

**A ATUALIDADE DA OBRA DE FICÇÃO DE LIMA BARRETO –
MUITO ALÉM DO AUTOBIOGRÁFICO**
THE PRESENT TIME OF LIMA BARRETO'S FICTION WORK –
BEYOND THE AUTOBIOGRAPHICAL TEXT

Luis Alberto Scotto de Almeida¹

RESUMO: Neste artigo, desenvolvemos um caminho teórico possível para uma leitura da ficção de Lima Barreto estabelecendo, para sua produção literária, outros parâmetros muito além de um determinismo biográfico ou psicológico. Desde que José Veríssimo chamou atenção para o caráter “personalíssimo” de *Recordação do escrivão Isaiás Caminha* (1909), há mais de cem anos, o autobiografismo do autor vem sendo destacado pela crítica literária. Procuraremos aqui demonstrar, através dos conceitos teóricos de que o autor se valia, como a obra de Lima Barreto se dá no plano ficcional, superando o estigma de que sua vida pessoal teria assumido o controle incontestável de sua ficção.

PALAVRAS-CHAVE: Lima Barreto. Autobiografia. Ficção

1. Introdução

Passados quase cem anos de sua estréia, a obra de Lima Barreto continua sendo lida e inserida no contexto cultural brasileiro, contrariando parcialmente a crítica literária daquela época e, de certo modo, o cânone literário. Em torno da obra do autor, criou-se uma constelação de conceitos isolados que vão desde pré-modernista até pós-naturalista, alguns o transformam em vítima do preconceito racial, outros o tomam por confuso e caótico, mas, na maioria, prevalece a idéia de um escritor de pouca imaginação. José Veríssimo, seu primeiro crítico, localizou um “defeito grave” em *Isaiás Caminha*² que foi repetido durante décadas seguidas e até em alguns estudos atuais. Este defeito, segundo Veríssimo, condenaria sua obra a uma vida efêmera, datada, sem chance de sobreviver no futuro. José Veríssimo foi muito claro ao explicá-lo:

É personalíssimo, e o que é pior, sente-se demais que o é. Perdoe-me o pedantismo, mas a arte... é representação, é síntese, e, mesmo realista, idealização... A cópia, a reprodução... mais ou menos caricatural... podem agradar a malícia dos contemporâneos que põem nome sobre cada pseudônimo, mas escapando à

¹ Doutor em Teoria Literária, professor titular do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: scottoluis@gmail.com

² Chamaremos as obras mais conhecidas de Lima Barreto, no corpo do texto, pelos nomes próprios dos títulos: *Recordações do escrivão Isaiás Caminha*, *Isaiás Caminha*; *Triste fim de Policarpo Quaresma*, *Policarpo Quaresma*; *Numa e a Ninfa*, *Numa e a Ninfa*; *Vida e morte de Gonzaga de Sá*, *Gonzaga de Sá*; *Clara dos Anjos*, *Clara dos Anjos*. Todas as obras do autor fazem parte da coleção *Obras completas de Lima Barreto*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1956.

Revista Literatura em Debate, v. 4, n. 5, p. 101-116, jul.-dez., 2009. Recebido em 15 out.; aceito em 30 nov. 2009.

posteridade, não a interessando, fazem efêmero e ocasional o valor das obras (BARRETO, 1956, p. 204).

Este caráter “personalíssimo”, que José Veríssimo localizou em *Isaiás Caminha*, deve-se aos critérios estilísticos que marcaram a crítica literária naquele período. A crítica acadêmica, que ainda refletia valores estéticos e ideológicos do século anterior, trabalhava em duas direções distintas, mas interativas: adotava a interpretação biográfica, a estetização da biografia do autor, ou se detinha nas realizações poéticas, com possibilidades de buscar uma pureza estilística que fosse a própria razão da literatura.

José Veríssimo não tinha como fugir de seu tempo histórico e esta observação é pertinente em vários aspectos, a partir dos métodos que adotou. Outras observações do crítico revelam que ele gostou do jovem escritor, principalmente de sua linguagem. Sua advertência se destacou e assumiu proporções de decreto, atingindo toda a obra de Lima Barreto. De lá para cá, a tradição crítica se modificou um pouco, mas não conseguiu ir muito longe deste “personalíssimo”. Evoluiu de um conteúdo manifesto, denunciado por Veríssimo, para um conteúdo latente. De modo que saímos de uma visão biográfica para mergulhar em uma visão psicológica, em que fatores como as dificuldades financeiras, sua condição de negro, seu alcoolismo, ganharam uma relevância que altera muito pouco o caráter biográfico adotado no início do século. Uma leitura da leitura crítica ao longo de tantos anos mostra-nos que inúmeros estudiosos se revezam em ver aspectos positivos e negativos neste “personalíssimo”.

É na parte final da sentença de José Veríssimo que localizamos o impasse, e uma das principais razões da leitura que nos propomos:

mas a arte... é representação, é síntese, e, mesmo realista, idealização... A cópia, a reprodução... mais ou menos caricatural... pode agradar a malícia dos contemporâneos que põem nome sobre cada pseudônimo, mas escapando à posteridade, não a interessando, fazem efêmero e ocasional o valor das obras”.

A pergunta que cabe, se levarmos esta leitura adiante, é a seguinte: onde está sua ficção? Em que momento de seu discurso ela se realiza? Uma resposta possível é dizer que ela não se realiza. Mas isto nos remeteria a um dilema: como considerar a sobrevivência de sua obra até os dias atuais? Se ele não é um escritor de literatura, ele é o quê? Um jornalista e seus trabalhos são tentativas de documentar uma época. Esta resposta não o tira da condenação temporal. O interesse por sua obra estaria restrito aos historiadores e estudos sobre o contexto cultural do início do século.

Revista Literatura em Debate, v. 4, n. 5, p. 101-116, jul.-dez., 2009. Recebido em 15 out.; aceito em 30 nov. 2009.

O método adotado por José Veríssimo para ler *Isaias Caminha* é o histórico-alegórico. Em que se constitui? Por trás de cada personagem ou acontecimento, está uma pessoa ou um acontecimento histórico ou, resumidamente, a vida perfeitamente identificável. Daí a expressão romances de chave (BAKHTIN, 1996, p. 97): romances que ocultam a identificação de personagens e acontecimentos, mas que tratam de uma representação efetiva do real. Até aí não existia nenhuma novidade, uma vez que Coelho Neto, para citar um exemplo, trabalha o romance de chave em inúmeras obras e, até hoje, ninguém o acusou de ser documentarista. O problema, parece-nos, não está localizado na ontologia dos personagens, mas no discurso ficcional.

Uma característica do trabalho de Lima Barreto tem sido sua atualidade, e esta é mais uma razão para buscarmos respostas em seu discurso ficcional. Evidentemente, José Veríssimo não poderia prever a “sobrevivência” da obra. Mas, ao mesmo tempo, ele não teme ser taxativo quando o condena ao entendimento somente dos seus contemporâneos. Como uma obra, aparentemente datada, caricatural, consegue concretizar-se quase cem anos depois de sua publicação?

Tratemos de melhor definir esta concretização que a obra de Lima Barreto tem conseguido ao longo dos anos. É sempre possível uma releitura de qualquer discurso, dentro da esfera acadêmica, se tomarmos os elementos argumentativos adequados. Ou seja, obedecendo-se a determinadas regras, é possível o desenvolvimento de uma “educação” que nos permite a leitura de textos. Mas nos referimos a uma obra que se concretiza, fora do ambiente de estudos, num leque amplo de leitores que dispensam regras e códigos de valores críticos. Isso, sem levarmos em conta a utilização de seus temas nos grandes veículos de comunicação – televisão, rádio, jornais, teatros. De modo que esta releitura da obra de Lima Barreto se dá para a grande massa da população que identifica sua linguagem e invade o território de seu romance.

Voltemos, mais detalhadamente, à carta de José Veríssimo. Ele diz: “mas a arte... é representação, é síntese...”. Os reestudos da *mimesis*, realizados durante todo este século pela crítica literária, apontam para esta mesma direção. A imitação seria um estágio anterior ao da obra de arte, se constituiria, de fato, numa simples cópia. Faltaria a ela o caráter de rompimento, de transformação, “de produção de uma encenação”, nas palavras de Costa Lima (LIMA, 1984, p. 65). Com isso, Costa Lima defende a idéia de que a *mimesis* se completa quando, além de identificar o objeto mimetizante, estabelece sua diferença – só então se realiza como discurso ficcional.

Na verdade, o crítico José Veríssimo acerta no conceito e erra no objeto. Acerta quanto ao elemento conceitual da obra de arte, mas erra ao não localizar na obra o conceito que define. Coerente com o conceito e equivocado em relação a sua aplicabilidade, projeta o futuro da obra: “mas escapando à posteridade, não a interessando, fazem efêmero e ocasional o valor das obras”. José Veríssimo tem claro o que significa ser uma cópia, sua perenidade é, de fato, absolutamente negada. Mas, se José Veríssimo³ tinha tanta lucidez crítica – e isto se percebe na maioria de seus textos –, como não localizou a ficção de Lima Barreto?

Vamos buscar outros caminhos para descobrir a ficção na prosa de Lima Barreto e procurar entender por que José Veríssimo não a encontrou. Dissemos anteriormente que o romance de chave, o romance *à clef*, era comum no início do século – lembremos de Coelho Neto, Afrânio Peixoto. No entanto, Lima Barreto gerou protesto de José Veríssimo. Em primeiro lugar, fica evidente o caráter ideológico destas obras: os outros autores usavam o romance de chave para homenagear as pessoas representadas. Um exemplo: o romance *A conquista*, onde Bivar, ou Olavo Bilac, aparece como um intelectual brilhante. Em Lima Barreto, entretanto, os personagens são colocados em tramas nada lisonjeiras – José Veríssimo percebeu isto. Mas este não é o fator relevante na sua análise: o fato é que ele se utiliza do método histórico-alegórico para tentar localizar pessoas e acontecimentos.

Ao tomar *Isaias Caminha* como um “romance de chave”, modelo que já no início do século estava desgastado, a crítica⁴ passou a analisá-lo através do método histórico-alegórico e, com isso, limitou seu entendimento como obra de arte. Os personagens e os acontecimentos ganharam uma entonação relevante, de primeiro plano, e as tentativas de decifrá-los ocuparam o todo da obra. O método histórico-alegórico acaba por restringir o estudo do texto ao ato de decifrá-lo, mas é na sua concepção que encontramos um problema grave, como veremos mais adiante. Vamos ouvir o autor e ver o que ele tem a dizer:

A força dos romances desta natureza (*à clef*) reside em que as relações dos personagens com o modelo não devem ser encontradas no nome, mas na descrição do tipo, feita pelo romancista de um só golpe, numa frase. Dessa forma, para os que conhecem o modelo, a charge é artística, fica clara, é expressiva e fornece-lhes um maldoso regalo; para os que não o conhecem, recebem o personagem como uma ficção qualquer de um romance qualquer e a obra, em si, nada sofre. Com o recurso, porém, de simples pseudônimos transparentes, o trabalho perde o seu *quid* artístico, passa a ser panfleto comum e os personagens, sem vida autônoma e sem alma, simples títeres ou fantoches (BARRETO, 1956, p. 202).

³ O nome de José Veríssimo, tantas vezes citado aqui, tem dois objetivos: em primeiro lugar, homenagear este crítico que tive oportunidade de estudar mais detidamente durante este trabalho; em segundo lugar, tomo seu nome porque foi o primeiro a usar a argumentação, com relação a obra de Lima Barreto, que vêm sendo repetida por grande parte da crítica até os dias de hoje.

⁴ Além de José Veríssimo, podemos citar Medeiros e Albuquerque e Alcides Maia.

Revista Literatura em Debate, v. 4, n. 5, p. 101-116, jul.-dez., 2009. Recebido em 15 out.; aceito em 30 nov. 2009.

Lima Barreto tinha a exata noção do que estava tentando fazer. De fato, quando a caracterização do personagem perde sua universalidade, passa a representar exclusivamente elementos reais. Todo o texto se transforma num código de alusão direta da própria realidade. Ora, nem os romances de Coelho Neto tiveram esta intenção, muito menos os de Lima Barreto. José Veríssimo localizou o duplo em sua obra, mas um duplo primário, um duplo que limita o texto à cópia, à reprodução. O duplo que vamos procurar na obra de Lima Barreto é o duplo paródico, o duplo que se revela pleno artisticamente e que se realiza muito distante de sua biografia ou de seus problemas psicológicos.

2. Uma paródia para Lima Barreto

A opção de Lima Barreto pelo realismo é clara e definitiva se comparada com o que existia à sua volta: “a retórica e o amaneiramento de Coelho Neto, que domina esta fase com foros de gênio. Mas o produto típico do momento é o romance ameno, picante” (CANDIDO, 1985, p. 113). A utilização do elemento paródico, em Lima Barreto, dá-se de forma natural, a partir dos objetivos que buscou. Quando falamos nestas apropriações realizadas por Lima Barreto, estamos querendo dar relevo à utilização que faz *do real* dentro do projeto ficcional. Dissemos, anteriormente, que essas presenças se realizam fora do discurso representado no texto ficcional. Estamos falando de existência externa, existência ideológica legitimada no mundo real, no mundo das coisas da vida, pois estão impregnadas de interesses e representações.

É fundamental ressaltar que entre o universo ficcional e o universo real existe uma barreira intransponível. Mikhail Bakhtin fala em cronotopos (espaços-temporais) distintos. O autor viveria sua vida dentro de um cronotopo, o texto produzido pelo narrador teria seu próprio tempo/espaço e o leitor viveria o seu cronotopo. (BAKHTIN, 1993, p. 349). Portanto, o tecido verbal tem vida própria e, por isso, é impossível “vermos” o autor ou elementos da realidade através de suas obras. Esta é a principal razão pela qual o método histórico-alegórico, com seus romances *à clef*, fracassou.

As referências verídicas, que possamos encontrar no texto ficcional, agora estão submetidas a outro senhor e são refratadas de forma distinta. Este novo papel, a que são submetidos elementos da realidade, tem sua origem na própria natureza do ato literário. Os mundos ficcionais são dependentes do mundo real, formam uma espécie de pequenos mundos que “delimitam a maior parte de nossa competência no mundo real e permitem que nos concentremos num mundo finito, fechado, muito semelhante ao nosso, embora

ontologicamente mais pobre” (ECO, 1994, p. 91). Desta forma, tornam-se também indissolúvelmente ligados um ao outro e se encontram em constante interação. A obra e o mundo nela representado penetram no mundo real e o mundo real penetra na obra e no mundo representado. É justamente disso que, radicalmente, se utiliza a paródia.

Não é nosso interesse, neste estudo, dissertar sobre o debate profundo que ocorre na crítica literária sobre a conceituação mais apropriada de paródia, suas diferenças da metáfora, a paródia “intramural” e “extramural”, sua tradição satírica, sua unanimidade irônica e crítica. Vamos procurar definir o conceito de paródia que estamos utilizando.

Bakhtin, em seus estudos sobre o discurso ficcional, trabalha com a idéia de pluridiscursos. Essa idéia surge a partir da distinção entre o que a obra é e as suas possíveis concretizações. Como sabemos, esta distinção é o marco teórico que vai fundamentar o paradigma comunicacional na análise literária. O princípio do pluridiscursos está na idéia de que as várias linguagens utilizadas na sociedade, além de diferentes, carregam sistemas ideológicos distintos na abordagem do mundo. O romance é o palco do diálogo entre estas linguagens. Bakhtin refere-se a um diálogo que está além do diálogo temático entre os personagens. Estas linguagens são também o diálogo de forças sociais antagônicas, de ideologias opostas. Desta forma, o argumento do romance serve para a representação dos sujeitos falantes e de seus universos ideológicos (BAKHTIN, 1993, p. 162-163). Esta multiplicidade de discursos ganha radicalidade porque se realiza dentro de sua própria linguagem como também fora dela:

O prosador utiliza-se de discursos já povoados pelas intenções sociais de outrem, obrigando-os a servir às suas novas intenções, a servir ao seu segundo senhor. Por conseguinte, as intenções do prosador refrantam-se e o fazem sob diversos ângulos, segundo o caráter sócio-ideológico de outrem, segundo o reforçamento e a objetivação das linguagens que refratam o plurilingüismo (BAKHTIN, 1993, p 105).

Desta forma, o discurso do romance remete-nos para dentro e para fora do tecido verbal: o contexto social concreto, onde a obra está inserida, ressoa dentro de seu próprio discurso. As palavras, os estilos, que compõem a linguagem do romance, sempre carregam o contexto social e histórico repleto de significados, mas formam, no seu conjunto, um sistema único e harmonioso na composição total da obra.

Para Bakhtin, estes sistemas, quando estruturados, deram origem a diversas formas definidas de romance. Uma destas é o romance humorístico-paródico. Neste sistema, a narração produz, paralelamente, dois discursos dialogicamente relacionados. De um lado, está

Revista Literatura em Debate, v. 4, n. 5, p. 101-116, jul.-dez., 2009. Recebido em 15 out.; aceito em 30 nov. 2009.

a palavra consagrada de agentes sociais definidos e, de outro, a palavra refratante do narrador. “Neles se encontra um diálogo potencial, não desenvolvido, um diálogo concentrado de duas vozes, duas visões de mundo, duas linguagens” (BAKHTIN, 1993, p. 128).

Através da estilização e da paródia, entre outras formas, este discurso dialógico se realiza. Estas duas variáveis permitem ver, com mais clareza, a função paródica que pretendemos utilizar na análise de Lima Barreto. Na estilização, explica-nos Bakhtin, o autor define um modelo e passa a explorá-lo estilisticamente, demonstrando sua convencionalidade. As idéias do autor não entram em choque com as idéias do discurso do outro. O que existe é uma apropriação estilística. Na paródia, esclarece-nos o autor russo, a segunda voz “uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos... as vozes não são apenas isoladas, separadas pela distância, mas estão em oposição hostil” (BAKHTIN, 1981, p. 168).

No novo contexto, a palavra do outro, já consagrada socialmente, assume limites e precariedades. Deste processo resulta o desmascaramento de suas intenções e, no seu produto final, termina como elemento parodiado. Quer dizer, na paródia, uma das linguagens sairá do processo desmoralizada – este caráter destruidor é uma de suas características. Ao mesmo tempo, para que o resultado da paródia tenha efeito e seja compreendida em sua plenitude pelo leitor, é necessário que ambas as vozes sejam identificáveis. O leitor tem que reconhecer o fundo verbal “alvo”, utilizado pelo narrador, para projetar e refratar sua própria linguagem.

É importante ressaltar que estes são critérios desenvolvidos por Bakhtin e que os apresentamos, de forma sintetizada, porque entendemos ser seu método adequado ao estudo que realizamos de Lima Barreto. Entretanto, é honesto lembrar outras posições importantes dentro do processo de estudos críticos da paródia. A principal divergência se dá em torno deste primeiro discurso, o que sofre o processo paródico. Em vários autores⁵ (FORSTER, 1974, p. 94-95), este discurso é um segundo texto, consagrado, real, e de conhecimento dos leitores. O conceito mais usual remete o texto paródico à existência de um texto anterior. Este caráter “imitativo” parece ser um ponto em comum entre estes autores. Este conceito aproxima-se muito, como vimos, do que Bakhtin chama de estilização. É para o processo que se contrapõe ideologicamente ao discurso de outro que Bakhtin reserva o termo paródia.

⁵ Outros autores também se utilizam deste conceito. Entre eles, podemos citar John Jump, Dwight Macdonald, Wido Hempel, Wolfgang Karrer.

Bakhtin abre o conceito de paródia para utilização mais ampla e de profundo sentido ideológico⁶. É este valor ideológico do discurso parodiado que queremos ressaltar.

O conceito mais amplo de paródia, que realça o valor ideológico do discurso utilizado – e dispensa sua existência real, sua apropriação estilística – é fundamental na análise que realizamos⁷. Também os autores “pós-modernos” têm utilizado uma definição mais abrangente para a paródia; eles têm, neste recurso, um de seus valores mais caros. “A paródia é, ao mesmo tempo, duplicação textual (que unifica e reconcilia) e diferenciação (que coloca em primeiro plano a oposição irreconciliável entre textos e entre texto e ‘mundo’)” (HUTCHEON, s/d, p. 129).

As preocupações biográficas, que têm cercado os estudos sobre a obra de Lima Barreto, acabam ofuscando o profundo sentido social que se desvela a partir das paródias que constituem seus melhores trabalhos. Em *Isaias Caminha*, temos um olhar novo sobre uma imprensa que passa por profundas transformações; *Policarpo Quaresma* leva ao absurdo a questão do nacionalismo, que ocupa todos os debates da época; *Numa e a Ninfa* revela uma classe política incompetente; *O homem que sabia javanês*, a nossa dependência cultural; *Gonzaga de Sá*, o papel do intelectual e uma burocracia medieval. O objetivo literário de Lima Barreto é desmascarar o discurso ideológico das elites brasileiras naquele Brasil da Velha República.

O que nos importa, neste momento, é salientar como, através da paródia, Lima Barreto consegue articular um segundo discurso, dependente e refletido, que se opõe, de forma clara e radical, ao conjunto de valores sociais, culturais e ideológicos das classes dominantes. A prática e os valores imperiais estavam muito vivos durante aqueles primeiros anos de República. A *Belle Époque* e todos seus “valores modernizantes” representavam uma idéia de República que absolutamente não existia. Desta forma, os valores republicanos são de fachada, a elite cria para si um discurso absolutamente incompreensível e retórico, que tem a utilidade de esconder a força de uma ideologia conservadora, ao mesmo tempo em que cria a ilusão da modernização que não se realiza. É contra este discurso de poder que Lima Barreto trabalha sua literatura.

⁶ Bakhtin faz referência nas duas direções: em alguns momentos, a linguagem parodiada é um texto concreto com relevância para seus aspectos formais – é a estilização. Em outros momentos, ele enfatiza o sentido ideológico e social da linguagem – é a paródia. Estes dois discursos dialógicos apontados por Bakhtin não interagem. São processos distintos e isolados.

⁷ A discussão crítica que aproxima ou afasta o conceito de paródia ao conceito de sátira não é, por nós, desconhecida. Tratamos, aqui, de aproximar estes dois conceitos, tomando a sátira como uma forma de paródia, conforme definição de vários críticos: Mikhail Bakhtin, Margaret Rose, Leonard Feinberg. No estudo que realizamos, no entanto, a paródia não se revela exclusivamente através da sátira.

Revista Literatura em Debate, v. 4, n. 5, p. 101-116, jul.-dez., 2009. Recebido em 15 out.; aceito em 30 nov. 2009.

Lima Barreto coloca sua obra literária na direção oposta à cultura oficial e ataca em todos os territórios das idéias – literatura, imprensa, nacionalismo, burocracia, arrogância política, prepotência intelectual. Usa da paródia para, em alguns momentos, satirizar; em outros, para demonstrar os verdadeiros propósitos de determinadas idéias. Esta obsessão de se opor à cultura oficial acaba colocando sua literatura dentro de um contexto dicotomizado. Sônia Brayner faz uma análise muito precisa desta bipolaridade: o espaço urbano (Botafogo *versus* Subúrbio), o político-administrativo (Benevenuto *versus* Numa ou Gonzaga de Sá e a burocracia) (BRAYNER, 1979, p. 157-171).

Aqui é necessário chamar a atenção para alguns dos aspectos do discurso oficial do início do século, uma vez que Lima Barreto articula sua obra de ficção ao se “impregnar” desta ideologia dominante. A ausência definitiva de conteúdo parece ser a característica mais marcante de tudo o que envolve as idéias oficiais. Desaparecem os ardentes debates que marcaram intelectuais até a proclamação da República. O *establishment* ocupa-se com discussões sobre correção gramatical, sobre um nacionalismo ingênuo e enganador, conferências de uma superficialidade abismal, escritores brasileiros louvando-se em francês, uma literatura transformada em sorriso. É um tempo dos mais reveladores da história brasileira: a elite transforma sua superficialidade em projeto ideológico. E revela, de forma clara e transparente, um ódio a tudo que tenha origem popular. Para aquela República, nem o povo existia (CARVALHO, 1989).

É transparente o objetivo de Lima Barreto: questionar o discurso oficial em todas as suas direções. Questionar aquela *Belle Époque* pela palavra, utilizando-se do discurso que aquele ufanismo fazia de si mesmo. Não conseguimos ver Lima Barreto como um opositor da República – ele é absolutamente indiferente ao sistema político ou aos atos objetivos do governo. Sua radicalidade mostra-se contra o discurso, contra a palavra e a idéia que a República faz de si. No entanto, como em toda obra de arte, o autor não tem controle sobre o objeto artístico. O conceito teórico de paródia não é utilizado por Barreto em nenhum momento. Entretanto, tem consciência da ironia, do sarcasmo e da utilização do ridículo – o propósito de destruição é claro. Poderíamos supor que ele não tivesse conhecimento do conceito, mas não nos parece ser esta a explicação. O fato é que o caminho de Lima Barreto, para chegar ao elemento paródico, é tortuoso e conceitual.

Outra questão a ser analisada é o fato de que não são poucos os textos onde o autor fala de seus valores estéticos e sua visão ideológica do mundo. Acreditava que toda criação artística deve ter compromisso com o meio, a raça e o momento. Esses elementos, baseados

em Taine, conduziram sua literatura a um compromisso efetivo com a realidade do início do século.

Os conceitos de Taine, quando estabelece valor para a literatura, influenciaram de forma evidente o escritor Lima Barreto. Para Taine, a literatura sobrepõe-se a todos outros valores para se conhecer a História. Isto porque a literatura teria tributos e obrigações só a ela facultados. Esta relevância dada aos estudos e à produção literária alcança importância singular porque, segundo Taine, ela carrega dentro de si, na sua concepção, *as disposições primitivas*: a raça, o meio e o momento. A raça, dentro desta concepção, seria a própria personalidade de um povo. Seu papel na literatura é determinante dos elementos psicológicos e pessoais. Se a raça é uma disposição interna, o meio passa a desempenhar o fator externo que também determina níveis de caracterizações literárias. O equilíbrio, ou a harmonia, entre estes dois elementos é dado pelo momento. Este sistema, em síntese, funcionaria com a raça num impulso permanente; o meio que é dado pelas condições objetivas da realidade; e o momento que determinaria sua interação e velocidade. Esta concepção orgânica do naturalista Taine acaba por tornar a literatura também um corpo funcional: “as coisas morais têm, como as coisas físicas, dependências e condições” (TAINÉ *apud* COELHO, 1987, p. 260).

Não vamos discutir aqui a validade ou não deste sistema funcionalista (e profundamente positivista); interessa-nos a forma como Lima Barreto tratava estes conceitos de Taine e como eles serão determinantes de uma concepção de produção literária. Diz Lima Barreto:

A arte, por sua natureza mesma, é uma criação humana dependente estreitamente do meio, da raça e do momento – todas essas condições concorrendo concomitantemente. Há uma mesma geometria para aqui e para a Lapônia; mas uma Virgília do Rio de Janeiro não pode agir da mesma maneira, levada pelos mesmos motivos sociais, que a Virgília de lá, se as há (BARRETO, 1956, p. 38).

É importante ressaltar que este paralelo que estamos procurando demonstrar não tem o objetivo de traçar um destino para as obras de Lima Barreto a partir de sua concordância conceitual com Taine. Estas preocupações em momento algum irão determinar o tipo de obra ficcional elaborada por Lima Barreto. Nossa preocupação, neste momento, é tentar estabelecer, para sua produção literária, outros parâmetros muito além de um determinismo biográfico ou psicológico.

Com o objetivo, portanto, de estabelecer somente parâmetros conceituais para a obra de Lima Barreto, torna-se importante um outro trecho de Taine:

Nisto consiste a importância das obras literárias, elas são instrutivas porque são belas; a sua utilidade cresce com a sua perfeição; e se fornecem documentos é porque são monumentos. Quanto mais um livro anota sentimentos importantes mais ele se coloca alto na literatura; porque é representando a maneira de ser de toda uma nação e de todo um século que um autor reúne à volta de si as simpatias de todo um século e de toda uma nação (TAINÉ *apud* COELHO, 1987, p. 255).

Deste pequeno trecho de seus estudos, gostaríamos de salientar dois aspectos: a idéia de uma literatura de documento e o valor dos sentimentos dentro da obra artística. Em Lima Barreto, estes valores são expressos da seguinte forma:

É preciso que esse argumento se transforme em sentimento; e a arte, literatura salutar tem o poder de fazê-lo, de transformar a idéia, o preceito, a regra em sentimento. E mais adiante: “(a importância da arte) deve residir na exteriorização de um certo e determinado pensamento de interesse humano, que fale do problema angustiante 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. 51).

Poderíamos enumerar outras questões fundamentais para Taine e que, sem dúvida, influenciaram Lima Barreto⁸. Mas essas duas questões, a relevância do “sentimento” e a idéia de uma literatura voltada para “a maneira de ser de toda uma nação”, vão auxiliar o autor a desenvolver um entendimento de literatura que aparece em vários momentos de sua obra.

Outra concepção de época, cuja vertente desenvolveu-se mais na psicologia, atraiu Lima Barreto de forma intensa – o *bovarismo*. Conceitualmente, o *bovarismo* trabalha com a atitude de quem cria para si mesmo uma personalidade fictícia e procura viver em conformidade com ela, chocando-se contra sua própria natureza e contra os fatos. (ABBAGNANO, 1982, p. 106). Nas palavras de Barreto: “O bovarismo é o poder artilhado no homem de se conceber outro que não é... o índice bovárico mede o afastamento entre o indivíduo real e o imaginário, entre o que é e o que ele acredita ser” (BARRETO, 1956, p. 93).

Estas concepções de vida e de arte acabam formando um conjunto, uma visão de mundo, que é refratada na totalidade da obra. Estes elementos deram a Barreto o caminho inevitável da paródia: a) ele tem o objetivo de produzir uma literatura que se constitua numa maneira de ver de toda uma nação; b) o compromisso de revelar o sentimento da humanidade. O instrumento destas realizações foi o *bovarismo* – do qual ele tomou conhecimento através

⁸ Taine desenvolve conceitos sobre a linguagem *seca* (“o estilo simples dos lógicos e dos clássicos”), que apresentam grande potencialidade de estudo na obra de Lima Barreto. Mas nos afastamos destes caminhos por não os julgarmos oportunos para o desenvolvimento do presente exercício crítico.

de Flaubert (aliás, amigo pessoal de Taine e com quem compartilhava muitas idéias), que admirou em Cervantes e que repetia em inúmeras de suas anotações: “É um modo do meu bovarismo”; “Será meu bovarismo?”.

A maneira de ver de toda uma nação era a falsidade daquela República. A falta de consistência das idéias reforçou as regras das aparências ou, como dizia João do Rio: “Estamos na era da exasperante ilusão, do artificialismo, do papel pintado, das casas pintadas, das almas pintadas” (RIO, s/d). Até João do Rio “exasperava-se” com a superficialidade das coisas. O discurso retórico-jurídico a tudo impregnava e a todos iludia. Neste mundo de pura ilusão, no qual “o chique era mesmo ignorar o Brasil e delirar por Paris” (BROCA, 1975, p. 92), os narradores de Lima Barreto colocaram-se e colocaram seus personagens *bovaristas* – sonhadores, honestos, inteligentes, idealistas – a viver e a observar a vida. É desta bipolaridade de vozes – uma realidade medíocre, de um lado, e personagens sonhadores e éticos, de outro – que vai nascer a paródia de Lima Barreto.

Mas sua paródia não caminha somente nesta direção. Os personagens vivem seus dilemas em duas direções opostas, sempre em desacordo com suas naturezas: ou são inteligentes cercados pela mediocridade, ou são ignorantes em funções importantes. O contraponto, a bipolaridade, as vozes do romance, estarão sempre situadas entre o coletivo e o individual. O coletivo, representado pela sociedade, que exerce dois papéis distintos dentro de uma mesma função: quando a sociedade massacra os personagens sonhadores-inteligentes-honestos, o narrador consagra o anti-herói e o sentimento de suas frustrações joga a narrativa numa crítica social radical; quando a sociedade, no seu segundo papel, consagra o medíocre-ignorante-incompetente, o sentimento é do ridículo, e a função satírica corrói o personagem e seus valores sociais.

Nas duas funções, a paródia está presente. Lima Barreto consegue este efeito ao dividir o personagem e a sociedade em duplos. O *bovarismo* dos personagens faz com que caminhem em duas direções: o da realidade e o dos sonhos. A realidade é o sofrimento presente, o sonho é o sofrimento futuro (a frustração). É nesta instância que Lima Barreto insere, de fato, a figura do herói “fracassado” e dos pobres na literatura brasileira (RESENDE *in* SCHWARZ, 1983, p. 73-78). A sociedade brasileira do início do século, dada a predominância das aparências e da superficialidade, também tem seu duplo: o que ela é, e o que ela diz ser. É nesta esfera da narrativa que Lima Barreto “lê”, à sua maneira, o Brasil republicano. O direito e o avesso – este é o esboço do caminho paródico percorrido pelo autor.

Vistos os objetivos e o percurso da paródia nas obras de Lima Barreto, tratemos de desenvolver algumas observações sobre seu efeito – o riso. O objetivo do recurso paródico não é, necessariamente, o humor, mas este aspecto é relevante em sua literatura. Dissemos, no parágrafo anterior, que os anti-heróis de Lima Barreto fracassam no presente imediato e no futuro de sonhos. Apesar de rirmos deles e com eles, este é um humor caricatural – rimos de Policarpo pela sua ingenuidade, pelo seu radicalismo, enfim, pela sua humanidade. Rimos dele, mas rimos também por nós – identificamo-nos. Esta cumplicidade do riso é oposta ao riso que os narradores de Barreto reservam para os adversários de seus anti-heróis. Os pensamentos hegemônicos da sociedade, a concepção dominante incorporada no chefe da repartição, no político, no intelectual consagrado, para estes o riso desempenha toda sua radicalidade – invade-se de sátira. Em ambos os casos, a paródia faz-se de forma completa. Não é nossa intenção desenvolver, neste momento do estudo, o papel do riso em Lima Barreto. Mas, pelo menos, uma afirmação de Propp é oportuna: “A comicidade surge de uma relação recíproca, fruto de uma contradição entre algo que, por um lado, encontra-se no sujeito que ri [...], e, por outro, naquilo que está em frente dele e que se manifesta naquilo que está à sua volta, no objeto de seu riso” (PROPP, 1992, p. 173).

Bakhtin, analisando a obra de Rabelais, faz esta observação:

todos os gêneros elevados e sérios, todas as formas nobres de linguagem e de estilo, todas as combinações diretas de palavras, todos os padrões de linguagem, foram impregnados pela mentira, por convenções perniciosas, pela hipocrisia e pela falsidade. Somente o riso não foi contaminado (BAKHTIN, 1993, p. 343).

A base do riso, em Lima Barreto, está neste duplo paródico que se revela no eixo de realização do próprio processo. Seria ingênuo pensar o riso como uma operação mecânica, em que algumas representações determinam sua realização plena. Sua função tem qualidades e características intrínsecas que determinam um processo extremamente crítico e consciente.

3. Considerações finais

Lima Barreto coloca toda a existência de sua obra na destruição do caráter oficial e autoritário, retórico e vazio, da cultura dominante do seu tempo. Neste sentido, de fato, temos uma literatura de militância.

Na natureza da paródia, existe uma voz dentro do texto que deve ser identificada pelo leitor para que o processo se realize. Esta voz, que em muitos autores é identificada como a

memória de outro texto e que, em Bakhtin, é vista como outro discurso (com valores ideológicos) – como observamos no início deste texto –, na literatura de Lima Barreto é representada pelos valores oficiais, morais consagradas, acontecimentos reais do cotidiano coletivo daquele período. Esta voz desempenha o papel de aglutinar toda a cultura oficial.

É no encontro da visão verdadeira e particular dos personagens (absolutamente fictícios) com o discurso hegemônico da sociedade (realidade ou aparência de), “alvo” de sua paródia, que Lima Barreto desenvolve seu riso. Mas é interessante observar que este discurso de realidade só se concretiza se o leitor tiver conhecimento dele, uma vez que, na obra, no texto acabado do autor, este discurso é refratado e, portanto, aparece através de indícios, por detalhes. A paródia tem esta característica: ou o leitor tem conhecimento do que está sendo parodiado, ou ela não existe (BAKHTIN, 1993, p. 170). Por esta razão, muitos textos de séculos passados perderam, nos dias de hoje, o seu caráter paródico. Nós, leitores destes textos, não temos mais o discurso ao qual estas obras se contrapunham. Quando perdemos este segundo texto, perdemos o riso. As obras tornam-se “datadas”, ou incompreensíveis.

A atualidade de Lima Barreto processa-se quando o discurso “alvo” da paródia é ainda por nós decodificável. O discurso hegemônico da sociedade brasileira do início do século – voz parodiada na sua ficção – realiza-se de forma plena, superando toda a subjetividade e a sutileza que constituem uma trama ficcional. Fica claro que Lima Barreto conseguiu refratar elementos matriciais da sociedade brasileira e, só por este caminho, justifica-se a compreensão de suas paródias ainda nos dias de hoje. Ou nas palavras do escritor João Antônio: “Tudo em Lima Barreto é atual, de uma atualidade alarmante” (ANTONIO, 1977, p. 48). E isso significa muito para a representação artística. Não eram e não são poucos os escritores que, na busca de perenidade para suas obras, tematizaram valores eternos dos seres humanos – o amor, o ódio, a vingança, as lágrimas, e tantos outros. Lima Barreto conseguiu tematizar e tornar duradouro também valores coletivos e cotidianos, próximos e simples, com uma intensidade transcendente. Desta forma, entende-se o equívoco cometido por seu primeiro crítico, José Veríssimo: se localizou a representação do real em personagens, não percebeu o caráter social do plano principal da obra. É por esta característica da paródia que sua literatura continua viva, apesar dos anos e das aparentes mudanças sociais.

ABSTRACT: In this article it is developed a possible theoretical path for reading the fiction of Lima Barreto, establishing, by his literary creation, other parameters beyond biographical or psychological determinism. Since José Veríssimo called attention for the "personal" character of *Memories of Isaías Walks*, more than hundred years ago, the author

autobiographism has being detached by the literature critics. This work try to show, through theoretical concepts used by the author, as the work of Lima Barreto leads to the fictional plan, exceeding the stigma of that his personal life would have confirmed the unquestionable control of its fiction.

KEYWORDS: Lima Barreto. Autobiography. Fiction.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

ANTONIO, João (Org.). *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Brasília: Edunb, 1996.

_____. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Unesp, 1993.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BARRETO, Lima. *Correspondências (ativa e passiva)*. São Paulo: Brasiliense, 1956. vol. I.

_____. *Feiras e Mafuás*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

BARRETO, Lima. “1905 - 28 de Janeiro”. *Diário Íntimo*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

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

BRAYNER, Sônia. *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

BROCA. Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

CARVALHO, José Murilo. *Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Schwarcz, 1989.

COELHO, Eduardo Prado. *Os universos da crítica*. Lisboa: Edições 70, 1987.

ECO, Umberto. Bosques possíveis. In _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Schwarcz, 1994.

FARIA, Octavio de. *Coelho Neto – Romance*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 1958.

FORSTER, E. M. O enredo. In _____. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1974.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Ed. Edições 70, s/d.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PROPP, Wladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

Revista Literatura em Debate, v. 4, n. 5, p. 101-116, jul.-dez., 2009. Recebido em 15 out.; aceito em 30 nov. 2009. 115

RIO, João do. *Psicologia urbana*. Rio de Janeiro: Garnier, s/d.

SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

WILSON, Edmundo. *11 ensaios*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1991.