



LIMA BARRETO: UM ESCRITOR MODERNISTA?

LIMA BARRETO: A MODERNIST WRITER?

Prof. Dr. José Osmar de Meloⁱ

RESUMO – Este ensaio tem como objetivo demonstrar a consciência com que Lima Barreto lida com a linguagem e usa o humor e a ironia como elementos fundamentais para desmistificar sua narrativa como representação da realidade, apresentando-a como resultado estético de uma poética do artifício, que valoriza, sobretudo, o processo artístico e metalinguístico de construção do texto literário. Através dessa estratégia de criação literária, o autor procura demonstrar os artifícios dos procedimentos da construção textual, ao abrir as portas de sua oficina de produção de ilusões, para revelar ao leitor que sua arte se constitui como um consciente e autoconsciente exercício de linguagem, fundamentado no lúdico (des)velamento das artimanhas da criação ficcional que, em sua obra literária, se confirma como jogo textual conscientemente elaborado como arte.

PALAVRAS-CHAVE - Lima Barreto; metanarrativa; criação literária; estética; ironia; humor; vanguardismo.

ABSTRACT - This essay aims to demonstrate the awareness with which Lima Barreto deals with language and uses humor and irony as fundamental elements to demystify his narrative as a representation of reality, presenting it as an aesthetic result of a poetics of artifice, which values, above all, the artistic and metalinguistic process of construction of the literary text. Through this strategy of literary creation, the author seeks to demonstrate the artifices of the procedures of textual construction by opening the doors of his workshop for the production of illusions, to reveal to the reader that his art is constituted as a conscious and self-conscious exercise of language, based on the playful (un)veiling of the tricks of fictional creation that, in his literary work, is confirmed as a textual game consciously elaborated as art.

KEYWORDS – Lima Barreto; metanarrative; literary creation; aesthetics; irony; humor; avant-garde.



A atitude de Lima Barreto, ao longo de seu exercício, como escritor, é uma atitude vanguardista, pois o romancista trouxe à luz todo um questionamento do fazer literário, em discussões de ordem estética e cultural. Essas discussões permeiam toda sua produção jornalística e ficcional e são esboçadas de modo obstinado e firme. Perpassadas, não raro, pelo tom de uma ironia cáustica, num repúdio claro às formas consagradas pela literatura “sorriso da sociedade”, herdeira direta do Parnasianismo, paradoxalmente rígida quanto à linguagem e banal nas temáticas.

Diferentemente dos escritores da *Belle Époque*, Lima Barreto cultivou um novo conceito de literatura e, por isso mesmo, sua consciência em relação ao fazer literário e à própria “práxis” levou-o a propor perspectivas diferentes quanto às técnicas de expressão literária.

A ousadia estética, o vanguardismo e o modernismo de Lima Barreto não se configuram apenas na renovação estilístico-gramatical. Evidenciam-se, também, no aspecto da construção textual, como, por exemplo, em **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá**, no qual os doze capítulos, que compõem este pequeno opúsculo, são independentes, como se cada um deles formasse um quadro. Aparentemente desconexos, dada a não previsibilidade dos acontecimentos e o aparecimento/desaparecimento súbito de algumas personagens, os capítulos são na verdade tecidos pelos mesmos fios (a reflexão sobre a vida e a morte), realizando-se a produção de sentido da obra através da

enunciação, uma vez que o enunciado não possibilita tal produção devido à sua fragmentação. Vale ressaltar que o recurso de fragmentação dos capítulos, empregado por Lima Barreto, é, ao que parece, uma forma de mostrar a fragmentação interior de Gonzaga de Sá – um ser ilhado em si mesmo, (di)vagando nostálgico pela cidade do Rio de Janeiro.

Outra característica inovadora do romance diz respeito à dessacralização biográfica. Na época de Lima Barreto (e, inclusive, até hoje), a biografia era um gênero muito prestigiado (era, inclusive, classificada como gênero literário), que focalizava sempre grandes personalidades, cujas vidas eram cronologicamente organizadas por seus biógrafos, de maneira sequencial e linear, como convinha à narrativa histórica positivista, uma vez que a biografia era um ramo da História.

Andando na contramão, Lima Barreto criou uma paródia biográfica, ou seja, a biografia que o título supõe não registra fatos de acordo com uma cronologia nem trata da vida de nenhuma figura consagrada por grandes feitos. Trata de acontecimentos esparsos da vida de um simples funcionário da Secretaria dos Cultos, cujo mérito – o de ser uma pessoa dotada de rara sensibilidade – só existe para seu biógrafo Augusto Machado. É o próprio Augusto Machado, na “Explicação necessária” que antecede os capítulos, que reconhece o propósito dessacralizador de seus escritos: “(...) Plutarco e doutor Pelino, mestres ambos no gênero, há de perdoar esse meu plebeu intento de querer transformar tão excelso gênero da Literatura



– a biografia de botica.” (BARRETO, 1970, p. 29).

E, mediante o recurso à ironia, o próprio Lima Barreto, na “Advertência”, dizendo-se, apenas, “revisor” dos originais de seu “amigo” Machado, salienta que aquela não era rigorosamente uma biografia, pois faltava ali a “exatidão de certos dados, a explanação minuciosa de algumas passagens da vida do principal personagem e as datas indispensáveis” a algo que se pretenda ser uma biografia, numa alusão irônica às detalhadas e datadas biografias escritas em sua época.

Enfim, pode-se dizer que o *Gonzaga de Sá* foge completamente aos moldes dos romances conhecidos e apreciados pelo público da *Belle Époque*. A ausência de amores, de aventuras e de um herói protagonista de grandes feitos não caiu no agrado dos leitores e de uma grande parte da crítica, porém, em contrapartida, alçou Lima Barreto à condição de escritor do modernismo, tal como ele é concebido entre nós a partir de 1922, pois ele rompeu, com radicalidade, com os padrões literários vigentes na *Belle Époque* e produziu uma literatura marcada pela diferença. Semi-isolado entre seus pares, o escritor carioca colocou-se à frente de seu tempo, com suas propostas estéticas ousadas.

O narrador e personagem Augusto Machado –, naquela sociedade que se utiliza da farsa e da encenação para esconder seus defeitos e os jogos de engano de seus pérfidos interesses – não ocupa lugar algum. Ou melhor, é uma personagem do entrelugar que, ironicamente, observa, da margem, aquela decadente sociedade. O “ilustre

desconhecido” Gonzaga de Sá – amante de uma cidade que só existe em sua memória, cultor do passado, da morte e da amizade (para ele o mais nobre dos sentimentos) – é um perspicaz observador dos homens. Por isso, tal como Isaías Caminha, questiona a superficialidade das relações humanas e os problemas que lhes são inerentes. Pouco condescendentes com aqueles que representam valores considerados por eles negativos, mas capazes de extrema compaixão pelos marginalizados, o nostálgico Gonzaga de Sá (e seu duplo, Augusto Machado) transformaram a literatura “sorriso da sociedade” numa pálida e amarga careta, desveladora de angústias, dores e mazelas ocultadas pela literatura amena, dirigida às meninas de Botafogo.

Inclusive, Lima Barreto, como escritor, formulou, em *História e sonhos*, os seus próprios cânones, ao propor novos caminhos para a Literatura Brasileira, que, na *Belle Époque*, não fazia outra coisa, senão repetir fórmulas já ultrapassadas do ponto de vista estético e temático:

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



(BARRETO apud SCHWARCZ, 2010, p.48)

O que diz Lima Barreto no trecho acima revela uma forma de pensar antagônica às linhas norteadoras da *Belle Époque*, eivada do ideal filosófico positivista. Ideal esse afeito antes às “verdades científicas” e não às “dúvidas e às grandes e altas emoções humanas”, conforme propõe Lima Barreto. Seu antipositivismo se mostra ainda na afirmação de que no mundo “não há certezas, nem mesmo em geometria” (BARRETO, 1956, p. 35) e no combate à herança parnasiana, dizendo que a importância literária não está na forma e na exaltação da beleza grega, mas na compreensão das dores humanas:

(...) a importância da obra literária que se quer bela (...) deve residir na exteriorização de um certo e determinado pensamento de interesse humano, que fale do problema angustioso do nosso destino em face do infinito e do Mistério que nos cerca, e aluda às questões de nossa conduta na vida (BARRETO, 1956, p. 58-59).

Em seu objetivo de estabelecer um novo paradigma estético, Lima Barreto procurou utilizar-se dos recursos expressivos literários de maneiras diferentes das então em voga. O escritor mostrava-se consciente de que a linguagem é a condição pela qual o diálogo entre o leitor e a obra é possível. E é justamente por não desconhecer tal condição que muito criticou a efervescência gramatical, fechada no maniqueísmo do “correto” e do “errado” e a linguagem espartilhada e calcada nos moldes da lógica formal, conforme

salienta M. Cavalcanti Proença (PROENÇA, 1959, p. 40-41).

A opção pela quebra de fronteira entre os gêneros, a ousadia estética, o vanguardismo e a fragmentariedade de seus textos estão presentes nos traços estilísticos de sua escrita e podem ser vistos como propositais (não são desleixos estilísticos, como queriam alguns comentadores de sua obra no passado). A forma é, também, uma maneira de subverter a ordem vigente e, ademais, dá a medida de sua modernidade (e não pré-modernidade como assinalam os manuais de história literária) e por que não dizer, de sua contemporaneidade. Seus textos circunstanciais, por exemplo, o colocam na militância radical da imprensa anarquista, quando esse movimento alcançou sua fase mais aguda no Brasil, entre 1917 e 1919. Lima Barreto foi um escritor marginal e não um marginal escritor, como queriam e como alguns críticos o consideram. Daí a coerência existente entre sua situação como literato de resistência e sua atividade anarquista, como diz Antônio Arnoni Prado, no ensaio “Os marginais dos anos 20”, no qual o crítico afirma que o anarquismo de Lima Barreto era oriundo do sofrimento e da própria opressão, condições sociais da produção da arte e da literatura, até então emperrada pelo esteticismo acadêmico que sempre as separou do destino do povo. (PRADO, 1983).

Lima Barreto valorizou o escritor anônimo, os poetas das ruas; fez crítica séria por correspondência, tão séria quanto os escritos que fazia para os jornais. Tratava as pequenas revistas anarquistas no mesmo nível de importância com que tratava os grandes



semanários. Daí pode-se reiterar, em conformidade com o pensamento de Antônio Arnoni Prado (1983), que em Lima Barreto não se pode falar em literatura sem pensar no correlato político, já que defendia para a arte o que chamava de expressão militante.

Um dos ângulos por onde ele desenvolveu essa militância foi o tratamento estilístico que deu às suas obras. O desvio que conseguiu da linguagem acadêmica fê-lo um dos preparadores do caminho e um dos precursores da Semana de Arte Moderna que, no ano de sua morte (1922), deu, em São Paulo, um empurrão decisivo para a mudança da literatura no Brasil. Reconhecido por representantes do movimento modernista que lhe dedicaram entusiástica admiração, como a acentuada por Sérgio Milliet, quando se refere ao entusiasmo que o *Policarpo Quaresma* provocou nos do seu grupo:

O que mais nos espantava então era o estilo direto, a precisão descritiva da frase, a atitude antiliterária do escritor, a limpeza de sua prosa, objetivos que os modernistas também visaram. Mas admirávamos por outro lado a sua irreverência fria, a quase crueldade científica com que analisava uma personagem, a ironia mordaz, a agudeza que revelava na marcação dos caracteres. (MILLIET apud BARBOSA, 1964, p. 307)

Embora o lado mais antigo, estetizante, “futurístico” e esnobe da corrente lhe fosse desfavorável, e não compreendesse seu significado total, Lima Barreto e o modernismo encontram-se em um ponto, sobretudo: no desejo de “descoelhonetizar” a literatura brasileira. Coelho Neto,

contemporâneo de Lima Barreto, era o principal representante de um tipo de prosa que, de puro estilo, se tornou desestilizada: pomposidade retórica, profusão luxuriante de adjetivos inusitados, “português” obsequioso e exagero do elemento lusitano até o arcaico são características essenciais deste opulento “estilo colonial”. O brasileiro deste tipo, de olhos voltados para a Europa, levou a tal extremo a “autenticidade” que chegou à inautenticidade. A respeito desse viés de Coelho Neto, Lima Barreto escreveu:

O senhor Coelho Neto é o sujeito mais nefasto que tem aparecido no nosso meio intelectual. Sem visão da nossa vida, sem simpatia por ela, sem vigor, sem um critério filosófico ou social seguro, o Senhor Coelho Neto transformou toda a arte de escrever em pura chinoiseri de estilo e fraseado. (BARRETO apud BARBOSA, 1964, p. 233)

O dado combativo sem reservas vai ser também utilizado pelos modernistas, em sua oposição aos parnasianos. Como Lima Barreto, os modernistas acreditavam que não se poderiam limitar à retórica, à preocupação de simplesmente escrever segundo os cânones da gramática. Essa preocupação, levantada no trecho acima, é recorrente na produção ficcional e não ficcional de Lima Barreto. Em quase todas as suas considerações, seja na ficção ou no jornalismo, vê-se o escritor atacar o artificialismo e propor um novo paradigma estético, uma nova sintaxe para as letras nacionais. E foi isso o que empreendeu durante toda a vida: a luta contra uma produção literária defasada e anacrônica, em



favor de uma literatura voltada para a realidade nacional e para a língua portuguesa vigente entre os marginalizados e excluídos da nação.

A influência verbal dos portugueses é por ele considerada “calamitosa”. Imita-se sua carga verbal, sua estrutura frásica, esquece-se de escrever tal como o contexto brasileiro o exige. Ele ridiculariza o “óleo de rícino” da colocação dos pronomes e afirma que isso só pode ser preocupação de “ratés” e “despeitados” (BARRETO, 1961, p. 159-160). Com isso, Lima Barreto antecipa-se à magnífica paródia de Mário de Andrade, no **Macunaíma**, contra o elevado português arcaizante e presunçoso, na medida em que recorre a recursos, só mais tarde usados como elementos importantes na narrativa, tais como a *charge*, a caricatura, a sátira, a ironia, a paródia, o uso da linguagem coloquial e a ruptura com a arte de bem escrever. À época, os procedimentos literários de Lima Barreto foram repreendidos como sendo defeitos, falhas e falta de domínio da arte de narrar, o que, de antemão, pode-se dizer que não corresponde à verdade. Pode-se considerá-los, com muito maior acerto, estéticos e estilísticos.

Podemos salientar, como exemplo de grande inovação estética, inclusive com traços de vanguardismo, o romance **Recordações do escrivão Isaías Caminha**, cujos procedimentos literários, utilizados por Lima Barreto, podem ser considerados como algo antecipador do modernismo. Primeiramente, pode-se dizer que o **Recordações** é, ao que parece, um *texto programático*, porque, nele, o escritor enuncia

os princípios pelos quais se deve reger a criação literária. O texto programático caracteriza-se por seu discurso fortemente assertivo, dotado de uma grande capacidade de afirmação do que se lhe afiguram ser os princípios fundamentais por que devem pautar-se a criação e a existência do fenômeno literário, sem ser exatamente um discurso de doutrinação “no sentido em que visa um pequeno número de indivíduos que de doutrinados tornar-se-ão doutrinadores”. (REBOUT, 1980, p.160).

Nesse caso, o **Recordações** aproxima-se desse tipo de texto. E por quê? Pelo fato de incidir em problemas de ordem socioculturais (funções da obra literária, ou seja, a opção por uma literatura de caráter militante, funcionando como instrumento de denúncia e como algo que pudesse estabelecer a comunhão entre os homens, estatuto e atribuições do escritor) ou problemas de ordem técnico-literárias (opções de estilo ou de gênero, tratamento de categorias como a personagem ou a ação, estratégias discursivas, escolha de uma nova linguagem, criação de uma nova estética, de outras categorias discursivas).

Veja-se, por exemplo, que o **Recordações** se fundamenta a partir de uma tese bastante assertiva: visa a provar que os mestiços fracassam sempre, pois mesmo os que parecem triunfar só o fazem às expensas da dignidade e da compostura moral. Não por intrínseca inferioridade sua, mas por gastarem na luta contra os empecilhos sociais, raciais e culturais, todas as suas energias.

Essa fala acha-se no prefácio que contém a tese que vem a se confirmar na narrativa



propriamente dita. Daí poder-se dizer que o *Recordações* é um texto *proemial*, isto é, já se encontra integralmente no prefácio, onde o leitor pode até prever o futuro da personagem/protagonista. *A priori*, todas as informações concernentes à narrativa propriamente dita já existem contidas nele. O narrador começa a narrativa pelo final. Portanto, o escritor não perde o fio da narrativa ao mudar o rumo da personagem/protagonista, ao deslocá-la espacialmente. Não se pode chamar a isso de defeito (como fizeram muitos críticos), porque, se se considerar o prefácio, pode-se perceber que o sentido não foi modificado. Ao contrário, acha-se lá no prefácio. Ao que parece, o desvio da narrativa do tom introspectivo, subjetivo, analítico para o satírico-paródico e caricatural é uma estratégia que o escritor utiliza para atingir o seu objetivo: provar a sua tese e mostrar as razões por que o negro e/ou mestiço não dá certo nesse universo moldado para e pelo branco.

Ao que parece, a poética de Lima Barreto já está constituída a partir do prefácio, uma vez que se podem até apontar nele os aspectos dominantes que norteiam a criação do *Isaiás Caminha*, a saber:

a) o registro simultaneamente dialógico e autocrítico do livro e as questões concernentes ao problema da autoria e das responsabilidades éticas, sociais e estéticas do escritor;

b) a dimensão axiológica do romance que deve ter uma utilidade social e moral;

c) a preocupação do escritor com a verdade factual, referencial e empiricamente

observável, ou seja, a verdade humana, psicológica, moral e social da ficção, que se projeta pela premência dos valores e das atitudes ético-ideológicas do seu mundo epistêmico sem o qual a significação da obra literária ficaria incompleta;

d) a concepção da arte escrita como elemento para “denunciar, soldar, ligar a humanidade, estabelecer a comunhão dos homens de todas as raças e classes sociais”;

e) a valorização do leitor (Lima Barreto tenta chamar o leitor para dentro da sua obra para olhar com ele a realidade - visão de dentro para fora e visão com) e de uma literatura de cunho mais positivo, direto e próximo da realidade social, moral e psicológica do homem e sua relação com outros mecanismos do sistema e do poder;

f) a recorrência ao uso da ironia, da sátira, da paródia, da *charge* e do caricatural para desvelar as máscaras do sistema social e, por outro lado, combater os vícios e desvios desse mesmo sistema social que se quer sério apenas aparentemente, porque o que ele cultua mesmo é a hipocrisia, as aparências e o poder;

g) a assimilação da proposição de Taine: “a obra de arte tem por fim dizer o que os simples fatos não dizem” – que se torna lapidar no romance;

h) e, por fim, a epígrafe e sua funcionalidade, aparentemente de uma *mise-en-abîme* prospectiva que diz do que ainda vai acontecer.

Talvez o último item corresponda a outra estratégia do escritor para enganar o leitor. A voz asfíxiada de antes, que apenas sugeria as



coisas, transforma-se numa imensa voz de denúncia, perpassada pelo caricatural, pelo sarcasmo e pela ironia cáusticos. Por isso, a epígrafe parece funcionar como uma antecipação prospectiva da revolta e da indignação do Isaiás/Lima no que se refere às pessoas do seu nascimento, ou seja, às pessoas de cor. Tais mudanças, empreendidas por Lima Barreto, no campo da criação, não são aceitas por seus contemporâneos, que as consideram “falhas”, “defeitos de composição”, “panfleto”, *roman à clef*, dentre outros rótulos, que acabaram por condenar Lima Barreto, à sua época, ao ostracismo.

Com o intuito de causar polêmica, provocar reflexões, escandalizar, transgredir, no âmbito da criação literária, a estética vigente na *Belle Époque*, Lima Barreto acabou por provocar, em relação a seu romance, o mais profundo silêncio. Ninguém considerou, nele, o que havia de inovação estética, de moderno, de arrojado do ponto de vista formal e temático.

Diferentemente dos críticos contemporâneos a Lima Barreto, os modernistas fazem outra leitura da obra ficcional do autor de **Histórias e sonhos**. Apontam aqueles elementos condenados em seu fazer literário – linguagem coloquial, mais próxima da fala do povo, o tom satírico-paródico, as *charges*, a caricatura, a preocupação com a realidade brasileira e com a comunicação com o leitor, a quebra de fronteiras entre os gêneros, a fragmentariedade dos textos, a inclusão dos elementos constituidores da cultura popular na narrativa, a inclusão da marginália como protagonista de seus textos, o despojamento

da escritura, a utilização de recursos da escrita jornalística – como inovação estética e temática.

Outro aspecto, que o aproxima do ideário modernista, encontra-se em suavizar a distância entre o intelectual e seu público, como se pode comprovar no seguinte trecho de *Cemitério dos vivos*:

Escrever com fluidez, claro e simples, atraente, de modo a dirigir-me à massa comum dos leitores, quando tentasse a grande obra sem nenhum aparelho rebarbativo e pedante da fraseologia especial ou falar abstrato que faria afastar de mim o grosso dos legentes. Todo homem, sendo capaz de discernir o verdadeiro do falso, por simples e natural intuição, desde que se ponha este em face daquele, seria muito melhor que me dirigisse ao maior número possível, com o auxílio de livros singelos, ao alcance das inteligências médias com instrução geral, do que gastar tempo com obras só capazes de serem entendidas por sabichões enfatuados, abarrotados de títulos e tiranizados na sua inteligência pelas tradições de escolas e academias e pelos preconceitos livrescos de autoridade. Deveria tratar de questões particulares com espírito geral e expô-las com esse espírito. (BARRETO, 2008, p. 1436)

Fica claro nesse posicionamento que Lima Barreto se contrapõe à situação cultural do país, ingenuamente embalado pelos valores estéticos da *Belle Époque*. O que chama a atenção do escritor é a distância entre a arte literária vigente e o leitor. Daí o fato de ele escolher um tipo de comunicação com o leitor que visava a atingir as massas. Pode-se depreender também desse posicionamento



do escritor aquela concepção utópica da literatura como instrumento de ação e de mudança.

Segundo Maria do Carmo Lanna Figueiredo, Lima Barreto escolheu caminhos diferentes dos de seus contemporâneos, com a finalidade de dar outra resposta ficcional à realidade brasileira. Adota uma visão crítica dela e volta-se explicitamente para o povo inculto e oprimido do Brasil da Primeira República, defendendo os marginalizados e tornando-se um crítico ferino do meio em que vive. Daí o fato também de assumir uma solução esteticamente diferenciada na apreciação da realidade brasileira. Tal esforço, o da criação de uma estética popular, faz com que o escritor apresente uma expressão documentária de sua época e antecipe uma nova forma de comunicação literária, que se identifica com os valores da modernidade (FIGUEIREDO, 1995, p.16-21).

Vale lembrar aqui que aqueles mesmos elementos (sátira, paródia, *charge*, ironia, carnavalização etc.), aos quais Lima Barreto recorre para compor o **Recordações**, e que acabam levando o livro a ser considerado um “*roman à clef*”, são utilizados desabusadamente por Mário de Andrade, no **Macunaíma**, para pintar o retrato do Brasil. Mário de Andrade ousa ainda mais, instaurando no romance rupturas sintáticas, conflitos entre níveis de linguagem, ortografia sintática, choque da linguagem falada na página escrita, violação das normas linguísticas e estilísticas e a presença, como no **Recordações**, da figura do anti-herói, substituindo o herói tradicional. Além disso, não importam a Mário de Andrade os desvios lexicais e

sintáticos. Para ele, vale a transgressão debochada da língua vernácula em prol do ato criativo. Pode-se ver, nessa atitude criativa de Mário de Andrade, o legado limabarretiano pelo qual o mulato de *Todos os Santos* pagou um alto preço, porém prenunciando decisivamente a eclosão da Semana de Arte Moderna de 1922.

Em **Macunaíma**, encontram-se quase todos os temas e estratégias que Bakhtin assinala em Rabelais: inversões, dialogismo paródico, heteroglossia social e artística, polifonia cultural e textual. Tal como **Gargântua e Pantagruel**, de Rabelais, **Macunaíma**, de Mário de Andrade, está profundamente enraizado na cultura popular. Explora o gênio linguístico do povo brasileiro, fundindo suas brincadeiras, lendas, canções, provérbios e superstições numa saga panfolclórica e plurigenérica. O romance, de Mário de Andrade, captura o ceticismo aforístico do povo: “cada um por si e Deus contra” e seu talento para o *non-sense*: “o herói... fechou os olhos para ser comido sem ver” (ANDRADE, 2016, p.8).

Nessa rapsódia, Mário de Andrade alinhou lendas populares – ameríndias, africanas, e portuguesas – para formar uma colcha de retalhos discursiva, que o autor chamou de “verdadeiro esperanto”, um “lugar-nenhum” linguístico recolhido de todas as regiões do Brasil, que inclui o arcaico e o neológico, orquestrando as múltiplas vozes sociais do Brasil numa barulhenta polifonia tropical. A análise da paródia utilizada por Mário de Andrade nesta obra conduz diretamente ao estudo levado a efeito pelo pensador russo, para quem o discurso duplamente orientado



da paródia representa o modo de “carnavalização” artística por excelência. Apropriando-se de um discurso existente e, ao mesmo tempo, introduzindo nesse discurso uma orientação oblíqua ou mesmo diametralmente oposta à do original, a paródia adapta-se particularmente bem às necessidades dos oprimidos, marginalizados e impotentes. Precisamente porque assume a força do discurso dominante só para aplicar essa força, mediante uma espécie de luta artística, contra a dominação (BAKHTIN, 1981). Corresponde, de certa forma, ao exercício político engendrado pela “literatura menor”, segundo a perspectiva dos autores franceses Deleuze e Guattari (1977).

A lógica do carnaval, a do mundo de pernas para o ar, zomba dos poderosos e entroniza e depõe reis. O livro de Mário de Andrade apresenta grande quantidade de imagens e de procedimentos artísticos que Bakhtin teria citado como tipicamente carnavalescos: inversões sexuais (Macunaíma fantasiado de divorciada francesa, tentando enganar Pietro Pietra para roubar seu amuleto); deposições cômicas de reis ridículos (Pietro Pietra, magnata industrial e comedor de gente, deposto pelo herói de seu povo); incongruências linguísticas (macacos que falam latim e o analfabeto Macunaíma escrevendo num português absurdamente casto continental arcaico); e imagens frequentes de defecação e urinação (Macunaíma mijando “quente na velha, espantando os mosquitos”). Em **Macunaíma**, Mário de Andrade utiliza a vulgaridade criativa da cultura popular, não para atacar a cultura erudita, já que o livro é

altamente erudito, mas, antes, para atacar a cultura oficial, sufocante, elitista e colonizada.

Essa verve irônica, cáustica, satírica, transgressora, presente em **Macunaíma**, de Mário de Andrade, já caracterizava o **Recordações** que, no plano da narrativa, desconstrói todo tipo de discurso artificial. O autor, mesmo em face de críticas imperdoáveis pela escolha de uma nova maneira de expressão, não depõe armas. Pelo contrário, segue vida afora a defender um novo caminho estético, como saída, para a literatura brasileira. Daí o fato de criticar veementemente, na literatura da época, aquela tendência oratória à padre Vieira de quem zomba, classificando-o de “pregador mortalmente fastidioso... sem pensamentos e sentimentos.”

No **Recordações**, por exemplo, ele cria, parodicamente, a esplêndida figura do gramático Lobo, que é internado num hospício com a boca e os ouvidos tapados, disposto a não mais ouvir nenhum lapso gramatical, mas também a eliminar de antemão, por meio do próprio emudecimento, qualquer possibilidade de cometer erro provocado por contágio. Estilisticamente, o mecanismo expressivo barretiano – a catacrese – corresponde, em paródia, a um lugar comum da força expressiva do barroquismo de Vieira. Perguntado por um de seus companheiros de alienação, de que língua se tratava, quando lia em alta voz uma obra “lusa” do El-Rei Dom Duarte, ele o espanca e é metido em uma camisa de força. Assim se refere o narrador ao velho gramático Lobo:



Não admitia equivalências, variantes; era um código tirânico, uma espécie de colete de força em que vestira as suas pobres ideias e queria vestir as dos outros. Há três ou cinco gramáticas portuguesas, porque há três ou cinco opiniões sobre uma mesma matéria. Lobo organizara uma série delas sobre as inúmeras dúvidas nas regras do nosso escrever e do nosso falar e aí de quem discrepasse no jornal! Era emendado da primeira vez, da segunda compreendido, da terceira podia ser até despedido, se ele estivesse de mau humor. (BARRETO, 1994, p. 131)

Osman Lins trata essa questão, a partir do tema da incomunicabilidade. Intransigente no tocante à linguagem e submisso à Gramática, Lobo, o revisor *d'O Globo*, torna-se um ilhado e acaba ficando louco. Progressivamente, regride historicamente no convívio com a língua portuguesa a ponto de não se entender com mais ninguém até ser internado no hospício. Ali vive a ler uma obra doutrinária do século XV e sem a menor relação com o seu estilo de vida, a *Ensynança de Bem Cavalgar*, de El-Rei Dom Duarte (LINS, 1976). “A sua mania era não falar nem ouvir. Tapava os ouvidos e mantinha-se calado semana inteira, pedindo tudo por acenos.” (BARRETO, 1994, p. 161).

A crítica contundente de Lima Barreto ao gramático Lobo, no tocante a seu apego cego àquele rígido código gramatical, corrobora bem seu menosprezo por esses dogmas relativos à retórica, que, por essa ocasião, já haviam saturado o fazer literário de seus contemporâneos. Quanto aos sabedores de gramática, afirma:

(...) eu temo tanto esses tais clássicos e sabedores de gramática como a qualquer toco de pau podre por aí... Meus livros saem errados devido à minha negligência e ao meu relaxamento, à minha letra, aos meus péssimos revisores, inclusive eu mesmo. Isso explica os erros vulgares; mas, quanto aos outros da transcendente gramática dos importantes, eu nunca me incomodei com eles. (BARRETO apud BARBOSA, 1964, p. 237)

Pelo que diz Lima Barreto, não seria incorreto perceber os “desleixos” estilísticos e o abandono dos rígidos cânones gramaticais, encontrados em sua obra, como propositais. Uma forma de subverter a ordem vigente na literatura dos mandarins das letras nacionais. Os cochilos de redação não implicam o desconhecimento das regras do bem escrever. Daí não se pode considerar o que outros qualificaram de defeitos e irregularidades em sua obra. E o que a crítica invoca como defeito, irregularidade, “imperícia gramatical”, poderia ser considerado simplesmente como opção por outro processo de expressão que não o vigente. Mais ainda: opção por uma proposta estética muito à frente de sua época, tanto que ele é tomado como paradigma de inovação estética pelos modernistas. Paulo Rónai (Apud BARRETO, 1947, p. 9) relaciona, inclusive, o autor carioca com “os processos revolucionários do romance moderno”, ao afirmar que ele manifesta-se aparentemente como um romance desarticulado tanto no plano da narrativa como no plano do personagem-narrador e do protagonista, uma vez que, desde a abertura do romance, o ritmo narrativo é deslocado para regiões



muito profundas, onde se recusa toda exigência relacionada com a ideia de crise, sendo as ondulações do opúsculo, que não são mais do que eventuais expansões de seu protagonista, absolutamente desligadas de um fio narrativo preciso¹.

Para o criador de **Isaiás Caminha**, não são as palavras, a ordem em que são dispostas, que valem, mas as ideias que exprimem, os sentimentos que elas fazem vibrar. Lima Barreto não sabe alinhar palavras vazias de sentido e que só encantem pela sonoridade da expressão, pelo tipo empolado do fraseado. O que o escritor diz obriga a pensar. Por isso, ao optar por uma nova estética, Lima Barreto liberta a literatura brasileira desta camisa de força linguística. Para ele, escrever significa dar vazão à “língua brasileira”, ao idioma corrente no meio do povo. Escrever um idioma que correspondesse à língua falada no Brasil, foi o seu empenho durante a vida. Empenho este que vai ecoar no movimento de 22 juntamente com o seu esforço para realizar o projeto de uma estética popular, que veio a render ricos frutos até mais tarde, com a emergência do romance de 30.

Algo que mereceu ainda a mais profunda oposição de Lima Barreto foi o espírito dos mazombos, aqueles brasileiros europeizados,

que se sentiam em seu próprio país como exilados. Correspondendo ao espírito dos doutores ou ao bacharelismo de uma tradição jurídica que via o valor máximo nos floreios retóricos e na elegância de forma classicista – uma tradição que desprezava o contato com a suja realidade e desdenhava o trabalho braçal como reservado somente aos escravos. Que Lima Barreto fosse longe demais em sua polêmica contra esse vezo cultural era inevitável. Em troca, fez-se valer de um espírito de objetividade, que não mais considerava como uma vergonha, e só apropriado aos negros, dar uma mão para mover o fardo da realidade. No estilo desse ex-estudante da Escola Politécnica, em sua forma moderna e, não raro, ousada de escrever, o espírito feudal da língua de brocados foi superado.

O propósito de Lima Barreto, em face da literatura vigente em sua época, é demolir, ironizar e ridicularizar os valores dominantes. Os autores do primeiro momento do modernismo assumem praticamente a mesma postura de Lima Barreto. Estabelecendo-se uma comparação entre **João Miramar** e **Serafim Ponte Grande**, de Oswald de Andrade; **Macunaíma**, de Mário de Andrade, e **Gonzaga de Sá**, de Lima Barreto, percebe-se que são todos anti-heróis, que

¹ Na concepção de Ference Féher, o romance é problemático em duplo sentido, pois exprime o caráter tornado problemático das estruturas e do homem de sua época e porque, justamente como consequência, seu modo de expressão, toda a sua construção representa uma tarefa não resolvida (segundo Lukács, insolúvel); logo, revela-se como um problema (FÉHER, 1997, p. 31). Em vez de problemático, talvez fosse melhor dizer que o

romance é ambíguo. Vale lembrar também que o romance nasce de uma atitude nova, reflexiva e crítica em face da linguagem, a partir do momento em que deixa de ser pura e simplesmente vivido de dentro, como um absoluto, para ser alcançado de fora, entendido como linguagem, distanciada, relativizada. Assim, este termo já o caracterizaria como algo estruturalmente irônico.



realizam o propósito antropofágico de seus autores, ao destruírem, respectivamente, a figura do burguês, do falso brasileiro e do autor. Os quatro são desarticulados na estrutura social, denotando sérios conflitos gerados nela; frustram-se e, por isso, transformam-se em seres autocríticos (os dois primeiros), transgressor da lei (o terceiro) e alienado (o quarto). Quanto à participação nos romances, trata-se de heróis às avessas, imprevisíveis, sem prestígio e que por nenhum feito heroico se definem.

Os três personagens dos modernistas Oswald e Mário de Andrade são traçados de forma caricatural, porque servem à crítica de tipos reais: Miramar e Serafim ridicularizam o burguês, um tipo sem sintonia com o Brasil, porque tem os olhos sempre voltados para a Europa. Já Macunaíma reveste de comicidade o brasileiro, herói sem nenhum caráter, porque feito de pedaços de várias “raças”. É um tipo pedante, discursador muitas vezes, preguiçoso outras tantas, mas bastante emotivo, sensível. É o verdadeiro anti-herói que transfere para o adjuvante as funções que seriam suas e sempre vence através de subterfúgios, porque não tem a coragem suficiente para lutar corpo a corpo com o seu antagonista.

No tocante a Gonzaga de Sá, Lima Barreto não o caricaturiza. Antes, pelo contrário, conserva a dignidade do velho sábio incorruptível no decurso de toda a narrativa. Reserva a caricatura para as personagens secundárias, cujo exemplo maior se destaca na figura de Xisto Beldoegras, o tipo clássico de funcionário público que vive a bajular os poderosos e a oprimir os fracos.

Na concepção desse funcionário público, tudo deveria ser fixado em leis, decretos, portarias ou avisos: a chuva, o movimento dos astros, o crescimento das plantas. Graças a Xisto Beldoegras, Lima Barreto ressuma todo seu veneno na crítica à burocracia medíocre da Secretaria da Guerra, onde trabalhou e conviveu com tipos similares a esse personagem. Ao criticar Xisto Beldoegras, Lima Barreto o retrata com as cores berrantes da caricatura, apontando nele traços grotescos: “grunhido de suíno, voz de castrado, passo de jabuti”, além de exagerar a obsessão do personagem pela burocracia no trabalho:

Vivia obsedado com os avisos, portarias, leis, decretos e acórdãos. Certa vez, foi atacado de uma pequena crise de nervos, porque, por mais papéis que consultasse no arquivo, não havia meio de encontrar uma disposição que fixasse o número exato de setas que atravessam a imagem de São Sebastião. (BARRETO, 1990, p. 109-110)

Ou seja: Xisto Beldoegras, por trás de sua secretaria, via-se protegido por uma cidadela inexpugnável de convenções, a inventar toda sorte de dificuldades, a criar os maiores obstáculos, num sadismo de burocrata indiferente ao problema humano que tinha diante de si:

Apesar de enfronhado na legislação, não tinha uma ideia das suas origens e dos seus fins, não a ligava à vida total da sociedade. Era uma coisa à parte; e a comunhão humana, um imenso rebanho, cujos pastores se davam ao luxo de marcar, por escrito, o modo de aguilhoar as suas ovelhas. Para o doutor Xisto Beldoegras, a



lei era ofensiva, inimiga da parte. Ninguém tinha o direito em presença dela, e todo pedido devia ser indeferido, não logo, mas depois de mil vezes informado por vinte e tantas repartições, para que a máquina governamental mais completamente esmagasse o atrevido. (BARRETO, 1990, p. 110)

Assim Lima Barreto termina o retrato de Beldoebras e estiliza, na figura dele, o ridículo, não lhe perdoando os tiques, os defeitos, a mediocridade e as fraquezas. O escritor carioca faz a mesma coisa no que diz respeito a algumas personagens do **Recordações**, principalmente os jornalistas d'**O Globo**, ao retratá-las em grotescas caricaturas, a começar pelo dono do jornal Ricardo Loberant, bacharel em Direito, de inteligência duvidosa e saber inconsistente, caracterizado como uma águia: “homem muito alto e muito magro, anguloso, com um grande bigode de grandes guias, louro, de um louro sujo, tirando para o castanho, e um olhar erradio, cheio de desconfiança.” (BARRETO, 1990, p. 94).

Em seguida, vêm os asseclas dele. Aires d'Ávila: “pachorrento, *megatherium*, um monstro geológico, com prematuros instintos de raposa”; Leporace, “um secretário mecânico, automático, ser sem alma, sem defeitos nem qualidades, que recebia os seus movimentos do exterior e os comunicava às outras peças da máquina”; Alberto Pranzini, o gerente: “um italiano de olhar torvo a abranger um grande arco de círculo no horizonte, calculador de níqueis, que joeirava a despesa e trazia para as gavetas do jornal os tostões da população”; Oliveira, “um homem com guinchos de *pithecanthropus*”; Floc, “um

eunuco”; Veiga Filho, “frontal estreito, olhar de desvairado, fisionomia fechada, balda de simpatia, sem mobilidade, sem ductibilidade, rígido, sinistro e limitado. Era gordo (...); movia-se pela sala com a dificuldade de um boi que arrasta a relha enterrada da charrua (...)”, o charadista, “pisava como se quisesse dar pequenos saltos. Tinha um ar de saracura”. (BARRETO, 1994, 94-97) Assim, toda a galeria d'**O Globo**, à exceção de Meneses e de Adelermo, ambos mulatos, é desbancada pelo narrador Isaías Caminha, mediante o caricatural, o riso, a paródia, a carnavalização e a ironia cáusticos. Aliás, as *charges* desses jornalistas, desenhadas por Isaías Caminha, visam a revelar seres obscuros, incapazes de ultrapassar os estreitos limites dos interesses pessoais e dos preconceitos de que estão imbuídos.

Vale ainda lembrar outra personagem de Lima Barreto, o Policarpo Quaresma, que é também um herói problemático, em conflito cada vez maior com a realidade degradada, sujeito inconformado com a realidade brasileira, que se frustra com a falsidade dos valores na sociedade. Na perspectiva de Carlos Nélon Coutinho (1974), Lima Barreto o faz inocente, puro, sem maldade, fanático por tudo o que é nacional e, com essas características, mascara-o de “bobo da corte”. Observe-se como a leitura do requerimento que ele envia à Câmara desperta gargalhadas nos jornalistas, no secretário e nas grandes autoridades presentes à sessão. Mas convém lembrar que a cobertura ingênua que o autor dá à sua personagem equivale à ironia, recurso que ele sabe utilizar tão bem. Quaresma, na condição



de “bobo da corte”, denuncia o sistema, a estrutura social e os seus valores. Ao que parece, Policarpo Quaresma antecipa o anti-herói Macunaíma na questão da nacionalidade. Ambos, na sua ingenuidade, apontam o estrangeirismo como o maior mal do Brasil e veem a necessidade de nacionalização.

Comparando-se o capítulo IV de **Triste fim de Policarpo Quaresma** – “Desastrosas Consequências de um Requerimento” – com a “Carta Pras Icamiabas”, de **Macunaíma**, depreende-se a mesma preocupação dos dois autores, voltada para a questão da língua padrão do Brasil, importada de Portugal. Mostram os dois documentos a necessidade que há de se libertar de Portugal, antes de qualquer coisa, em termos de mentalidade, ou seja, de expressão mais autêntica do que se é e do que se pensa. Diz Policarpo Quaresma no requerimento:

Policarpo Quaresma, cidadão brasileiro, funcionário público, certo de que a língua portuguesa é emprestada ao Brasil; certo também de que, por esse fato, o falar e o escrever em geral, sobretudo no campo das letras, se veem na humilhante contingência de sofrer continuamente censuras ásperas dos proprietários da língua; sabendo, além, que, dentro do nosso país, os autores e os escritores, com especialidade os gramáticos, não se entendem no tocante à correção gramatical, vendo-se, diariamente, surgir azedas polêmicas entre os mais profundos estudiosos do nosso idioma - usando do direito que lhe confere a Constituição, vem pedir que o Congresso Nacional decrete o tupi-guarani, como língua oficial e nacional do povo brasileiro. O suplicante, deixando de parte os argumentos históricos que militam em

favor de sua ideia, pede vênias para lembrar que a língua é a mais alta manifestação da inteligência de um povo, é a sua criação mais viva e original; e, portanto, a emancipação política do país requer como complemento e consequência a sua emancipação idiomática. (BARRETO, 1983, p. 48)

Em outras palavras, **Macunaíma** diz o mesmo às Icamiabas:

Mas si de tal desprezível língua se utilizam na conversação os naturais desta terra, logo que tomam da pena se despojam de tanta asperidade, e surge o Homem Latino, de Lineu, exprimindo-se numa outra linguagem, mui próxima da vergiliana, no dizer dum panegirista, meigo idioma, que, com imperecível galhardia, se intitula: língua de Camões. (ANDRADE, 1973, p. 113)

Ainda, no capítulo IV de **Triste fim de Policarpo Quaresma**, evidencia-se uma crítica à enganosa cultura dos doutores. Quaresma, distraidamente, traduziu um ofício para o Tupi e este chegou ao ministério, causando grande confusão, porque não conseguiam saber em que língua fora escrito. Então:

(...) consultou-se o doutor Rocha, o homem mais hábil da Secretaria, a respeito do assunto. O funcionário limpou o pince-nez, agarrou o papel, voltou-o de trás para diante, pô-lo de perna para o ar e concluiu que era grego, por causa dos ‘yy’. (BARRETO, 1983, p. 54)

Mário de Andrade dessacraliza igualmente, no capítulo X - “Pauí-Pódole” - , as leis gramaticais e os doutores em



gramática, pondo em discussão a origem de uma palavra:

(...) já estava mais que assente que pelas leis de catalepse elipse síncope mentonímia metafoia metátese próclise prótese aférese apócope haplologia etimologia popular todas essas leis, a palavra “botoeira” viera a dar e, “puíto”, por meio duma palavra intermediária, a voz latina “rabanius” embora não encontrada nos documentos medievais, afirmaram os doutos que na certa existira e fora corrente no *sermo vulgaris*. (ANDRADE, 1973, p. 113)

Em **Macunaíma**, Mário de Andrade também estabelece críticas acentuadas à linguagem classicizante, purista. Enfocando-se, novamente, o capítulo IX, “Carta Pras Icamias”, nota-se a apropriação da língua de Camões, como denomina o próprio Mário, linguagem carregada de arcaísmos, para denunciar o erro do contexto brasileiro, em que se fala de uma maneira e se escreve de outra. A obra **Macunaíma** revela-se pela implantação de uma linguagem literária nova, realmente nacional, que nega a influência lusa e greco-latina clássicas. A narrativa também se conduz pela imprevisibilidade, mostrando-se disponível aos disparates do herói, muito embora se depreenda uma estrutura linear.

Ao analisar a questão, Haroldo de Campos assinala que no caminho de **Macunaíma** três grandes funções se sucedem: a perda da muiquitã, a luta com o antagonista e a recuperação do dano (primeiro movimento); em seguida, perde novamente o amuleto, luta e não há a reparação do dano (segundo movimento) (CAMPOS, 1973, p. 141-153). Cada capítulo se sustenta como um episódio

independente, contendo as aventuras de *Macunaíma*, mas não perde a coerência com relação à totalidade da obra.

Tanto Mário e Oswald de Andrade quanto Lima Barreto, nos romances comentados anteriormente, acusam o artificialismo da linguagem literária, burguesa e purista por excelência e condenam a mentalidade acadêmica vigente. Várias são as passagens nas narrativas que confirmam a colocação anterior, referente à denúncia da linguagem retórica, grandiloquente, bombástica e artificial do acadêmico e do burguês. Em **Memórias Sentimentais de João Miramar**, graças à metalinguagem, Oswald de Andrade ironiza o seu próprio livro, a começar pelo título que faz crer e esperar uma narrativa definida pelo derramamento emocional, que não existe na verdade. No último fragmento, de número 163, intitulado “Entrevista Entrevista”, o Miramar cita o seguinte diálogo final:

- Já possuo o melhor penhor da crítica. Li as Memórias, antes do embarque, ao Dr. Pilatos.
- E ele?
- O meu livro lembrou-lhe Virgílio, apenas um pouco mais nervoso no estilo. (ANDRADE, 1972, p. 94)

No fragmento 89 – “Literatura” – critica-se a linguagem verbosa e a condição da academia. O mesmo interesse de criticar e desmitificar a linguagem literária se manifesta em **Serafim Ponte Grande**, livro elaborado nos moldes de **Memórias Sentimentais de João Miramar**. Nele, o autor desarticula completamente a estrutura romanesca fixa, de gênero puro, somando gêneros diversos e



empreendendo uma total carnavalesação; realiza, assim, nos dizeres de Haroldo de Campos, um antilivro ou um não livro (CAMPOS, 1969). O próprio Oswald de Andrade, na primeira edição do **Serafim**, fez referência a ele, entre outros, como obra renegada. Em consequência da carnavalesação de gêneros, trabalhada por Oswald no livro citado, a narrativa se torna fragmentária, descontínua, sem sequência lógica, valendo cada unidade por si, embora não deixe de ter sua funcionalidade no corpo maior.

Esses elementos, aos quais se referem Oswald de Andrade, em **Memórias sentimentais de João Miramar**, já estavam presentes na estrutura romanesca do **Gonzaga de Sá** que é, também, um antirromance e uma antibiografia, da qual participa um antimedalhão. Em termos de comparação, *Serafim Ponte Grande* se define, também, como um antirromance. Trata-se, nos dois casos, de narrativas que se contrapõem, uma vez que se apoiam na desmistificação do gênero romance tradicional e de dois tipos: o figurão e o burguês. A diferença, em se tratando de experiência, centra-se no fato de que Gonzaga de Sá não foi o que poderia ter sido – um homem de título e posição à custa de sua ascendência – e Serafim, grande oportunista, representa um burguês que não poderia ser o que é, mas mantém uma falsa posição, para se autocriticar.

Antípoda da criação literária daquela época, **Gonzaga de Sá** desvirtua o modelo tradicional, porque se registram notáveis diferenças em sua elaboração. Não existe a

fabulação épica, indispensável ao romance clássico; não existe o enredo ou uma célula dramática central, para a qual voltem todos os acontecimentos; os capítulos são fragmentos de episódios que independem um do outro e que não aparecem em ordem de causa e efeito. A narrativa desenvolve-se de forma enigmática e veloz, os eventos não formam uma cadeia firme, sólida, e, por isso, rompe-se o equilíbrio do andamento linear; trata-se do drama existencial de duas personagens, sobretudo de Gonzaga de Sá, disponíveis a reflexões de caráter filosófico sobre a vida, a morte, a solidão, a arte, o homem e a sociedade.

A técnica da fragmentação conduz a composição do romance, sendo que vários aspectos a concretizam, como aparecimento e desaparecimento de certas personagens, que têm pouca duração e funcionalidade. Exemplos claros: Xisto Beldroegas, a personagem Alcmene, participante do capítulo X, “O padrinho”, elemento que poderia ter dado pista ao desenvolvimento de um caso amoroso com Machado. Sendo a única jovem que aparece no contexto todo da obra, entre duas figuras femininas (a outra é a velha Escolástica, tia de Gonzaga) e, mesmo porque Machado mostra leve atração por ela, qualquer intenção é diluída. Parece que não era objetivo de Lima Barreto desenvolver um tema amoroso no seu romance, diminuindo em muito o valor da figura feminina especificada.

Também assinala a fragmentação da narrativa a pouca ação, ou a falta de aventuras e uma história que inicie no primeiro capítulo e se encerre no último. O conflito,



propriamente, não se revela nos fatos, porém perpassa as entrelinhas, implicitamente, sustentado na desarticulação cada vez mais crescente de Gonzaga ao longo da narrativa. A tensão nasce da contraposição de duas forças antagônicas, uma vinda do mundo exterior, outra vinda da interioridade da personagem e se intensifica a cada momento pela espera da revelação e desvelamento da esquisitice do seu comportamento. Em outras palavras, não há ação que retrate, objetivamente, situações (lutas, reações físicas, encontro de antagonista com protagonista, afastamento do herói ou do objeto que este busca etc.). Contudo, as insinuações são constantes e existem a partir da ironia, do silêncio e da contradição. Desarticula-se a apresentação dos acontecimentos, porque a narração gira em torno de uma figura desarticulada, imprevisível, estranha. A montagem de episódios aparentemente soltos e desconexos justifica-se pelo fato de que não estão entregues a uma história de segmentos sequentes, onde as soluções para o herói não falham. Ao contrário, a narrativa está à mercê do questionamento profundo de um ser problemático, inconformado, que vaga e divaga de corpo e espírito, devido a não encontrar lugar para os seus pensamentos e sentimentos.

Enfim, pode-se dizer que **Gonzaga de Sá** desvirtua o modelo tradicional de romance, pois nele se registram notáveis diferenças em sua elaboração. No opúsculo, não existe a fabulação épica, indispensável ao romance clássico. Não existe o enredo ou uma célula dramática central, para a qual

voltem todos os acontecimentos; encontra-se, sim, um conjunto fragmentário de episódios que não aparecem em ordem de causa e efeito. A narrativa desenvolve-se de forma enigmática e veloz; os eventos não formam uma cadeia sólida. Por isso, rompe-se o equilíbrio do andamento linear.

Os doze capítulos correspondem a microestruturas sem aparente conexão exterior, mas os dois fulcros centrais – Machado Augusto e Gonzaga de Sá – permanecem em todas e a estrutura global é costurada do princípio ao fim, com a mesma linha crítico-analítica, além de levar a um único tema: vida e morte.

Osman Lins, em seu livro **Lima Barreto e o espaço romanesco**, dedica o capítulo VII à temática morte e vida relacionada, respectivamente, a Gonzaga de Sá, a quem se associam os motivos de ruína, decadência, degradação e velhice, e Augusto Machado, no qual se concentram juventude, fé, vitalidade, não obstante o fato de seu olhar revelar, como o de Gonzaga, pessimismo, desencanto e ironia no que diz respeito à fauna social que caracteriza aquela sociedade construída para o branco e com vistas ao branco.

Já no **Recordações**, Osman Lins, com vistas a salientar a modernidade estética de Lima Barreto, chama a atenção para alguns aspectos concernentes à sua fatura poética que só viriam a aparecer no romance moderno e contemporâneo. Um desses aspectos refere-se ao tema da incomunicabilidade, que se manifesta no insulamento das personagens da narrativa.

Nessa intrigante narrativa não existe entre os personagens nenhum tipo de relação



de cunho mais profundo. Todos os personagens estão sós e isolados e em constante estado de vazio existencial, caracterizado pela angústia. Todos transitam pela narrativa sem se envolverem um com o outro. No enredo, não há amor nem aventura. Amor e aventura implicam o envolvimento com outros seres, ou seja, implicam atos predatórios ou salvadores. Isso não ocorre no romance. Há algo de impessoalidade em cada personagem.

Isso pode ser visto, por exemplo, nos jornalistas *d'O Globo*. Não existe entre eles nenhum tipo de convívio de ordem mais afetiva. Todos parecem estranhos uns aos outros. Ao exprimir-se, Isaías fala quase sempre de temas gerais. Também os outros jornalistas discutem, mas os diálogos não têm função dramática, não impulsionam os acontecimentos, e, portanto, toda a comunicação é falaz. Isso nos parece ainda mais estranho, porque toda a segunda parte do romance se passa na redação de um jornal.

No dizer de Osman Lins, o tom frequentemente panfletário e caricatural chega a encobrir o estado de ilhamento das personagens e o não entrelaçamento delas. Na redação, essas personagens estão contíguas e sós. Ou seja, nessa composição anômala e monstruosa, que é o jornal, as várias unidades estão isoladas e ignorantes da própria solidão. Naquele espaço, apenas se deslocam, modificando o conjunto, porém sem provocar acréscimos ou perdas espirituais nos seus deslocamentos. Na verdade, entre Isaías e os que o cercam existe um corte. O personagem/protagonista não age nem reage. O drama existencial dele, no

Rio, é vivenciado na mais profunda solidão. Ninguém participa dele e dele Isaías Caminha nada diz a ninguém. Além do mais, esse drama existencial não se adensa nem explode.

Isaías lembra muito o sujeito marcado pela contingência e pelo estado de abandono no mundo. Nele se sente como estrangeiro; daí a sua indiferença e seu sentimento de vazio. O protagonista é a expressão da angústia humana e é esse sentimento que o leva à percepção brutal e nua de seu estar-no-mundo e da crueldade daquela sociedade, ferozmente, moldada para o branco e com vistas ao branco. Mas tal percepção não o move para interferir no meio, a fim de romper o seu estado de ilhamento. Em momento algum Isaías se orienta para uma ação, para a busca de um amor ou o combate contra a “morte” cotidiana que sofre. O personagem não se revolta contra seu estado de ilhamento. Poder-se-ia até dizer que Isaías é irmão de Gonzaga de Sá e de Policarpo Quaresma. Aquele afirma: “(...) estou abandonado, como um velho tronco desenraizado num areal...” (BARRETO, 1961, p. 150) Ao passo que Quaresma diz:

“O sábio é não agir.” Ou: “o melhor é não agir (...); e desde que o meu dever me livre destes encargos, irei viver na quietude mais absoluta possível para que do fundo de mim mesmo ou do mistério das cousas não provoque a minha ação o aparecimento de energias estranhas à minha vontade, que mais me façam sofrer e tirem o doce sabor de viver...” (BARRETO, 1961, p. 197).

Como seus pares, em vez de agir, Isaías Caminha transforma-se no puro lugar dos seus pensamentos e solilóquios. As suas



recordações são recordações em estilhaços numa personagem ela própria estilhaçada. Aliás, Isaías e os componentes da redação *d'O Globo* são núcleos individuais e solitários no espaço de uma redação. Entre eles a solidão é sem remédios, a ponto de levar à alienação, à loucura e ao suicídio.

Com essas ousadas inovações estéticas e temáticas em sua prosa, Lima Barreto tornou-se figura importante no desenvolvimento intelectual do país. A sua postura artística teve um profundo significado para os modernistas da Semana de Arte de 22. O escritor, ao romper com os padrões estéticos em vigor à sua época, acabou por realizar uma nova concepção de romance e inaugurar na literatura brasileira novos paradigmas formais para a arte literária que, indubitavelmente, abriram caminhos para o movimento modernista de 22, ao romper com o passadismo e a influência lusitanizante. Rejeitou fórmulas gastas, o pedantismo e o artificialismo presentes nos escritores contemporâneos dele, afastando-se dos padrões estilísticos usuais, dos tipos comumente atuantes nos contextos de ficção e da técnica de narração preestabelecida.

Lima Barreto fez uma literatura diferente e revolucionária, pois foi ousado e inovador ao misturar em sua obra literária literatura e denúncia, ficção e política, a quebra de fronteira entre os gêneros, o vanguardismo e a fragmentariedade de seus textos, a sátira, o humor, o sarcasmo, a ironia, a *charge*, a paródia e a caricatura.

Essas escolhas estéticas salientam bem a consciência com que Lima Barreto lida com a linguagem e usa uma série de estratégias

narrativas para apresentá-las como resultado estético de uma nova poética do romance. Se, por um lado, os narradores de Lima Barreto ridicularizam a burocracia, zombam da representação fingida da elite, caricaturizam políticos corruptos e satirizam os costumes burgueses, os falsos valores da sociedade e o arrivismo dos bacharéis, mediante a ironia, a sátira, a mordacidade, a caricatura ou até mesmo o sarcasmo, com a pretensão de fazer refletir e provocar mudanças, por outro, o autor implícito procura demonstrar ao leitor, mediante o recurso à ironia e aos procedimentos da construção textual, que sua arte constitui-se como um consciente e autoconsciente exercício de linguagem, fundamentado no (des)velamento das artimanhas da criação ficcional que, em seus mais importantes romances, se confirmam como jogo textual conscientemente elaborado como arte.

Em termos estéticos, o escritor carioca já estava, assim, desvinculado “(...) do academicismo, do beletrismo, não chegando, porém, às vezes, por mera questão de calendário, a fazer parte do que se consagrou como Movimento Modernista.” (RESENDE, 1993, p. 22). Ou seja, sua produção literária já não mais pertencia ao cânone em voga à sua época: o beletrismo.

Por isso mesmo, pode-se dizer que o modernismo brasileiro já despontava antes de 22 e bem antes dos movimentos vanguardistas dos anos 20 do século passado. E o fato de os textos ficcionais de Lima Barreto terem permanecido inscritos na categoria de “pré-modernos” e a forma como por muitos anos foram lidos, deve-se, talvez,

LUMEN ET VIRTUS
REVISTA INTERDISCIPLINAR
DE CULTURA E IMAGEM

VOL. XIV N° 36 JULHO-DEZEMBRO/2023
ISSN 2177-2789



a um equívoco ou dificuldade de lidar com sua pujante novidade estética que, além de ser, profundamente, inovadora, os colocam

na esteira do romance moderno ou até mesmo contemporâneo.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I. DE LIMA BARRETO

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. **Prosa seleta**. Organização: Eliane Vasconcelos, 3 ed., Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

_____. **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro/tecnoprint, 1970. (prefácio de Alceu Amoroso Lima, pseudônimo: Tristão de Athayde).

_____. **Morte e Vida de M. J. Gonzaga de Sá**. Rio de Janeiro: Garnier, 1990

_____. **Morte e Vida de M. J. Gonzaga de Sá**. 4 ed., Rio de Janeiro: Mérito, 1949.

_____. **Recordações do escrivão Isaías Caminha**. São Paulo: Ática, 1994.

_____. **Triste Fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo: Ática, 1983.

_____. **Impressões de leitura**. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1956. (Prefácio de M. Cavalcanti Proença).

_____. **Marginália**. São Paulo: Brasiliense, 1961.

_____. **Cemitério dos Vivos**. São Paulo: Brasiliense, 1956.

_____. **Os Bruzundangas**. 2 ed., São Paulo: Brasiliense, 1961.

SCHWARCZ, Lilian Moritz (Org). **Contos completos de Lima Barreto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

II. SOBRE LIMA BARRETO

BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

BOSI, Alfredo. “O romance social: Lima Barreto”, in **História concisa da literatura brasileira**. 2. ed., São Paulo: Cultrix, 1975.

COUTINHO, Carlos Nélon. “O significado de Lima Barreto na literatura brasileira”, in Carlos Nélon Coutinho et al. **Realismo e anti-realismo na literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

COUTINHO, Carlos Nélon. “O intimismo deslocado à sombra do poder”, in **Cadernos de Debate**. São Paulo: Brasiliense, n. 1, 1976.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Kafka: por uma literatura menor**. Trad. J. Castañon Guimarães, Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. **O romance de Lima Barreto e sua recepção**. Belo Horizonte: Lê, 1995. (Coleção Letras)

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. **Trincheiras de sonho: ficção e cultura em Lima Barreto**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.



GOMES, Eugênio. “Lima Barreto e Coelho Neto”, in COUTINHO, Afrânio (Direção). **A Literatura no Brasil**. 2 ed., Rio de Janeiro: Sulamericana. 1969. V.5.

HOUAISS, Antônio. **Prefácio à Vida urbana**. São Paulo: Brasiliense, 1956.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MOISÉS, Massaud. “Belle Époque: Lima Barreto”, in **História da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1984.

PRADO, Antônio Arnoni. **Lima Barreto: o crítico e a crise**. Rio/Brasília: Cátedra/INL, 1976.

_____. “Os marginais dos anos 20”, in **Suplemento Literário de Minas Gerais**, n. 873, 1983.

PEREIRA, Lúcia Miguel. “Prenúncios modernistas: Lima Barreto. Pesquisas psicológicas: Machado de Assis. Sorriso da sociedade: Coelho Neto”, in **História da Literatura Brasileira: Prosa de Ficção (1870 a 1920)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.

PROENÇA, M. Cavalcanti. **Augusto dos Anjos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, p. 37-82, Lima Barreto.

RESENDE, Beatriz. **Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993

_____. “Lima Barreto: a opção pela marginalia”, in SCHWARZ, Roberto (org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SCHWARCZ, Lilian Moritz. **Lima Barreto: triste visionário**. 1 ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

III. ESCRITORES MODERNISTAS

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1973.

_____. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. São Paulo: Poeteiro, 2016. Disponível em: <<http://sanderlei.com.br/PDF/Mario-de-Andrade/Mario-de-Andrade-Macunaíma.pdf>>.

Acesso em 20 dez. 2021.

ANDRADE, Oswald de. **Memórias Sentimentais de João Miramar**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. **Serafim Ponte Grande**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972

_____. **Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

IV. APOIO TEÓRICO

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévsky**. Trad. Paulo Bezerra, Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.



_____. **Marxismo e filosofia da linguagem:** problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 7. Ed., trad. Michel Lahuat e Iara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1995. (Coleção linguagem e cultura)

BENJAMIM, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política.** Obras escolhidas. Trad. S. P. Rouanet.V.1, São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Obras escolhidas:** ensaios sobre tradição e cultura. 3. ed., trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOSI, Alfredo. **O pré-modernismo.** São Paulo: Cultrix, 1969.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável.** São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. **A morfologia do Macunaíma.** São Paulo: Perspectiva, 1973.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. **Kafka:** por uma literatura menor. Trad. J.C. Guimarães, Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FEHÉR, Ference. **O romance está morrendo? Contribuição à teoria do romance.** Trad. Eduardo Lima, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. (Coleção Leitura)

REBOUT, Olivier. **Langage et idéologie.** Paris: P.V.F., 1980.

TADIÉ, Jean-Yves. **O romance no século XX.** Trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

ⁱ Pós-doutor em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. Mestre e doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas. Graduado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas e Letras: Língua Portuguesa e suas respectivas literaturas e Língua Francesas e suas respectivas literaturas pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

Professor de Literatura Brasileira da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG. Pesquisador do Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque* – LABELLE, no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. É autor de diversos artigos e capítulos de livros sobre autores da Literatura Brasileira, dentre os quais se destaca Lima

Barreto. *E-mail:* joseosmardemelo@yahoo.com.br