos com Pratt quando ela afirma que, para falarmos sobre o tamanho do conto é necessário relacioná-lo ao romance. A autora explica, retomando o conceito estruturalista, que os gêneros, por não serem autônomos, devem ser “definidos dentro do sistema de gêneros”⁷ (1981, p.180). Isso significa que romance e conto são dependentes, mas não simétricos.

Entretanto, Pratt talvez tenha sido imprudente ao afirmar que, considerando o conceito de dependência, o romance é necessário para explicar o conto, mas não o contrário, pois o primeiro tem mais prestígio histórico que o segundo. Em sua opinião, isto também é marcado pelo fato de os escritores almejarem sempre escrever romances, mas, para isso, às vezes iniciam com contos, pois seu caráter reduzido, ainda na opinião da crítica, facilitaria a escrita de um texto mais longo. Desse modo, o conto constituiria uma espécie de gênero de

⁶ “Genre is not arithmetically defined” (trad. nossa)

⁷ “defined within the genre system” (trad. nossa)

treinamento, inclusive para os leitores, por ser mais fácil iniciar o aprendizado da leitura com contos do que com romances (ibid., p.180-181).

Ora, supõe-se que uma teoria sobre o conto deveria ser fundamentada no estudo de contos, e não no que se usa geralmente no processo de ensino/aprendizagem. Além disso, afirmar que escritores começam escrevendo contos por serem mais fáceis é muito relativo; dizer que isso acontece porque todos desejam chegar à escrita de um romance é especular porque um autor escreveu o que escreveu. Entendemos que a popularidade e a “facilidade” (por ser mais curto) deste gênero criaram muitas escolas de contistas nos EUA. Isso justifica talvez alguns pensarem que o conto é a preparação do artista para romances, quando, na verdade, uma coisa não depende da outra, um artista não será melhor “treinado” para romances apenas por ter iniciado suas atividades de escritor como contista.

Para vários estudiosos, como Raimundo Magalhães, um conto não pode ser expandido e transformado em romance. Se o texto foi inicialmente construído visando uma forma, um objetivo estético, transformar o texto é, ao mesmo tempo, deformá-lo. Isto vale quer para a expansão, quer para a diminuição. Estes processos de transformação levariam à perda dos efeitos estéticos desejados pelo autor. Modificar um texto é construir outro, que não teria mais relação com o primeiro. No caso do conto transformado, perder-se-ia a unidade almejada.

Como expandir a apresentação e as ações das personagens, por exemplo, sem fugir do foco reduzido e delimitado? Como designar conto um texto que será transformado, se um conto tem uma estrutura própria e, por si só, não deve deixar lacunas a serem preenchidas, ou ao menos não deveria, de acordo com os mais rigorosos? Segundo Ian Reid (1977, p.44), um conto expandido ou um romance resumido, à primeira vista, seria uma novela, pois, nesse caso, ambos perderiam o fio construtor e, em consequência disso, a profundidade, devido ao descompasso em que as minúcias de sua trama entrariam. Todas essas afirmações precisariam ser consideradas, no caso *Clara dos Anjos*, não fosse o fato de que o conto e o romance foram

redigidos exatamente pelo mesmo autor. Portanto, não parece haver motivo de preocupação com a perda dos efeitos desejados pelo escritor, por exemplo, já que lidamos com suas próprias produções.

Em “The structure of the modern Short Story” (1976, p108-115), Bader esclarece que o conto moderno parece não ter estrutura, se comparado ao conto tradicional de começo-meio-fim, porque ele é construído para ser inferido, para ser deduzido: o autor deixa indícios para serem analisados pelo leitor, que, assim, chegará à compreensão dos fatos. Para Bader, “o desejo do escritor moderno por realismo o faz focalizar um momento limitado no tempo ou uma área limitada de ação para que ele seja completamente explorado e compreendido.”⁸. Para conseguir realizar este processo, os escritores modernos dão preferência ao foco indireto, à sugestão, à inferência. Muitas vezes a história parece não ter final, pois o final do conflito está implícito. Segundo Bader, ainda, uma técnica que colabora para o escritor deixar o conteúdo implícito é narrar a história fora da ordem convencional (início, desenvolvimento, desfecho); este também seria o estilo moderno.

De fato, a inferência parece realmente colaborar para que o texto seja menor sem perder em relevância. Em seu texto *Formas breves* (2004, p.89-90), o escritor e crítico Ricardo Piglia chega à esclarecida tese de que “um conto sempre conta duas histórias” e que “a arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário. O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície”.

O crítico completa sua explanação tratando também do conto moderno, no qual os autores deixam de lado a estrutura clássica, com começo-meio-fim, para contar as referidas duas histórias e deixá-las incompletas, sem o “fim”. Além disso, ele continua (ibid., p.91-92): “a história secreta é contada de um modo cada vez mais alusivo. O conto clássico à Poe

⁸ “The modern writer’s desire for realism causes him to focus upon a limited moment of time or a limited area of action in order that it may be more fully explored and understood.” (trad. nossa)

contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só. [...] A história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão”.

Sem pretender abarcar todas as diferentes e interessantes opiniões sobre a questão do conto e sem reivindicar uma visão reducionista, consideramos o conto uma forma breve, pelo menos em relação ao romance, mas ao mesmo tempo coerente em sua composição e que tende à inferência, ao dar pistas para ser deduzido, para adequar a história ao tamanho reduzido. Neste sentido, componentes como espaço, tempo, personagens e narrador, tão importantes para o conto quanto para o romance, não necessitam de rigorosas restrições, como quiseram afirmar alguns. Podem, inclusive, ser analisados da mesma maneira que no romance, levando em conta o objetivo da obra.

3. TRANSTEXTUALIDADE

3.1. UM TERMO, VÁRIOS CONCEITOS: INTERTEXTUALIDADE

A intertextualidade, de um modo superficial, é a presença de um texto em outro. Trata-se de um conceito que surge no segundo período, por assim dizer, do estruturalismo, quando os estudos diacrônicos voltam à cena, após um momento de recusa da história. Ocorrem, nos estudos sobre a intertextualidade, no mínimo, dois pontos de vista a serem considerados: o da ideologia presente no ato da transformação do texto e o da forma como esta transformação é realizada. A ideologia reflete as questões histórico-sociais, as posturas críticas envolvidas nessa “volta no tempo” que é a retomada de textos anteriores (cronologicamente), e pode servir de base para inúmeros estudos que, no momento, não são o foco deste trabalho.

A forma, o “como?”, trata da parte mais concreta do processo intertextual. Cada teórico ou pesquisador da intertextualidade pode refletir sobre ambas as raízes do processo, ou seja, o estudo da ideologia e o da forma podem caminhar juntos ou separadamente. Considerar que todo texto é a retomada de outros, anteriores, é dar à história um papel demasiado importante. Neste sentido, podemos imaginar que a intertextualidade soma a estrutura e a história, relacionada, possivelmente, aos valores sociais do texto. Aguiar e Silva (1969, p.620) considera:

Assim se torna possível, dentro de uma metodologia semiótica, recuperar as coordenadas ideológicas e sociais de um texto literário, ao mesmo tempo que é possível também situar esse texto relativamente a outros textos que constituem suas matrizes parciais, ou seja, torna-se também possível integrar um texto numa tradição e, portanto, na história.

No que diz respeito a Lima Barreto, notadamente em *Clara dos Anjos*, focaremos a questão da forma.

A noção de intertextualidade começa com Mikhail Bakhtin e o dialogismo na URSS da década de 1920. Para Bakhtin, quando falamos ou escrevemos, nós o fazemos para alguém; a palavra existe, portanto, tanto por causa do sujeito quanto do destinatário. O sujeito não é o único dono daquilo que fala, a palavra pertence a ambos. Há, sempre, o outro no enunciado. Na literatura, sempre há o texto do outro no nosso, isto é, além da existência do dialogismo, temos ainda o intertexto. Segundo Barros (1999, p.4), Bakhtin afirma que, no interior de cada texto, há o diálogo entre os outros textos da cultura.

A partir da noção de dialogismo, Bakhtin mostra ser possível um texto possuir várias vozes, ser polifônico. Polifonia e dialogismo, inclusive, são muitas vezes confundidos. A observação da presença dessas várias vozes ocorre também na intertextualidade. De acordo com Anne Maurel (2008, p.99), o termo intertextualidade foi lapidado por Julia Kristeva e Roland Barthes na década de 1960, na França. Lopes (1999, p.71) afirma que Kristeva interpreta a visão de Bakhtin e esclarece-a: um texto não existiria por si só, mas precisaria tanto do ato da leitura quanto dos outros textos, dos quais é a transformação. Kristeva estuda a intertextualidade partindo do pensamento de que as seqüências textuais são transformações de outras seqüências; são, portanto, interações dentro do texto.

Para Edward Lopes, em *Discurso literário e dialogismo em Bakhtin* (ibid., p.72), a idéia de um texto vindo de outro não seria novidade da década de 60, já tendo sido abordada muito anteriormente por Saussure, Tynianov, Chklovski e, é claro, Bakhtin. Sua raiz mais forte viria, portanto, do Formalismo. De acordo com Lopes, a idéia inicial sobre dialogismo e polifonia teria sido definida por Chklovski e reelaborada por Bakhtin. O dialogismo teria sido considerado, pelo último teórico, a forma idealmente polifônica pelas possibilidades por ele propiciadas. Muito se fala sobre o quanto a teoria do dialogismo teria sido tomada de modo

vago e reducionista a partir de Bakhtin; o fato é que cada teorizador segue sua própria linha para explicar as relações entre textos. Lopes (ibid., p.80) escreve que a “teoria da intertextualidade da literatura está longe, ainda, de ter produzido os seus melhores frutos”.

Inserir um trecho de um texto em outro, novo, não implica retomar também seu significado. Os textos inseridos podem ser transgredidos, contestados ou retomados com a mesma significação. A produção do intertexto recoloca em questão, por outro lado, a noção de autor; afinal, quem seria o autor do segmento, somente quem o utilizou primeiro (se é que, depois da noção de intertextualidade, isso pode ser afirmado, historicamente) ou também é autor quem o reutilizou de outra maneira?

O próprio autor é designado escritor-leitor, já que, para escrever e compor a intertextualidade, ele foi levado a ler outros autores. Assim, as teorias relativas ao intertexto literário acabaram questionando o conceito de imitação e redimensionando o estudo das fontes e das influências. De acordo com Maurel (2008, p.101), para Barthes, o intertexto seria a “imitação voluntária”.

Maurel explica ainda que, para Barthes, Bakhtin ou Kristeva, a intertextualidade pode ser ideológica, ou seja, pode referenciar estereótipos socioculturais; assim, talvez não esteja presente concretamente no texto, mas será perceptível ao leitor.

Para a estudiosa Tiphaine Samoyault (*L’Intertextualité*, 2005), antes da teoria de Genette, a crítica tradicional ainda se interessava pela busca das fontes (ibid., p.23) e foi na década de 80, depois da publicação de *Palimpsestes*, que se fez necessária a distinção entre as práticas intertextuais (ibid., p.33), uma vez que Genette empregou o termo com uma noção diferente.

Sobre a confusão em torno da nomenclatura, segundo Samoyault, seria mais conveniente utilizar o termo intertextualidade para a formalização de Genette. Às outras teorias, principalmente a de Bakhtin, o termo dialogismo seria mais conveniente; a distinção

evitaria mal-entendidos (ibid., p.19). Genette realiza o estudo da presença efetiva de uma obra em outra, partindo da tipologia e da descrição de fatos precisos, diferindo da amplitude e generalização do sentido mais comum do termo (ibid., p.31). Quando, no texto, ocorrem vozes não explicitamente recuperáveis, Samoyault aconselha o uso dos termos dialogismo e polifonia (ibid., p.30).

Segundo Maurel (2008, p.102), Kristeva também formalizou a inserção de um texto em outro, com noções da lingüística transformacional e de conceitos como “a negação, o uso de homônimos, de omissões ou de escansões novas no texto do enunciado pressuposto, de alterações de lugar e de condensações”⁹. Já na opinião de Laurent Jenny (1979, p.13), Kristeva alarga o campo do texto para evitar posições redutoras como a da crítica das fontes, estendendo a noção de texto para sistema de signos. Segundo ele, agindo dessa maneira, Kristeva abre a intertextualidade para campos além do texto escrito, da linguagem verbal, inclusive para o campo ideológico.

Jenny, autor do importante artigo “A estratégia da forma”, publicado originalmente em 1976, no número 27 da revista *Poétique*, alerta que as maneiras de se apropriar de um texto, de “enquadrar” um texto em outros, se ampliam à medida em que a noção de texto se dilata (ibid., p.23). Alerta também que o bom ou mau uso da intertextualidade depende da noção de texto e da “posição que se adotar” (ibid., p.14).

Neste artigo, além de considerar as opiniões e conceitos de outros teóricos, Jenny constrói sua própria teoria sobre a intertextualidade, revendo as possibilidades de uso do conceito e dedicando-se, em grande parte, à reflexões sobre a relação da intertextualidade com a história literária. O autor formula uma base ideológica para a intertextualidade e descreve processos pelos quais acontece a apropriação do texto.

⁹ “la négation ; l’usage d’homonymes ; des omissions ou des scansions nouvelles dans le texte de l’énoncé présumé ; des déplacements et des condensations.” (Trad. nossa)

Como vimos, não só Genette, mas também Kristeva e Jenny listam processos intertextuais, inclusive conceitos comuns. É o caso, por exemplo, do conceito de transposição que, para Kristeva, significa a passagem articulada de um sistema de signos a outro, segundo Jenny (ibid., p.19), e, para Genette, um dos tipos de derivação entre textos, uma subdivisão da hipertextualidade. Kristeva diferencia-se dos outros dois por partir da gramática gerativa para a construção da noção de transformação, como o próprio Jenny salienta. Este também cita M. Arrivé, que teria utilizado a mesma fonte para seus conceitos de transformação (entre estes o engaste, as negativas, etc.). Jenny, por sua vez, diferencia-se de Genette tanto por trabalhar com sentidos e “modificações de conteúdo” (ibid., p.31), como pelo próprio tipo de abertura à história literária que ele cria.

A teorização de Genette parece mais abrangente, pois, além das transformações de sentidos, valores ou ideologias, ele também abre espaço para estudos de cunho quantitativo, como veremos, mais precisos, no campo da hipertextualidade. Este campo, até então pouco explorado, parece necessário para estudos como o que realizaremos com *Clara dos Anjos*.

Dentre todas essas abordagens, optamos, para nosso estudo sobre *Clara dos Anjos*, pela transtextualidade, pois lidamos não com textos diferentes, de autores diferentes, reescritos de alguma maneira na corrente infindável que a literatura oferece, mas com a reescritura de um texto já publicado, com o objetivo de criar outra obra, fazendo nesta, as alterações necessárias para a adaptação de um gênero a outro, criando uma obra nova, mas ao mesmo tempo semelhante à antecedente, na busca, talvez, do aperfeiçoamento e do desenvolvimento da temática ou da forma, ou talvez com o objetivo de alcançar um público diferente, mais amplo, em decorrência do alcance do tipo de publicação do último texto (primeiro seccionado em folhetim, depois em volume).

Pudemos notar, então, que o estudo da intertextualidade costuma envolver os seguintes aspectos: a questão da intertextualidade no panorama histórico; a ideologia fundamentadora

do processo; a modificação ou não dos sentidos no processo intertextual; a relação com o leitor, que decifrará o uso.

Abaixo, adaptamos de Samoyault (2005, p.115) um quadro que aponta a diferença principal entre os teóricos da intertextualidade que aqui foram abordados.

QUADRO DAS DIFERENTES CONCEPÇÕES DA INTERTEXTUALIDADE

Concepções extensivas (presença de múltiplos discursos, constitutiva de todos os textos)	Concepções restritas (presença efetiva de um texto em outro)
Bakhtin e a noção de dialogismo	Genette e a formalização da presença de textos dentro de outros textos
Kristeva, que retoma as idéias de Bakhtin e forma o conceito de intertextualidade	Laurent Jenny, que trabalha com as modalidades da transformação
Barthes e o mosaico de citações	

3.2. GÉRARD GENETTE

Gérard Genette (1930) inicia sua publicação na década de 60. Os termos criados por ele são amplamente utilizados na crítica literária e entre suas obras mais conhecidas estão *Figures I – V* (1967-2002), *Nouveau discours du récit* (1983) e *Seuils* (1987). Em 1982, publica *Palimpsestes*, obra singular em sua produção.

Ao longo de seus livros, Genette expõe diferentes opiniões sobre a teoria literária, admitindo existirem obras que podem ser analisadas a partir do estruturalismo, cuja dificuldade pede um estudo mais formal, bem como outras, completamente inadequadas a este tipo de crítica e que, para serem melhor compreendidas, necessitam do crítico ou do leitor (MAUREL, 2008, p.83).

Segundo Jean-Yves Tadié (1987, p.88), os primeiros estudos de *Figures* são voltados à retórica de forma e gênero. A partir de *Figures III* (1972), Genette expande-se para as variedades do discurso e divide-se entre crítica e história literária, sempre as relacionando ao elaborar classificações e análises da forma e do gênero. Esses estudos compreendem, na verdade, ensaios sobre a evolução literária, pois, como explica François Dosse (1993, p.484), Genette atribui importância à história, mas não como o fazia a crítica tradicional. Ele se refere sempre a uma história das transformações literárias.

É também em 1970 que Genette participa da criação da revista *Poétique*, com Todorov e Hélène Cixous. De opinião estruturalista e formalista, essa revista tratava de assuntos essencialmente literários, relegando a segundo plano a lingüística e outras tendências críticas, como a crítica marxista, por exemplo.

Genette, tendo passado também por uma fase ortodoxa, pode ser visto de maneira diferente em *Palimpsestes* (1982). Mais do que a criação de categorias, os conceitos deste livro abrangem uma faceta dos estudos literários que, até então, remetia ao conceito de intertextualidade. Para Tadié, é o melhor livro de Genette, “pois ele não se contenta apenas em definir, classificar, mudar uma terminologia, ele abre um considerável campo de pesquisas¹⁰” (1987, p.247).

Genette sugere um estudo da estrutura do texto, fundamentado no conceito de categorias, a fim de observar a escritura de um texto em outro e, conseqüentemente, seus possíveis significados, que muitas vezes remetem à interpretação do próprio leitor. Na contracapa de seu livro, o autor explica: “Um texto pode sempre ler outro, e assim por diante até o fim dos textos. Este não foge à regra: ele o expõe e se expõe. Lerá melhor quem ler por último.¹¹” Na visão de Genette, entram em questão também o dialogismo, a polifonia, a

¹⁰ “Parce qu’il ne se contente pas de définir, de classer, de changer une terminologie, mais qu’il défriche un considérable champ de recherches”. (Trad. nossa)

¹¹ “Un texte peut toujours en lire un autre, et ainsi de suite jusqu’à la fin des textes. Celui-ci n’échappe pas à la règle : il l’expose et s’y expose. Lira bien qui lira le dernier.” (Trad. nossa)

interpretação do leitor, a opinião do autor e do crítico, que, por sua vez, relacionam-se com a história.

3.2.1. Hipertextualidade: o conceito de Genette

Em 1982, após uma fase mais ortodoxa, Genette publica *Palimpsestes*. Nunca tendo deixado de lado seu pensamento empírico, apesar de bem flexível, ele formula vários conceitos e terminologias para a análise do texto. Para alguns críticos, entre eles François Dosse (1993, p.409), Genette foi além da intertextualidade de Kristeva ao interpretar situações bem distintas em sua teoria da transtextualidade. Segundo Tiphaine Samoyault (2005, p.20), Genette limita o conceito de intertextualidade, mas, dessa maneira, torna possível a resolução de muitas ambigüidades que surgem neste campo de estudo.

Em *Palimpsestes*, Genette propõe vários caminhos para a relação de um texto com outro, a qual ele designa transtextualidade. Por considerar essa relação entre textos diferentes, até mesmo de épocas diferentes, fica claro que Genette não abre mão do estudo da história literária. Logo nas primeiras páginas de seu livro, o crítico apresenta uma breve definição dos cinco tipos de relações transtextuais, seguindo ordem crescente em abstração: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade. A breve exploração de cada um desses tipos nos levará a compreender até onde vai cada um deles e o porquê de nos fixarmos somente em um.

Intertextualidade (GENETTE, 1982, p.8), já amplamente estudada, é, para Genette, um tipo restrito de relação: em um texto encontramos a presença concreta, efetiva, de outro ou outros textos diferentes. Esta pode realizar-se por meio da citação, que é o modo mais

explícito e literal de se fazer menção a um texto, pois “recorta-se” e “cola-se” o texto propriamente dito para inseri-lo em outro e pelo plágio, menos explícito que a citação, devido ao fato de ser um empréstimo não declarado, um apropriação do texto de outrem. A intertextualidade também acontece, segundo Genette, pela alusão, sendo este um processo menos explícito e menos literal que os dois anteriores, no qual podemos apenas perceber a relação entre textos diferentes, sem que haja transcrição das palavras do texto aludido. Os conceitos de Genette e de Kristeva diferem tanto pela terminologia utilizada no estudo aprofundado da intertextualidade, quanto pela restrição que o primeiro dá ao conceito. De acordo com Samoyault (2005, p.23), essa restrição é necessária para que o estudo de uma obra seja mais concreto.

A paratextualidade (GENETTE, 1982, p.9) é uma relação menos explícita e mais distante que a intertextualidade, ocorrendo nos títulos, prefácios, epígrafes, notas, ilustrações, etc., de uma obra em outra. Um leitor desavisado pode não perceber que ali existe uma referência intertextual. Genette a exemplifica com o caso de James Joyce, que utilizou os mesmos nomes de capítulos da *Odisséia*, de Homero, em *Ulisses*.

A metatextualidade (ibid, p.10) apresenta uma relação de comentário ou crítica a um texto A, que se encontra implícita ou explícita em um texto B. A arquitextualidade (ibid, p.11) é a relação mais abstrata e mais implícita dentre todas as outras elencadas por Genette: trata-se de uma menção paratextual, taxionômica, que envolve os gêneros e/ou subgêneros literários. Neste caso, o trabalho de relacionar um arquiteito a outro não é realizado pelo próprio texto, mas pelo leitor e pelo crítico, que podem ou não adotar a classificação do paratexto, produzindo, assim uma relação extremamente implícita.

Retrocedendo na escala de abstração, o quarto tipo de transtextualidade é a hipertextualidade, sobre a qual Genette realmente trata ao longo de todo o *Palimpsestes*. Basicamente, a hipertextualidade (ibid, p.12) consiste em uma relação de derivação de textos,

onde um texto inicial A, o hipotexto (*hypotexte*), dá origem a um texto B, o hipertexto (*hypertexte*). Assim, a existência de um texto A é vital para que se construa o texto B, trabalho que é somente do escritor, ficando o leitor distante deste processo, e, lendo B, ele terá lido de alguma forma o texto A. Chegamos, então, ao tipo de relação ao qual recorre Lima Barreto para a construção das três Claras dos Anjos. Segundo Genette, inclusive, todas as obras são hipertextuais e a presença de um tipo de transtextualidade não exclui outro, podendo haver coexistência de tipos.

A hipertextualidade, por sua vez, pode ser dividida entre transformação e imitação. A primeira designa textos que compartilham o mesmo assunto, mas que são apresentados de maneiras – formas – diferentes, enquanto a segunda constitui o contrário: textos com assuntos diferentes, mas apresentados de modo semelhante. Por seu trabalho com a forma, a hipertextualidade está ligada diretamente tanto à paratextualidade quanto à arquitekstualidade, devido às menções paratextuais que se referem à condição do arquiteksto. Para Genette, a transformação realizada de uma maneira lúdica, satírica ou séria, resulta em paródia, *travestissement* e transposição, respectivamente. No caso da imitação, lúdico, satírico e sério resultam, por sua vez, em pastiche, charge e *forgerie*. Genette detalha cada uma delas em seu livro, entretanto, a que nos interessa é a transposição, a relação hipertextual na qual, por meio de um texto A, gera-se um texto B, processo realizado de maneira séria, sem sátiras ou paródias.

A paródia e o *travestissement*, além de não passarem por processos tão definidos de redução ou aumento, distanciam-se da transposição em relação à função. A diferença é que nas duas primeiras o sentido também é trabalhado, modificado, enquanto na transposição isso pode acontecer ou não e de maneiras diversas. O que difere a função lúdica e a satírica é o grau de modificação do hipotexto. Segundo o esquema que Genette apresenta (*ibid*, p.30), o *travestissement* tem estilo vulgar e tema nobre; a paródia, por sua vez, tem estilo nobre e tema

vulgar. Em outras palavras, Genette considera a paródia como uma transformação semântica, sem a intenção de ser agressiva, enquanto o *travestissement* é uma transposição estilística de caráter mais agressivo. Por sua vez, a transposição também recebe o nome de transformação *séria* e é a mais importante dentre as relações, bem como a que possui procedimentos mais variados, segundo o autor.

Genette não restringe seus processos a textos do mesmo autor ou com o mesmo título, mas não os exclui, não havendo, assim, restrições para o uso que pretendemos. Sua teoria é, portanto, um instrumento apropriado para o tipo de trabalho a que nos propomos. As diversas versões de *Clara* remetem, enfim, à relação hipertextual de *transformação (transformation)*: mesmo assunto apresentado, porém de maneiras diferentes e, dentro desta, ao subitem *transposição (transposition)*, na qual o hipotexto é aumentado ou diminuído durante a produção do hipertexto, modificando-se, assim, a forma, ou seja, para nosso caso, o gênero. Para tanto, Genette descreve ferramentas de construção como *extensão (extension)*, adicionar episódios que não existiam anteriormente), *expansão (expansion)*, aumentar as frases do hipotexto), *excisão (excision)*, supressão de palavras ou trechos do hipotexto) e *amputação (amputation)*, excisão massiva, de trechos mais longos, do hipotexto, prática editorial no caso das edições de bolso, inclusive, como afirma Genette).

São elencados, ainda, os processos de *concisão*, quando o autor, ao reduzir, praticamente reescreve a parte do texto, e de *condensação*, decorrente da reorganização do texto diminuído. Ao estender e expandir concomitantemente, o autor utiliza a *amplificação*, o contrário da condensação. Quando ocorre primeiramente a excisão e, em seguida, a extensão, ou uma supressão para depois se adicionar algo novo, temos a *substituição*. Por último, Genette inclui o processo nulo, um ato de “desescritura” que surge quando o autor adiciona algo não existente num primeiro momento, e depois o retira em um segundo momento, voltando à situação inicial: é a supressão da própria adição. Estes processos podem ser

aplicados para explicar a maneira como Lima Barreto cria *Clara dos Anjos* em suas três versões.

Genette classifica e agrupa as diferentes possibilidades para a construção de um texto relacionado a outro. Esta maneira de especular sobre a composição de uma obra colabora, certamente, com a análise da sua estruturação em determinada forma literária e leva a pensar nas diferenças entre conto e romance anteriormente apontadas neste trabalho.

Não se pode negar que, talvez, os estudos de Kristeva e Bakhtin, por exemplo, tenham influenciado os estudos de Genette no campo da intertextualidade. Ao teorizar a transtextualidade, ele busca várias alternativas para tentar lidar com o processo de inclusão de um texto em outro. Seus conceitos permitem o estudo tanto da presença da obra de um autor na de outro, como das relações entre escritos de um mesmo autor.

Os conceitos de imitação, paródia, pastiche, charges, etc, levam Genette a colocar em evidência a intenção do escritor de lançar mão de um processo transtextual. Neste sentido, para a análise dos três textos de Lima Barreto, a crítica genética, por exemplo, não constituiria um aparato teórico tão eficiente, pois estes não são nem manuscritos nem rascunhos. Lima Barreto, na verdade, foi “reaproveitando” uma obra anterior para dar origem a outra. Às vezes bem diferentes no tema ou nos personagens, as três Claras podem também constituir o *corpus* para a análise das formas que tomam em diferentes gêneros literários e, inclusive, para mostrar as variações na composição do autor ao longo dos anos, devido ao período diferente em que cada uma foi escrita (nota-se, mais uma vez, a abrangência da teoria de Genette).

4. ANÁLISE DOS TEXTOS

As três versões a serem estudadas têm o mesmo assunto, a vida de Clara dos Anjos, mas como a cada uma foi dada uma forma diferente, a princípio um romance (quase concluído), depois um conto e, finalmente, um romance concluído, designaremos essa relação como *transformação*, conforme conceptualização de Genette. Partindo das relações de hipotexto/hipertexto, observaremos quais os procedimentos foram utilizados na *transposição* de uma a outra escritura, o que constitui nosso real objetivo. A este procedimento serão acrescentadas observações acerca da construção dos gêneros nestas narrativas.

Para maior visibilidade, atribuímos ao texto que foi extinto, que sofreu *excisão*, um ríseo sobre as letras, enquanto o texto novo, adicionado, estará em *itálico*. Por uma questão de economia de espaço, logo de partida, apresentaremos o segundo recorte de texto com as respectivas modificações e comparações.

Por ter sido o primeiro a ser escrito, mesmo que inconcluso, o texto de 1904 acaba sendo um hipotexto – temas, personagens, ações, etc. – muito foi “reaproveitado” nos textos seguintes. Entretanto, a semelhança entre os dois últimos, o de 1920 (o qual denominaremos conto) e o de 1922 (o qual denominaremos romance) é maior; seria mais prático estabelecer a seguinte relação: o primeiro romance é hipotexto do conto, que é, assim, hipertexto deste mesmo romance; mas, ao mesmo tempo, hipotexto do segundo romance. Apesar disso, partindo do fato de Lima Barreto ter deixado pistas de que escreveria um romance sobre uma Clara e de que o último romance é o mais completo, tomaremos este como referência para a análise dos textos.

Refletiremos acerca das modificações ocorridas e explicitaremos a mudança surgida nos trechos de maior significância para a narrativa, como exemplos para o processo de escritura dos três textos inteiros, com os termos de Genette.

Iniciamos, necessariamente, com o resumo dos textos. No romance de 1904, o leitor é informado, logo no início, sobre a história de vida de Manuel Antônio dos Anjos, então contínuo da Secretaria da Agricultura, que vive em uma humilde casa no Rio de Janeiro, com sua esposa Florência, sua filha Clara e uma babá negra, escrava liberta, de idade já avançada. A narrativa se passa em 1886; Clara é a filha de um companheiro de exército de Manuel, o primeiro oficial da Secretaria do Império, Carlos Alves da Silva. Entre Carlos e Manuel, na verdade, não há nenhuma relação de amizade, apenas de conveniência. Carlos, quando jovem, era abolicionista e, assim, conquistou a simpatia de Manuel que, de certa forma, também pode ter visto vantagens em dar um padrinho economicamente superior para a sua filha. Talvez, ainda pensando em atenuar a situação social da criança (ou por ironia do autor), Manuel tenha dado o nome “Clara” a uma mulata, sendo “dos Anjos” um sobrenome supostamente adotado por ex-escravos. Clara é sempre convidada para as festas organizadas pela mulher e pela filha de Alves da Silva, pessoas da alta sociedade. Entretanto, durante essas festas, a jovem Clara torna-se pianista de ocasião, entretendo o grupo dos convidados. Se Manuel cogitou algum tipo de benefício para a filha, por outro lado, a família do padrinho é quem realmente conseguia aproveitar-se da situação.

Com a morte de Manuel, Florência busca ajuda financeira na casa dos Alves da Silva e, então, o significado da relação existente entre eles vem à tona, pois lhe negam essa ajuda. Sem alternativas, Clara começa a trabalhar fora para o sustento da família. Conhece um rapaz branco por quem se apaixona e este, tendo feito uma aposta com os amigos, só se aproxima da moça para usá-la. Algum tempo depois, após vários encontros entre os dois em um casebre abandonado, um dos amigos do rapaz tenta se aproveitar de Clara. Todos vão para a

delegacia, onde o péssimo caráter do rapaz é conhecido, por isso o major da polícia tenta convencer o pai do rapaz a casá-lo com Clara para reparar os danos.

Apesar de ter praticamente concluído a narrativa (se compararmos com o enredo dos outros textos), Lima Barreto deixou este texto inacabado, sem o curioso desfecho, mas fica óbvia a opção por um final em que a Justiça repararia os erros cometidos contra Clara.

O romance de 1922, apesar de mais longo e de finalizado, não chega a tal ponto. Um dos primeiros aspectos que notamos é a *substituição* dos nomes das personagens, exceto o de Clara. Esta versão inicia-se da mesma maneira, com a origem do pai de Clara, agora o carteiro e flautista amador Joaquim dos Anjos, casado com Engrácia. Residem em uma casa humilde, mas própria, com dois quartos, sala de jantar, de visitas, cozinha, despensa e quintal. A casa situa-se em uma rua no subúrbio do Rio de Janeiro, com vários vizinhos, inclusive estrangeiros. Frequentam a casa alguns bons amigos de Joaquim, entre eles, Antônio da Silva Marramaque, o padrinho de Clara. No aniversário dela, ela conhece o ardiloso Cassi Jones, um violeiro que fora convidado para tocar na festa.

Cassi encomenda a Meneses algumas cartas de amor que envia a Clara com o objetivo de despertar-lhe a paixão. A empresa é bem sucedida: a moça decide entregar-se a ele. Marramaque tenta interceder pela garota, mas é assassinado. Algum tempo depois, ela se descobre grávida. Cassi desaparece, foge. Quando Engrácia descobre a gravidez, Clara se encoraja e decide tirar satisfações de Cassi. Chegando à casa do rapaz, é mal recebida pela mãe dele, que não demonstra nenhuma preocupação com o destino da jovem. Clara volta para casa, compreendendo tudo o que lhe havia acontecido.

No conto, o narrador mostra a vida tradicional e humilde do carteiro Joaquim dos Anjos, que cultivava o gosto pela música. Após conhecermos sua casa, sua rua e alguns vizinhos, basicamente os mesmos do romance concluído, somos apresentados à família de Joaquim; sua esposa, Engrácia, e filha, Clara. Para a festa de aniversário de Joaquim, um dos

amigos, assíduo freqüentador de sua casa, pede para trazer o violeiro Júlio Costa para animar a noite. Júlio volta seus olhares para Clara e passa a também freqüentar a casa do carteiro, com o objetivo de cortejar a moça. Após algumas cartas de amor trocadas, Júlio lança mão de chantagem emocional para que Clara se encontre com ele, no próprio quarto da moça, durante algumas noites. A moça, então, engravida e Júlio foge. Engrácia descobre e Clara tenta consertar o erro indo à casa de Júlio. Lá, é tratada de forma preconceituosa pela mãe do rapaz. Clara dos Anjos volta para casa, ciente de que ninguém intervirá por ela.

Em relação ao narrador, os três textos possuem a mesma configuração: 3ª pessoa, onisciente. Em alguns momentos, esse narrador intervém na narrativa, como veremos adiante, colocando sua voz diretamente; podemos considerá-lo, portanto, intruso. Comparados os resumos, notamos a grande semelhança entre o conto e o último romance. Nos últimos parágrafos destes dois textos, inclusive, o narrador se confunde por um momento com a voz de Clara, não o suficiente, porém, para assegurarmos haver narração em tempo psicológico, apenas uma tendência a este tipo de narrativa, talvez.

No que se refere ao tempo das narrativas, julgamos não haver muitas diferenças entre as duas versões de romance e ambas gozam da liberdade temporal que é possível a esse tipo de texto. A ação das duas se passa no final do século XIX, início do século XX, próximo do tempo da escrita de ambas. A história do romance escrito em 1904 se passa em 1886 (BARRETO, 2001, p.1334): “[...] residia, em 1886, com sua família, Manuel Antônio dos Anjos, contínuo da Secretaria da Agricultura. [...] Desde 1882 que se estabeleceram ali e, como gostassem do lugar e a casa fosse em conta, ficaram.”

A narrativa se desenrola até um período pouco posterior à morte do pai de Clara, quando, considerando a data da abolição da escravidão, sabemos que se passaram dois anos (ibid., p.1363): “A babá, ao saber que a escravatura vai acabar, se admira, não acredita, acha

impossível e diz que o mundo vai acabar.” Somente após 1888, Clara encontra o rapaz que a seduziria e sua relação com ele dura um mês (ibid., p.1375): “[...] afirmou que desde um mês ela, a vítima, digo a mulatinha, e um rapaz, com os sinais de seu filho, se reuniam ali, entretanto...”. Decorrem, portanto, cerca de 20 anos de diferença entre o tempo da aventura e o da escrita, e por volta de 50 anos até o tempo da leitura, devido à publicação póstuma no *Diário íntimo*.

No primeiro capítulo do texto de 1922, a frase “Por aí é que teve a primeira congestão, isto é, nos fins do governo do marechal, em 94” (ibid., p.643) nos dá a pista de que a ação se passa anos depois de 1894, provavelmente no início do século XX. No primeiro texto, Clara conhece o rapaz no final do terceiro capítulo, durante comemorações na rua. Já no último texto, este episódio foi *substituído* pelo aniversário de Clara, no quarto capítulo. É quando ela conhece Cassi Jones e, a partir de então, temos a sensação de que várias semanas se passam até a mãe de Clara descobrir a gravidez da filha. Não há, entretanto, marcação definida de tempo. Aqui, a diferença entre o tempo da aventura e o da escrita é provavelmente a mesma que a do romance inacabado, porém, o tempo da escrita e o da leitura é praticamente o mesmo, pois o romance começou a ser publicado um ano após a conclusão dos originais.

Nos textos, trata-se de um tempo cronológico não subvertido, a não ser em alguns momentos, quando o narrador expõe o passado das personagens conforme elas aparecem e no momento em que o leitor descobre a gravidez de Clara. O escritor decidiu utilizar a mesma estrutura para narrar quem eram as personagens, adaptando-a, apenas, a personagens *extendidas*. Nesses momentos, o tempo é cortado para retornar em seguida onde havia parado, retomando a narrativa. No texto de 1904, essas regressões acontecem logo no início para contar como Manuel dos Anjos conhece Alves da Silva; logo em seguida, para relatar a vida de outros personagens, como doutor Gomensoro e Boaventura. Essas mesmas regressões ocorrem no texto de 1922, mas em número muito maior. Para listar algumas, temos narradas

as vidas de Joaquim, de Cassi, de Marramaque, de Engrácia, de Meneses e de Leonardo Flores. No capítulo X (id., 1997, p.152), só descobrimos que Clara está grávida e o modo como tudo aconteceu, porque ela, entremeada à voz do narrador, informa através de *flashes*, relembrando os acontecimentos. O narrador anuncia: “Clara não podia bem apanhar todas as fases dessa queda; ela se lembrava de poucas e sem nitidez apreciável.”.

Os tempos verbais nos textos também são os mesmos: o narrador utiliza o pretérito perfeito e imperfeito e os diálogos são narrados no discurso direto, tempo presente. Decorrem alguns anos, talvez, entre os acontecimentos mais marcantes para o conflito no romance de 1904, segundo algumas indicações, de modo diverso do que acontece no romance de 1922, onde tudo ocorre um pouco mais rapidamente. Essa distância temporal do romance mais antigo, entretanto, é aceitável e não o desqualifica como romance; chega mesmo a enriquecê-lo. Partimos desde o passado das personagens nas digressões, passando pela morte do pai de Clara, para só muito tempo depois ocorrer a sedução da jovem. A própria distância temporal entre o relacionamento da personagem com seu padrinho e depois com o rapaz contribui com a hipótese de se tratar de romance; é como se, partindo desse aspecto, pudéssemos dividir o texto em duas partes: Clara e a família do padrinho; Clara e o rapaz que a seduz.

Também não há muitas diferenças em relação ao tempo do conto, onde estamos diante de uma história nos termos tradicionais, de começo-meio-fim, diferentemente do último romance, que nos traz a descoberta da gravidez de Clara por meio de *flashes* na memória da personagem. Neste único momento, este romance foge à estrutura tradicional. O conto, por outro lado, como já afirmado, não traz variantes no encadeamento temporal.

Não ocorre, no conto, nenhuma indicação temporal referente ao tempo da narrativa, como acontecia nos outros textos. Como nas outras versões, há a descrição do passado das personagens, intercalada de acontecimentos. Sobre estes, novamente, trechos iniciados por expressões como “certo dia”, “dias depois”, “daí a dias”, “todas as noites seguintes”, nos

levam a concluir que um longo período de tempo transcorre na narrativa, mas não somos levados a pensar em anos, neste caso.

Esse aspecto, para alguns mais ortodoxos, já desqualificaria o texto, não o inserindo na categoria “conto”, proposta por Lima Barreto. Se se trata de um conto ou não, veremos melhor ao longo deste capítulo. Entretanto, podemos adiantar que essas indicações do tempo conferem tom oral à narração, apresentada nas doze páginas de “Clara dos Anjos” na edição de 1990 da Editora Garnier. As ações, excluindo-se os trechos de apresentação das personagens, são sucessivamente narradas em poucas linhas, com brevidade. Além disso, o pretérito perfeito e imperfeito dos verbos sugere mais a oralidade, como se se tratasse de uma história contada verbalmente ao interlocutor, como no trecho:

Daí a dias, fez o prometido, isto é, deixou a janela do quarto aberta para que ele entrasse no aposento. Repetiu a façanha quase todas as noites seguidas, sem que ele se demorasse muito no quarto.
Nos domingos, aparecia, cantava e semelhava que entre ambos não havia nada. Um belo dia, Clara sentiu alguma coisa de estranho no ventre. Comunicou ao namorado. (id., 1990, p.157)

A respeito da questão temporal, enfim, são poucas diferenças entre a segunda e a terceira versão; a primeira é a que mais se distingue neste aspecto, devido à divisão do tempo entre o período relacionado ao padrinho e o período após a morte de Joaquim.

Quanto ao aspecto espacial, temos grande movimentação no primeiro romance, as ações acontecem principalmente na casa do padrinho, na própria casa de Clara e no casebre onde ela se encontrava com o namorado. Uma pluralidade geográfica, onde a descrição do ambiente certamente reflete características de algumas personagens, como a humilde família de Clara, que vivia numa casa também humilde, em um bairro pobre, de modo diverso da família do padrinho, habitante de um bairro mais abastado. Esses dois ambientes marcam a diferença social, um dos temas abordados nos textos, mas o terceiro ambiente, o casebre do rapaz, é mais importante na narrativa, pois tem relação direta com o destino da jovem. Sobre

essa pequena casa onde ocorriam os encontros, sabemos apenas que se localizava numa rua escondida, que supomos estar localizada em um bairro pobre. Apesar da movimentação geográfica, não sentimos neste texto a mesma amplitude espacial do texto posterior.

Espacialmente, a terceira versão é a mais abrangente, poderíamos notar quatro locais onde as ações realmente acontecem: a casa de Clara, o de maior importância; a casa de Cassi; a casa de Leonardo Flores e a de Meneses. Cada local descrito constrói a imagem da cidade do Rio de Janeiro. Nas duas versões temos a caracterização da vida de Clara, ou seja, o espaço descrito adequa sua vida humilde à da população do Rio de Janeiro e representa principalmente a vida nesta cidade, a distância entre ricos e pobres e o preconceito mapeando, zoneando os centros urbanos.

Quando Cassi Jones sai pela cidade, na versão de 1922, o contraste social é revelado e mesmo o jovem de família um pouco mais abastada do que a de Clara contrasta com os transeuntes da Rua do Ouvidor, superiores a ele em vestimenta e em refinamento. Principalmente nesta pequena viagem de Cassi, percebemos a amplitude, já então, da cidade do Rio. Ele sai de um bairro humilde, passa pelo centro glamouroso, de aspecto afrancesado, até chegar num trecho mais afastado e socialmente esquecido, onde encontra algumas prostitutas:

Achava tudo ridículo, exagerado, copiado, mas não sabia bem de que modelo. [...] Era bem Cassi Jones de Azevedo; mas, ali, sobretudo do Campo de Sant'Ana para baixo, o que era ele? Saltando na Central, não procurou bonde. Engolfou-se num filete de multidão que se alastrava em direitura à Prefeitura e marchou a pé até o "centro". Desde o largo do Rossio, foi parando diante das montras. [...] Entrou pela rua Sete de Setembro [...]. Tomou a rua do Ouvidor [...] Procurou alcançar o largo de São Francisco, atravessando aqueles velhos becos imundos que se originam da rua da Misericórdia e vão morrer na rua Dom Manuel e largo do Moura. (ibid., p.145-148)

No primeiro romance, o autor parece ter priorizado as idas de Clara ao casebre, onde se dá o acontecimento chave da vida da personagem; este local é mais importante do que a casa do padrinho que Clara costumava visitar, já que aí não há relação direta com o destino de

Clara, apesar de exemplificar a diferença do nível de vida entre classes. No último romance, o autor deu importância a cada local, cada casa ou rua onde a história se desenrolava, como na pequena viagem de Cassi, e a relação entre Clara e Cassi acontece na própria casa da moça.

Em relação ao espaço no conto, além das descrições da vizinhança de Clara, as ações se restringem à casa de Júlio e principalmente à casa da família de Clara. Houve, então, uma redução da amplitude espacial do último romance, mas ainda com vários deslocamentos.

Uma das funções do espaço certamente é mostrar o contraste social. Resende afirma que “nesta cidade de vida social fragmentada, a produção literária de Lima Barreto encontra uma possibilidade de representação crítica das questões da vida urbana. [...] Na verdade, o que Lima Barreto mostra é a verdadeira *cara* da cidade do Rio de Janeiro” (1993, p.25-26, grifo da autora).

“Verdadeira”, significa, é claro, a visão do autor; neste sentido, advertem também Bourneuf e Ouellet: “A descrição pode adstringir-nos a observar a realidade que ela *pretende* colocar diante dos nossos olhos [...]” (1976, p.162, grifo dos autores).

O espaço, portanto, limita-se ao Rio, mas não apenas a uma descrição do centro, de suas avenidas, e, sim, a uma visão panorâmica que privilegia o próprio deslocamento, mesmo que este não seja o da personagem principal, como mostramos no deslocamento de Cassi Jones pela cidade.

O narrador, neste sentido, inicia o primeiro capítulo da versão de 1904 descrevendo com vários detalhes o Rio de Janeiro, contando as modificações que a cidade sofrera ao longo dos tempos, passando, inclusive, pela vinda da Corte ao Brasil. Segundo Beatriz Resende (1993, p.99-100), que, em seu livro, observa a reconstrução do Rio de Janeiro por meio das crônicas de Lima Barreto, o escritor carioca demonstra o quanto é apaixonado pela cidade, por seus contrastes físicos e sociais.

A apresentação inicial da cidade, no primeiro romance, talvez por este ter sido publicado apenas no *Diário*, foi reutilizada com algumas modificações no quinto capítulo do romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* (primeira edição em 1919), segundo indicação de Francisco de Assis Barbosa (2003, p.165):

A cidade do Rio de Janeiro é regularmente edificada. [...] com as colinas e encostas, que a distinguem e fazem-na formosa. Enquadra-se garridamente nelas, explicando-as e continuando-as.

Ao nascer, no topo do Castelo, não foi mais que um escolho branco, surgindo no revolto mar de florestas e brejos. Aumentando, desceu pela venerável colina abaixo, coleou-se, pelas várzeas, em ruas estreitas. [...] O quilombola e o corsário projetaram a cidade. [...] a velha São Sebastião aterrou apressada alguns brejos [...] o rei dom João veio descobrir praias e arredores cheios de encantos.

Na fisionomia das casas estereotipam-se as coisas da nossa história. [...] O bonde, porém, perturbou essa metódica superposição de camadas. Hoje, o geólogo de cidades atormenta-se com o aspecto transtornado dos bairros. [...] cria nas pontas de seus trilhos núcleos de condensação urbana. Onde ele chega, desenha-se uma venda, surge um botequim, um quiosque; em torno, edificam-se casebres [...]. (BARRETO, 2000, p.1332-1333)

Tanto neste trecho, quanto no anterior sobre Cassi, são citados alguns bairros e ruas do Rio; para a escolha destes, o autor também foi cuidadoso. A cidade, naquela época, era um grande centro político e sócio-econômico e, com a riqueza do café, ganhou várias novidades, como telégrafos e bondes. Needell (1993, p.47-48) observa que, com a facilidade trazida pelos transportes urbanos, as elites se mudaram para locais mais afastados, usados anteriormente só para férias, segregando-se em bairros residenciais. Oposicionalmente, nesse mesmo período, a sociedade carioca recebia cada vez mais imigrantes europeus, enquanto a população negra era empurrada para os subúrbios, tanto por esses imigrantes quanto pela elite brasileira.

No primeiro romance, Clara mora entre Rio Comprido e Catumbi, zona central onde encontram-se favelas, enquanto seu padrinho mora em Engenho Novo, atual bairro de classe média à média-baixa na zona norte, cercado por favelas. No romance de 1922, o subúrbio é descrito pelo narrador como “o refúgio dos infelizes” (BARRETO, 1997, p.97). As cinco páginas iniciais do capítulo VII são repletas de detalhes sobre essa parte da cidade. Principia

com: “O subúrbio propriamente dito é uma longa faixa de terra que se alonga, desde o Rocha ou São Francisco Xavier, até Sapopemba, tendo para eixo a linha férrea da Central.” (ib., p.94). O texto indica que Clara moraria provavelmente nos arredores de Engenho Novo. No conto, a descrição nos leva a acreditar que Clara habita no mesmo local do último romance. Casas pobres e barracos compõem as habitações do subúrbio; seus moradores são, segundo o narrador, desempregados ou falidos.

O narrador descreve os defeitos do local, desde suas construções até a falta de saneamento básico, adotando uma postura política que fica clara na constatação: “Por esse intrincado labirinto de ruas e bibocas é que vive uma grande parte da população da cidade, a cuja existência o governo fecha os olhos, embora lhe cobre atrozes impostos, empregados em obras inúteis e suntuárias noutros pontos do Rio de Janeiro.” (ib., p.95). Lembremos que o romance acabou de ser escrito em janeiro de 1922, época na qual o Rio de Janeiro ainda sofria grandes reformas urbanas, principalmente a demolição do Morro do Castelo, em 1920, que fez a população de baixa renda, moradora desta parte da cidade, deslocar-se para outras regiões mais distantes do belo centro urbano. Esse narrador também faz críticas irônicas: “Tudo é tão caro como no subúrbio, propriamente. Não há água, ou, onde há, é ainda nos lugarejos do Distrito Federal, que o governo federal caridosamente supre em algumas bicas públicas; não há esgotos; não há médicos, não há farmácias.” (ib., p.97).

A terceira destas cinco páginas (ib., p.96) é curiosamente dedicada a descrever como os enterros procediam, na época, no cemitério de Inhaúma, com as dificuldades geradas pelo caminho físico e com os costumes do povo. O narrador poderia ter utilizado qualquer outro fato real para transportar ao romance, mas deu preferência ao cemitério de Inhaúma, local onde Lima Barreto (falecido em 1º de novembro de 1922) havia pedido para não ser enterrado, pois “achava-o feio” (BARBOSA, 2003, p.358).

Para Osman Lins, no segundo capítulo de *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1973, p.18), *Clara dos Anjos* é diferente dos outros romances do escritor, pois, ao contrário de mostrar suas personagens fechadas em si mesmas e em seus respectivos ambientes, em *Clara*, elas agem e modificam-se umas às outras. Partindo desse ponto de vista, podemos reconhecer que cada personagem tem um espaço característico, onde elas se permitem mostrar quem realmente são, com a liberdade que o romance consegue proporcionar: Leonardo Flores e sua casa; Cassi Jones e seu porão; Clara e sua casa no último romance; Clara e o casebre no primeiro romance; o padrinho rico e sua casa rica no primeiro romance; o padrinho humilde e a casa de Clara, humilde, no último romance, como veremos melhor ao longo do trabalho – além de outros espaços.

No terceiro capítulo de seu livro (1973, p.1-3), Lins completa seu raciocínio defendendo que “o ilhamento dos personagens e as incertezas quanto à excelência da ação – relaciona-se na verdade com a estrutura mesma dos romances”. O espaço no qual a personagem, em um primeiro momento, é reconhecida, revela detalhes sobre o romance. Na terceira versão, por exemplo: Clara é fechada em seu bairro (por motivos que veremos adiante), conseqüentemente ela não conhece o que há “lá fora”, é inexperiente e facilmente iludível; a mãe de Cassi, paralelamente a Clara, se fecha em sua casa, é uma mãe que ignora a realidade de sua família em relação às outras, tornando-se mesquinha e preconceituosa; a vizinha estrangeira de Clara, dona Margarida, também fechada em sua casa, indo para a de Clara somente no momento final, para ajudá-la – representa a mulher experiente, mais velha, a sabedoria; Leonardo Flores, poeta, freqüentava um tipo de lugar quando tinha sucesso, depois outro, pesado, negativo, em conseqüência de sua carreira decadente; Cassi vaga pela cidade e depois foge dela – ele é a exceção, é quem se aproveita do que surge e quem busca novas vítimas.

Além disso, como afirma Lins, ao migrar de seu espaço, a personagem gera conflitos: nas duas últimas obras, Cassi é aquele que invade, vai de seu espaço ao de Clara, no qual se aproveita da jovem, não retornando novamente ao local dela após engravidá-la; no romance de 1922, ao ir pedir ajuda a Margarida, Clara adentra no espaço da vizinha, que obriga a moça a revelar tudo à mãe; Marramaque é atento o bastante para perceber a invasão de Cassi no espaço de Clara e tenta impedi-lo, conseqüentemente, por querer interferir no espaço de Cassi, o padrinho de Clara é assassinado; Leonardo Flores pensa que não está onde deveria, pois não se conforma com a perda da fama, do seu espaço de poeta famoso, vivendo embriagado e amargurado. Uma exceção seria a relação entre Cassi e o pai, uma vez que este se recusa a ver o filho, os dois nunca estão presentes no mesmo lugar e, ainda assim, o conflito existe num espaço abstrato no qual a existência violenta de Cassi o incomoda.

Sobre as personagens, é quase uma regra, nestas obras, a apresentação da vida de cada uma, à medida que surgem na narrativa. O romance de 1904, como afirmamos, inicia-se pelo relato da história da vida do pai de Clara, Manuel Antônio dos Anjos, desde antes de seu casamento com Florência e do nascimento de sua filha. Em seguida, uma nova e detalhada descrição nos apresenta o padrinho de Clara, Alves da Silva, branco e rico, também com esposa e filha – o oposto de Manuel. Conforme novas personagens surgem, mais descrições e digressões aparecem, relatando a história pessoal de cada um deles, como exemplificamos com o caso da esposa do doutor Gomensoro, amigo de Alves da Silva:

Sua mulher, com quinze anos de casamento, já estava habituada àquelas deliquescências. Elas aumentavam-lhe o orgulho que tinha do marido. Casada pouco depois de sair do colégio das irmãs, Genica só conhecera dois sábios: o capelão do colégio, um padre francês, sabido nos manuais do bacharelato; e seu marido. Pelos seus sete anos, sua mãe fugira de casa e com um caixeiro janota do pai, um probo negociante português da Rua da Quitanda. (BARRETO, 2001, p.1351)

Este primeiro romance é dividido em quatro capítulos, os quais mostram várias personagens, principais e secundárias, que poderiam ser agrupadas em círculos de

personagens, segundo o relacionamento existente entre elas. Teríamos, assim, a família de Clara e os amigos mais próximos, o círculo familiar e social do padrinho (com destaque para o doutor Gomensoro e para o alferes Boaventura) e o círculo do rapaz sedutor da jovem.

Essas personagens compartilham outras afinidades que caracterizam estes círculos como núcleos sociais e urbanos. Manuel é contínuo, Clara trabalhará em um ateliê de costura. São profissões humildes que os posicionam social e, como conseqüência, urbanamente, pois moram no subúrbio em decorrência de sua baixa renda. Alves da Silva era amanuense, profissão sem muito destaque, mas recebeu uma boa quantia como herança, o que o erguera social e urbanamente. Mantinha relações com personagens como o médico clínico Gomensoro, também morador da zona norte; com o rico empreiteiro Monteiro; Alfredinho, filho de Senador e Boaventura, alferes que cursava engenharia militar. Profissões que se distanciam economicamente da posição de contínuo do pai de Clara. Sobre o rapaz que se aproveita de Clara sabemos apenas que é de condição econômica superior à da moça e não temos mais detalhes sobre seus colegas.

Na terceira versão, temos dez capítulos. Cada personagem introduzida, cada fato ocorrido foi narrado de maneira detalhada, também como possibilita o romance. Mantêm-se, da primeira versão, as figuras do pai e da mãe de Clara, do rapaz e seus comparsas e do padrinho. Poderíamos agrupar as personagens entre o núcleo de Clara e sua família, o núcleo do padrinho (incluindo a rodinha de músicos e de freqüentadores da venda do “Seu” Nascimento) o de Cassi Jones, o de Meneses, o do poeta Leonardo Flores e o da vizinha dona Margarida. Cada um desses núcleos tem sua importância na ação da narrativa e se relaciona, formando uma rede de episódios, característica do romance.

Também neste romance temos a formação de núcleos sociais e urbanos, agora numeroso no lado mais pobre. Joaquim é carteiro; freqüentam sua casa Marramaque, contínuo que se orgulha de ter sido alferes, e Lafões, guarda municipal de encanamentos e torneiras.

Eram ambos moradores das redondezas, como também o era João Pintor, cuja profissão era seu apelido, e Dona Margarida, costureira e criadora de animais, por exemplo. Todos profissionais humildes. O pai de Cassi era funcionário público, não sabemos exatamente a sua função, mas tinha condições de morar em um bairro melhor e de dar estudo às filhas: uma estudava música e a outra cursava a Escola Normal, garantindo-lhes profissões ainda de *status*, na época. Cassi dependia dos pais e seus amigos demonstram o mesmo desinteresse por profissões decentes: Ataliba, ex-operário, não trabalha; Zezé Mateus vive de “bicos”; Franco Souza é golpista e Arnaldo furta itens de passageiros de trem. Leonardo Flores, poeta, e Meneses, dentista clandestino, também acabam sendo sustentados pela família, ambos moradores do subúrbio. Portanto, Lima Barreto procura compor estes textos sempre adequando a vida das personagens aos locais onde vivem.

Vimos, nestes exemplos, as profissões dadas às personagens femininas: costureira, professora, professora de música. Como bem notou Eliane Vasconcellos (1999, p.165-173), a imagem feminina, na época, era aquela da senhora do lar, totalmente dependente do marido. As mais abastadas poderiam seguir carreiras como a música ou o magistério, principalmente para se distraírem, pois não deveriam ter profissões com renda superior à do marido. Às mais humildes, que precisavam ajudar na renda da casa, eram reservados os cargos de doméstica, costureira ou lavadeira (esta última representada nas figuras da irmã do dentista Meneses na versão de 1922 e da mãe de Clara na versão de 1904). Lima Barreto retrata essa realidade não só em *Clara dos Anjos*, mas também em outros romances, contos e crônicas. Vasconcellos ainda conclui que o próprio narrador em *Clara* coloca-se contrário à situação de submissão da mulher no campo de trabalho e “censura Clara por sua falta de ambição profissional e por preferir manter-se dentro dos padrões sociais” (id., p.125). Em *Clara*, versão de 1922, temos: “O seu ideal na vida não era adquirir uma personalidade, não era ser ela, mesmo ao lado do

pai ou do futuro marido. Era constituir função do pai, enquanto solteira, e do marido, quando casada” (BARRETO, 1997, p.116).

Relacionada à proximidade entre espaço e personagens é a reflexão de Bourneuf e Ouellet, em *O universo do romance* (1976, p.151), que questionam se a personagem se faz ou se o ambiente a faz. Nessas versões de *Clara dos Anjos*, a resposta é dificilmente encontrada. Pensemos que, assim como parece existir a projeção do autor nas personagens, o ambiente é capaz de refletir aspectos de algumas delas. O casebre onde a família dos Anjos reside nas duas versões é pequeno e humilde como a própria família, sem aspirações ou ambições, de vida simples.

Cassi Jones vive no porão, a parte mais baixa da casa dos pais, tão baixa quanto a dignidade do próprio rapaz. Esta posição reflete-se não somente por meio do ambiente, mas também dos animais; Cassi criava galos de briga, “o bicho mais hediondo, mais antipático, mais repugnantemente feroz” (BARRETO, 1997, p.40), como também o era a personalidade dele. Não devemos nos esquecer da descrição do Rio de Janeiro, com seus subúrbios, bairros pobres, o centro e todos os caminhos que levam a bairros ou ruas nobres, diversificado como o conjunto das personagens dos textos.

Sobre a relação entre as personagens, destacaremos dois pontos. Existe, nos textos, a necessidade da oposição social e racial refletida nos grupos de personagens. No texto de 1904, o primeiro grande contraste dá-se no confronto entre a família de Clara e a de seu padrinho. No texto de 1922, o padrinho não tem família e é branco, mas tão ou mais pobre que os dos Anjos. Isso talvez se dê pelo maior destaque tido pela família do sedutor de Clara nesta versão. E é exatamente este o outro ponto abordado. Na versão de 1904, sabemos que o rapaz é branco e de família rica, seu pai, inclusive, tenta usar suas influências para livrar o filho do casamento com a moça. Branco e de família de boas condições socioeconômicas também é Cassi Jones, características que a mãe dele utiliza contra Clara, no último capítulo da versão

de 1922, como também acontecerá com Júlio Costa, no conto. Finalmente, as oposições existem nas duas versões. Em uma, dividem-se entre a família do padrinho e a do rapaz; em outra, devido à maior exposição do rapaz (Cassi), manteve-se o padrinho fora do cerco de preconceitos.

A exemplo de algumas personagens sem utilidade para a ação, como designam Bourneuf e Ouellet, temos os filhos do doutor Gomensoro (id., 2001, p.1350) e as amigas de Clara (ibid., p.1365) na primeira versão, bem como os vizinhos João Pintor e Padre Sodré (id., 1997, p.25-26), na versão de 1922. Essa quantidade de personagens chama a aten o para o número de núcleos exteriores ao de Clara.

Se pensarmos somente na personagem protagonista, ela foi muito modificada. No primeiro texto, é uma moça mais independente, trabalha para sustentar a família e tem a coragem de ir até um casebre abandonado para se encontrar com o rapaz. No último texto, é uma moça mais recatada, mais cheia de cuidados e o único modo que consegue para se encontrar com seu amante   na própria casa, às escondidas. Por algum motivo, Lima Barreto decidiu tornar a segunda Clara uma personagem mais indefesa e, como para esta foi dado um final, percebemos o quanto ela foi modificada em decorrência do que percebe, profundamente, sobre sua vida. No primeiro texto, Clara é uma personagem plana: a moça mulata, “boba”, que sofre abusos da família mais rica que deveria acolhê-la e, mais tarde, do rapaz por quem se apaixona. No terceiro texto, Clara   personagem redonda: de moça inocente passa a ser uma jovem aterrorizada com seu posicionamento no mundo.

Novamente concordamos com os apontamentos de Vasconcellos, para quem o narrador é mais um denunciador do “posicionamento do homem e da mulher em nossa sociedade, e [d]a educa o err nea que ela [a mulher] recebia” (1999, p.260-261) do que apenas denunciador do preconceito racial. Clara não foi a vítima simplesmente por ser mulata e inferior socialmente, mas por ser ing nuo e inocente, devido   sua cria o. No início deste

capítulo, mencionamos que a primeira versão nos dava mais pistas sobre o destino de Clara e que as outras duas versões não chegavam a tal ponto, apesar de serem textos concluídos. A construção da personagem protagonista e de seu destino são bem diferentes de uma versão para a outra.

Além dos fatos que acabamos de relatar, como Clara ser uma trabalhadora, na versão de 1904, ela ainda freqüenta a casa do padrinho constantemente, ao contrário das outras duas Claras, que não trabalhavam e saíam de casa raríssimas vezes e apenas acompanhadas. Existe, inclusive, uma gradação no modo como Clara sai de casa. No primeiro texto, após começar a trabalhar, ela sai sozinha e freqüentemente; no segundo, saía muito raramente para ir ao cinema “do Méier ou Engenho de Dentro” com as amigas; no terceiro, só saía algumas vezes para ir ao mesmo cinema acompanhada por dona Margarida (note-se, a partir da versão de 1920, a inclusão do cinema como forma de entretenimento já possível no subúrbio do Rio de Janeiro). Freqüentar uma casa onde é tratada com certa indiferença e trabalhar fora deveria ter colaborado para a construção da percepção da personagem sobre si mesma em relação ao mundo. Apesar disso, ela acreditou, sem maiores dificuldades, no amor de um rapaz que era branco, rico e que a escondia de todos. Como foram pegos em flagrante, a Justiça iria obrigar a família do rapaz a tomar providências, segundo o Código Penal, de 1890, artigo 276, o qual obrigava o deflorador a reparar os danos com o casamento ou ser preso (id., p.82).

Clara, nas duas últimas versões, parece ser ainda mais inocente e ingênua. Para ela, casar era garantir que sua vida estivesse segura e planejada, concretizando o papel social de esposa. Acreditou no amor de Cassi/Júlio. Passados 30 anos da instituição do artigo 276, a realidade, para Lima Barreto, é que a jovem mulata não conseguiria se casar com seu sedutor, pois este também era protegido pela própria mãe. Ela o defende perante o marido: “Mas tudo isso já passou, Maneco. Você quer que o seu filho vá para a cadeia? Porque, casar com essas biraias, ele não se casa. Eu não quero.” (BARRETO, 1997, p.34). Segundo Vasconcellos (id.,

p.258), por ter sido caracterizada pelo narrador como tendo capacidade reduzida de raciocínio, Clara deve chegar a sua conclusão, na última página, pela experiência. Não foi capaz de perceber a sua realidade e ter-se resguardado. Não conhecemos o destino da personagem. Entretanto, Vasconcellos (id., p.259) observou que podemos prever o que acontecerá, pois foram narrados os diversos fins de outras vítimas de Cassi, no último romance: suicídio, assassinato, prostituição. Assim, distante da primeira versão, o destino de Clara será lastimável no conto e no último romance.

Por sua amplitude no tratamento dos aspectos personagens, espaço e tempo, fica claro que ambas as versões, de 1904 e de 1922, podem ser designadas romances.

Sobre as personagens do conto, estas se concentram entre a família de Clara, a de Júlio e os vizinhos da moça, com a presença de várias outras, de maior ou menor importância narrativa, formando os mesmos núcleos característicos do último romance, mudando-se apenas uma ou outra profissão. Isto também serviria para contestar o fato de o texto ser um conto.

Como vimos no capítulo anterior, as opiniões sobre contos são divergentes, há mais do que um partido ortodoxo e outro, moderno. Em um primeiro momento, Lima Barreto poderia ter utilizado o paratexto – segundo Genette (1982, p.9), um tipo de “etiqueta” que se pode dar a um texto, como título, subtítulo, notas, ilustrações, entre outros. “Conto” porque seria o que o autor entendia como tal; caberia, assim, ao autor decidir que tipo de texto ele escreveu. A menção paratextual “conto”, sob o horizonte de expectativas do leitor, parece ser irremediavelmente a mais comum, mas talvez não incorreta completamente, a do tamanho.

Para nós, a compreensão do conto vem da comparação entre ele e o romance. Para tanto, a teoria de Genette nos fornecerá subsídios para verificar o que há de substancialmente diferente nos casos analisados.

Vimos, até agora, questões sobre narrador, tempo, espaço e personagens. Apesar de ser difícil “quebrar” desta maneira a análise nos termos de Genette, é interessante voltarmos aos textos outros olhos e nos determos mais detalhadamente nos processos de aumento ou diminuição e sobre o modo como este tipo de abordagem colabora para aprofundarmos nossa visão das obras.

O primeiro parágrafo da versão de 1922 apresenta a *expansão* do mesmo parágrafo do conto, isto é, as frases foram aumentadas. Primeiro temos, no conto (BARRETO, 1990, p.147):

O carteiro Joaquim dos Anjos não era homem de serestas e serenatas, mas gostava de violão e de modinhas. Ele mesmo tocava flauta, instrumento que já foi muito estimado, não o sendo tanto atualmente como outrora. Acreditava-se até músico, pois compunha valsas, tangos e acompanhamentos para modinhas.

Aprendera a "artinha" musical na terra de seu nascimento, nos arredores de Diamantina, e a sabia de cor e salteado; mas não saíra daí.

Depois, no romance de 1922 (id., 1997, p.21-22):

O carteiro Joaquim dos Anjos não era homem de serestas e serenatas; mas gostava de violão e de modinhas. Ele mesmo tocava flauta, instrumento que já foi muito estimado *em outras épocas*, não o sendo ~~tanto~~ atualmente como outrora. *Os velhos do Rio de Janeiro, ainda hoje, se lembram do famoso Calado e das suas polcas, uma das quais — "Cruzes, minha prima!" — é uma lembrança emocionante para os cariocas que estão a roçar pelos setenta. De uns tempos a esta parte, porém, a flauta caiu de importância, e só um único flautista dos nossos dias conseguiu, por instantes, reabilitar o mavioso instrumento — delícia, que foi, dos nossos pais e avós. Quero falar do Patápio Silva. Com a morte dele a flauta voltou a ocupar um lugar secundário como instrumento musical, a que os doutores em música, quer executantes, quer os críticos eruditos, não dão nenhuma importância. Voltou a ser novamente plebeu.*

Apesar disso, na sua simplicidade de nascimento, origem e condição, Joaquim dos Anjos acreditava-se até músico de certa ordem, pois, além de tocar flauta, compunha valsas, tangos e acompanhamentos de para modinhas.

Uma polca sua — "Siri sem unha" — e uma valsa — "Mágoas do coração" — tiveram algum sucesso, a ponto de vender ele a propriedade de cada uma, por cinqüenta mil-réis, a uma casa de músicas e pianos da rua do Ouvidor.

O seu saber musical era fraco; adivinhava mais do que empregava noções teóricas que tivesse estudado.

~~Aprendera~~ *Aprende* a "artinha" musical na terra ~~de~~ de seu nascimento, nos arredores de Diamantina, *em cujas festas de igreja a sua flauta brilhara, e era tido por muitos como o primeiro flautista do lugar. Embora gozando desta fama animadora, nunca quis ampliar os seus conhecimentos musicais. Ficara na "artinha" de Francisco Manuel, que e-a* sabia de cor e salteado; mas não saíra ~~daí~~ dela, *para ir além.*

Aqui, a transcrição toda do fragmento é necessária para exemplificarmos a amplitude a que o trecho pode chegar, mediante a utilização de certos recursos. Em um primeiro momento, percebemos ter ocorrido também a *excisão* de quatro palavras e a *extensão* de um trecho sobre a flauta, enquanto, em cinco momentos, há *excisões* com *extensões* posteriores, caracterizando *substituições*. Algumas delas, como a mudança de “de” para “para” ou de “do” para “de”, podem ter ocorrido por simples correção gramatical ou por motivações estéticas, como é o caso da modificação de “aprendera” para “aprendeu”. Sobre essas escolhas, poderíamos apenas apresentar suposições, como a preferência por uma forma, por exemplo.

Estes dois trechos são importantes porque não existem no romance inconcluso. Ou seja, do romance mais antigo para o conto, podemos pensar que houve uma *extensão* (incluir algo que não havia antes), pois o fato do pai de Clara ser músico não consta do romance anterior; então teríamos uma *amplificação* do conto para o último dos romances.

O trecho inserido, de “Os velhos [...]” até “[...] novamente plebeu”, traz fatos reais sobre a música popular brasileira, como os títulos das canções e os nomes dos compositores. Lima Barreto apresenta personalidades reais da música não somente em *Clara dos Anjos*, mas também em outras obras, como *O triste fim de Policarpo Quaresma*, onde, a Ricardo Coração-dos-Outros corresponde o artista Catulo da Paixão Cearense, segundo apontamentos de José Ramos Tinhorão (2000, p.15).

Neste novo trecho sobre o pai de Clara, Lima Barreto constrói um narrador crítico em relação às escolhas de Joaquim. Apesar da *excisão* da palavra “até”, que compunha um tom pejorativo no trecho do conto, Joaquim é apresentado como alguém que poderia ter se destacado mais, se tivesse sido mais aplicado. Ainda que “decepcionado” com Joaquim, o narrador nomeia este meio da música como “ ‘artinha’ musical”. Logo acima, temos na frase “[...] a que doutores em música, quer executantes, quer os críticos eruditos, não dão nenhuma

importância” aponta para a tendência do narrador, ou Lima Barreto, a assumir uma postura elitista.

Observando com mais atenção, pode-se notar que, não somente a introdução dos textos é diferente, mas o texto todo o é. A família de Clara, o fato de serem pobres moradores do Rio de Janeiro e o fato de Clara ser enganada por um rapaz branco são as únicas idéias mantidas do romance mais antigo para o conto; os nomes (excetuado o da protagonista) e o modo como os fatos acontecem são completamente diferentes. Houve uma *amputação* ou, ainda diríamos, uma *substituição* do texto completo, do romance de 1904 para o conto. Se nos remetermos ao tamanho dos textos, podemos ainda dizer que houve uma *condensação* deste romance para o conto, que foi inteiramente reescrito, para ser reduzido.

Ainda a partir deste romance mais antigo, até o mais novo, de 1922, encontramos um detalhe curioso, uma semelhança a mais entre os textos, além daquelas referentes à versão de 1904 e ao conto. No texto de 1904, Clara possui um padrinho que é *amputado* no conto e retorna, *estendido*, no último romance, guardadas suas diferenças. Dessa maneira, dizemos que houve um *processo nulo* no conto, já que o padrinho reaparece no romance concluído. Pela falta de semelhanças mais concretas com o texto de 1904, como mencionado anteriormente, não nos ateremos tanto na comparação entre ele e os outros dois textos. O próximo passo no enredo é Clara conhecer seu futuro amante. No conto, temos (BARRETO, 1990, p.151):

Certo dia, um dos companheiros dominicais do Joaquim pediu-lhe licença para trazer, no dia do aniversário dele, que estava próximo, um rapaz de sua amizade, o Júlio Costa, que era um exímio cantor de modinhas.

No último romance, temos (id., 1997, p.32):

—Queria pedir a você autorização para cá trazer, no dia dos anos, aqui da menina, um mestre do violão e da modinha.

Clara não se conteve e perguntou apressada:
 —Quem é?
 Lafões respondeu:
 —É o Cassi. A menina...

Houve uma *substituição* na maneira como os fatos aconteceram; além do fato de o primeiro estar em discurso indireto e o segundo, direto, descobrimos que, em uma versão, o rapaz é Júlio Costa, na outra, o cantor recebe um nome mais “artístico”, mais chamativo e com certo tom ridicularizante, Cassi Jones. Temos a troca de aniversariantes: no romance, Clara é o foco da festa, sendo mais fácil para Cassi direcionar galanteios à aniversariante. Na descrição do rapaz, durante a festa de aniversário, mais semelhanças. No conto (id., 1990, p.151):

Branco, sardento, insignificante, de rosto e de corpo, não tinha as tais melenas denunciadoras, nem outro qualquer traço de capadócio. Vestia-se seriamente com um apuro muito suburbano; sob a tesoura de alfaiate de quarta ordem. A única pelintragem adequada ao seu mister que apresentava consistia em trazer o cabelo repartido no alto da cabeça, dividido muito exatamente pelo meio. Acompanhava-o o violão.

Já no romance de 1922 (id., 1997, p.33):

Era Cassi um rapaz de pouco menos de trinta anos, branco, sardento, insignificante, de rosto e de corpo; e, conquanto fosse conhecido como consumado "modinhoso", além de o ser também por outras façanhas verdadeiramente ignóbeis, não tinha as tais melenas do virtuose do violão, nem outro qualquer traço de capadócio. Vestia-se seriamente, segundo as modas da rua do Ouvidor; mas, pelo com um apuro muito forçado e o degagé suburbanos, sob a tesoura de alfaiate de quarta ordem as suas roupas chamavam a atenção dos outros, que teimavam em descobrir aquele aperfeiçoadíssimo "Brandão", das margens da Central, que lhe talhava as roupas. A única pelintragem, adequada ao seu mister, que apresentava, consistia em trazer o cabelo ensopado de óleo e repartido no alto da cabeça, dividido muito exatamente pelo meio — a famosa "pastinha". Não usava topete, nem bigode. O calçado era conforme a moda, mas com os aperfeiçoamentos exigidos por um elegante dos subúrbios, que encanta e seduz as damas com o seu irresistível Acompanhava-o o violão.

Com as *amplificações, substituições* e a única *excisão* da palavra “tais”, os detalhes sobre a aparência de Júlio/Cassi se tornam mais ricos, inclusive pela menção à idade, que contrasta a vivência de Cassi com os 15 anos inocentes de Clara. O rapaz é exemplo dos que

tentavam seguir a moda da época, da famosa rua do Ouvidor, mas ainda se veste mal no romance, apesar da modificação do “alfaiate de quarta ordem” do conto. Com os novos detalhes, descobrimos que o rapaz, apesar da grande fama, não era bom músico.

Na primeira versão (1904), o namorado de Clara não tinha qualquer ligação com música. O fato de Cassi/Júlio tocar exatamente violão não é gratuito para Lima Barreto. De acordo com Tinhorão (2000, p.33-42), a implicância com o malandro violeiro revela o lado moralista de Barreto, que tinha aversão ao instrumento e aos seresteiros. Lima Barreto, ao contrário do gosto popular, considerava que o conteúdo das letras de muitas canções da época, fossem modinhas ou “gêneros de música urbana”, segundo Tinhorão, era muitas vezes insultuoso, demonstrando a ideologia e a falta de respeito da classe dominante em relação aos negros, mestiços ou pobres. Para nosso escritor carioca, além disso, esse tipo de música servia de objeto com o qual os inescrupulosos seduziam mulheres. Esse fato está diretamente ligado à aversão que Lima Barreto sentia em relação ao carnaval, festa em que o conteúdo libidinoso das canções também era extremamente ofensivo, para Barreto. De acordo com Tinhorão, bastaria o rapaz ser de classe economicamente superior à de Clara e ser branco para demonstrar o desrespeito sexual; entretanto, para Lima Barreto, acentua-se mais o fato com a inclusão do violão no conto e no romance.

Nas festas de aniversário, a atração de Júlio/Cassi por Clara é relatada com a mesma lascívia e encontramos praticamente *expansões*, exceto por três *substituições*:

Apresentado aos donos da casa e à filha, ninguém notou o olhar guloso que deitou para os seios empinados de Clara. [...] Até ali, ele tinha tomado parte no "remo"; e, repinicando as cordas, não deixava de devorar com os olhos os bamboleios de quadris de Clarinha, quando dançava. (BARRETO, 1990, p.152)

Apresentado, por Lafões, aos donos da casa, e à filha, ninguém *lhe* notou o olhar guloso *de grosseiro sibarita sexual* que deitou para os seios empinados de Clara. [...] Até ali, ~~ele tinha tomado parte no “remo”~~ *não se falara nisso*, e, repinicando as cordas *do violão*, não deixava *o famoso mestre violeiro* de devorar *sorratamente* com ~~os olhos~~ *o olhar lascivo* os bamboleios de quadris de ~~Clarinha~~ Clara, quando dançava. (id., 1997, p.62-63)

A *substituição* de Clarinha por Clara na voz do narrador confere um ar mais adulto à personagem; no último romance, aliás, apenas em três momentos ela é chamada de “Clarinha”: pelo pai e por dois amigos da família, Lafões e Dona Margarida – não mais pelo narrador. Lima Barreto reforça o mau caráter de Cassi adicionando “grosseiro sibarita sexual”. No conto, Júlio canta “Amor e sonho”, canção fictícia, mas cujo efeito é certo não só sobre Clara, mas sobre todas as moças presentes:

A coisa era, porém, sincera; e mesmo as comparações estrambóticas levantavam nos singelos cérebros das ouvintes largas perspectivas de sonhos, erguiam desejos, despertavam anseios e visões douradas. Acabou. Os aplausos foram entusiásticos e só Clarinha não aplaudiu, porque, tendo sonhado durante toda a modinha, ficara ainda embevecida quando ela acabou... (id., 1990, p.153)

No romance, Cassi canta “Na roça”, que, na verdade, tem como letra um poema de Gonçalves Crespo, do fim do século XIX. No texto, Cassi admite a escolha de “uma modinha velha” (id., 1997, p.64), ultrapassada, mas cuja escolha seria justificada por Lima Barreto por seu conteúdo ideológico, como demonstra Tinhorão (2000, p.38-39):

Apesar da abolição do regime escravista e do advento da república, os brancos continuavam a funcionar como feitores, apropriando-se não apenas do trabalho de negros e mestiços, mas do corpo de suas filhas, as quais acabavam tendo que optar entre a submissão pura e simples aos representantes das classes dominantes, ou a fuga romântica com o primeiro poeta trovador que as envolvesse com as alienadoras mensagens lírico-eróticas de seus cantos.

O trecho cantado por Cassi, no romance, diz: “Mostraram-me um dia / Na roça dançando / Mestiça formosa / De olhar azougado... / [...] Sorria a mulata / Por quem o feitor / Diziam que andava / Perdido de amor” (BARRETO, 1997, p.64-65). Tinhorão (2000, p.39-40) chega a afirmar que este trecho pertence ao poema “Na roça”; entretanto, confunde-se, apesar de citar o texto original na íntegra. O título da música de Cassi refere-se, na verdade, a um soneto de Gonçalves Crespo, escrito durante a escravidão, que cita mestiças e negros. A

letra, ao contrário, pertence a outro poema, “A canção” (ou “A mulata”), de 1870, e versa sobre uma bela mulata, por quem o feitor era apaixonado, e que foge com um mascate cantador de modinhas (ver em Anexo A). Esta aí o porquê da escolha de Lima Barreto.

E temos o efeito em Clara, desta vez no romance:

Clara, que sempre a modinha transfigurava, levando-a a regiões de perpétua felicidade, de amor, de satisfação, de alegria, a ponto de quase ela suspender, quando as ouvia, a vida de relação, ficar num êxtase místico, absorvida totalmente nas palavras sonoras da trova, impressionou-se profundamente com aquele jogo de olhar, com que Cassi comentava os versos da modinha. Ele sofria, por força, senão não punha tanta expressão de mágoa, quando cantava — pensava ela. Tão embevecida estava, tão longe pairava o seu pensamento que, quando Cassi acabou, esqueceu-se de aplaudir o troveiro que, para o seu rudimentar gosto, lhe tinha proporcionado tão forte prazer artístico. (BARRETO, 1997, p.65)

Desta vez, manteve-se a imagem de Clara envolvida em sonhos durante a canção, situação acentuada com hipérboles, que demonstram o quão sedutor Cassi havia sido, pois a moça, de tão “embevecida”, nem o aplaudiu.

O processo de sedução de Clara também dá-se de maneiras muito parecidas nos textos, sempre por meio de cartas, com a diferença de quem as escreve e de como as cartas chegam à destinatária. No conto (id., 1990, p.153-154):

Não tardou que se viesse agregar um novo comensal: era o Júlio Costa [...]. Em começo foram só olhares que a moça, com os seus úmidos olhos negros, grandes, quase cobrindo toda a esclerótica, correspondia a furto e com medo; depois, foram pequenas frases, galanteios, trocados às escondidas, para, afinal, vir a fatídica carta. [...] A carta era a cousa mais fantástica, no que diz respeito à ortografia e à sintaxe, que se pode imaginar; tinha, porém, uma virtude: não era copiada do Secretário dos amantes, era original. [...] As visitas de Costa tomaram-se mais demoradas e as cartas mais constantes.

No romance (id., 1997, p.82, p.101, p.128), Lima Barreto atribuiu funções a outras personagens. Encontramos um Júlio próximo à família, que escreve cartas de próprio punho, *substituído* por um Cassi proibido de ver Clara em sua casa e dependente do dentista Meneses

para entregar suas cartas à moça, cartas agora escritas por um profissional, o poeta Leonardo Flores:

A recepção que tivera Cassi, na sua segunda visita, seca, hostil, quase sendo despedido à soleira da porta, ao contrário da primeira vez que fora à casa de Joaquim dos Anjos. [...] Cassi despediu-se também e encaminhou toda a sua esperança de entender-se diretamente com Clara, por intermédio de Meneses [...]. Entregou a carta a Clara. No dia seguinte, recebeu a resposta. Entregou-a a Cassi. Assim, durante um mês e tanto, ele foi o intermediário da correspondência dos dois.

Com essas modificações, Cassi soa muito mais artiloso que Júlio, sendo capaz de planejar perfeitamente como chegaria até Clara; impedido de freqüentar a casa, como no conto, envolve terceiros para não se expor. Consciente de sua ignorância, impõe a outro o trabalho de criar cartas originais para a moça. Ao escolher quem cuidaria das cartas, também é estratégico, pois ronda quem dos freqüentadores da casa seria o mais volúvel e descobre no alcoolismo de um deles a brecha de que precisava, sabia que Meneses gastaria o dinheiro que lhe fosse dado com bebida.

As relações íntimas de Clara e Júlio/Cassi acontecem ambas no mesmo local: no quarto da moça. Os motivos que a levaram a aceitar Cassi em seu quarto, porém, são diferentes. No conto, ele havia pedido à moça que o fizesse; enquanto, no outro texto, o pedido foi *substituído* pela consequência de um momento entre os dois. Também no primeiro, a freqüência do ato e a gravidez são informadas sem mais delongas, talvez pelo caráter mais curto da narrativa; ao passo que, no romance, pela *substituição*, o acontecido é mais bem trabalhado pelo narrador e chega ao leitor pelas lembranças de Clara e não nos permitindo sabermos ao certo se o ato se repetiu:

Daí a dias, fez o prometido, isto é, deixou a janela do quarto aberta para que ele entrasse no aposento. Repetiu a façanha quase todas as noites seguidas, sem que ele se demorasse muito no quarto.

Nos domingos, aparecia, cantava e semelhava que entre ambos não havia nada. Um belo dia, Clara sentiu alguma coisa de estranho no ventre. (id., 1990, p.157)

Rememorando conversas e fatos, ela punha todo o esforço em analisar o sentimento, sem compreender o ato seu que permitiu Cassi penetrar no seu quarto, alta noite, sob o pretexto de que precisava se abrigar da chuva torrencial prestes a cair. [...] Lembrando-se, parecia-lhe que, no momento, lhe dera não sei que torpor de vontade, de ânimo, como que ela deixou de ser ela mesma, para ser uma coisa, uma boneca nas mãos dele. Cerrou-se-lhe uma neblina nos olhos, veio-lhe um esquecimento de tudo, agruparam-se-lhe as lembranças e as recordações e toda ela se sentiu sair fora de si, ficar mais leve, aligeirada não sabia de quê; e, insensivelmente, sem brutalidade, nem violência de espécie alguma, ele a tomou para si, tomou a sua única riqueza, perdendo-a para toda a vida e vexando-a, daí em diante, perante todos, sem esperança de reabilitação. [...] Em casa e fora, ainda ninguém suspeitava. Os sintomas de gravidez, por ora, não se faziam sentir. (id., 1997, p.154-155)

Talvez pela maior possibilidade de detalhes, a Clara do romance parece ser mais reservada que a do conto porque, além de não ter contato direto com Cassi anteriormente (somente por cartas), o que também a faz ser solitária, ela se arrepende e isso, aparentemente, indica que teria ocorrido uma única entrega a Cassi. A Clara do conto, contrariamente, encontra-se várias vezes com Júlio, simulando não ter havido nada entre os dois e repetindo “a façanha quase todas as noites seguidas”.

Os desfechos são marcados por algumas diferenças. Em B, a mãe de Clara percebe a gravidez e exige explicações da filha, que se encoraja e vai sozinha até a casa de Júlio, onde é recebida e insultada pela mãe dele (id., 1990, p.157):

— Ora, esta! Você não se enxerga! Você não vê mesmo que meu filho não é para se casar com gente da laia de você! Ele não amarrou você, ele não amordaçou você...

Já no último romance, o processo de *extensão* determinando a presença de uma personagem nova, a sábia vizinha Margarida, abre espaço para que Clara peça ajuda a ela, por quem a moça é levada para se confessar a sua mãe. Também é levada pela mesma vizinha para falar com Cassi, quando é igualmente insultada pela mãe do rapaz. No insulto em si,

além das *extensões* sobre a família de Cassi, que acentuam a vergonha sentida pela personagem preconceituosa, as *substituições* na penúltima linha aqui transcrita dão ênfase à falta de escrúpulos dessa mãe, que não se importa com o sem número de moças das quais Cassi se aproveitara. Ainda temos simbolizado, nessa mãe, a sociedade preconceituosa da época (id., 1997, p.170):

—Ora, esta! Você não se enxerga! Você não vê mesmo que vejam vocês, só! É possível? É possível admitir-se meu filho não é para se casar casado com esta...

As filhas intervieram:

—Que é isto, mamãe?

A velha continuou:

—Casado com gente da dessa laia... de você! Qual!... Que diria meu avô, Lord Jones, que foi cônsul da Inglaterra em Santa Catarina — que diria ele, se visse tal vergonha? Qual!

Parou um pouco de falar; e, após instantes, aduziu:

—Engraçado, essas sujeitas! Queixam-se de que abusaram delas... É sempre a mesma cantiga... Por acaso, meu filho Ele não amarrô você as amarra, ele não amordaçou você... as amordaça, as ameaça com faca e revólver? Não. A culpa é delas, só delas...

Para Cury (1981, p.68-69), ao pesquisar as classes sociais na obra do escritor carioca, Lima Barreto sempre foi perspicaz na “análise do papel desempenhado pela mulher nessa instituição [do casamento] e, sobretudo, pela coragem de denunciá-lo”. No romance, quando cita “Que diria meu avô, Lord Jones, [...] se visse tal vergonha?”, a mãe de Cassi é mais uma prova da denúncia de Barreto sobre a função da mulher como instrumento de ascensão social pelo casamento.

Afora a questão do casamento, temos também a questão da escravidão. Segundo Needell (1993, p.161), durante o século XIX no Rio de Janeiro, “os maridos, para assegurar a continuidade da linhagem, levavam suas jovens esposas para a cama, com a finalidade de engravidá-las [...]. Paralelamente a este esforço familiar, as escravas mulatas poderiam ser utilizadas para a satisfação dos desejos do marido.”. Se as escravas tantas vezes sofriam com o abuso sexual de seus senhores, a situação não muda para as libertas. Uma moça branca, naquela época pós-abolição, devia se cuidar, a família era cheia de cuidados com sua

reputação. Para uma negra, ou mulata, o cuidado deveria ser ainda maior, como fizeram com Clara, pois elas carregavam esse peso da escravidão, era assim que as tratavam. O próprio Lima Barreto desabafa várias vezes em seu diário sobre a preocupação que tinha com sua irmã:

Minha irmã, esquecida que, como mulata que quer salvar-se, deve ter um certo recato, uma certa timidez. [...] Se a minha irmã não fosse de cor, eu não me importaria, mas o sendo dá-me cuidados, pois que, de mim para mim, que conheço essa nossa sociedade, foge-me o pensamento ao atinar por que eles a requestam. (*apud* SILVA, 1981, p.39)

Dessa maneira, podemos perceber que Barreto julgava a sociedade sob um prisma muito crítico, não importava se aquela fosse a realidade ou apenas o ressentimento falando mais alto na criatividade do escritor. A crítica e o pessimismo estão presentes nas obras do autor carioca. Para nós, o racismo não impulsionou relatos de indignação, foi, apenas, um dos pontos utilizados por Barreto na reconstrução de aspectos da sociedade. *Clara dos Anjos* é um exemplo dessa opinião.

No conto, após tentar defender seus direitos, Clara surge já modificada pelas situações que sofrera e vê em Júlio alguém muito inferior a ela. Para os demais, no entanto, ela era a inferior e o zelo de seus pais apenas havia colaborado para cegá-la da realidade. Needell (1993, p.161-162) explica que a elite carioca cuidava para que suas filhas tivessem a educação perfeita para o casamento. Para tanto, falar uma língua estrangeira, ter o hábito da leitura, tocar piano, dançar e cantar eram qualidades exigidas. Destes, no primeiro romance, Clara sabia tocar piano; no conto e no último romance, seus pais tinham cuidado para que freqüentasse a escola. Needell ainda confirma que essas mulheres sentiam-se sufocadas, apesar de prepararem as filhas para o mesmo tipo de vida, e, “nas poucas ocasiões em que saíam, as jovens eram escoltadas por parentes masculinos zelosos de sua reputação”. É sobre

tipo de zelo que o narrador informa, em poucas linhas, no conto, algumas das reflexões de Clara (BARRETO, 1990, p.158, grifo nosso):

Clara saiu sem dizer nada, reprimindo as lágrimas, para que na rua não lhe descobrissem a vergonha. Então, ela? Então ela não se podia casar com aquele calaceiro, sem nenhum título, sem nenhuma qualidade superior? Por quê?

Viu bem a sua condição na sociedade, o *seu estado de inferioridade permanente*, sem poder aspirar a coisa mais simples a que todas as moças aspiram. Para que seriam aqueles cuidados todos de seus pais? Foram inúteis e contraproducentes, pois evitaram que ela conhecesse bem justamente a sua condição e os limites das suas aspirações sentimentais... Voltou para casa depressa.

Na última versão, *substitui-se* o modo como Clara reflete, mantendo-se o conteúdo, ou ainda, indo um pouco mais além, detendo-se no que, para ela, parece ser a solução para que o caso não se repetisse com outras. E, enquanto no trecho anterior, ela se sabia inferior aos outros, agora ela reconhece que somente o consenso e a covardia própria poderiam fazê-la ser inferior (id., 1997, p.171-172, grifo nosso):

Na rua, Clara pensou em tudo aquilo, naquela dolorosa cena que tinha presenciado e no vexame que sofrera. Agora é que tinha a noção exata da sua situação na sociedade. Fora preciso ser ofendida irremediavelmente nos seus melindres de solteira, ouvir os desaforos da mãe do seu almoz, para se convencer de que ela não era uma moça como as outras; era muito menos no conceito de todos. Bem fazia adivinhar isso, seu padrinho! Coitado!...

A educação que recebera, de mimos e vigilâncias, era errônea. Ela devia ter aprendido da boca dos seus pais que a sua honestidade de moça e de mulher tinha todos por inimigos, mas isto ao vivo, com exemplos, claramente... O bonde vinha cheio. Olhou todos aqueles homens e mulheres... Não haveria um talvez, entre toda aquela gente de ambos os sexos, que não fosse indiferente à sua desgraça... Ora, uma mulatinha, filha de um carteiro! O que era preciso, tanto a ela como às suas iguais, era educar o caráter, revestir-se de vontade, como possuía essa varonil Dona Margarida, para se defender de Cassis e semelhantes, e bater-se contra todos os que se opusessem, por este ou aquele modo, contra a elevação dela, social e moralmente. *Nada a fazia inferior às outras, senão o conceito geral e a covardia com que elas o admitiam...*

As últimas linhas do conto mostram alguém que descobre a verdade sobre si mesmo, não deixando, de certa forma, de incluir seus iguais (id., 1990, p.158):

Chegou; o pai ainda não viera.

Foi ao encontro da mãe. Não lhe disse nada; abraçou-a chorando. A mãe também chorou e, quando Clara parou de chorar, entre soluços, disse:

- Mamãe, eu não sou nada nesta vida.

Nas últimas linhas do romance concluído, entre *substituições* e *expansões*, o desespero de Clara culmina com a afirmação da verdade, agora sobre sua raça, que contraria o seu pensamento anterior e a mostra não tão corajosa quanto no parágrafo acima. Anteriormente afirmamos que, no romance, Clara é mais reservada que no conto e a inserção da presença, neste final, de Dona Margarida relatando os fatos à mãe também contribui para confirmar essa fragilidade da segunda Clara (id., 1997, p.172):

~~Chegou Chegaram em casa; o pai ainda não viera. Joaquim ainda não tinha vindo. Foi ao encontro da mãe. Não lhe disse nada. Dona Margarida relatou a entrevista, por entre o choro e os soluços da filha e da mãe.~~

~~Num dado momento, Clara ergueu-se da cadeira em que se sentara e abraçou a chorando, muito fortemente sua mãe, A mãe também chorou e, quando Clara parou de chorar, entre soluços, disse: dizendo, com um grande acento de desespero:~~

~~—Mamãe! Mamãe!~~

~~—Que é minha filha?~~

~~—Eu Nós não ~~so~~u somos nada nesta vida.~~

Além desses trechos, outros são mantidos quase integralmente em ambos os textos. As duas versões iniciam com os mesmos assuntos: o gosto do pai de Clara por música, a casa em que habitam, sua rua, a chácara vizinha usada para fins religiosos e os amigos freqüentadores da casa. Observando-se a unidade do texto novo, processos como o de *amplificação* envolvem certa praticidade para o escritor. Como vimos, essa foi uma técnica utilizada por Lima Barreto. Podemos reafirmar, então, que os textos são exemplos da relação *hipertextual* de *transformação*, por tratarem dos mesmos objetos de maneiras diferentes, além do fato de terem passado pelo processo de *transposição*.

Não podemos deixar de lado também, o fato de os textos não serem apenas cópias aumentadas dos anteriores. Não esqueçamos que, do primeiro romance, apenas as idéias

centrais foram reaproveitadas. E, do conto para o último romance, muito foi *substituído*. Neste último processo, entra o critério do escritor em saber reconhecer o que, no texto já em mãos, poderia render bons artifícios no texto a ser construído.

Sobre o conto, torna-se relevante que, na prática, parece não fazer sentido refutar a opinião do próprio escritor para a criação, em excesso, de personagens ou de espaços, se o autor o entende como tal e se há suporte teórico confirmando esta opção. Com a ajuda de Genette, pudemos verificar que, no final, as duas escrituras, o conto e o romance concluído, são bastante diferentes, pois o último apresenta uma variedade de detalhes inexistentes no conto, detalhes que foram *expandidos* ou *estendidos*, por vezes até *substituídos*. Afirmamos, portanto, que se trata de um conto tradicional com tendência ao conto moderno, pois apenas o final está implícito, em equivalência ao final do último romance.

Não cabe a nós, aqui, imaginarmos os motivos pelos quais, pessoalmente, Lima Barreto teria reutilizado esse ou aquele trecho. Isto não nos impede de emitir um juízo sobre o efeito que a revisão dos textos gera sobre a nova obra. Neste sentido, o que buscamos foi associar o aumento/diminuição entre hipotexto/hipertexto com a construção de gêneros literários diferentes nessas obras de Barreto.

CONCLUSÃO

O objetivo de nosso trabalho foi tentar ir além do reducionismo de dizer que Lima Barreto havia escrito três obras parecidas e dado a elas o mesmo nome. Assim sendo, nosso intuito foi compará-las pelo texto (palavras, frases, parágrafos), bem como pelo conteúdo. Estendendo a questão à forma dos textos em si, prestamo-nos a tentar afirmar ou negar a menção paratextual que foi dada a cada um deles.

Tendo como ponto de partida os gêneros literários, deparamo-nos com a complexidade que envolve o assunto. Sentimos necessidade, para não haver confusão com divergências taxionômicas, de remontar à origem dos grandes gêneros clássicos. Concordamos com o fato de os gêneros estarem em constante evolução, ao contrário de desaparecerem do meio literário e, apesar de alguns teóricos os julgarem desnecessários ou obsoletos, apegam-se a cada nome, a cada classificação existente durante a realização de seus trabalhos, de suas teorias. Até mesmo os leitores mais leigos recorrem aos gêneros no momento de escolher um livro, por exemplo. Para delimitarmos nosso estudo, optamos por entender que os textos do *corpus* tratam-se de formas em prosa, constituintes do modo narrativo, dentro do qual foram examinados os gêneros conto e romance.

Diante da breve reconstituição das histórias de ambos os gêneros, separadamente, mostramos como eles se diferem desde suas origens, embora constituam exemplares do modo narrativo. Itens como narrador, personagens, tempo e espaço podem ser analisados sob os mesmos focos, no conto e no romance. Ao estudarmos os diversos pontos de vista teóricos, pudemos compreender que o romance goza de uma liberdade indiscutível, ao passo que o conto ainda a almeja. Durante nosso percurso, percebemos que, em relação a linhas teóricas, o

conto pode ser analisado: partindo da visão de que, por ser reduzido, deve possuir a menor quantidade possível dos itens acima referidos; se considerado moderno, como um texto que “esconde” uma narrativa nas tramas da outra, deixando para o leitor o trabalho com inferências e sugestões; como se analisa um romance, apenas tendo em mente que o conto, relacionado ao romance, é a narrativa mais curta entre as duas. Pela qualidade de nossa pesquisa, julgamos a segunda e a terceira posições as mais pertinentes entre as três citadas e a que mais se adéqua ao caso “*Claras*” dos Anjos é a última.

Para realizarmos uma análise apropriada, fomos buscar na teoria de Gérard Genette a base para observarmos as similaridades e as diferenças entre as formas. Considerando que tratamos da relação entre textos, achamos conveniente iniciarmos o assunto com ponderações sobre a intertextualidade.

Este conceito tem sua história no processo dialógico e costuma ser aprofundado de duas maneiras diferentes, atualmente, objetivando: a ideologia por trás do ato intertextual, mostrando os pontos histórico-sociais, bem como um posicionamento crítico; a forma como um ato intertextual ou transformação é realizado. Foi decidindo pela segunda opção, nesta dissertação, que chegamos à teoria de Genette, exposta em *Palimpsestes* (1982). Por meio de detalhadas técnicas, o teórico francês possibilita revelar, com rigorosidade, os procedimentos envolvidos na transformação de um texto em outro.

A relação hipertextual entre as obras foi, assim, mostrada com certos detalhes, associando-a aos gêneros literários, a fim de visualizarmos o que foi modificado de uma obra para outra. Conseqüentemente, pudemos conhecer os artifícios do autor, que reutilizou textos anteriores, mas que, em cada uma de suas duas reconstruções, conseguiu compor obras bem diferentes. Entre a primeira e a segunda, as igualdades se mantêm no tema e em algumas personagens; entre a segunda e a terceira, não temos uma mudança tão brusca, a similaridade é grande, apesar da notável dilatação do texto, mas ainda temos textos diferentes. Devido à

maior possibilidade de espaço, talvez, na terceira, o escritor conseguiu incluir novidades e detalhar muito mais os acontecimentos do que na segunda história.

Diante de doenças que se agravavam, levando ao provável pressentimento da morte, Lima Barreto dedica seus dois últimos anos de vida a concluir tudo o que começara, como a autobiografia *Cemitério dos vivos* e o último romance de *Clara dos Anjos*, segundo Assis Barbosa (2003, p.347-354). Nestes últimos tempos, não parou de escrever e também continuou publicando suas crônicas. Clara dos Anjos levou apenas dois meses para ser composta; a pressa seria a razão do menor cuidado com a linguagem, da apropriação das Claras anteriores no romance final para conseguir expandi-lo; vendo por este foco, torna-se compreensível, por exemplo, a inclusão do trecho sobre o cemitério de Inhaúma, como vimos no capítulo anterior.

Com o processo hipertextual, evidenciamos que são obras iguais, mas diferentes ao mesmo tempo. O primeiro texto é um romance, apesar do final inacabado, e mantém mais relações com o terceiro texto, que, por sua vez, também se trata de um romance. A hipertextualidade teve grande importância, principalmente, na elaboração da análise entre os dois últimos textos. Notamos que personagens e situações são mantidas, mas *expandidas* no terceiro em relação ao segundo. Partindo do paratexto “conto” dado a este segundo texto, observamos que não se trata de um conto com configuração moderna, que traz outra história implícita em sua trama. Entretanto, podemos afirmar tratar-se de um conto tradicional, com começo-meio-fim, que, apesar de conter mais de uma personagem e espaços variados, como alguns teóricos gostariam, é uma forma reduzida em relação ao romance construído com a mesma base de enredo.

Dessa maneira, podemos concluir nosso trabalho com a constatação de que Lima Barreto talvez não tivesse como objetivo um conto moderno, mas também não era adepto do conto mais ortodoxo, quantitativamente falando. Um conto foi escrito em 1920 e, para

escrever seu romance, anos depois, mantendo a história de Clara dos Anjos, a idéia talvez mais óbvia fosse expandir o texto já produzido. Personagens e ações, encubados nos textos anteriores, puderam ganhar nova vida no último dos romances aqui analisados, que, coincidente e curiosamente, foi o último da vida do escritor carioca.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959, p.253-331.

BARBOSA, F. A. *A vida de Lima Barreto*. Notas de revisão de Beatriz Resende. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

BARRETO, A. H. L. _____. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Brasiliense, 1956. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/2673248/Clara-dos-Anjos>>. Acesso em: 10 mai 2008.

_____. Clara dos Anjos. In: _____. *Histórias e sonhos*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Clara dos Anjos e outras histórias*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.

_____. *Prosa seleta*. Org. de Eliane Vasconcellos. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

BARROS, D. P. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: ____.; FIORIN, J. L. (Org.) *Dialogismo, polifonia intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1999.

BITTENCOURT, G. N. S. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOURNEUF, R; OUELLET, R. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.

BRITO BROCA. *A vida literária no Brasil – 1900*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BUTOR, M. Recherches sur la technique du roman. In: _____. *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 1964, p.109-124.

CARONE, M. Anotações sobre o conto. In: CARVALHO, B. et al. *Boa companhia: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COMBE, D. *Les genres littéraires*. Paris: Hachette, 2008.

COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

CRESPO, G. A canção; Na roça. In: _____. *Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1967. Disponível em: <<http://www.letas.ufmg.br/literafro/autores/goncalvescrespo/textosselecionados.pdf>>. Acesso em: 12 abr 2010.

- CURY, M. Z. F. *Um mulato no reino de Jambom: as classes sociais na obra de Lima Barreto*. São Paulo: Cortez, 1981.
- DOSSE, F. *História do estruturalismo*. São Paulo: Ensaio; Campinas, SP: Unicamp, 1993, 2 v.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- FRIEDMAN, N. Point of view in fiction: the development of a critical concept. In: STEVICK, P. (Org.) *The theory of the novel*. New York: The Free Press, 1967.
- _____. What makes a Short Story short? In: MAY, C. (Org.) *Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1976, p.131-146.
- GENETTE, G. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979.
- _____. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.
- JENNY, L. A estratégia da forma. In: _____. et al. *Intertextualidades*. Trad. de C. C. Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- LAWRENCE, J. C. A Theory of the Short Story. In: MAY, C. (Org.) *Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1976, p.60-71.
- LIMA, L. C. A questão dos gêneros. In: _____. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- LIMA, H. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1967.
- LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. S.l.: s.n., 1973.
- LOPES, E. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, D. P. de; FIORIN, J. L. (Org.) *Dialogismo, polifonia intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1999
- LUBBOCK, P. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix, 1976, p.44-91.
- MACÉ, M. (Org.) *Le genre littéraire*. Paris: GF Flammarion, 2004.
- MAGALHÃES JR, R. *A arte do conto*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.
- MAUREL, A. *La critique*. Paris: Hachette, 2008.
- MATTHEWS, B. The philosophy of the short-story. In: MAY, C. (Org.) *Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1976, p.52-59.
- MONTENEGRO, O. *O romance brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- NEEDELL, J. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Tradução Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PIGLIA, R. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PLATÃO. Livro III. In: _____. *A República*. Bauru: Edipro, 2000.

POE, E. A. Review of Twice-Told Tales. In: In: MAY, C. (Org.) *Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1976, p.45-51.

PRATT, M. L. The short story: the long and the short of it. *Poetics*, Amsterdam, v.10, n.2/3, p.175-194, 1981.

REID, I. *The Short Story*. London: Methuen, 1977.

RESENDE, B. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Rio de Janeiro: UFRJ; Campinas: UNICAMP, 1993.

SAMOYAUULT, T. *L'intertextualité*. Mémoire de la littérature. Paris: Armand Colin, 2005.

SILVA, H. P. *Lima Barreto: escritor maldito*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1981.

SILVA, V. M. A. Sob o signo de Babel? In: _____. *Teoria da literatura*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1969, p.597-631.

TADIÉ, J-Y. *La critique littéraire au XX^e siècle*. Paris: Belfond, 1987.

TINHORÃO, J. R. Lima Barreto e os romances de crítica social. In: _____. *A música popular no romance brasileiro: século XX (1ª parte)*. São Paulo: Ed. 34, 2000, v.2, p.13-64. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=ADwIdwQMayMC&printsec=frontcover&dq=m%C3%BAsica+popular+romance&cd=2#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 12 abr 2010.

TODOROV, T. A origem dos gêneros. In: _____. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TYNIANOV, J. Da evolução literária. In: EIKEHENBAUM, B. et al. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

VASCONCELLOS, E. *Entre a agulha e a caneta: a mulher na obra de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

Bibliografia consultada

AUBRIT, J.-P. *Le conte e la nouvelle*. Paris: Armand Colin, 2006.

- BROCA, B. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do Realismo ao Pré-Modernismo*. Campinas: UNICAMP, 1991.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.
- CORDEIRO, C. R. *Atelier de literatura*. Coimbra: MinervaCoimbra, 2003.
- CORMEAU, N. *Physiologie du roman*. Paris: A. G. Nizet, 1966.
- DÄLLENBACH, L. Intertexto e autotexto. In: JENNY, L. et al. *Intertextualidades*. Trad. de C. C. Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- DURVYE, C. *Les réécritures*. Paris: Ellipses, 2001.
- FANTINATI, C. E. *O profeta e o escrivão: estudo sobre Lima Barreto*. 1973, 294f. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis.
- FIGUEIREDO, C. L. N. *Lima Barreto e o fim do sonho republicano*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.
- FREIRE, Z. N. *Lima Barreto: imagem e linguagem*. São Paulo: Annablume, 2005.
- GENETTE, G. et al. *Théorie des genres*. [Paris]: Seuil, 1986.
- _____. De la figure à la fiction. In: PIER, J.; SCHAEFFER, J.-M. (Org.) *Métalepses*. Entorses au pacte de la representation. Paris: EHESS, 2005.
- GOMES, E. *Aspectos do romance brasileiro*. Bahia: Progresso, 1958.
- GRIECO, A. Lima Barreto. In: _____. *Vivos e mortos*. Rio de Janeiro: Schimidt, 1931
- GULLASON, T. A. The Short Story: an Underrated Art. In: In: MAY, C. (Org.) *Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1976, p.13-31.
- LEONEL, M. C. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: UNESP, 2000, p.47-67.
- MARTINS, W. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1979, v.5 e 6.
- MONTEIRO, A. C. *O romance – teoria e crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.
- MORAVIA, A. The short story and the novel. In: In: MAY, C. (Org.) *Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1976, p.147-151.
- MUIR, E. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, 1975
- O’CONNOR, F. The lonely voice. In: In: MAY, C. (Org.) *Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1976, p.83-93.
- OZWALD, T. *La nouvelle*. Paris: Hachette Livre, 1996.

PEREIRA, L. M. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

PRADO, A. A. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PROPP, V. *Morfologia do conto*. Lisboa: Vega, 1978.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SCHÜLER, D. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.

SILVA, A. C. A leitura urbana de Lima Barreto em Clara dos Anjos. *Espaço e cultura*, Rio de Janeiro, n. 25, p.7-16, jan./jun., 2009.

SILVA, L. *A consciência do impacto nas obras de Cruz e Souza e de Lima Barreto*. 2005. 232f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

TEIXEIRA, V. R. “Clara dos Anjos” de Lima Barreto: biópsia de uma sociedade. *Luso-Brazilian Review*, v.17, n.1, p. 41-50, 1980. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3513375>>. Acesso em: 24 abr 2008.

TORRES, A. P. *Romance: o mundo em equação*. Lisboa: Portugalia, 1967.

ANEXO

ANEXO A

“Na roça”

Cercada de mestiças, no terreiro,
cisma a Senhora Moça; vem descendo
a noite e, pouco a pouco, escurecendo
o vale umbroso e o monte sobranceiro.

Brilham insectos no capim rasteiro,
vêm das matas os negros recolhendo;
na longa estrada, ecoa esmorecendo
o monótono canto de um tropeiro.

Atrás das grades, pardas borboletas,
crianças nuas lá se vão inquietas
na varanda, correndo, ladrilhada.

Desponta a lua, o sabiá gorgeia,
enquanto às portas do curral ondeia
a mugidora fila da boiada...

(CRESPO,1967)

“A canção” (ou “A mulata”)

I

Mostraram-me um dia na roça dançando
Mestiça formosa de olhar azougado
Co’um lenço de cores nos seios cruzado,
Nos lobos da orelha pingentes de prata.
Que viva mulata!
Por ela o feitor
Diziam que andava perdido de amor.

II

De entorno dez léguas da vasta fazenda
A vê-la corriam gentis amadores,
E aos ditos galantes de finos amores,
Abrindo seus lábios de viva escarlata,
Sorria a mulata,
Por quem o feitor
Nutria quimeras e sonhos de amor.

III

Um pobre mascate, que em noites de lua
Cantava modinhas lundus magoados,
Amando a faceira de olhos rasgados,
Ousou confessar-lho com voz timorata...
Amaste-o mulata!
E o triste feitor
Chorava na sombra perdido de amor.

IV

Um dia encontraram na escura senzala
O catre da bela mucamba vazio:
Embalde recortam pirogas o rio,
Embalde a procuram nas sombras da mata.
Fugira a mulata,
Por quem o feitor
Se foi definhando, perdido de amor.

(ibid.)

Autorizo a reprodução xerográfica para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 30 de agosto de 2010

Tulana Oliveira da Silva