

## “Contos de amigo”, de Lima Barreto, ou o poder do rosto

### Lima Barreto’s “Stories of a Friend”, or The Power of the Face

ŠÁRKA GRAUOVÁ [sarka.grauova@gmail.com]  
Univerzita Karlova, República Checa

#### RESUMO

Este artigo parte de um conjunto de quatro contos barretianos (“Um músico extraordinário”, “Um que vendeu a sua alma”, “Dentes negros e cabelos azuis”) cujos protagonistas são apresentados como amigos do narrador. A análise formal e semântica desse corpus mostra a ficcionalização progressiva de Lima Barreto como representante de uma exclusão dupla e aponta o papel do fantástico na passagem do biográfico ao social. Num nível superior, a análise visa à reflexão dos dilemas e cisões internas, trazidas pela modernidade da *Belle Époque* brasileira.

#### PALAVRAS-CHAVE

Lima Barreto; conto fantástico; *Belle Époque* brasileira

#### ABSTRACT

The article starts with a group of four short-stories (“Um músico extraordinário”, “Um que vendeu a sua alma”, “Dentes negros e cabelos azuis”) penned by Lima Barreto featuring a friend of the narrator as a protagonist. The formal and semantic analysis of this body of texts shows progressive fictionalization of Lima Barreto as a representative of a double exclusion and points out the role of the fantastic in the transition of the biographic to the social. At a superior level, the analysis contributes to the reflection of the dilemmas and internal divisions brought by the modernity of Brazilian *Belle Époque*.

#### KEYWORDS

Lima Barreto; fantastic short-story; Brazilian *Belle Époque*

RECEBIDO 2019-04-20; ACEITE 2019-06-30

Este artigo contou com o apoio do Fundo Europeu do Desenvolvimento Regional por meio do projeto “Criatividade e Adaptabilidade como condições do êxito da Europa no mundo interligado” (Nº. CZ.02.1.01/0.0/0.0/16\_019/0000734).

*Admito a piedade em mim, para os outros;  
mas não admito a piedade dos outros para mim.*  
Lima Barreto: “Porque não se matava”

Pela sua compaixão com pobres e remediados, Lima Barreto pode ser considerado um dos predecessores diretos da prosa urbana dos anos de 1930. O autor, que tinha certo pudor para usar palavras consideradas nobres na sua ficção, formulou os ideais de sua obra num texto-manifesto, intitulado “Amplius!”, e publicado pela primeira vez na revista *A Época*, em setembro de 1916. Nessa exposição, a meta da literatura de autores “sinceros e honestos” é caracterizada como “a comunhão dos homens de todas as raças e classes, fazendo que todos se compreendam, na infinita dor de serem homens, e se entendam sob o açoite da vida, para maior glória e perfeição da humanidade” (Barreto 2008: 10–11).

Nesse mesmo texto Lima Barreto, cuja escrita foi muitas vezes taxada de “irregular”, rejeita “toda a disciplina exterior dos gêneros”. Na verdade, muitos de seus contos e até os romances, especialmente *A vida e morte de J. M. Gonzaga de Sá*, estão marchetados de reflexões, anedotas, ensaios embrionários, crônicas ou quadros de costumes – incursões na vida cotidiana que deixam patente a simpatia dos respectivos narradores pelos ofendidos e humilhados. Como mostram vários estudiosos, muitas dessas digressões foram nutridas por vivências pessoais do próprio Lima Barreto.

Outro artigo na feira dos gêneros literários fin-de-siècle, disponível para um escritor que queira “aproveitar o que puder”, é o conto fantástico ou insólito. Gênero raro na obra barretiana, subrepticamente liga o autor com alguns escritores decadentes e simbolistas seus contemporâneos, como Gonzaga Duque, João do Rio ou mesmo Cruz e Sousa.

Entre os contos de Lima Barreto, a designação “fantástico” costuma ser empregada no caso de “Sua Excelência”, uma inquietante e antológica narrativa curta sobre o duplo. Contudo, parece-me que vale a pena refletir também sobre um discreto conjunto de “contos de amigo”, escritos provavelmente na segunda década do século XX. A maior parte desses textos, caracterizados pela presença de solitários amigos de sensibilidade aguçada, com os quais os respectivos narradores travaram conhecimento nos anos de sua juventude, ficou fora do cânone barretiano, possivelmente considerada marginal até pelo próprio autor.

Dos quatro contos, apenas “Um músico extraordinário” foi incluído na coletânea *Histórias e sonhos* (1920), único livro de narrativas curtas publicado em vida pelo autor. Sob a aparente justificativa de ponderar o percurso de um amigo da infância – cuja altivez e inconstância impediram qualquer concretização de seus sonhos juvenis –, esse conto é, além da sátira sobre um descompasso entre a imagem e a contra-imagem, tão frequente na obra do autor, também uma lúcida reflexão sobre a inquietação do homem moderno e sua incapacidade de se decidir entre uma multiplicidade de opções e impulsos. Este amigo pertence a um tipo de “homem supérfluo” que, embora idealizado já no romantismo, ressurgiu com novo vigor na literatura europeia da época, desde os protagonistas russos, de Turguêniev e Dostoiévski, ao Jacinto de Tormes, de Eça de Queirós, na outra extremidade do continente. No contexto barretiano, outro interesse do conto pode residir na circunstância de o narrador se chamar Mascarenhas – Lima Barreto residia, desde o ano de 1913, na rua Major Mascarenhas e, como é sabido, esse nome pertence também ao narrador alter ego de *O cemitério dos vivos*.

Outros dois contos do conjunto são curiosos por sua interligação: “Um que vendeu a sua alma”, publicado em *A Primavera* em julho de 1913 (Barreto 2014: 695, nota 330) e “Por que não se matava”, de datação – que eu saiba – ainda não identificada.<sup>1</sup> No primeiro desses contos, um amigo conta ao narrador uma história sobre seu comércio com o Diabo, enquanto o segundo, mais trabalhado, destituiu-se de qualquer elemento insólito. Mas é notável que, se em “O músico extraordinário”, o narrador pode ser considerado o alter ego do autor, agora são os amigos do narrador que ficam mais parecidos com seu autor, “dado ao maravilhoso, ao fantástico, ao hipersensível” (Barreto 2010: 64). O recurso ficcional à instância do amigo permite a Lima Barreto escrever com uma profundidade cada vez maior sobre os marginais da Belle Époque brasileira enquanto “sujeitos do processo simbólico” (Bosi 2002: 259). Os dois personagens compartilham uma sensação de tédio, da falta do sentido da vida, do desejo de abandonar esse mundo de outra forma que não seja por meio do suicídio.

Aos olhos europeus, essa situação não é desinteressante. Parece que em nenhum dos dois casos trata-se daquele *ennui*, a qual já no início do século XIX, Schopenhauer identificou como “enfermidade corrosiva da nova era” (Steiner 1991: 27), quando as esperanças radicais no progresso rápido e iminente desaguarão no lento século da burguesia. A frustração dos amigos de Lima Barreto, assim como do próprio autor, aparenta antes vir da atmosfera de estagnação das primeiras décadas do século XX, quando o novo regime, com sua modernidade seletiva, decepcionou as esperanças dos que creram que a República traria novos ventos que derrubassem a velha ordem latifundiária. Na impossibilidade de mudar o estado das coisas num mundo em que o artista não é considerado herói, a vida de homens sensíveis parece ter a “inutilidade de trapo” (Barreto 2014: 287).

Combinando reflexão com diálogo, “Um que vendeu a sua alma” é como tantos outros textos barretianos um conto “híbrido”. Depois de uma breve meditação sobre a relatividade das certezas científicas, o narrador propõe-se a reproduzir uma anedota que lhe contou um amigo a quem os desgostos de sua vida levaram “a um estado de desespero, de aborrecimento, de tédio” sem cura. Esse “homem cético e ultramoderno” chega à conclusão digna do homem pós-moderno, em permanente fuga de si mesmo: possivelmente uma viagem que lhe propiciasse “experimentar as belezas que o tempo e o sofrimento dos homens acumularam sobre a terra” despertaria nele “a emoção necessária para a existência” (Barreto 2014: 493). Sem saber como angariar dinheiro para a deslocação terapêutica, o amigo resolve apelar ao Diabo e vender-lhe a alma. O conto, retomando o velho tema do comércio da alma, apresenta uma disfórica inversão do mito fáustico, uma indicação do esgotamento do afã modernizador. Enquanto Fausto, de Goethe, chega a salvar-se porque todos os sucessos de sua vida são apenas momentos de passagem para um futuro sempre convidativo, o amigo do narrador barretiano é um homem que precisa de um ímpeto exterior para uma hipotética cura da abulia interior. Mas o drama de regateio financeiro e metafísico não ocorre: nem o ato mais sacrílego possível pode dar frisson à vida corroída pelo tédio. No mundo da virada do século, com todas as certezas postas em causa, o valor metafísico das almas perdeu preço, como as ações sem lastro durante o período do Encilhamento. O Diabo, por pura simpatia, oferece ao amigo parcos vinte mil réis. O resultado da transação é irônico: o amigo vende sua alma

1 A conversa regada por chope passa no Adolfo, uma casa frequentada por literatos e artistas que passou a ter esse nome em 1915. Portanto o conto deve ser posterior a essa data.



desinteressante, mas não ganha dinheiro suficiente para concretizar o desejado “sabor de viver”. Para um sujeito moderno dilacerado, não há mais um Deus que aposte em seu valor, nem o próprio Diabo pode tirá-lo do spleen, um lugar de alma que podem contemplar apenas os “que ainda têm a força de querer e o desejo de viajar ou fazer fortuna” (Baudelaire 2009a: s/p).

“Por que não se matava” desenvolve o mesmo tema, apenas aprofundando a mundividência de um raté da Belle Époque brasileira. Esse protagonista-amigo do narrador compartilha com os anteriores certa inércia a que já o “músico extraordinário” chamava “budista”, criando uma aproximação nobre, mas falsa, entre apatia e nirvana. Só que agora as palavras do protagonista do conto “Por que não se matava” lembram as confissões do próprio Lima Barreto – ou, pode-se pensar, aquelas de um Isaías Caminha que não tivesse renegado seus ideais juvenis. Lamentando sua incapacidade de dar uma expressão literária adequada a sua frustração perante as promessas malogradas da modernidade, que declarou o fim da dor e do sofrimento, ele diz:

Eu queria mostrar a todos que fui traído; que me prometeram muito e nada me deram; que tudo isso é vão e sem sentido, estando no fundo dessas coisas pomposas, arte, ciência, religião, a impotência de todos nós diante de augusto mistério do mundo. Nada disso nos dá o sentido do nosso destino; nada disto nos dá uma regra exata de conduta, não nos leva à felicidade, nem tira as coisas hediondas da sociedade (Barreto 2014: 288).

Antecipando as considerações de Camus sobre a vã procura do sentido, da unidade e da clareza diante do mundo opaco e incompreensível, já que destituído de verdades e valores eternos, esse amigo próximo do narrador descobre o caráter trágico da experiência da modernidade e percebe o suicídio como “o único ato lógico e alto” da sua vida (Barreto 2014: 287). O que lhe proíbe dar esse passo é o medo de que seu “ato de suprema justiça” seja interpretado como uma fraqueza, um resultado de dificuldades financeiras ou fracassos amorosos. A única solução encontrada para garantir que “nenhuma consideração subalterna lhe diminua a elevação” é “afogar-se em cerveja”, um modo de se matar suavemente, à barretiana. Desta forma, o alcoolismo virou um ostensivo gesto de recusa da sociedade hostil. O diálogo entre o narrador e seu amigo passou a ser um recurso literário para exteriorizar um silencioso intercurso de um ser lacerado consigo mesmo.

Diferentemente dos dois amigos anteriores, o terceiro é um homem interiormente desintegrado que apresenta um caráter dividido entre oposições de ordem vária: “taciturno e expansivo, egoísta e generoso, bravo e covarde, trabalhador e vadio” (Barreto 2014: 285). No caráter do protagonista de “Dentes negros e cabelos azuis”, publicado em A Época de 31 de agosto de 1918, Lima Barreto avançou mais um passo no caminho da ficcionalização de si próprio como representante de uma exclusão dupla: por ser literato “sincero” numa época de fachadas e pela raça considerada inferior. Comparado com o amigo que procurava uma maneira ativa de dizer não à vida, um suicídio cujas razões não poderiam ser postas em causa, a cisão em Gabriel é mais radical por ser nitidamente bipolar. Às vezes ele é um espírito superior, pairando acima das preocupações mesquinhas de cada dia. Outras vezes passa a ser um homem voltado ao mundo material e a suas tentações. Assim como Bernardo Soares, o semi-heterônimo de Fernando Pessoa no Livro do Desassossego, o herói de Lima Barreto poderia perguntar: “O que é este intervalo que há entre mim e mim?” (Pessoa 1999: 217–218). Também Gabriel tem duas partes, entre as quais há “um vazio, uma falha a preencher”, sendo um outro caso exemplar da fragmentação da unidade do “eu” moderno. Se

o companheiro do chope era um homem “mais enigmático” que o narrador conhecia, Gabriel é um ser híbrido, um centauro que sofre por não conseguir harmonizar as “contradições ostensivas”. Essas contradições referem-se não apenas à sua natureza, mas também àquelas do sujeito moderno, resultado de um “incessante trabalho de separação do pensamento do mundo da vida” na tradição ocidental (Maldonato 2014: 144).

As relações do narrador com Gabriel, ainda em contraste com os amigos precedentes, além de serem de longa data, progressivamente se estreitam. Nessa convivência íntima, o narrador observa a transformação lenta do amigo, antigamente por fora jovial, sob a máscara da polidez de “uma tristeza coesa”, mas no presente um “filósofo, pessimista, irônico”, à maneira de Schopenhauer, que debicava “a mentira por ter conhecimento da verdade”. Os termos utilizados para caracterizar o personagem indicam que Gabriel não é simplesmente outro caráter bizarro da obra barretiana. Vivendo isolado da sociedade “como um estranho anacoreta que fizesse, do agitado das cidades, ermo para seu recolhimento”, ele é o único dos amigos que fica honrado com nome. A exemplo de tantos outros na obra barretiana, trata-se de um nome falante. Assim como o anjo mensageiro de Deus que anunciou o nascimento de João Batista e de Jesus, Gabriel é um ser eleito, destinado a comunicar altas mensagens a homens comuns.

Seu perfil corresponde muito bem à noção da literatura como sacerdócio, que Lima Barreto encontrou nos ensaios *Os heróis* e *o culto dos heróis* de Thomas Carlyle, lidos em 1908 (Oakley 2011: 9–10). Se o literato tem uma missão única a serviço da humanidade, essa tarefa pode ser cumprida apenas por meio da literatura autêntica, obra do homem inteiro. Além disso, a procura da verdade sempre se resgata com a dor, já que o destino do verdadeiro literato é entrar em conflito com o mundo, de cujos valores não compartilha. É como Dante levado para “a morte e a crucificação” (Carlyle 1889: 119), sua obra é escrita “pelo sangue do seu coração” (Carlyle 1889: 122).

Um dia o narrador visita a casinha que Gabriel compartilhava com “um africano velho, seu amigo, seu oráculo e seu cozinheiro”, e com “um poetastro das ruas, semilouco e vagabundo”. Esses pormenores da vida de Gabriel não parecem motivados pela necessidade de mostrar o contexto vital em que ele se movimenta. Antes os dois companheiros podem muito bem representar as duas faces do seu ser cindido entre a realidade e o ideal, entre a lama a que é condenado um homem de raça negra, no mundo regido por teorias racistas, e os sonhos sobre o alto destino da humanidade: embora na palavra “poetastro” o “astro” seja um sufixo depreciativo, o contexto permite lê-la como um composto de “poeta” e “astro”, o que liga, assim, a poesia e a literatura em geral às esferas siderais, “povoadas de miragens e sombras, só observáveis por videntes”.<sup>2</sup> Posto que o conto inclui duas citações da “Elevação” de Charles Baudelaire, não é um despropósito pensar aqui na célebre tensão baudelaireana entre a sopa de cada dia e as nuvens, “maravilhosas construções do impalpável” (Baudelaire 2009b: s/p).

Ao chegar à casa de Gabriel, o narrador encontra o amigo radiante de alegria. A partir desse momento, o texto é sumamente ambíguo, posto que o olhar brilhante de Gabriel relaciona-se com um conto fantástico que passa a ler ao narrador. Mas qual a razão dessa euforia? A iluminação interior de Gabriel, repentinamente visível, deve-se ao fato de ele ter se deparado com alguém a quem finalmente pode contar sua “grande mágoa fatal”? Ou porque acabou de encontrar no gênero fantástico uma solução literária que dê forma adequada à “coisa muito obscura”, mesmo

2 “Astral”. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Disponível em <<https://www.dicio.com.br/astral/>>.



no interior de sua própria estrutura mental, sem que seu próprio segredo fosse logo espalhado aos quatro ventos?

O leitor se depara com duas possibilidades e sua hesitação funda a ambivalência que é, segundo Tzvetan Todorov, imprescindível para a existência do gênero fantástico. Por um lado, Gabriel pode ter lido ao narrador um relato de sua experiência real – o que significaria que ele se transforma, à maneira de lobisomem, em um monstro de dentes negros e cabelos azuis e a realidade tem mais mistérios que o homem moderno pensa. Por outro, Gabriel pode ser personagem-escritor que lê ao amigo um conto literário – e sua alegria se deve à descoberta de uma expressão literária à sua dor de um homem miscigenado, de sensibilidade fina em uma sociedade racista e utilitarista. O caráter fantástico do conto de Gabriel teria outros pontos de apoio: o ambiente do subúrbio pelas altas horas da noite quando as casas fechadas parecem “sepulcros com portas negras”; a luz escassa que transfigura os objetos, o vento, as emoções exacerbadas, assim como o tema do monstro de cabelos azuis e dentes pretos. Tudo isso prende o texto ao conto fantástico e de horror, tão caro às poéticas do século XIX.

A estrutura narrativa é complexa. Além da existência do primeiro narrador que introduz o Gabriel-personagem, o Gabriel-personagem-escritor cria um narrador secundário que pode ser seu duplo ou alter ego – sendo este ao mesmo tempo um alter ego do próprio autor. De acordo com Beatriz Resende, assim nasce “o jogo de ambiguidades, em que não se sabe bem quem conta a história de quem” (Resende 2017: s/p). Lima Barreto criou para si um escudo narrativo em que a sua subjetividade ficou duas vezes protegida da “piedade dos outros”: o portador de sua grande mágoa é um personagem ficcional que, na qualidade de escritor, dá expressão à mesma mágoa num conto fantástico sobre o encontro com alguém a quem finalmente essa dor pode ser contada. Ao mesmo tempo, esse artifício permite que a voz lacerada de um marginalizado seja exposta sem que este se torne puro “objeto da escrita” (Bosi 2002: 257).

A ação do conto escrito por Gabriel é simples. Na verdade, serve apenas como um arcabouço ficcional que sustenta a confissão da dupla dor do personagem: de ser poeta numa sociedade do puro cálculo, na qual, como diz o ladrão pedindo desculpas por seu ato de violência, “a vida é um combate” (Barreto 2014: 325), e de pertencer a uma raça considerada degenerada e inferior por senhores de cartola.

Voltando do centro da cidade, o protagonista é assaltado por um ladrão. Entrega-lhe o pouco dinheiro que traz nos bolsos, mas, nesse meio tempo, graças a uma chama da iluminação pública que de repente se tornou mais forte, o assaltante percebe que sua vítima tem cabelos azuis e dentes negros. Pensando que encontrou o diabo ou um fantasma, assustado e sem conseguir se mexer, o ladrão percebe afinal na face do outro uma expressão angustiada, próxima do choro. Tomado de compaixão por um homem disforme e “sem esperança”, o larápio devolve-lhe o dinheiro, certo de que seu próprio futuro seria radiante, logo que um “trabalho” de maior vulto lhe assegurasse o respeito da sociedade.

Visto da perspectiva do protagonista que há tempos procura um ser humano a quem contar seu segredo, o episódio permite-lhe de repente perceber que, no homem tosco com quem se depa-rou, acaba de encontrar um interlocutor. Sem o risco de transmitir-lhe o contágio da angústia ou a sensação de se encontrar na berlinda, pode comunicar-lhe a sua mágoa: a dor da sua diferença dos outros homens, o sofrimento de exclusão social e da condenação à inferioridade irreparável, em conjunto com sua sensibilidade melindrosa. Apesar de a comunicação do segredo ter-lhe tra-

zido algum alívio, resta-lhe a dor da sincera piedade de um pária, mais aceitável pela sociedade que um poeta de cores estigmatizadoras.

O papel central nesse encontro casual cabe à visão e, portanto, à dicotomia entre luz e treva. As metáforas da luz aparecem já na descrição de Gabriel, criando um contraponto entre interior e exterior: sua fisionomia irradiou no dia da leitura do seu conto, a iluminação interior de repente tornou-se visível, seu olhar ganhou faíscas novas. Também o ambiente em que se passa sua vida mostra o duplo estatuto do personagem: seu espírito é atraído “pela luz da cidade”, ou seja, pelas luzes da razão e da sociabilidade modernas, enquanto sua vida íntima transcorre numa rua mal iluminada, numa zona de escuridão nas bordas da civilização onde o vento agita “as amareladas luzernas de gás como espectros aterradores”.

O assalto acontece por volta das duas horas da manhã, numa rua cujas trevas foram “iluminadas frouxamente”. Submerso na escuridão, ocorre aí um encontro impessoal e violento, cuja finalidade é trazer o dinheiro para quem se aproveita das trevas do submundo. É apenas graças a uma onda de luz da chama de gás que o ladrão percebe os cabelos azuis de sua vítima. Sua primeira reação é irônica: chega a compará-la a um índio com penas coloridas, vendo em Gabriel apenas a sua alteridade. Martirizado, com toda razão, pela contínua incompreensão dos outros, o protagonista identifica o ladrão com a sociedade e seus juízos de valor hierárquico.

A repentina troca de olhar entre eles acarreta uma verdadeira reviravolta na relação entre um e outro. O poeta olha o homem interrogativamente e assiste a seu “ar mudado”, enquanto este fica com “o olhar esgazeado, fixo, cravado no [seu] rosto”. Olhava-o como se visse “um duende, um fantasma” – uma figura grotescamente deformada. O efeito do olhar mútuo é a inspeção dos rostos: “o rosto [do ladrão] dilatava-se, as pupilas estendiam-se ... até que percebeu que a expressão do meu rosto era de choro”.

Resulta desse encontro o que o filósofo lituano-francês Emmanuel Levinas, judeu exilado durante a II Guerra Mundial, chamaria “epifania do rosto”: transidos de medo e dor, os dois rostos se descobrem mutuamente vulneráveis. A nudez do rosto de um pobre diabo encontrado na rua para ser roubado reflete a nudez do rosto daquele que decide roubá-lo. Um se sente ameaçado por um ente insólito, que parece vindo do mundo sobrenatural, o outro por qualquer pessoa que compartilha as considerações ideológicas da época. Quando o assaltante resume essa transformação do impessoal no pessoal, recorrendo à sabedoria popular do provérbio “Quem não sabe é como quem não vê”, ele diz mais do que pensa dizer: ver o rosto do Outro significa não adequá-lo mais a qualquer sistema racional, não lhe atribuir um lugar numa taxonomia externa, já que o Outro acaba se revelando um indivíduo singular que não se pode equiparar a uma ideia ou a um número.

A alteridade que leva à exclusão – um dos problemas-chave da cultura e da literatura brasileiras – encontra uma das possíveis soluções no surgimento da inter-relação da nudez de ambos os rostos. O Outro não pode ser convertido ao Mesmo, a violência de qualquer tipo, individual ou coletiva, não possui mais justificativa.

Entrando no segredo das vidas e das cousas, a Literatura reforça o nosso natural sentimento de solidariedade com os nossos semelhantes, explicando-lhes os defeitos, realçando-lhes as qualidades e zombando dos fúteis motivos que nos separam uns dos outros. Ela tende a obrigar a todos nós a nos tolerarmos e a nos compreendermos; e, por aí, nós nos chegaremos a amar mais perfeitamente na superfície do planeta que rola pelos espaços sem fim (Barreto 2017: 280).





Assim escreveu Lima Barreto em “O Destino da Literatura”, seu testamento de escritor sincero e honesto. É sintomático do mundo ficcional barretiano que um daqueles que entendem essa mensagem seja um bom ladrão.

## Referências bibliográficas

- Barreto, L. (2008). *Histórias e Sonhos*. Ed. A. Arnoni Prado. São Paulo: Martins.
- . (2010). *Diário do hospício*. In A. Massi e M. Marcondes de Moura (Org.), *Diário do hospício e O cemitério dos vivos*. São Paulo: CosacNaify.
- . (2014). *Contos completos*. Ed. L. Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras.
- . (2017). O destino da literatura. In B. Resende (Org.), *Impressões de leitura e outros textos críticos*. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras.
- Baudelaire, Ch. (2009a). O porto. In *Pequenos poemas em prosa [Spleen de Paris]*. Trad. D. de Bruchard. São Paulo: Hedra. <<https://pt.scribd.com/document/313540249/Pequenos-Poemas-em-Prosa-Charles-Baudelaire-pdf>>.
- . (2009b). A sopa e as nuvens. In *Pequenos poemas em prosa. [Spleen de Paris]*. Trad. D. de Bruchard. São Paulo: Hedra. <<https://pt.scribd.com/document/313540249/Pequenos-Poemas-em-Prosa-Charles-Baudelaire-pdf>>.
- Bosi, A. (2002). A escrita e os excluídos. In *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Carlyle, T. (1889). *Heroes and Hero Worship*. Philadelphia: H. Altemus. <<https://archive.org/details/heroesheroworshi99carl/page/n9>>.
- Maldonato, N. M. (2014). *Raízes errantes*. 2ª ed. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.
- Oakley, R. J. (2011). *Lima Barreto e o destino da literatura*. São Paulo: Editora Unesp.
- Pessoa, F. (1999). *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Ed. R. Zenith. São Paulo: Companhia das Letras.
- Resende, B. (2017). *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. São Paulo: e-galaxia 2017. E-book.
- Steiner, G. (1991). *No castelo do Barba-Azul. Algumas notas para a redefinição da cultura*. Trad. T. Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.