



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL  
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE**

---

**DÉCIO BENTO JOSÉ DA SILVA**

**A PRESENÇA DE ELEMENTOS SATÍRICOS NA OBRA *OS BRUZUNDANGAS*  
DE  
LIMA BARRETO**

---

Campo Grande/MS  
2014

**DÉCIO BENTO JOSÉ DA SILVA**

**A PRESENÇA DE ELEMENTOS SATÍRICOS NA OBRA *OS BRUZUNDANGAS***

**DE**

**LIMA BARRETO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura  
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Zélia R. Nolasco S. Freire

Campo Grande/MS

2014

B42L BJ, Décio

A linguagem satírica em Os Bruzundangas de Lima Barreto/ Décio Bento José da Silva. Campo Grande, MS: UEMS, 2014.  
146p.; 30cm

Dissertação (Mestrado) – Letras – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, 2014.

Orientadora: Zélia R. Nolasco S. Freire

1. Leitura - pesquisa 2. Crítica 3. Autores I. Título

CDD 23.ed. - B869.7

**DÉCIO BENTO JOSÉ DA SILVA**

**A PRESENÇA DE ELEMENTOS SATÍRICOS NA OBRA *OS BRUZUNDANGAS***

**DE**

**LIMA BARRETO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Zélia R. Nolasco dos S. Freire. (Presidente)  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Angela Maria Guida  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/UFMS

---

Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/UFMS

Campo Grande/MS, 05 de dezembro de 2014.

**A Berta Capistrano da Silva,**  
irmã.

**A Luiz José da Silva,**  
irmão.

**A Bibiana Alvarenga Monteiro,**  
companheira desde sempre.

Em memória de:

**Nilson José da Silva,**  
pai e primeiro amigo.

## **AGRADECIMENTOS**

À Professora Doutora Zélia Ramona Nolasco Santos Freire pela confiança depositada em mim, por uma fortuna crítica não de todo meu conhecimento até então e, principalmente, pela amizade firmada durante o percurso.

À toda minha família pela compreensão nas horas em que não pude estar presente e de modo especial ao meu irmão, catedrático e padrinho Luiz José da Silva, por ter sido o primeiro a incentivar e inspirar – desde os primeiros livros com que me presenteou até os debates acalorados que me proporcionou– aos elementos do meu conhecimento e do intelecto e, à minha irmã Berta Capistrano da Silva, por sempre acreditar na família.

A todos os colegas e amigos, e de modo especial ao meu camarada professor Dr. Celso Alberto da Cunha Cordeiro o primeiro a ter o olhar no meu potencial quando eu mesmo ignorava. Também por ter sido um grande incentivador desde o projeto do projeto. À diretora da Escola Municipal Valdete Rosa da Silva, Professora Carla Ribeiro de Moraes Arrima, a primeira profissional e companheira de trabalho a acreditar neste objetivo e à diretora da Escola Municipal Arlene Marques Almeida, Professora Vera Lucia Machado da Silva e o diretor Adjunto André Afonso Vilela pelo empenho para que o projeto se tornasse pesquisa, e finalmente, às colegas da Secretaria Municipal de Educação Nelagley Marques e Maria das Dores agora também, ambas, colegas no mestrado da UEMS/CG.

*Eu quero ser escritor porque quero e estou disposto a tomar na vida o lugar que colimei. Queimei os meus navios, deixei tudo, tudo, por essas coisas de letras.*

Lima Barreto.

BJ, Décio. *A linguagem satírica em Os Bruzundangas de Lima Barreto*. 2014. 146 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2014.

## RESUMO

O objetivo do presente trabalho é analisar a linguagem satírica na obra: *Os Bruzundangas* (1922) de Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922). Para tanto se utilizará de três eixos fundamentais, a saber: primeiro, o contexto barretiano e as influências teóricas e práticas do escritor Lima Barreto; segundo, a busca etimológica da palavra sátira e o estudo da origem do gênero literário denominado satírico com muita concentração neste viés histórico e; o terceiro e último, a aplicação dos dois primeiros capítulos como auxiliares na análise da linguagem satírica na obra que seria o último trabalho do escritor a ser produzido. Os teóricos – e suas respectivas postulações – que serão aplicados de forma predominante em cada capítulo são: Francisco de Assis Barbosa (1914-1991), no primeiro, Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975) e Herman Northrop Frye (1912-1991) para o segundo e, no terceiro, todos eles serão retomados, para melhor pautar os textos e, haverá até mesmo momentos em que o próprio escritor carioca – como teórico e não como artista – irá embasar seu trabalho de ficção, e assim também, buscar-se-á demonstrar a coerência que há entre o pensamento artístico e o pensamento humano/político de Lima Barreto (1881-1922), e ao mesmo tempo, entre sua vida e obra. Contudo ainda se verá, com seus respectivos postulados, outros autores como: Henri Bergson (1859-1941), Alfredo Bosi (1936-) e João Adolfo Hansen (1942-). Todos eles ajudarão a entender, como um dos objetivos secundário deste trabalho, um recorte da vida de Lima Barreto e sua evolução como pessoa e artista e ainda, em um segundo momento, a evolução da sátira – primeiro como palavra e depois como gênero literário: serão catalogadas algumas obras do escritor carioca com o fito primordial de entender a linguagem satírica de Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922) mas o foco maior é a sua obra derradeira, *Os Bruzundangas* (1922).

**Palavras-chave:** Lima Barreto; *Os Bruzundangas*; Sátira; Gênero satírico; linguagem satírica.

BJ, Décio. The satiric language into The Bruzundangas of Lima Barreto: 2014. 146 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2014.

#### **ABSTRACT**

The main objective of this work is to analyze the satirical language in the work: The Bruzundangas (1922) by Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922). For that, we will use three fundamental riddles, namely, first the barretiano context and theoretical and practices influences of the writer Lima Barreto. Second, the etymological pursuit of word satire and the study of the origin of the literary genre called satirical with a lot of concentration in this historical bias and the third and final the application of the first two chapters as helpers in the analysis of language in satirical in the work which would be the last work to be produced. Theorists who are mostly used in each chapter are: Francisco de Assis Barbosa (1914-1991), into of first, Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975) and Herman Northrop Frye (1912-1991) for the second, and the third they all will be taken up along with several passages and moments in which the writer carioca himself will underpin in your artwork and thus demonstrate their artistic coherence, and then, between life and work. But also still see with their postulates, other authors such as Henri Bergson (1859-1941), Alfredo Bosi (1936 -), João Adolfo Hansen (1942 -), and they all help to draw a historical thread of reason that, at first you catch the clip of the life of Lima Barreto and his evolution as a person and artist, and a second stage, the evolution of satire - first as a word and as a literary genre - from some satirical works of universal character those also entered the utopian/dystopian genre and, all that will be analyzed, with the primary aim of understanding the satirical language Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922) in his final work, the Bruzundangas (1922 ).

**Keywords:** *Lima Barreto; The Bruzundangas; Satire; Satirical Genre; Satirical Language.*

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO I</b> .....	<b>15</b>
<b>A TRAJETÓRIA DO ESCRITOR LIMA BARRETO: DA CRÔNICA À SÁTIRA</b> .....	<b>15</b>
1.1 Contextualizando o autor .....	15
1.2 A arte literária na concepção de Lima Barreto .....	23
1.3 A Sátira na obra de estreia <i>Recordações do Escrivão Isaias Caminha</i> (1909). .....	28
<b>CAPÍTULO II</b> .....	<b>48</b>
<b>CONCEPÇÕES TEÓRICAS SOBRE O GÊNERO SATÍRICO</b> .....	<b>48</b>
2.1 A origem do termo sátira .....	48
2.2 Outros termos relacionados à sátira .....	58
2.3 A história do gênero satírico .....	58
<b>CAPÍTULO III</b> .....	<b>72</b>
<b>A CONSTRUÇÃO DA LINGUAGEM SATÍRICA EM OS BRUZUNDANGAS</b> .....	<b>72</b>
3.1 A linguagem como fator de identidade cultural .....	73
3.2. A linguagem como forma de poder e segregação .....	75
3.3 A linguagem e o juízo de valor .....	76
3.4 A linguagem satírica em <i>Os Bruzundangas</i> .....	80
3.4.1 Os Samoiedas .....	80
3.4.2 Diálogo com Jonathan Swift .....	110
3.4.3 A nobreza da Bruzundanga .....	118
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>125</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>128</b>
<b>ANEXOS - TEXTOS SELECIONADOS</b> .....	<b>130</b>
<b>ANEXO I</b> .....	<b>130</b>
<b>CAPÍTULO ESPECIAL - OS SAMOIEDAS</b> .....	<b>130</b>
<b>ANEXO II</b> .....	<b>142</b>
<b>A CONSTITUIÇÃO</b> .....	<b>142</b>
<b>ANEXO III</b> .....	<b>146</b>
<b>A RELIGIÃO</b> .....	<b>146</b>

## INTRODUÇÃO

*A glória das letras só as tem quem a elas se dá inteiramente; nelas, como no amor, só é amado quem se esquece de si inteiramente e se entrega com fé cega.*

*Lima Barreto (1915)*

Afonso Henriques de Lima Barreto, inscrito pela crítica literária como um escritor pré-modernista com efeito não se limita a esse período, já que através dos elementos característicos de sua obra o escritor está mais para o precursor do Modernismo. Lima Barreto utilizou uma linguagem inovadora e rompeu com o convencionalismo de seu tempo, já em sua obra de estreia, o romance *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909), decidiu romper com o padrão academicista que reinava no meio artístico literário.

Lima Barreto encontrou em Coelho Neto (1864-1934) e Graça Aranha (1868-1931) os maiores representantes para sua oposição e reforma literária e conseqüentemente na linguagem. Para Lima Barreto já se fazia mais do que tardio, o fato de, que a elite pensante do período se dedicasse e voltasse para uma linguagem que representasse de fato o povo e a cultura brasileira. Na opinião do autor carioca, não era mais conveniente que os escritores brasileiros permanecessem a utilizar e ter como modelo único e obrigatório um estilo que se tratasse de uma verdadeira confraria de cultores do academicismo e classicismo, e que, (tende-se a refletir isto nesta análise) possuía em suas raízes entre outros elementos – como o Parnasianismo e o Simbolismo – a formatação do romantismo europeu.

No entanto, o escopo central desta pesquisa é identificar e analisar num recorte sócio/histórico os elementos satíricos presentes em algumas obras do escritor Lima Barreto (1881-1922) e, com especial atenção ao seu trabalho derradeiro denominado *Os Bruzundangas* (1922). No início do século XX, o escritor encontrou na linguagem satírica a maneira mais eficaz de apontar os males da sociedade carioca e, conseqüentemente, brasileira, compreendida, através de sua consciência e obra, em quase todos os seus setores: político, econômico, artístico e cultural.

Outro objetivo deste trabalho é examinar a trajetória do termo “sátira” e do gênero satírico os quais se transformaram na linguagem satírica das obras barretianas e que atingiram seu ápice na obra *Os Bruzundangas* (1922) obra na qual Lima Barreto trata da Primeira República do Brasil, porém de modo paralelo e alegórico na República dos Estados Unidos das Bruzundangas, apresentando, descrevendo e satirizando tipos e costumes do Brasil real ao transportar para o “país das encencas” – como rebatizou o próprio autor – as mesmas características socioculturais de seu país de origem, através de uma viagem imaginária ao universo bruzundanguense, denuncia, num tom implícito de crítica, à sociedade e aos males que atingiram, e ainda atingem, o Brasil real de modo generalizado, isto é, em todas suas instâncias da vida desta sociedade do novo Pindorama.

Tornou-se também imprescindível fazer um levantamento do contexto barretiano e suas influências, teóricas e práticas, e de modo capital aquelas que mais contribuíram para uma linguagem satírica ferina, irônica e por vezes grotescas, ao mesmo tempo, detectar os motivos mais latentes que possibilitaram ao escritor a criação de uma obra artística complexa – e assim, refutar de forma peremptória a já existente alegação de que o artista brasileiro seria uma espécie de “revoltado”.

Em uma primeira parte da pesquisa, há uma subdivisão que se manifesta basicamente entre teoria e prática. No que concerne à teoria, ou seja, quando se trata das influências teóricas de Lima Barreto, demonstrar-se-á, no primeiro capítulo, que se deu por conta da escola desde a primária até a politécnica e, principalmente, da leitura dos grandes mestres da literatura universal. Esta última torna-se um fator determinante de repasse sociocultural.

Por isso chama-se a atenção para a importância que tiveram alguns escritores, filósofos e personalidades em geral na vida literária do escritor Lima Barreto, tais como: Anatole France (1844-1924), Jean Marie Guyau (1854-1888) e Hippolyte Taine (1828-1893). De Anatole France ele adquiriu a concepção da obra de arte como um credo social ou um fim sociológico; quanto a Guyau, concebeu que o objetivo da arte é "revelar umas almas às outras" ou restabelecer entre elas uma ligação necessária de mútuo entendimento entre os homens. Tanto a Anatole France e Guyau, acrescentou-se a lição de Taine de que a obra de arte tem por fim dizer o que os simples fatos não dizem. Porém, essas influências teóricas

pouco fizeram parte do foco desse estudo de caso. Até porque todas já foram tratadas a contento por outros pesquisadores.

Em um segundo momento, foi a busca do entendimento do que viria a ser a palavra “sátira” e o que seria o gênero satírico que orientou a presente pesquisa. Para isto, foi preciso também verificar alguns termos que geralmente acompanham esta palavra e este gênero. Já que *Os Bruzundangas* (1922) é geralmente aceito como sendo pertencente a este gênero, daí o objetivo de analisar a linguagem satírica desta referida obra. Procurou-se as melhores formas de se entender o porquê desta categorização para a tal obra.

Na terceira e última parte do presente trabalho de pesquisa, procurou-se a análise de excertos da obra *Os Bruzundangas* (1922) ao estabelecer como critério a linguagem usada pelo escritor. Far-se-á a averiguação de que se esta linguagem estava ou não inscrita numa tradição histórica e cultural independente de que o autor estivesse tomado ou não da consciência desta tradição. Mas verificou-se sim a consciência por parte do mesmo autor do poder e alcance desta mesma linguagem.

Desta forma, o presente trabalho de análise buscará a compreensão de algumas questões, qual seja, porque *Os Bruzundangas* (1922) é enquadrada, não só desde o seu primeiro editor<sup>1</sup> como também por críticos como Alfredo Bosi (1936-) como sendo pertencente ao gênero literário satírico? Como se dá a linguagem satírica nessa obra? Como as influências pessoais, de vida, familiar, profissional entre outras, contribuíram para o resultado final da obra barretiana? É claro que são questões que exigem uma leitura aprofundada de suas obras e o conhecimento do contexto histórico do período para tentar uma resposta minimamente aceitável, por esta razão, não há aqui, uma ingênua pretensão de esgotar tal matéria. Sendo assim, para que fique seccionado em capítulos tem-se um trabalho tripartido em:

Primeiro capítulo denominado: “A trajetória do escritor Lima Barreto: da crônica à sátira” no qual a apresentação do autor ao público ao considerar a hipótese de que algum leitor que queira conhecer o trabalho não ter nunca se inteirado de nem uma obra do escritor carioca e, também a evolução na escrita do referido autor ao se analisar seus artigos jornalísticos e a sua concepção de arte sobre tudo a literária. Para tanto recorrer-se-á ao

---

<sup>1</sup> O primeiro editor foi Jacinto Ribeiro dos Santos.

biógrafo Francisco de Assis Barbosa (1914-1991), ao se fazer uma breve síntese sobre a influência do pai, da mãe e da escola – desde a fundamental até a superior – na formação do mesmo escritor e artista brasileiro. E também, ao próprio Lima Barreto, desta vez como um teórico da literatura, ao se analisar a sua concepção de arte. Ainda neste primeiro capítulo se examinará, elementos e, a linguagem satírica na primeira obra do autor: *Recordações do escrivo Isaias Caminha* (1909).

O segundo capítulo denominado: “Concepções teóricas sobre o gênero satírico”, apresentar-se-á um conciso mapeamento: primeiro do termo "sátira" desde sua origem, sua evolução na literatura até se chegar da maneira que se conhece nos dias de hoje. E depois, num segundo instante, o nascimento e evolução do gênero satírico. Para isso, se recorrerá aos teóricos João Adolphe Hanssen (1942-), Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975), Herman Northrop Frye (1912-1941) e Sergio Vicente Motta (1942-).

O terceiro e último capítulo intitulado: “A construção da linguagem satírica em *Os Bruzundangas*”, abordar-se-á a construção da linguagem satírica na obra *Os Bruzundangas* (1922) do escritor Lima Barreto, demonstrando com o texto como se dá essa construção com a linguagem. Pois, como se pretende demonstrar, as crônicas de Lima Barreto vão diretamente ao problema deixando geralmente o humor como “golpe de misericórdia”. Enfim, é um trabalho de análise literária que procurou privilegiar o texto literário como matéria prima principal, embora, vez ou outra a ideologia do escritor e a parte sociológica teime em assumir as rédeas. Contudo, sabe-se também que uma complementa e interfere diretamente na outra, por isso, espera-se também que a presente pesquisa possa despertar outros leitores para as obras barretianas.

## CAPÍTULO I

### A TRAJETÓRIA DO ESCRITOR LIMA BARRETO: DA CRÔNICA À SÁTIRA

*Eu sou Afonso Henriques de Lima Barreto. Tenho vinte e dois anos. Sou filho legítimo de João Henriques de Lima Barreto. Fui aluno da Escola Politécnica. No futuro, escreverei a História da Escravidão Negra no Brasil e sua influência na nossa nacionalidade.*

Lima Barreto (1903)

#### 1.1 Contextualizando o autor

Lima Barreto nasceu no dia 13 de maio de 1881, na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, a então capital do Brasil monárquico. O escritor carioca não teve, durante toda a sua vida, nem um momento se quer em que possa ser alcunhado de um boa-vida ou coisa que o valha. Muito longe disso, sua vida foi muito marcada pelo trabalho e por episódios tristes. Tais acontecimentos influenciaram sua obra, porém recusa-se a ótica da crítica de seu tempo e até mesmo a crítica de Nelson Werneck Sodré (1911-1999) – que veio bem depois – a qual afirmava que Lima Barreto era um “ressentido” com sua situação socioeconômica<sup>2</sup>.

Pode-se dizer que a trajetória do escritor Lima Barreto teve como influência – além das familiares – a escola, onde a exemplo de outras crianças, ele teve sua socialização e seus primeiros contatos com o mundo literário. Segundo Alfredo Bosi em sua *Dialética da Colonização* (2003): “Quanto às potencialidades de expansão de cada uma dessas faixas da cultura brasileira: a cultura erudita cresce principalmente nas classes altas e nos segmentos

---

<sup>2</sup> Sobre Nelson Werneck Sodré, e este posicionamento crítico, ver logo no início do terceiro capítulo do presente trabalho – final da primeira página e começo da segunda.

mais protegidos da classe média: ela cresce com o sistema escolar.” (BOSI, 2009, p. 326). Este postulado se aplica bem ao primeiro contato que Lima Barreto teve com a cultura de modo geral e conseqüentemente com a literatura universal.

Já na infância, o menino Lima Barreto guardava consigo algumas características – em sua essência, no mínimo inusitadas –, pois que em casa se mostrava uma criança feliz em suas brincadeiras um tanto agitadas; e, em convívio social “adornava-se” de forma “contrafeita”, por uma boa causa: timidez, auto recolhimento de, sério e introvertido. Assim o fora em público praticamente a sua vida toda, contudo com maior ênfase na infância, data dos seus primeiros anos até as séries iniciais na escola pública primária como se pode observar no trecho descrito por Assis Barbosa (2002), em que este amalgama cenas da vida real com trechos das obras literárias de Afonso Henriques:

A MAIS FORTE IMPRESSÃO<sup>3</sup> de Lima Barreto, nos primeiros anos da vida, foi sem dúvida a morte da mãe. Sem os carinhos de Amália, o mundo como que se fechou para o menino “taciturno, reservado e tímido” que era, embora com rompantes de alegria, saindo “a correr, a brincar, a cantarolar, pela casa toda, indo do quintal para as salas, satisfeito, contente, sem motivo e sem causa” tal como o Horácio do conto “O filho da Gabriela” certamente o auto-retrato do escritor aos seis anos de idade. E, sem as carícias e os abraços maternos, “fechou-se em si e nunca mais teve crises de alegria”. (BARBOSA, 2002, p. 61).

Desde a infância é possível perceber as influências que levaram o escritor a construir uma linguagem irônica e satírica, uma vez que, uma personalidade que não tem dificuldades de se expressar nas brincadeiras infantis certamente também não o teria – dificuldade de ser expressivo – em momentos coletivos. Portanto, nessa “soma”: João Henriques + Amália Augusta = Afonso Henriques, do ponto de vista do legado das determinações na linguagem presentes na invenção deste último, e em especial em *Os Bruzundangas*, tornou-se mais inteligível na lembrança e no subconsciente no momento de praticar sua escrita, lhe conferindo criatividades artísticas inestimáveis. Uma criança, de muito pouca idade como fora o caso de Afonso Henriques naquela época, que consegue se manter em “dois mundos” com comportamento adequado para cada um deles, já denota inteligência mais avançada que o habitual.

Espera-se, normalmente, de um ser humano em seus primeiros anos de vida que ele transporte seu universo ilusório para qualquer parte que for, inclusive, em lugares onde habitam e atuam pessoas totalmente desconhecidas. Tomar todo o cuidado de se comportar

---

<sup>3</sup> A caixa-alta aqui é para respeitar e ser fiel a publicação de 2002. Ver referência.

conforme o ambiente, via de regra, constitui-se em procedimento de pessoa adulta em pleno uso de sua sanidade mental – o adaptar-se ao contexto local. No caso da infância de Lima Barreto, tais observações apoiam-se no pensamento que dita: as questões da timidez e da forte autocrítica permitem ao tímido não se expor – mesmo que o possa fazer com grau elevado de competência. As mesmas questões permitem ainda a melhor observação do universo ao redor do observador e, conseqüentemente, a mais bem qualificada forma de transmitir as mensagens sobre o tal universo observado.

Tende-se a pensar deste modo o fator determinante de um homem que perdera a mãe – aquela que representara um porto seguro – tão brevemente já na “primeira infância”<sup>4</sup>. A visão desse homem com o mundo que o cerca deve querer ser de quem espera represália. O escritor fora este homem, porém com a imagem angelical da mãe em sua memória o contra-ataque ao mundo não poderia ser de forma grosseira e inadequada, quão grandemente Telêmaco de Homero, ele tinha que esperar o momento certo para se sentir enraivecido, tinha que esperar o momento certo de atacar, e também, a forma certa de projetar essa raiva em sua retaliação, e essa forma fora encontrada por meio da linguagem simples, direta ou não, irônica e também satírica. Fora a maneira que encontrou de utilizar-se da *finesse* em sua escrita tão bem elaborada, pensada e observada.

Com efeito, continua-se a encontrar-se “pistas”, sinais e evidências que (em se examinar com cuidado a história de vida de Afonso Henriques) delimitam de forma, ao que se aparentam, peremptórias as condições da linguagem irônica e satírica recorrentes. Apreende-se, outrossim, em *Os Bruzundangas*, certo grau, por vezes elevado, de argumento filosófico e isto não o é de modo casual. Dos catorze aos quinze anos Afonso Henriques tivera os primeiros contatos com a filosofia comtista, mas foi aos dezesseis anos de idade que se “convertera” de vez, por influência de um colega, ao positivismo. Como se pode notar a seguir em mais um trecho que Francisco de Assis Barbosa (2002) mistura sua fala com a literatura barretiana para justificar o que postula como certo e verdadeiro:

“Não será difícil determinar o ano em que Lima Barreto se contagiou do sarampo positivista, tão em moda na época. “... aí pelos quinze anos e mesmo antes...” – é ele mesmo que o diz – “... não tinha a mínima preocupação literária: havia até abandonado o meu Júlio Verne e todo eu era seduzido para o positivismo e cousas correlatas.” (BARBOSA, 2002, p. 88).

---

<sup>4</sup> Este termo “primeira infância” é usado pelo autor em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909) e repetido por Francisco de Assis Barbosa em sua *A Vida de Lima Barreto* (1956).

Apesar disso, Lima Barreto apenas foi um iniciado neste tipo de filosofia, foi o positivismo para o escritor apenas uma porta de entrada para a filosofia, pois esta primeira ele iria abandonar. Quem conhece as críticas sociais de qualquer obra barretiana e conhece também os mandamentos comtianos sabe que a forma de pensar de Lima Barreto é incompatível com tal pensamento filosófico. A proposta filosófica em *Os Bruzundangas* (1922), por exemplo, estão mais de acordo com os princípios maximalistas do escritor carioca. Isto sim, fez parte de todo o restante de tua vida – e obra.

Depois de ter tentado entrar na Escola Politécnica – onde mais tarde conseguiria ingressar e terminar seus estudos – Afonso Henriques de Lima Barreto deu início ao projeto paterno de se tornar um doutor. Ver-se-á que o doutor como um ente divino percorre toda a obra barretiana. O período de Faculdade tivera sido marcado por muitas manifestações políticas em vários cantos do país e, sobremaneira no Rio de Janeiro, capital brasileira, local onde Lima Barreto residia. Porquanto fora um momento histórico em que se iniciaram no Brasil as primeiras manifestações de lutas de classes. Momento esse que segundo Francisco de Assis Barbosa eclodiu diversos protestos populares:

Enfim, em março de 1897, Afonso Henriques de Lima Barreto era estudante da Escola Politécnica. O ano letivo começara com grandes manifestações cívicas. Houve, primeiro, a recepção aos marinheiros do Chile, com discursos de José do Patrocínio e dos estudantes Sampaio Correia e Fernando de Magalhães, em nome da Politécnica e da Faculdade de Medicina. Dias depois, os estudantes de Engenharia promoveram um desfile Pró-Grécia, contra o massacre de Candia, pelas hordas de Abdul Hamid. E, ainda em maio, o estandarte da Escola tremula de novo, pelas ruas da cidade, à frente do bando precatório em auxílio das vítimas de Canudos, após o malogro da expedição Moreira César. (BARBOSA, 2002, p.100 e 101).

Como começara no curso para fazer a vontade do pai, e não por anseio próprio, acabara por se tornar, apesar dos esforços e das boas notas em algumas disciplinas, um acadêmico medíocre. Aí começaria, além disso tudo, a ter contato com outros tipos de filosofias, e de certo modo, se apaixonaria pela matéria. Conforme se constata em: “Ia pouco às aulas. Era incapaz de se interessar pelas coisas que não amava. Conjugados... Momentos.... Teoria do pêndulo... Teorema das áreas... Preferia esconder-se na biblioteca, devorando Kant, Spencer, Comte, Condillac, Condorcet, Le Bon” (BARBOSA, 2002, p.102). Vem então a fase da vicissitude de, por um lado, o encantamento a um lente excepcional e, por outro, a de desencantamento com a doutrina positivista:

Esse pendor pelos estudos de filosofia aproximou o estudante de Oto de Alencar, que era, por sinal, o mais fascinante de todos os professores da Escola Politécnica. Por ele, Lima Barreto teve sempre uma admiração sem limites, a ponto

de considerá-lo um gênio, “sem eiva de pedantismo ou de suficiência presumida” (BARBOSA, 2002, p.102).

Afonso Henriques superou esta fase com muita bagagem filosófica e com muitos amigos os quais também possuíam grande grau de filosofia e intelectualidade, talvez neste ponto pode-se dizer que os mesmos eram os melhores do país daquele tempo. Pois cursavam a *Escola Politécnica* de igual forma e esta teria sido uma das melhores – senão a melhor – instituição de ensino superior do Brasil, reunindo as melhores cabeças que se podia imaginar.

Pode-se afirmar que o pai e a mãe foram as influências da vida prática de Lima Barreto que influenciaram e, até certo ponto, determinaram sua escrita satírica, ou de qualquer outro estilo. Já o ingresso na Escola Politécnica foi seu fator de influência e de determinação quanto ao argumento filosófico de sua obra, ou seja, fizeram parte de sua formação teórica, o tal convívio social com seus colegas da instituição e o lente altamente preparado para influenciar não só de modo teórico, mas também de modo prático.

Em se cursando uma pequena retrospectiva aos pontos e acrescentando outros também de caráter original, pretende-se agora a perseguição de um elemento de justificativa ao que se expôs como esteio a visão que aponte os caminhos que influenciaram o uso da linguagem irônica e satírica na obra *Os Bruzundangas* (1922) de Lima Barreto.

João Henriques de Lima Barreto apareceu como influência primordial do romancista seu filho, pois que se percebe em ambas as histórias de vida que aquele ao buscar condições de existência salubre e ao mesmo tempo honesta e até mesmo, porque não, simples e comum – situação que parece ser difícil de conciliar na sociedade capitalista agitada na época de sua vida profissional – teve que brigar com muita gente e instituições, mostrando assim (talvez do receio da volta da escravidão já que fora filho direto de escrava) toda sua força e garra na vontade de viver como súdito ou cidadão, mas honrado em sua atitude. Assim cria-se forjado também pela situação ambiental, imbuído na cultura sofrida de seu povo, do meio em maior parte, um habitante da/do cidade/país singular e urdido entre o receio de épocas tão mais difíceis para pessoas de origens afro-brasileiras e, de igual modo na vontade de lutar por uma ascensão ou apenas para garantir o viver em harmonia social com os seus, sendo homem livre – numa concepção burguesa/capitalista.

Inclua-se, outrossim, que João Henriques possuía como traço original a admiração à nobreza – sobretudo a imperial. Porém, ao que tudo indica, seria ele o inspirador, do Lima Barreto seu filho, para contra atacar o mundo ferrenhamente sem delongas, sem meio termo e com muita revolta do “jovem Telêmaco, de Homero, ainda não aconselhado”, ou seja, o que ataca com fúria cega.

O contraponto decisivo nesta tendência, de quem compõe em literatura com certa experiência na linguagem jornalística dos artigos e das crônicas, é, também, a imagem matriarcal. Portanto se busca as raízes definitivas que influenciaram a linguagem em *Os Bruzundangas*. Deste modo, a parte peremptória intelectual que reveste toda a personalidade artística de Afonso Henriques, fora a presença, não menos marcante de Amália Augusta com toda a sua fina educação. Do contrário e muito longe disto, quando se percebe fustigado se reflete bem antes de revidar, daí a linguagem que fere com simplicidade sem ser vil.

Transforma-se no “Telêmaco instruído” a fazer a coisa certa apenas no momento certo. Aqui sim, surge a linguagem não mais incisiva da crônica jornalística, mas, no entanto a da sugestão. Pode-se pensar na República d’*Os Bruzundangas* como algo sugestivo em suas características inatas. Um país paralelo ao Brasil na cotação do narrador viajante e muitíssimo observador só poderia resultar em uma linguagem irônica e, como diria Alfredo Bosi (1970) em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*: “Com *Os Bruzundangas* Lima Barreto fez obra satírica por excelência” (BOSI, 1970, p. 364).

A linguagem se fizera apurada na última criação literária que se propõe examinar de modo principal neste trabalho de análise, ela – a linguagem – aparece em seu princípio, meio e fim nas ações muito evidenciadas em *Os Bruzundangas* (1922), como que apontando e acusando uma das obras da fase mais experiente de seu criador e, assim de fato o fora afinal. O estilo amalgamado de João Henriques e Amália Augusta, pois que não deixa de tocar e causar reflexões aos assuntos que se quer trazer à baila, por outra via, não os trazem de forma bruta podendo ser confundido com grosseria gratuita, mas sim de, uma elegância que só poderia possuir um grande conhecedor e admirador dos costumes da nobreza – imperial ou não. Agora, na fase adulta, morador da Vila Quilombo, Afonso Henriques de Lima Barreto, o escritor ainda não revelado, tinha por cristalizado as influências desde a sua “primeira infância” que o levaram às escrituras irônicas e satíricas que, aperfeiçoadas, surgiram em seu trabalho *Os Bruzundangas* (1922).

Dos seus dias, intensamente vividos, da fase “madura” da vida, Afonso Henriques se dedicara aos estudos, à escrita para vários jornais, dentro e fora de sua cidade natal, o Rio de Janeiro, e seus escritos como literato começara a surgir. Continuou a ser o arrimo de família e cuidar do pai ainda com patologias psíquicas. Porém, é desde o começo desta fase que encontrara várias vezes no álcool uma saída alternativa para seus problemas.

Quando todos percebiam, e de certo modo acreditavam no falecimento de João Henriques, Afonso Henriques também ficara doente e acamado de uma enfermidade aparentemente corriqueira tais como: primeiro, um reumatismo que surge de leve e que vai ganhando gradações paulatinamente. Segundo, uma torção no pé – que o impede de se locomover em longa distância como ir à redação dos jornais em que trabalhava, por exemplo. Como se pode conferir nestes dois trechos de Assis Barbosa (2002):

O escritor continuaria encarcerado em casa, sempre entregue ao trabalho. Não é só o pé machucado, em consequência de uma torcedura, que o retém na Vila Quilombo. Dentro em pouco, será também o reumatismo – “infernado reumatismo” que o persegue há mais de seis anos – agravado por outros padecimentos.” (BARBOSA, 2002, p.348).

E prossegue ainda:

O álcool, que lhe consumira todas as energias vitais, estava por terminar a sua obra de devastação. Minara-lhe todo o organismo. Sentia-se esgotado, a caminho do aniquilamento total. Já não produzia como antigamente. Rendia-lhe pouco o esforço de dias, semanas, meses inteiros preso nas quatro paredes do seu quarto de dormir. (BARBOSA, 2002, p.348).

Em terceiro, e literalmente último lugar, Afonso Henriques já acamado contraía alguns sintomas gripais e fortes enxaquecas, mas quem poderia supor que faleceria antes mesmo que seu pai que ia piorando cada dia mais. Restaria à irmã mais nova, Evangelina, a “função de enfermeira” de ambos, e apesar de seus bons serviços prestados, assiste num período de quarenta e oito horas a morte do irmão e do pai respectivamente. Teria ela conversado com Afonso Henriques e saíra para ver o pai igualmente enfermo, e, quando regressara encontra o irmão, mais velho e arrimo familiar, morto, como se lerá nos escritos que se segue: “Lima Barreto sentara-se na cama, enquanto Evangelina dispunha a bandeja no travesseiro, que havia colocado sobre as pernas do doente. Uma hora depois, retornando ao quarto, encontraria o irmão morto. Continuava sentado, abraçado a um volume da *Revue des Deux Mondes*.” (BARBOSA, 2002, p.358). E assim ao se referir a João Henriques, Francisco de Assis Barbosa (2002) escreveu: “Morreu quarenta e oito horas depois do filho. Foi

enterrado na mesma campa. E, no túmulo humilde, eles repousam para sempre, novamente unidos, na morte como na vida.” (BARBOSA, 2002, p.360).

Chega-se ao retomar as pessoas e fatos que possivelmente foram influências notáveis na vida do romancista Afonso Henriques de Lima Barreto, mais conhecido genericamente com os seus dois últimos nomes, é que tais pessoas e tais fatos, como preconiza a doutrina na filosofia determinista, formaram os pilares para a formação de Lima Barreto como escritor. Esta filosofia possuiu em seu âmago criterioso o preconceito racial ao acreditar que também a raça determinava o proceder pessoal de cada indivíduo. Depois do que se expôs aqui, espera-se que tenha ficado patente de que o Brasil do tempo do pai e filho Lima Barreto influenciou consideravelmente a escrita deste último.

Tem-se então este mesmo escritor aperfeiçoado em sua linguagem irônica e satírica. Ou seja, em sua vida toda, a contar da fase infantil com a morte da mãe aos seus sete anos incompletos, até a fase adulta na qual se manifestou o problema com o álcool como forma paliativa de fuga às problemáticas que não eram poucas, entre elas: o complexo racial, a incipiente finança, as doenças – do pai e sua própria –, as (in)conformações com os costumes sociais afetados da Europa e dos Estados Unidos, as percepções de injustiça na política pelos governantes e homens de poder, o sentimento de rejeição de algumas rodas artísticas sobre maneira das literárias. Tudo isso e alguns elementos a mais que podem ter ficado ocultos, formataram o escritor numa linguagem por vezes direta, mas ao que se pode ainda especular de forma capital na linguagem indireta veiculada pela ironia e pela sátira e, esta última, fora a melhor forma compilada em vários episódios no esmerado composto artístico: *Os Bruzundangas* (1922).

Retomar-se-á tais pressupostos nos próximos tópicos nos quais se analisará as origens do gênero satírico e a linguagem satírica em *Os Bruzundangas* (1922). Neste capítulo que hora se encerra, buscou-se trazer como causa da linguagem satírica a idiossincrasia barretiana que provocará e resultará em seus possíveis desdobramentos irônicos e satíricos refletidos de forma mais forte e mais bem acabada na obra que se propõe a analisar no trabalho em questão.

## 1.2 A arte literária na concepção de Lima Barreto

O escritor Lima Barreto possuía convicções firmemente assentadas e, embasadas em pelo menos dois pilares. O primeiro deles diz respeito a conjectura que emanava das leituras dos grandes clássicos e teóricos que compuseram com maior ou menor mediada o tempo em que viveu e se criou o escritor carioca. O segundo, diz respeito a própria prática do mesmo escritor, suas vivências e experiências. Foi um artista e crítico com grande intensidade em seu fazer criativo porque soube amalgamar estas duas fontes de referências intelectuais para daí então traçar a senda rumo ao fazer literário.

Dentre estas convicções estão as literárias, estas por seu turno, como as outras, são peremptoriamente definidas a partir destes dois pilares. Lima Barreto publicou, enquanto trabalhador/escritor de jornal, crônicas e artigos nos quais deu seu parecer sobre literatura. Posteriormente, Francisco de Assis Barbosa (1914-1991) compilou os mais importantes deles em um trabalho acabado de crítica literária denominado: *Impressões de Leituras* publicado pela primeira vez em 1956 com a colaboração de Antônio Houaiss (1915-1999) e Manuel Cavalcânti Proença (1905-1966) além do mais este último assina o prefácio da mesma obra de crítica literária. Neste livro, pode-se bem perceber que uma das primeiras “impressões” de literatura para Lima Barreto era o fato de que a mesma teria que ser algo a mais que um simples “deleite dos prazeres” através da observação do que vem a ser o belo.

Com efeito, desde a crônica denominado *O destino da literatura* – crônica esta que é a primeira do livro Assis Barbosa supracitado – que Lima Barreto logo nos primeiros parágrafos começa a criticar a beleza exterior em contraponto ao conteúdo, a princípio isto se dá nos conferencistas, mas por vezes tal crítica é encontrada em outros escritos barretianos principalmente, também, em sua escrita literária, diga-se que, como o próprio título da crônica sugere o assunto é sobre os rumos que deverão seguir a literatura universal.

Lima Barreto, ao se justificar do porquê nunca quis fazer conferências, utiliza-se de três páginas, e aborda a questão de que conferencistas de beleza física atraem para aos auditórios grande volume de “moças e senhoras” e, muitas das vezes sem grandes conteúdos em suas respectivas conferências, em quanto que, em contra partida há uma recíproca verdadeira:

É verdade que o Senhor Augusto de Lima, grande poeta nacional e parlamentar conceituado, faz conferências com sucesso; mas é que, se não tem ou não teve a beleza de m<sup>o</sup>ço, possui hoje a imaterial da idade madura. É verdade também que assisti conferências concorridas de Anatole France e do professor George Dumas, e não eram êles, lá para que se diga, homes bonitos e *chics*. Em Anatole, achamos eu e alguns amigos um belo homem; mas não da beleza que fere as mulheres. E esta é a qualidade fundamental para se fazer uma excelente conferência, no julgar de todos ou de tôdas da cidade brasileira em que nasci. (BARRETO, 1956, p. 52).

Aqui há uma matéria inequívoca de que a prática de Lima Barreto – como a observação de que para o povo brasileiro impressiona mais o que se situa no exterior que o conteúdo em si – o ajudava a conduzir suas convicções sobre o mundo das letras. No parágrafo acima têm-se suas observações sobre os conferencistas, mas que também se aplicam as questões do bom escrever literário. Neste sentido uma das concepções barretianas reside no fato de que a literatura tem que estar em planos maiores do que aqueles que diz respeito apenas ao estético, ela precisa habitar no artístico sim, mas de modo prioritário no comunicativo. Vê-se melhor tal função que espera Lima Barreto da literatura no trecho seguinte:

[...] mais do que nenhuma outra arte, mais fortemente possuindo essa capacidade de sugerir em nós o sentimento que agitou o autor ou que êle simplesmente descreve, a arte literária se apresenta com um verdadeiro poder de contágio que a faz facilmente passar de simples capricho individual, para traço de união, em fôrça de ligação entre os homes, sendo capaz, portanto, de concorrer para o estabelecimento e uma harmonia entre êles, orientada para um ideal imenso em que se soldem as almas, aparentemente mais diferentes, reveladas, porém, por ela, como semelhantes no sofrimento da imensa dor de serem humanos. (BARRETO, 1956, p. 62).

Vê-se que tal comunicação tem que ser, também, mais que um ato do simples comunicar algo à alguém. Esta tem que levar as emoções e/ou sensações do autor para seus leitores. Ela deve mesmo e então unir as almas de características mais diversas. Deve, de alguma maneira, formar uma legião voltada ao bem comum. Não entende, Lima Barreto, a arte pela arte, a arte apenas pelo culto da forma como se dava na poesia parnasiana brasileira de seu tempo. Entendia o escritor de que hora se ocupa, que a arte é naturalmente militante e que a mesma não poderia se dar ao direito de existir sem que se fizesse uma boa crítica à sociedade em que foi concebida. Na sequência da mesma crônica pode-se ler:

Mesmo que a Grécia – o que não é verdade – tivesse por ideal de arte realizar unicamente a beleza plástica, êsse ideal não podia ser o nosso, porque, com o acúmulo de idéias que trouxe o tempo, com as descobertas modernas que alargaram o mundo e a consciência do homem, e outros factôres mais, o destino da Literatura e da Arte deixou de ser unicamente a beleza, o prazer, o deleite dos sentidos, para ser cousa muito diversa. (BARRETO, 1956, p. 64).

Talvez seja esta a crônica que mais sintetiza o pensamento barretiano sobre como a obra de arte deva ser composta. Há que se articular sim a linguagem artística, mas parar por aí é um tipo de desperdício criminoso, pois tem-se a oportunidade de expor seu modo de ver o mundo, ser convincente, de se virar a situação em favor da maioria necessitada e de vez tomar o poder daqueles que só sabem escravizar. Isto sim, faria sentido para o escritor carioca, o resto seria perda de tempo. Lima Barreto usa as palavras de sua maior referência literária: Tolstói que compara os feitiços artísticos com a nutrição e a saúde do corpo humano. Como se pode conferir nesta passagem:

“Se dissermos que o fim de uma certa atividade humana é unicamente o prazer, e só sobre êle fizemos repousar a nossa definição, será ela evidentemente falsa. É o que se dá com a definição de Arte assim concebida. Com efeito; examinando-se as questões de nutrição, por exemplo, ninguém se atreverá a afirmar que o prazer de comer é a função principal da nutrição. Tôda a gente compreende que a satisfação do nosso paladar não pode servir de base à nossa definição de mérito dos nossos alimentos.” (TOLSTÓI apud BARRETO, 1956, p. 65).

E ainda, o próprio Lima Barreto fez o seu cotejo entre alimentos com obras literárias: “Há muitos que são agradáveis, digo agora eu, que não são nutritivos, antes são prejudiciais à economia do nosso organismo; e há outros que não são lá muito saborosos, mas que preenchem perfeitamente o fim da nutrição, que é o de conservar a vida do nosso corpo.” (BARRETO, 1956, p. 65). Vê-se então, nas duas comparações – a de Tolstói e de Barreto – que: se a obra de arte não trazer tanto colorido e beleza estética, mas, tocar em questões importantes para o bom-viver da sociedade; em tal caso, esta sim seria a ideal; enquanto que se a obra de arte literária for cheia de colorido e beleza, mas não tocar em questões relevantes para a saúde da sociedade, ela não é tão boa quanto aparenta ser.

Em outra citação da mesma crônica jornalística é possível constatar a ideia que Lima Barreto possuía sobre como deveria ser a literatura para que esta fosse produtiva e útil para a sociedade em que estivesse inserida, era a que se segue. Antes uma pequena observação, a “ela” que inicia o parágrafo e se repete durante muitas vezes se refere a obra de arte, como uma espécie de aliteração:

Ela sempre fêz baixar das altas regiões das abstrações da Filosofia e das inacessíveis revelações da Fé, para torná-las sensíveis a todos, as verdades que interessavam e interessam a perfeição da nossa sociedade; ela explicou e explica a dor dos humildes aos poderosos e as angustiosas dúvidas dêstes, àqueles; ela faz compreender, uns aso outros, as almas dos homens dos mais desconhecidos nascimentos, das mais dispersas épocas, das mais divergentes raças; ela se apieda tanto do criminoso, do vagabundo, quanto de Napoleão prisioneiro ou de Maria Antonieta subindo a guilhotina; ela, não cansada de ligar as nossas almas, umas às outras, ainda nos liga à árvore, à flor, ao cão, ao rio, ao mar e à estrêla inacessível; ela nos faz compreender o Universo, a Terra, Deus e o Mistério que nos cerca, para o qual abre perspectivas infinitas de sonhos e de altos desejos. (BARRETO, 1956, p. 67).

Ou seja, a obra de arte, e em especial a literária que trabalha com elementos da comunicação, precisa ser útil, precisa ter como fim, o aperfeiçoamento social. A terceira crônica na sequência do livro *Impressões de Literatura* (1956) possui exatamente o título de: *Literatura Militante* e outra subsequente possui o título de *Literatura e Política*. Aquela, foi escrita em sete de setembro de 1918 para o A. B. C. e esta foi escrita em A *Lanterna* em dezoito de janeiro do mesmo ano. Naquela encontra-se o seguinte declarado:

Pode-se lê-lo e lá o encontrei. Êle mostrou que desde muito as letras francesas se ocuparam com o debate das questões da época, enquanto que as portuguesas limitavam-se às preocupações da forma, dos casos sentimentais e amorosos e da idealização da natureza. Aquelas eram – militantes; enquanto estas eram contemplativas e de paixão. (BARRETO, 1956, p. 73).

Constata-se que Lima Barreto, ao evocar o Eça de Queiroz (1845-1900), declara que, como se pode ver, a literatura francesa é mais militante enquanto que a literatura portuguesa é mais contemplativa. Já na crônica intitulada *Literatura e Política* tem-se uma especial implicação com o escritor Coelho Neto (1864-1934), porque este acima de tudo e de todos, encarnava o tipo do burguês que ganhava muito dinheiro e mesmo assim não se importava com a miséria alheia quando deveria com duas possibilidades a disposição – a política e a literária – influência positivamente com o fito de mudar para melhor o destino do povo brasileiro que tanto dependia dos seus serviços como um parlamentar. O escritor expressa diretamente seu pensamento conforme seu observa no trecho em destaque:

Em um século de crítica social, de renovação latente, das bases das nossas instituições; em um século que levou a sua análise até os fundamentos da geometria, que viu pouco a pouco desmontar-se o mecanismo do Estado, da Legislação, da Prática, para chegar aos seus elementos primordiais de superstições

grosseiras e coações sem justificações nos dias de hoje; em um século deste, o Senhor Coelho Neto Ficou sendo unicamente um plástico, um contemplativo, magnetizado pelo Flaubert da *Mme Bovary*, com as suas chinesices de estilo, querendo como os Goncourts, pintar com a palavra escrita, e sempre fascinado por uma Grécia que talvez não seja a que existiu mas, mesmo que fôsse, só nos deve interessar arqueologicamente. (BARRETO, 1956, p. 75 e 76).

Considera-se doravante que pelos exemplos aqui apresentados seja possível que se inicie a análise da linguagem utilizada pelo escritor Lima Barreto. Nela há uma estranha simplicidade, pois que nestes tempos históricos que acompanharam a vida do escritor carioca os literatos e jornalistas costumavam gastar um arsenal de palavras ditas difíceis. Isto se dava por conta de que no Brasil o público leitor era muito específico e, considerado o quantitativo populacional, era até mesmo escasso. Assim sendo, se presumia a erudição deste, fato que não se traduzia na verdade necessariamente. Não é o caso do escritor que ora se ocupa – Lima Barreto. Sua linguagem simples e direta, beirando a oralidade, inaugura um modo novo de escrever. Nos jornais, os editores percebem que o público leitor havia se expandido e mesmo os leitores tradicionais apreciavam uma leitura mais ligeira. Pode-se dizer que nasce aí a linguagem jornalística que o escritor Lima Barreto converte também em linguagem literária, pois leva este mesmo estilo para suas obras de ficção. Há ainda quatro considerações relevantes dentro da visão barretiana sobre como a literatura deveria ser.

A primeira, é o fato de que a literatura não deve ser inteiramente estética/contemplativa, ela pode ou não possuir este elemento. A influência da estética parnasiana na poesia atingia a prosa e a deixava carregada de vocabulários ditos, pelo senso comum, de difíceis e imediatamente desmascarados por Lima Barreto como sendo estes “vocábulos senis ou caducos”. Assim ele ridicularizava tal prática que só servia para separar o escritor de seu leitor quando a literatura deveria ser “[...] militante, cheia de preocupações políticas, morais e sociais, [...]” (BARRETO, 1956, p. 76).

A segunda diz respeito ao fato da literatura ter que contemplar as grandes questões sócio/políticas de seu tempo. Na visão barretiana de crítica à arte – e de modo principal a arte literária – era extremamente difícil e de se aborrecer o fato de determinada obra literária deixar escapar a oportunidade de comunicar os grandes acontecimentos que poderiam ser resolvidos através da geração de ideias posta nesta ou naquela obra literária. Se dentro das considerações de como deveria ser a literatura na visão de Lima Barreto, de um lado ela não

deveria ser puramente estética/contemplativa, de outro ela deveria ser sempre militante em favor das grandes causas sócio/políticas do povo brasileiro.

A terceira, é que, a Grécia Clássica não possuía um ideal puramente estético, mas ainda que assim o fosse – que seus integrantes possuíssem este ideal puramente estético/contemplativo – este ideal não deveria ser o da sociedade moderna, menos ainda, não deveria ser o da sociedade brasileira, portanto, ele não deveria ser seguido. Pois que esta nova sociedade era agora muito mais complexa e, assim sendo, possuía muito mais ideias para suas complicadas problemáticas do que a sociedade grega antiga. Devia-se abandonar aquele passado estrangeiro que não traria nada de objetivo como solução dos problemas que a virada do século exigia.

A quarta e última, é a síntese em Coelho Neto (1864-1934) de como não se deveria ser um literato, pois este além de literato era também político e nestas duas condições não se envolvia com as grandes questões de seu tempo ficando, por assim dizer, naquilo que Carlos Nelson Coutinho (1934-2012) chamou de intimismo à sombra do poder. Coelho Neto encarnou e cristalizou na imagem mental barretiana a figura dos que pretendem apenas se beneficiar do *status* de escritor enquanto que o caminho deveria ser outro, usar justamente deste *status* para trazer ganhos e benefícios a um povo que tanto necessitava – e ainda necessita de assistência em vários setores sociais.

### 1.3 A Sátira na obra de estreia *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909).

Voltar-se-á para a análise da linguagem satírica na primeira obra do escritor Lima Barreto, *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909). Para isso é preciso destacar que apesar da referida obra ser considerada predominantemente do gênero romanesco, ainda assim, em vários de seus momentos esteve presente certo grau de humor e elementos satíricos na linguagem escolhida pelo autor. Um outro elemento é a finalidade desta linguagem e a consciência que o escritor possuía sobre o poder da mesma.

Adentra-se a uma importante questão que tanto se quer distinguir para depois – neste e no terceiro capítulo – melhor discutir que se trata da linguagem indireta por meio da

fala do narradores e personagens das obras de Lima Barreto – principalmente na obra satírica: *Os Bruzundangas* (1922). Pois, ao mesmo tempo em que se dava ao modo de fala direta por parte da personagem ou narrador, estas falas eram indiretas em relação ao autor, porque estavam colocadas na boca e no pensamento das suas personagens principais e seus narradores, e assim, punha-se a expressar, a opinião do escritor Lima Barreto. Ou seja, as verossimilhanças nas falas das personagens se dão por contar, estes personagens e narradores, com a liberdade da fala direta, que passa a ser indireta se se considerar que o juízo de valor, das problemáticas discutidas, é do autor da obra e não dos integrantes da narrativa.

Northrop Frye (1912-1991) em seu livro intitulado em português de *Anatomia da Crítica* (1957). Descreve um tipo de herói como irônico. É o quinto tipo que ele relaciona. Veja-se:

5. Se inferior em poder ou inteligência a nós mesmos, de modo que temos a sensação de olhar de cima uma cena de escravidão, malogro ou absurdez, o herói pertence ao modo *irônico*. Isso é verdade mesmo quando o leitor sente que está ou podia estar na mesma situação, pois a situação está sendo julgada com maior independência. (FRYE, 2001, p. 40).

O irônico nesse caso, como se pode observar, não assume apenas uma acepção moderna da palavra, aquela em que o irônico significaria declarar um elemento enunciativo totalmente oposto ao que se queria realmente declarar. Apesar de que se estuda aqui a linguagem satírica e esta está ligada tanto ao humor quanto à ironia, tal ironia fryeniana é um pouco diferente, mas serve perfeitamente de apoio ao que se vai adentrar, pois os tipos barretianos, as imagens criadas por ele – Lima Barreto – para causar humor, quase sempre se utiliza deste tipo de ironia, qual seja, aquela em que se tem sempre a impressão de que se “olhar de cima uma cena” ver-se-á, inevitavelmente, muito mais elementos em relação a quem se está dentro da mesma cena. Existe uma fala entre os enxadristas que professa: quando se está de fora do jogo e se vê o tabuleiro de cima, vê-se mais possibilidades em relação a quem está a jogar a mesma partida observada.

Supõe-se que, quando se é a terceira pessoa a contar a história, a mesma tende-se a torna mais interessante, ou ao menos, tende-se a se acrescentar elementos de imparcialidade, o que geraria maior verossimilhança. E Lima Barreto irá fazer muito uso deste tipo de herói irônico fryeniano, qual seja, aquele coitado, que se vê de cima, com “poder ou inteligência”

menor em relação a quem lê. Ou melhor, qualquer tipo de personagem irônico, ainda que por vezes ele será apenas o narrador da história, como se verá na sequência deste. Certo é que, se verá a inocência de determinadas personagens, demonstrada nos textos literários, aquelas que o leitor pode ver de cima e sensibilizar-se com elas. Este olhar distanciado, que consegue causar a compaixão também causa o riso quando se trata da linguagem satírica. Veja a advertência feita por Henri Bergson (1859-1941): “Que o leitor agora se afaste, assistindo à vida como espectador indiferente: muitos dramas se transformarão em comédia.” (BERGSON, 2001, p. 4).

Este tipo de irônico fryeniano é possível encontrar de modo recorrente em Lima Barreto com a personagem ou narrador “distraído” como se verá melhor mais adiante. Para Bergson, uma das formas mais eficaz de provocar o riso é a figura do distraído: “Rimos já da distração que nos é apresentada como simples fato. Mais risível será a distração que tivermos visto nascer e crescer diante de nossos olhos, cuja origem conheceremos e cuja história poderemos reconstituir.” (BERGSON, 2001, p. 9). Se demonstrará com exemplos retirados dos textos barretianos esses “distraídos”. Neste sentido cabe declarar também que, tanto a primeira obra quanto a última, sondadas aqui, tem-se os dois tipos de acepções de ironia com o termo moderno – em que se declara um elemento encunativo querendo se referir a outra bem do contrário do que se declarou – e o termo mediano de Northrop Frye em sua quinta acepção – aquele que o protagonista é menor que o leitor em “poder e inteligência” e, assim é visto de cima, de modo que inspire dó e compaixão em quem lê.

O primeiro, romance barretiano a ser considerado aqui, *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909), possui como característica e como estrutura histórica uma formação dita por Mikhail Bakhtin (1895-1975) como “Romance de Educação”, pois além de a personagem central, Isaías Caminha, narrar suas reminiscências, acaba por ficar patente a construção de sua consciência em cada momento em que o mesmo se decepciona e, com a decepção vem de maneira inevitável a aprendizagem – a “Educação”.

Busca-se o embrião, o germe da linguagem satírica desde esta primeira obra. E como se espera fazer isto? Sabe-se, pelos estudos linguísticos, que não há um gênero discursivo inteiramente puro, assim sendo ocorre o mesmo com os gêneros literários Bakhtin faz questão de reforçar isso ao falar do “romance de educação”. Isto possibilita a este trabalho

colher do texto romanesco barretiano a origem da linguagem satírica do mesmo autor até se chegar a obra em *Os Bruzundangas* (1922), obra esta, inteiramente satírica. Postula Bakhtin:

[...] Nenhuma modalidade histórica concreta mantém o princípio em forma pura mas se caracteriza pela prevalência desse ou daquele princípio de enformação da personagem. Uma vez que todos os elementos se determinam mutuamente, um determinado princípio de enformação da personagem está vinculado a um determinado tipo de enredo, a uma concepção de mundo, a uma determinada composição do romance. (BAKHTIN, 2003, p. 205).

Como se pode ver, neste tipo de romance de educação pode se enquadrar o barretiano, que ora se ocupa, não pode haver um gênero inteiramente monolítico, mas sim, um mosaico de outros estilos – tendo um como predominante. Este por sua vez tem sua determinação na origem do processo de enformar. Em, *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909), o gênero que prevalece é o romanesco, porém, pode-se dizer que esteja presente desde aí o germe da linguagem satírica.

Sabe-se que num dos momentos mais nefastos da história do Brasil, com a criação da república mais precisamente, entra em cena a figura dominadora do coronel. Sabe-se ainda que tal termo, “coronel”, nesse contexto, não se refere a uma patente militar necessariamente, mas sim ao proprietário de fazenda com grande poder econômico e político, e que dominava determinado município ou distrito autoritariamente. A literatura por estes períodos da história nacional quase não versava – nem prosava – sobre temas sociais que denunciasses a situação imposta por estes mandatários. Poucos eram os artistas e/ou intelectuais brasileiros que se atreviam a fazer alguma afronta contra os poderosos donos de terras.

Porém, Lima Barreto foi o que mais tratou do tema do coronelismo em suas obras. Através das personagens e/ou narrador(a), o autor denunciava tais práticas políticas. Para que se possa entender melhor a razão que levava os artistas e intelectuais a ficarem “à sombra” e não tocarem em temas polêmicos, veja-se esta explanação de Carlos Nelson Coutinho (1943-2012) em sua *Cultura & Sociedade no Brasil* (2000):

Em tal atmosfera social rarefeita, era difícil para o intelectual encontrar o meio próprio para seu florescimento independente, para sua autonomia relativa. Restavam-lhe poucas opções; a principal, quase exclusiva, era aceitar a sua cooptação pelas classes dominantes, tornar-se funcionário do aparelho de Estado. E não podia ser de outro modo, numa situação onde praticamente não havia sociedade civil: o parlamento, eleito pelo voto censitário de uma exígua minoria, não podia ser considerado uma entidade autônoma em face do Estado em sentido estrito; os

partidos políticos não eram partidos de massa, mas simples apêndices do Estado. Por outro lado, o mercado cultural era extremamente restrito; se hoje é quase impossível ao intelectual sobreviver no Brasil com a venda de suas obras, pode-se facilmente imaginar o que ocorria no século XIX (COUTINHO, 2000, p. 23).

Com esta exposição, percebe-se a atitude crítica de Lima Barreto ao fazer do tema coronelismo um dos mais recorrentes em sua obra. Este tema complexo tanto quanto outros arrolados neste trabalho de pesquisa e análise aparecem, desde a primeira, até a última obra escrita por Lima Barreto. Leia-se o trecho abaixo retirado do primeiro capítulo do primeiro romance – e primeira obra no geral. Observa-se a questão do apadrinhamento e do favoritismo.

O coronel esteve a pensar. Mirou-me de alto a baixo, finalmente falou:  
— Você tem direito, Seu Valentim... É... Você trabalhou pelo Castro... Aqui para nós: se ele está eleito, deve-o a mim e aos defuntos, e a você que desenterrou alguns.  
Riu-se muito, cheio de satisfação por ter repetido tão velha pilhéria e perguntou amavelmente em seguida:  
— O que é que você quer que lhe peça? (BARRETO, 2001, p. 125).

Nesta breve exposição da fala do coronel Belmiro, a quem o tio de Isaías Caminha – Valentim – veio pedir a “retribuição” de favor feito, percebe-se a prática da época em se conseguir galgar os estratos sociais por meio da troca de favores entre pessoas simples com os ditos coronéis, e estes, para conseguir votos e o conseqüente mandato próprio e/ou de seus candidatos retribuía estes favores. Na fala, o poderoso homem diz que o tio de Isaías tinha o direito de pedir algo ao político Castro, pois para este ser eleito aquele tivera que forjar votos até de pessoas mortas. Um expediente muito comum da república brasileira retratada na obra barretiana.

Além de tudo, fica claro na descrição, que ninguém fazia questão de esconder tamanho *nonsense*, na fala distraída da personagem que revela que aquilo era uma “repetida” e “tão velha pilhéria”. O germe da linguagem satírica começa a se apresentar, mesmo, como já se declarou que a obra em questão seja enquadrada no gênero romanesco. Agora, tanto quanto, ou talvez mais ainda que o tema do coronelismo sobressalta-se uma pauta que rendeu muito mais para a linguagem satírica. A temática da figura divinizada do doutor.

Igualmente ao primeiro exemplo, esse tema inicia-se pelo primeiro capítulo do primeiro romance, *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909), e observar-se-á seus extratos satíricos como se pode ler no excerto a seguir:

Ah! Seria doutor! Resgataria o pecado original do meu nascimento humilde, amaciaria o suplício premente, cruciante e onímodo de minha cor... Nas dobras do pergaminho da *carta*, traria presa a consideração de toda a gente. Seguro do respeito à minha majestade de homem, andaria com ela mais firme pela vida em fora. Não titubearia, não hesitaria, livremente poderia falar, dizer bem alto os pensamentos que se estorciam no meu cérebro (BARRETO, 2001, p. 126).

Cumprido declarar que, no final do parágrafo anterior o autor/narrador já havia expressado uma vez que “seria doutor!” – com toda a força deste ponto de exclamação. E que a contar deste, declarou três vezes, em quatro parágrafos seguidos, que “seria doutor!”, e ainda três parágrafos depois, termina com um novo e sonoro “Doutor! Doutor!” uma verdadeira alucinação em seus pensamentos solitários. Dentre seus divagares chegou a deixar sair o: “era mágico o título”.

Observa-se, neste pequeno trecho a enorme carga significativa que pode revelar a consciência barretiana e sua alta habilidade de compor o que se quer problematizar. Assim ordenam-se aqui os quatro primeiros momentos. Primeiro, o tema recorrente da glória de ser um doutor em um país de maioria analfabeta, tema este que alcança até a sua última obra, *Os Bruzundangas* (1922). O segundo é o encaminhamento da linguagem satírica que também vai se aprimorando por toda a obra do escritor até culminar na última, “satírica por excelência”. O terceiro, a questão do preconceito étnico-racial que nesta primeira obra é muito recorrente, e o quarto, o sonho de quem almeja muito pouco para ser feliz, a saber, falar e ser ouvido.

A questão do ente doutor como uma divindade telúrica, ou brasileira/bruzundanguense, para Lima Barreto era extremamente icônico e cheio de possibilidades semânticas de mostrar para ridicularizar tal estado – e no caso da Bruzundanga também tal Estado. Veja-se que no trecho apresentado Isaías, personagem principal, se encontra em divagação e nisso sonha com o dia que seria doutor, e assim sendo, tudo seria diferente, tudo seria melhor, ele seria ouvido por outras pessoas.

Quando o maior sonho é ser ouvido por outras pessoas, revela-se nas entrelinhas que a personagem em questão teve uma vida até então cheia de privações. É muito possível

que o leitor tenha um pequeno “sorriso no canto da boca”<sup>5</sup> ao ler: “Resgataria o pecado original do meu nascimento humilde [...]”, ou seja, aí há desde o primeiro capítulo da primeira obra o embrião da linguagem da sátira. Percebe-se que para o pensar/declarar da personagem isso soa normal, mas para quem recebe isto de fora, para quem “vê a cena de cima”<sup>6</sup>, o efeito ligeiramente cômico é inevitável. Por aí mesmo continua-se a desenvolver-se a, dita aqui, linguagem satírica.

As reticências depois do declarado: “[...] amaciaria o suplício premente, cruciante e onímodo de minha cor...”, revela o quanto era suplicante e crucial toda forma de preconceito sofrido por essa personagem por conta da cor de sua pele. A inocência da personagem pode sempre causar dois efeitos, o cômico ou o de piedade/compaixão. Aqui, sendo amadurecido o primeiro, tem-se muito mais chances de se sentir o segundo, ou seja, o pesar ao ver tão pequena alma declarar que sonha em presenciar suas ideias sendo ouvidas por muitos. Mas, isto também se configura como o embrião do discurso cômico/satírico.

Northrop Frye (1912-1991) ao postular sobre algumas palavras, que usam determinados satiristas e com elas, corre-se o risco de perder o efeito cômico e adentrar-se ao campo da ofensa, acaba por advertir sobre os tais riscos de fazer uso das mesmas. As semelhantes palavras são normalmente, segundo Frye, as que nomeiam genericamente o reino animal. Na sequência o que se pode ler na *Anatomia da Crítica* (1971) é:

Mas o ataque em literatura jamais pode ser uma pura expressão de ódio, meramente pessoal ou mesmo social, quaisquer que possam ser seus motivos, porque as palavras para exprimir ódio, tal como se distingue da animosidade, têm um alcance muito limitado. Quase todas as que possuímos derivam do mundo animal, mas chamar um homem de porco ou jaritataca ou uma mulher de cadela proporciona uma satisfação fortemente limitada, pois muitas das qualidades desagradáveis do animal são projeções humanas (FRYE, 1973, p. 220 e 221).

Ao refletir sobre o postulado fryeiano tende-se a concordar, pois ao comparar as características animais com as mesmas de determinados seres humanos, via de regra, causa o efeito de tamanho ultraje e passa muito longe de causar o efeito cômico. Porém, mais uma vez o artista, em que hora se ocupa, consegue muito habilmente contrariar esta regra. Além de ferir sem ofender comparando a animais, também o faz referindo-se à inteligência dos atacados como a de um homem primata – não demonstrado agora mas na subsequência. Tudo

---

<sup>5</sup> Expressão de Francisco de Assis Barbosa (1914-1991).

<sup>6</sup> Expressão fryeiana para indicar o irônico que não obstante é um coitado, uma vítima de injustiça e que possui menos “poder e inteligência” que o leitor.

produzido com o efeito cômico e a mais alta linguagem satírica. É o que se depreende do trecho a seguir:

Falava e não nos olhava quase; errava os olhos – os olhos pequeninos dentro de umas órbitas quase circulares a lembrar vagamente uma raça qualquer de suíno – errava os olhos, dizia, pelo pátio do teatro, e quando nos fixava trazia uma expressão de escárnio que ele mantinha com um razoável dispêndio de energia muscular (BARRETO, 2001, p. 133).

Em outro trecho lê-se:

Mal saiu, pedi pormenorizadas informações ao Laje da Silva. Nos confins da minha aldeia natal, eu não podia adivinhar que o Rio contivesse exemplar tão curioso do gênero humano, uma descontraída mistura de porco e de símio adiantado, ainda por cima jornalista ou coisa que o valha, exuberante de gestos inéditos e frases imprevistas. (BARRETO, 2001, p. 133 e 134).

E ainda em outro: “De manhã, pus-me a recapitular todos esses episódios; e sobre todos pairava a figura inflada, mescla de suíno e de símio, do célebre jornalista Raul Gusmão.” (BARRETO, 2001, p. 134). É possível constatar nos trechos destacados a presença do postulado fryeiano sobre a comparação de seres humanos com animais. Em todos eles, está presente a comparação com as características animais. Além disso, a situação de realizar a imagem de alguém que possui olhos de porco e que enquanto conversava, concomitantemente, vagueava o olhar “pelo pátio do teatro”, a imagem estampada que se tem, já é irremediavelmente cômica e se torna ainda mais quando este mesmo alguém quando fita possui a “expressão de escárnio que ele mantinha com um razoável dispêndio de energia muscular”. Tem-se desde aí, nesta primeira obra, a consciência barretiana sobre o escárnio e o início da mais alta linguagem satírica.

Na sequência, a consciência em formação da personagem principal ao declarar que não imaginava que o Rio de Janeiro, lugar idealizado pelo protagonista como muito evoluído, possuísse pessoas extremamente pedantes. Também além da “mistura de porco e de símio” os trejeitos descritos como “exuberante de gestos inéditos e frases imprevistas” causam o efeito cômico. A personagem/narrador trabalha o tempo todo com a decepção de quando se espera algo de alguém e assim desmascara a ideologia dominante das instituições públicas e privadas da sociedade capitalista republicana e, ainda hoje, vigente no Brasil de Lima Barreto.

No trecho seguinte, há apenas a lembrança da imagem humana com características físicas de animais e, não só é a memória da personagem principal em ação como é o não deixar esquecer o leitor de tal imagem. Agora, antes que se analise a subsequência, alguns adendos. Ao retomar o tema da figura doutoral divinizada, mesmo quando essa mistificação da mesma cai por terra, ainda que por alguns instantes, assim também, de alguma forma acaba-se por, em um senso cultural comum, a pensar-se que eles – os tais doutores – possuem de algum jeito capacidades acima da média de outras pessoas não doutoradas. Permita-se a apreciar na continuação as observações de Isaías Caminha sobre o Doutor Castro:

Embora não tendo mais a velha crença, de que eles fossem inspirados pelos deuses, o meu respeito baseava-se em motivos mais modernos, concordes com o feitio de pensar do nosso tempo. Imaginava-os com uma tresdobrada força de sentidos e inteligência, podendo prever, adivinhar, sentindo antes de expressos os desejos, as necessidades de cada um dos milhões de entes que sofriam e viviam, que pensavam e amavam pela vasta extensão da pátria. Foi com grande surpresa que não senti naquele doutor Castro, quando certa vez estive junto dele, nada que denunciasse tão poderosas faculdades. Vi-o durante uma hora olhar tudo sem interesse e só houve um movimento vivo e próprio, profundo e diferencial, na sua pessoa, quando passou por perto uma fornida rapariga de grandes ancas, ofuscante de sensualidade. Nada nele manifestava que tivesse um forte poder de pensar e uma grande força de imaginar, capazes de analisar as condições de vida de gentes que viviam sob céus tão diferentes e de resumir depois o que era preciso para sua felicidade e para o seu bem-estar em leis bastante gerais, para satisfazer a um tempo ao jagunço e ao seringueiro, ao camarada e ao vaqueano, ao elegante da Rua do Ouvidor e ao semibugre dos confins do Mato Grosso. Onde estava nele o poder de observação e a simpatia necessária para entrar no mistério daquelas rudes almas que o cercavam e o elegiam? Nada transpirava na sua preguiçosa e baça personalidade. (BARRETO, 2001, p. 137).

Percebe-se explicitamente que a personagem de Isaías começa de modo paulatino a desconstruir a imagem feita de um doutor. Aqui há um aprendizado, uma educação no sentido bakhtiniano no processo de desconstrução desta imagem. Assiste-se um Isaías num momento do romance em que inicia pela sua vivência a observar que, o que se dizia sobre os doutores não condizia nem se aplicava ao doutor Castro. Sua própria imagem, na condição de personagem principal, entra em um estado de modificação, ainda que lenta e, coloca-se a arrastar, de certo modo, o leitor às mesmas conclusões. Veja-se o que postula Mikhail Bakhtin (1895-1975) sobre o enredo do romance de educação, em sua subdivisão no romance biográfico – que se entende seja o caso aqui –, característico de um realismo:

O *enredo* da forma biográfica, à diferença do romance de viagem e do romance de provação, não é construído com base nos desvios em relação ao curso normal e típico da vida, mas principalmente nos elementos basilares e típicos de toda a trajetória vital: nascimento, infância, anos de aprendizagem, casamento,

construção do destino, trabalho e afazeres, morte, etc., isto é, precisamente com base naqueles elementos existentes antes do início ou depois do término do romance de provação (BAKHTIN, 2003, p. 213).

Isto, se bem analisado, cabe perfeitamente para a história toda de vida de Isaías Caminha, e de certa maneira de Lima Barreto. Há ainda, no vasto parágrafo barretiano supracitado a inserção do germe da linguagem satírica na passagem em que de suas observações a respeito do doutor Castro, ele comenta ironicamente: “Vi-o durante uma hora olhar tudo sem interesse e só houve um movimento vivo e próprio, profundo e diferencial, na sua pessoa, quando passou por perto uma fornida rapariga de grandes ancas, ofuscante de sensualidade.”, não há como negar a oportuna entrada mordaz muito bem dita pelo autor. O autor/narrador consegue criar uma imagem cômica com o seu descrever, talvez *sui generis* no Brasil de seu tempo. Já no parágrafo subsequente, começa a surgir aí, desde esta primeira obra, a figura do doutor divinal e a fala que mostra que apesar das observações feitas do doutor Castro a personagem de Isaías ainda preservava a figura celestial das pessoas públicas importantes:

Entrando na Câmara, verifiquei que a grandiosa representação que eu fazia do legislador, não se me tinha diminuído com o exame da opaca figura do doutor Castro. Era uma exceção, mas certamente os outros deviam ser quase semideuses, mais que homens, pois eu queria-os com força e com faculdades capazes de atender e de pesar tão vários fatos, tão desconstruídas considerações, tantas e tão sutis condições da existência de cada e da de todos. Para tirar regras seguras para a vida total desse entrechoque de paixões, de desejos, de idéias e de vontades, o legislador tinha que ter a ciência da terra e a clarividência do céu e sentir bem nítido o alvo incerto para que marchamos, na bruma do futuro fugidio. Quanta penetração! Quanto amor! Que estudo e saber não lhe eram exigidos! Era preciso tudo, tudo! A Quiromancia e a Matemática, a Grafologia e a Química, a Teologia e a Física, a Alquimia!... Era preciso saber tudo e sentir tudo! Era na verdade um vasto e alevantado ofício! (BARRETO, 2001, p. 137 e 138).

Percebe-se desde já a divagação de Isaías Caminha, ainda em sua terra natal, que esta personagem, como representação de um tipo, tem dos doutores uma imagem divinizada. E que isso começa na primeira obra de Lima Barreto, mas retoma ainda em quase todas as outras estando aperfeiçoadíssima na linguagem satírica que normalmente a descreve em sua última obra: *Os Bruzundangas* (1922). Mas, acima de tudo há neste parágrafo a forma ideal de como um político deva ser. Quais as qualidades imprescindíveis, e quando narradas emerge em cena o contra-ataque por parte do artista que se sentiu ofendido com tal malfeitoria, pois expõe e (re)faz refletir o quanto se está longe disso.

E em outro excerto:

[...] Num momento dado, por entre aquela mó de gente, surgiu toda de branco a híbrida figura de Raul Gusmão, com a sua fisionomia de porco Yorkshire e o seu corpo alentado de elefante indiano, tendo sempre nos lábios aquele sorriso afetado, um horroroso ríctus, decerto o jeito de sorrir do *Pithecanthropus erectus*. (BARRETO, 2001, p. 139).

Neste último trecho apresentado – aquele que se ocupa com o postulado fryeiano da comparação com o mundo animal –, numa sessão tumultuada da câmara em que a personagem principal tem seu aprendizado bakhtiniano, a revisão da figura marcante de Raul Gusmão pelo protagonista Isaías Caminha é descrita com humor, a começar pelo local tumultuado não se espera, para quem lê, rever o citado jornalista, ou seja, o elemento surpresa também colabora com o efeito cômico.

Além dele, a descrição para quem lê da imagem toda de branco depois de descrito sua fisionomia e corpo comparados ao de animais, sem que com isso caracterize injúrias mas sim o efeito cômico tão esperado e bem labutado pelo autor. Mas, um dos maiores efeitos cômicos, é quando se declara finalmente que, “tendo sempre nos lábios aquele sorriso afetado, um horroroso ríctus, decerto o jeito de sorrir do *Pithecanthropus erectus*.”, pois se retoma ao tema, do primeiro trecho aqui apresentado, do homem primata e de sua expressão facial contraída com certa dificuldade muscular através da palavra “ríctus”.

Há ainda a suposição de que isso seria uma espécie de sorrir do homem primitivo. Em tudo isso existe incutido um tremendo escárnio por meio da linguagem satírica. Mesmo usando a comparação com o reino animal fryeiano que postula que usar tais palavras – do reino animal – causaria o efeito ofensivo o discurso depreciativo de alguém isso não deixa de acontecer mas com efeito humorístico. A linguagem aparentemente simples e direta é muito bem esmerada para que se chegue ao efeito da comicidade.

Dos quatro últimos trechos barretianos apresentados acima, com exceção do primeiro, cabe salientar que em três surgem as palavras: “mistura”, “mescla” e “híbrida” exatamente nesta ordem apresentada. A figura do sátiro, é oportuno lembrar, também é uma espécie de mistura ou mescla e trata-se de uma figura híbrida de ser humano e animal e, que do sátiro nasce a palavra sátira e o gênero denominado satírico. O que não se sabe é se isso estava no plano do consciente ou inconsciente do autor, mas também no presente trabalho não

se quer saber, pois se quer apenas ressaltar que Lima Barreto fez sátira desde o primeiro trabalho e a aperfeiçoou no último.

Lima Barreto faz muito uso da linguagem satírica e da criatividade artística, pois apesar da fala, bem oportuna de Northrop Frye (1912-1991) sobre a possibilidade de se adentrar no campo da injúria quando se compara ao reino animal, a principal personagem, e também narrador, de *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909), usa as tais palavras “ofensivas” fryeianas e consegue-se sim o efeito humorístico como se pôde observar. Outro momento irônico é observado na passagem: “[...] Do interior de um café, o Lajes chamou-me. Não estava só; acompanhava-o o doutor Ivã Gregoróvitch Rostóloff, jornalista brasileiro a quem fui apresentado.” (BARRETO, 2001, p. 140). Entre vírgulas, ou seja, de modo explicativo aparece o adjetivo pátrio brasileiro, contudo o nome que antecede este adjetivo e a quem este se refere é muito parecido e possui a sonoridade e grafia de nomes russos.

Há a leve ironia e o ligeiro efeito cômico, pois que não é impossível um russo trabalhar num jornal do Brasil. Contudo nem por isso ele se tornaria brasileiro. A confusão é proposital, e surge do personagem/narrador distraído. E como se está a discutir a questão do político e do doutor, há na passagem seguinte a consciência em formação da personagem Isaías Caminha sobre o doutor Castro, a quem ele – Isaías – deveria procurar com a carta de recomendação do coronel Belmiro para conseguir emprego no Rio de Janeiro. Conforme se constata no trecho em destaque:

E assim fomos conversando: ele falsamente paternal e eu, à medida que o diálogo se prolongava, caloroso e eloqüente. Houve ocasião em que ele exprobrou essa nossa mania de empregos e doutorado, citando os ingleses e os americanos. — Todo o mundo quer ser doutor... Corei indignado e respondi com alguma lógica, que me era impossível romper com ela; se os fortes e aparentados, os relacionados para a formatura apelavam, como havia eu, mesquinho, semi-aceito, de fazer exceção? Recomendou-me que o procurasse no escritório, que havia de ver... (BARRETO, 2001, p. 152).

Nota-se no comentário acima que, a princípio na descrição do personagem/narrador, este já havia compreendido que seu interlocutor, o doutor Castro – quem deveria ser seu tutor no Rio de Janeiro – estava a agir de forma afetada para com ele. E que Castro tendo feito a contra apologia da figura doutoral acaba por revelar a consciência em formação desta personagem principal, Isaías Caminha, quando o protagonista resolve de certo modo defender seu posicionamento.

Na sequência, poderá ser visto – depois de um acesso de fúria da personagem principal por ter descoberto, ao ler o jornal, que foi enganada pelo deputado Castro – a linguagem satírica se manifestar espontânea e livremente mais uma vez. Quando Isaías em fim se acalma, surge então o declarado:

[...] De novo, voltei à leitura do jornal. Ao fim de uma coluna, lá estava um nome conhecido. Senhor Manuel Laje da Silva, capitalista e industrial... Que acontecera? Recebera a bênção papal até à décima quinta geração. A notícia vinha cheia de gabos à sua atividade e à sua honestidade... (BARRETO, 2001, p. 153).

Há em: “Recebera a bênção papal até à décima quinta geração.” Um dos pontos mais altos da linguagem satírica. A zombaria, o sarcasmo, o natural senso de humor, a sátira em fim contida nesta linguagem supera, faz rir, pois a analogia de alguém sendo abençoado desde si mesmo até quinze gerações familiares posteriores, e é com a matéria, subentendida, paga de jornal em que o panegírico ao capitalista Laje da Silva se encontra em seu mais alto grau, em seu estado mais exagerado e, isso faz com que o autor por trás da personagem denuncie tais práticas com muito bom humor e criatividade, além de caricaturar a cena com a exorbitância.

Agora, depois de já se ter feito a primeira amostra no texto barretiano do enredo na teoria do romance de educação bakhtiniano, em sua subdivisão denominada por Bakhtin de romance bibliográfico – e em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909) pode-se dizer até autobiográfico – surge aqui outra questão, atemporal. Veja-se o que postula Mikhail Bakhtin (1895-1975) em sua *Estética da Criação Verbal* (2003):

O tempo biográfico como tempo real não pode deixar de ser incluído (incorporado) no processo mais longo do tempo histórico, se bem que histórico em termos embrionários. A vida biográfica é impossível fora de uma época, cuja durabilidade, que vai além dos limites de uma vida única, é representada antes de tudo pelas *gerações*. As gerações não têm lugar nem no romance de viagens nem no romance de provação. As gerações inserem um elemento absolutamente novo e sumamente essencial no mundo representado, introduzem os contatos de vidas de tempos diferentes (a correlação das gerações e os *encontros* do romance de aventura). Aqui já é apresentada a saída para a duração histórica. No entanto, o próprio romance biográfico ainda desconhece o tempo autenticamente histórico. (BAKHTIN, 2003, p. 214 e 215).

No primeiro período do referido parágrafo de Mikhail Bakhtin surge a questão do tempo histórico imprescindível, e análogo ao tempo real em sua linearidade. Isto causa a

verossimilhança tão primada não só nos romances, como também em outros estilos barretianos, já que, em quase toda a sua obra pode-se observar as fortes características historicamente constituídas do Realismo.

Já no período seguinte, surge a questão central do romance de educação em sua bipartição romance biográfico e tripartição em sua análise temporal. Como se pode afirmar em passagens anteriores nos excertos bakhtinianos acima demonstrados, o tempo neste tipo de romance, como não cabendo em uma vida humana apenas, é representado pelas gerações. Em *Recordações do Escrivão Isaias Caminha* (1909), a linha do tempo parte de sua mãe e parentes próximos como tio e tia, e pousa em um momento da história, como se verá a seguir, em que ele escreve suas reminiscências enquanto sua esposa acalanta o seu filho. Desse modo se tem as gerações bakhtinianas. Há em um período subsequente a afirmação de que acontece os “contatos de vidas de tempos diferentes” e no caso do romance barretiano em questão esse contato é a própria personagem principal de Isaias Caminha, pois, ele é um jovem na maior parte de seu tempo e de sua história, mas há o momento em que se subentende sua maturidade. Com as considerações de Mikhail Bakhtin, fica imprescindível não mencionar os dois últimos parágrafos que deram fim ao terceiro capítulo do romance que hora se ocupa. Leia-se:

Escrevendo estas linhas, com que saudades me não recorro desse heróico<sup>7</sup> anseio dos meus dezoito anos esmagados e pisados! Hoje!... É noite. Descanso a pena. No interior da casa, minha mulher acalanta meu filho único. A sua cantiga chega-me aos ouvidos cheia de um grande acento de resignação. Levanto-me, vou à varanda. A lua, no crescente, banha-me com meiguice, a mim e a minha humilde casa roceira. Por momentos deixo-me ficar sem pensamentos, envolto na fria luz da lua, e embalado pela ingênua cantilena de minha mulher. Correm alguns instantes; ela cessa de cantar e o brilho do luar é empanado por uma nuvem passageira. Volto às minhas reminiscências: vejo o bonde, a gente que o enchia, os sofrimentos que me agitavam, a rua transitada...

Os meus desejos de vingança fazem-me agora sorrir e não sei por que, do fundo da minha memória, com essas recordações todas, chega-me também a imagem de uma pesada carroça, com um grande lajedo suspenso por fortes correntes de ferro, vagarosamente arrastada sobre o calçamento de granito, por uma junta de bois enormes, que o carreteiro fazia andar com gritos e ferroadas desapiedadas... (BARRETO, 2001, p. 153 e 154).

---

<sup>7</sup> Como de certa maneira comunicado na nota de rodapé número 01, adotou-se neste trabalho o critério do novo acordo ortográfico. Porém, e ao mesmo tempo, de respeito e fidelidade as grafias das citações, tanto no corpo do texto quanto as destacadas dele, que foram publicadas antes de 31 de dezembro de 2008, data em que o novo acordo deveria vigorar.

Perceber-se no trecho acima que, a linha do tempo no romance em questão é desenhada e entrecortada pela narração das recordações da personagem protagonista da história. Isaías neste excerto é o representante do tempo histórico, enquanto, sua mulher é representante de outro tempo e seu filho o representante de outro tempo ainda – o da nova geração. Então já ciente deste tipo de cronologia. Vai-se agora em busca de outro tema recorrente em Lima Barreto, principalmente dentro da mesma obra, o racismo. Numa passagem em que há um furto no hotel em que Isaías Caminha estava hospedado, quando de sua chegada ao Rio de Janeiro, as suspeitas recaem todas sobre ele, possivelmente por conta de sua condição étnico-racial, e então Isaías é intimado a comparecer na delegacia para prestar esclarecimentos. Veja o que se segue:

A sala da delegacia voltou novamente ao seu silêncio primitivo. Um soldado veio apresentar-se, trocando rápidas palavras com o inspetor. Um relógio próximo bateu quatro horas. Dos compartimentos do fundo, chegou um personagem ventruado, meião de altura, de pernas curtas, furta-cor, tendo atravessado no peito um grilhão de ouro, donde pendia uma imensa medalha cravejada de brilhantes. Dirigiu-se ao inspetor:

— Raposo, vou sair: há alguma coisa?

— Nada, Capitão Viveiros.

— E o caso do Jenikalé? Já apareceu o tal “mulatinho”? (BARRETO, 2001, p. 157).

No excerto acima, percebe-se em primeiro plano a caracterização da forte personagem que mais se assemelha aos traficantes ou bicheiros do tempo atual do que um representante da lei. Seu tipo é bem descrito e o autor consegue passar nesta descrição um sujeito grosseiro desde sua aparência externa, mas a impressão ainda é reforçada pelo seu linguajar ao se referir a Isaías Caminha como um “mulatinho”, pois isso faz cortar o coração da mesma personagem já que ele, Isaías, estava a ouvir este diálogo, como se observa no trecho a seguir:

Não tenho pejo em confessar hoje que quando me ouvi tratado assim, as lágrimas me vieram aos olhos. Eu saíra do colégio, vivera sempre num ambiente artificial de consideração, de respeito, de atenções comigo; a minha sensibilidade, portanto, estava cultivada e tinha uma delicadeza extrema que se ajuntava ao meu orgulho de inteligente e estudioso, para me dar não sei que exaltada representação de mesmo, espécie de homem diferente do que era na realidade, ente superior e digno a quem um epíteto daqueles feria como uma bofetada. Hoje, agora, depois não sei de quantos pontapés destes e outros mais brutais, sou outro, insensível e cínico, mais forte talvez; aos meus olhos, porém, muito diminuído de mim próprio, do meu primitivo ideal, caído dos meus sonhos, sujo, imperfeito, deformado, mutilado e lodoso. Não sei a que me compare, não sei mesmo se poderia ter sido inteiriço até ao fim da vida; mas choro agora, choro hoje quando me lembro que uma palavra desprezível dessas não me torna a fazer chorar. Entretanto, isso tudo é uma questão

de semântica: amanhã, dentro de um século, não terá mais significação injuriosa. Essa reflexão, porém, não me confortava naquele tempo, porque sentia na baixaza do tratamento todo o desconhecimento das minhas qualidades, o julgamento anterior da minha personalidade que não queriam ouvir, sentir e examinar. O que mais me feriu, foi que ele partisse de um funcionário, de um representante do governo, da administração que devia ter tão perfeitamente, como eu, a consciência jurídica dos meus direitos ao Brasil e como tal merecia dele um tratamento respeitoso. (BARRETO, 2001, p. 157).

No primeiro período do trecho supracitado há duas considerações a serem feitas. A primeira diz respeito à confirmação do que já se tinha assegurado, a personagem principal estava a ouvir o diálogo do Raposo com o capitão Viveiros e ao ter consciência de que era ele o tal “mulatinho” pronunciado por este último, as lágrimas lhe foram inevitáveis, ou seja, o tema do racismo própria e previamente dito. A segunda diz respeito ao tempo deste romance, há aí o entendimento de que a personagem conta esta passagem já no seu tempo transcorrido e não em seu tempo real.

Há alguns marcos que possibilitam as observações de tais tempos, como os advérbios: “hoje” e “quando” e também os verbos. Quanto a estes últimos, no primeiro momento o verbo “ter” está no presente do indicativo na passagem “não tenho pejo de confessar[...]”, e no segundo momento, com os verbos “ouvir” na passagem “me ouvi tratado assim” e o verbo “vir” no trecho “as lágrimas me vieram aos olhos” estão ambos no pretérito perfeito, tudo apenas neste período, em outros, estes marcos continuam a aparecer.

Vê-se, por exemplo, que no segundo período em que há outros dois momentos, e conseqüentemente, outros dois elementos de marcação temporal a serem considerados: o primeiro é que os verbos “sair” e “viver”, aqui, estão no pretérito Mais-que-perfeito na passagem “Eu saíra do colégio, vivera sempre num ambiente artificial de consideração [...]”. E o segundo, a consciência da personagem, e por conseguinte a do escritor, a consciência barretiana, que considera que ainda que o ambiente fosse artificial, mas mesmo assim o era de respeito a sua integridade moral e física, diferente da situação vivida com quem deveria ser um respeitoso representante da lei.

Há ainda mais uma consciência, a localização temporal e pragmática de que a semântica da palavra “mulatinho” pudesse até não ser mais ofensiva um dia, mas que naquele momento causou baixo amor próprio a quem lhe foi endereçada. No entanto, isto não aconteceu, a mais de cem anos do tempo da publicação da obra em questão, a palavra “mulato” e suas derivações constituem-se como extrema violência a quem lhe é dirigida. Mas

cabe salientar que naquele contexto quase se tende a considerá-la normal, e talvez o fosse, menos para a personagem e, sem confusão das identidades, menos ainda do autor também. No mais, há toda essa fala sentimental do protagonista que faz trazer aos olhos de quem lê o tema do preconceito racial.

De agora em diante se analisará dois peculiares parágrafos ambos iniciam o sexto capítulo, de *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909). O primeiro, ao levar-se em conta o transcurso temporal, percorre predominantemente o terreno do fluxo da consciência e, a um só tempo, o da autorreflexão que se percebe da personagem, mas também sem confusão de identidade, a do próprio autor Lima Barreto. O segundo, aborda sobre uma discussão literária que se mantém coerente com o que o autor escreveu sobre literatura. Então pede-se a leitura e análise do próximo excerto barretiano:

DESPERTEI HOJE<sup>8</sup> cheio de um mal-estar que não sei donde me veio. Nada ocorreu que o determinasse. Ontem, vivi um dia igual a todos. Não tive nem mesmo uma questão com o coletor. Por que não estou satisfeito? Não sei. E quem o poderá saber! Há em nós tanta coisa misteriosa, tantos sentimentos cujas origens nos escapam, que me esforço em vão por explicar este meu atual estado d'alma. De uns tempos a esta parte, acontece-me isso amiudadas vezes. Tudo vai correndo normalmente; os dias com o mesmo enfado de sempre, e as noites serenas e plácidas; entretanto, esta ou aquela manhã, ergo-me e olho pela janela aberta, o rio que desliza lá embaixo, ensombrado de melancolia, cheio de lassidão, com maus desejos passando-me pela cabeça. Penso — não sei por quê — que é este meu livro que me está fazendo mal... E quem sabe se excitar recordações de sofrimentos, avivar as imagens de que nasceram não é fazer com que, obscura e confusamente, me venham as sensações dolorosas já semimortas? Talvez mesmo seja angústia de escritor, porque vivo cheio de dúvidas, e hesito de dia para dia em continuar a escrevê-lo. Não é o seu valor literário que me preocupa; é a sua utilidade para o fim que almejo. (BARRETO, 2001, p. 162).

Nos primeiros períodos, percebe-se a questão temporal mesclada com a questão temática do romance de educação bakhtiniano, o personagem/narrador se queixa de seu mal-estar e da não compreensão de onde o mesmo vem. Há aí uma consciência em forma de desconfiança, há um aprendizado, uma educação, há a percepção de que não se está feliz apesar de neste recorte temporal a personagem poderia se considerar um vencedor, pois já estava apenas a fazer sua literatura de forma sossegada em seu lar familiar, em que, ele era o chefe de família, sua autobiografia pronta sem os antigos problemas. Mas ao se ultrapassar os limites dos primeiros períodos, surge a desconfiança de que recordar o fazia mal.

---

<sup>8</sup> A caixa-alta nestas duas primeiras palavras obedece ao conceito estético da edição de Prosa Seleta (2001). Pede-se consultar referências.

Há um marco temporal importante na passagem: “o rio que desliza lá embaixo, ensombrado de melancolia, cheio de lassidão, com maus desejos passando-me pela cabeça”, pois aqui estabelece o lugar sossegado da propriedade rural da personagem porquanto “rio” se está escrito com inicial minúscula demonstrando literalidade e impedindo de se confundir com o Rio – de janeiro – onde se estava antes, e de onde se retirou a história que se escrevia e ao mesmo tempo o verbo “deslizar” está no presente do indicativo enquanto o verbo “passar” está no gerúndio. A combinação de ambos indica o aqui e agora da cena.

Nos quatros últimos períodos, a desconfiança de que as recordações para o livro estavam fazendo mal ao escritor vem de algumas palavras claras como “Penso” e “Talvez”. Há a confissão de que as recordações eram de sofrimentos. O que faz supor que apesar do sucesso final de sua carreira como um profissional do jornalismo o que tinha ocorrido predominante em sua vida no Rio de Janeiro foram as desventuras.

E agora os períodos mais significativos do parágrafo em questão são as palavras que o encerram e que pode-se ler: “porque vivo cheio de dúvidas, e hesito de dia para dia em continuar a escrevê-lo. Não é o seu valor literário que me preocupa; é a sua utilidade para o fim que almejo.”. Acompanha-se o drama da personagem ao se encontrar em estado duvidoso de se levar, ou não, para frente seu projeto de escrever um trabalho literário. Possivelmente aí quem grita não é apenas a personagem Isaías Caminha, mas sim e também, o próprio autor Lima Barreto, pois o trecho é muito chocante e a verossimilhança se faz muito forte. E no último período, a consciência barretiana associada as suas coerências com o que ele mesmo escreveu como crítico literária. Também há aí, neste último período, o gancho linguístico para iniciar o parágrafo imediatamente seguinte.

Quatro elementos de enunciação fazem jus a serem notados no subsequente parágrafo. O primeiro concentra-se no fato de que a palavra “ele” no primeiro período se refere ao livro que Caminha/Barreto estava a escrever na época desta fala. O segundo, aludi à consciência literária e confissão de seus modelos e até mesmo seus amores literários, sem ser indireto ao mencionar nomes, pois os cita sem hesitação. O terceiro é a admissão da linguagem direta e *acessível*. O quarto e último é a recusa de que o personagem/narrador não possui ambições literárias e a fala de que gostaria de apenas “modificar a opinião” de seus “concidadãos” (críticos e leitores brasileiros):

Quem sabe se ele me não vai saindo um puro falatório?! Eu não sou literato, detesto com toda a paixão essa espécie de animal. O que observei neles, no tempo em que estive na redação do *O Globo*, foi o bastante para não os amar, os imitar. São em geral de uma lastimável limitação de idéias, cheios de fórmulas, de receitas, só capazes de colher fatos detalhados e impotentes para generalizar, curvados aos fortes e às idéias vencedoras, e antigas, adstritos a um infantil fetichismo do estilo e guiados por conceitos obsoletos e um pueril e errôneo critério de beleza. Se me esforço por fazê-lo literário é para que ele possa ser lido, pois quero falar das minhas dores e dos meus sofrimentos ao espírito geral e no seu interesse, com a linguagem *acessível* a ele. É este o meu propósito, o meu único propósito. Não nego que para isso tenha procurado modelos e normas. Procurei-os, confesso; e, agora mesmo, ao alcance das mãos, tenho os autores que mais amo. Estão ali *O Crime e o Castigo* de Dostoiévski, um volume dos contos de Voltaire, *A Guerra e a Paz* de Tólstoi, o *Rouge et Noir* de Stendhal, a *Cousine Bette* de Balzac, a *Education Sentimentale* de Flaubert, o *Antéchrist* de Renan, o Eça; na estante, sob as minhas vistas, tenho o Taine, o Bouglé, o Ribot e outros autores de literatura propriamente, ou não. Confesso que os leio, que os estudo, que procuro descobrir nos grandes romancistas o segredo de fazer. Mas, não é a ambição literária que me move o procurar esse dom misterioso para animar e fazer viver estas pálidas Recordações. Com elas, queria modificar a opinião dos meus concidadãos, obrigá-los a pensar de outro modo; a não se encherem de hostilidade e má vontade quando encontrarem na vida um rapaz como eu e com os desejos que tinha há dez anos passados. Tento mostrar que são legítimos e, se não merecedores de apoio, pelo menos dignos de indiferença. (BARRETO, 2001, p. 162).

As quatro considerações feitas anteriormente, sobre o parágrafo barretiano supracitado, serão analisadas cada uma de modo seccional diferente desde então. Para que não se sinta uma espécie de desaviso, é preciso notar que nas falas: “Quem sabe se ele me não vai saindo um puro falatório?!” e: “Se me esforço por fazê-lo literário”, o elemento que é recuperado pelas palavras “ele” na primeira oração e “-lo” – completando o sentido do verbo “fazer” – na segunda, a saber, se trata do livro de literatura que a personagem principal está a escrever. Percebe-se isto relendo o parágrafo barretiano anteriormente citado – antes mesmo do imediatamente aludido.

A consciência literária de Lima Barreto é percebida tanto em sua escrita crítica quanto em sua escrita literária, há uma enorme coerência, uma grandiosa harmonização entre as duas escritas, suas duas ideias, há uma criatividade artística muito evidente e, deste modo, inibe qualquer possibilidade do pensamento em pousar em áreas pejorativas como acusar o autor de sem técnica ou coisa parecida. Pois nota-se nesta passagem que a verossimilhança é muito forte quando se compara a vida de Isaías Caminha com a própria história de vida de Lima Barreto, uma vez que há momentos difíceis de identificar e separar – ao leitor que conhece a biografia do artista carioca – se quem está a declarar as confissões é a personagem ou o próprio autor.

Ali se pode encontrar, como já mencionado, não só a consciência literária de Lima Barreto, mas acima de tudo e principalmente, também a confissão de seus modelos e até mesmo seus amores literários, sem ser indireto, já que Caminha/Barreto elenca nominalmente os seus preferidos, dentre eles não só literatos como também outros, aqueles, que o escritor julgava imprescindível conhecer para poder confeccionar sua boa literatura militante.

A escolha desta obra como lançamento, *Recordações do escrivão Isaiás Caminha* (1909), ao invés de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* que seria publicado somente dez anos depois, em 1919, foi segundo Francisco de Assis Barbosa (1914-1991) pela consciência que o autor possuía em causar efeito polêmico em sua obra de estreia já que a personagem de Isaiás Caminha possui como idiossincrasia, como característica comportamental um espírito muito mais revoltado e agressivo do que o pasmo e paciencioso Manuel Joaquim Gonzaga de Sá. Desta forma, esperava o escritor carioca que sua obra causasse impacto: “Estrear com barulho, ser discutido, analisado, criticado, atacado, numa palavra ser notado, ser alguém! Era ao que visava com a publicação do manuscrito que Antônio Noronha Santos encaminharia ao editor português.” (BARBOSA, 2002, p. 186).

Há num dado momento deste segundo parágrafo barretiano a consideração de que a literatura deva ser feita numa linguagem acessível a todos que dela quisessem fazer uso. Inclusive na edição de *Prosa Seleta* (2001) da editora Nova Aguilar<sup>9</sup> a palavra inteligível vem em itálico<sup>10</sup> como que tentando chamar a atenção para este fato. Agora, depois de percorrer em um breve porém incisivo estudo sobre a primeira obra do autor a ser publicada, parte-se em busca de se compreender as concepções teóricas sobre o gênero satírico.

---

<sup>9</sup> Ver referência.

<sup>10</sup> Pois manteve-se, também aqui, na citação o mesmo itálico.

## CAPÍTULO II

### CONCEPÇÕES TEÓRICAS SOBRE O GÊNERO SATÍRICO

*O crescente refinamento e os progressos do intelectualismo traduzem-se, a partir do fim do século v a. C., por uma desconfiança clara em relação ao riso desfreado, manifestação indecente de uma emoção primária, ainda próximo de um instinto selvagem, inquietante, que é preciso aprisionar, domesticar, civilizar. Ao riso homérico, duro e agressivo, sucede-se, a partir do século IV a. C., o riso velado, símbolo de urbanidade e de cultura, o riso finamente irônico que Sócrates põe a serviço da busca da verdade.*

Geroges Minois (2003)

#### 2.1 A origem do termo sátira

O presente capítulo tem por objetivo o estudo das origens do termo sátira procurando fazer um panorama de evolução através da história. Para isso, vários teóricos que tratam do assunto serão abordados, entre eles: Georges Minois, Paul Harvey, Northorp Frye, Mikhail Bakhtin, e ainda: Adolfo Hansen e Sérgio Vicente Motta – até o fim deste capítulo: a trajetória da sátira como gênero literário e como a mesma se lapida ao longo dos séculos até se tornar na sátira que Lima Barreto fez uso em *Os Bruzundangas* (1922), e que, passados quase cem anos da primeira publicação desta obra os escárnios, as paródias, o foco no conteúdo (muitas vezes em detrimento da própria forma) enfim, todas as suas características que ainda hoje em dia se conhece, permanecem praticamente, de modo incólume, inalteradas.

O termo “Sátiro”, substantivo masculino singular da Língua Portuguesa, vem do grego antigo *Sáturos* e subsequentemente do Latim *Satyrus* e dá origem ao termo sátira substantivo feminino singular da mesma Língua Portuguesa esta por sua vez nomeia um

gênero literário que desde sempre tende a ser marginal. Ou seja, a palavra sátira – substantivo feminino – que se possui no idioma vernáculo provém de outra que se origina no idioma grego passa pelo romano até desembocar no luso.

O sátiro na literatura grega significava uma divindade guerreira, ajudante e companheiro do deus Dionísio e tal divindade possuía uma característica transgênica, uma mistura. Mistura esta formal, um biforme, uma espécie de culto ao zoomorfismo artístico e/ou religioso, logo, características que mesclavam formas humanas e animais tais como, no mar, os Tritões e as Sirenas (ou sereias), e na terra os minotauros e os centauros. O sátiro deu origem posteriormente, já com os romanos, aos Faunos – ser mitológico com as mesmas características formais dos sátiros – e mais posteriormente ainda encontra-se as figuras não menos híbridas do Vampiro (morcego e homem) e do Lobisomem – como o nome genérico desta mistura já denuncia: lobo e homem. Leia-se a citação seguinte:

**Sátiros** (G. *sátyroi*), na mitologia grega, acompanhante de Diônisos, espírito das florestas e das colinas, associados especialmente à idéia de sua fertilidade. Aparecem representados como criaturas grotescas, com o corpo quase todo humano porém com algumas partes de animais – p. ex., com cauda de cavalo ou pernas de bode (v. *monstros*). Os sátiros são lúbricos e amigos de orgias. Os romanos identificaram-nos com os Faunos (v.). Os componentes do coro dos dramas satíricos (v.) caracterizavam-se de sátiros. (HARVEY, 1998, p. 455).

Mikhail Bakhtin (1895-1975) em sua obra denominada, na tradução para o português, de *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987) não chega a usar o termo “Sátiro”, mas alerta sobre algumas imagens do grotesco que, segundo ele, são pertencentes a uma tradição antiga. Postula o crítico:

Uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em *exibir dois corpos em um*: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo. É sempre um corpo em estado de prenhez e parto ou pelo menos pronto para conceber e ser fecundado ou órgãos genitais exagerados (BAKHTIN, 1987, p. 23).

Prossegue o autor: “Além disso, esse corpo aberto e incompleto (agonizante-nascente ou prestes a nascer) não está nitidamente delimitado do mundo: está misturado ao mundo, confundido com *os animais*<sup>11</sup> e as coisas.” (BAKHTIN, 1987, p. 24).

---

<sup>11</sup> Aqui a fonte em *italico* foi colocada – neste trabalho e não como está no original da edição – com o fito de chamar a atenção que o corpo se funde com o de animais. Como acontece com os Sátiros, Silênios e Faunos.

E ainda, ao postular que analisar o riso na cultura popular situa-se na contramão do cânone Bakhtin fornece algumas pistas que estão todas em nascimento e desenvolvimento do gênero satírico. Em uma nota de rodapé, a número sete, escreve Bakhtin:

Mas não da Antigüidade em geral: na antiga comédia dórica, no drama satírico, nas formas da comédia siciliana, em Aristófanes, nos mimos e atelanas, encontramos uma concepção análoga, assim como em Hipócrates, Galeno, Plínio, na Literatura dos “banquetes”, em Ateneu, Plutarco, Macróbio e muitas outras obras da Antigüidade não-clássica. (BAKHTIN, 1987, p. 25).

Contudo, Bakhtin não está sozinho nesta observação, segundo outro teórico o historiador Georges Minois (1946-) em seu livro *História do riso e do escárnio* (2003) os Sátiros faziam parte de peças interlúdicas nos concursos de tragédias que surgiram por volta do século V a.C em honra a Dionísio e possuíam uma figura paralela em imagem e semelhança denominadas de Silênios. Além de sua hibridez corporal: Sátiros, Silênios e, possivelmente na posterioridade com os romanos, Faunos possuíam os órgãos reprodutores em tamanho exagerado – interpretado por muitos numa visão cultural judaica/cristã como algo imoral, mas que – segundo Mikhail Bakhtin nada mais era que o símbolo forte da renovação através da fertilidade. Escreve Minois:

(...) os autores trágicos também praticam o cômico: além das Três tragédias, eles devem apresentar uma curta peça familiar, o drama satírico, que é representado pelos mesmos atores, utiliza a mesma métrica e o mesmo vocabulário, mas desenrola-se em cenário campestre. A peça é animada por um coro de sátiros, personagens fantasmagóricos, companheiros de Dioniso e dirigidos por um bêbado híbrido, Silênio. Seres lúbricos, eles exibem a sua animalidade: dotados de um sexo em ereção e de uma cauda de cavalo, eles põem em cena um universo paródico e burlesco, no qual alguns vêem o prolongamento de cultos zoomórficos. (MINOIS, 2003, p. 36).

Como se pode ver, a palavra sátira vem de uma personagem que se chamava Sátiro, ou seja, até aí se tem uma figura que atuava em um tipo de peça que não compartilhava do mesmo status de grandeza que possuía as epopeias e tragédias, e pode-se igualmente perceber no excerto citado que a peça em que esta personagem atuava punha “em cena um universo paródico e burlesco” e não fica difícil adivinhar que é por isso que ainda hoje o gênero satírico usa de tais expedientes, a saber, “paródico e burlesco” para atingir seus objetivos de crítica social. Até aí, contudo, não se possuía a palavra Sátira como gênero literário, mas sim o embrião deste mesmo gênero.

A palavra sátira, que ao mesmo tempo vem do latim *satira*, tem um percurso muito interessante até se chegar ao entendimento que se possui sobre ela nos dias de hoje. Significava a princípio, com os romanos, a mistura que se fazia de frutos e cereais em oferenda nas festas e cerimônias religiosas. Provavelmente, há uma espécie de roda viva de catacrese que nomeou o estilo literário, por ser o personagem Sático uma mistura, com já se viu de homem e bode na época grega possivelmente nomeou uma mistura de frutas e cereais dos banquetes romanos. Por sua vez, para nomear um “estilo” literário que misturava a prosa e o verso, a sátira passa a se tornar uma espécie de catacrese, tornando a mistura dos frutos e cereais das oferendas, em “mistura” de prosa e verso ou vice-versa, e em muitos casos a mistura até mesmo de gêneros quando, por exemplo, um estilo parodiava o outro. Leia-se um pequeno excerto em que Paul Harvey tem declarado algo sobre isto:

**Sátira**, em latim *satura*, equivalente provavelmente a *satura lanx*, uma iguaria composta de vários ingredientes, e por isso na literatura uma miscelânea ou mixórdia, cuja variedade pode consistir nos assuntos escolhidos ou na forma (diálogo, fábula, historieta, preceitos, versos de metros variados, combinação de verso e prosa), ou em ambos. A palavra aplicava-se a princípio a uma espécie simples de drama, ou pouco mais desenvolvida que as fesceninas (v.) Tito Lívio a menciona em conexão com cerimônias religiosas para evitar calamidades, realizadas pelos etruscos ao som de flautas. Havia aparentemente diálogo na sátira, mas pouco ou nada de enredo. De um lado ela contribuiu para a evolução da comédia latina, e do outro transformou-se numa forma literária de uma espécie mista e semidramática, a “Sátira” um comentário jovial ou mordente sobre tópicos decorrentes da vida social, da literatura e dos defeitos de certas pessoas. (HARVEY, 1998, p. 453).

Por ser nesta literatura latina um estilo livre na forma, na métrica e no próprio gênero, acabou por se tornar um dos mais difundidos modos de escrita literária do mundo ocidental. Mas não foram apenas tais aspectos as únicas razões de seu sucesso, outro fator de grande importância foi o plano do conteúdo que girava em torno da crítica pessoal e/ou social e dos costumes e vícios culturais. Refletir sobre essa tradição literária até se chegar a *Os Bruzundangas* (1922) faz com que se compreenda o locus no qual esta obra está assentada, com as mesmas críticas milenares dirigidas à sociedade estratificada desde a Grécia Antiga a passar pelo Império Romano, até os dias de hoje.

É difícil fazer referência de caráter exato na evolução do termo *Sátira* e do gênero satírico como conhecidos hoje no universo literário sem mencionar outros termos imediatamente associados a tal gênero e seus possíveis desdobramentos, estes também possuem grandes campos semânticos e fronteiras muitas vezes imprecisas tanto quanto o

primeiro aqui já apresentado. Não se pretende, entretanto, enfatizar todos estes termos, pois servem apenas como agentes auxiliares ao estudo de como a Sátira se tornou um gênero literário como o conhecido nos atuais dias. Para ser mais exato, o foco aqui é estudar a tradição do gênero satírico no qual se encaixa a obra *Os Bruzundangas* (1922).

Nada obstante, as outras palavras – tais como *ironia*, *paródia*, *burlesco* e/ou *grotesco*, *comédia* e/ou *cômico* e *chiste*, e seus possíveis desdobramentos, além de parecerem reivindicar espaço na discussão quando se trata de Sátira como gênero literário, estão, também, todas presentes nesta obra de Lima Barreto. Mais uma vez se afirma no entanto que são elas aqui dignas de uma pequena atenção, atenção esta secundária, pois no presente capítulo se perseguirá com mais insistência a origem da palavra sátira e do gênero literário denominado satírico.

Então, o termo *ironia*, por exemplo, vem do grego *eironeie*, significava em princípio *interrogação* ou *dissimulação*. Diz-se que se tratava da técnica que Sócrates (s. V a. C.) se utilizava para fazer seu interlocutor confessar sua ignorância no objeto discutido. Tal técnica consistia em: de maneira discreta, interrogar o ouvinte e com as próprias respostas que este prestava serviria de prova de sua insuficiência ou total ignorância no assunto tratado. Embora tal concepção conceitual seja de certo modo contestada por Søren Aabye Kierkegaard que em seu livro *O Conceito de ironia Constantemente atribuído a Sócrates* (1991) mostra a complexidade de tal conceito, todavia, grosso modo, confirmará a certeza metódica de que se deve arrancar do ponto de partida mesmo e não de outro ponto qualquer e servir-se-á de todos os conceitos, afim de que se comece a discussão. Impetra Søren Aabye Kierkegaard:

Se a ironia é pois uma determinação da subjetividade, então veremos em seguida a necessidade de duas formas de aparição neste conceito; e a realidade ajuntou um nome a ambas. A primeira forma é naturalmente aquela na qual a subjetividade pela primeira vez fez valer seu direito na história universal. Aqui temos Sócrates, quer dizer, com isso nos é assinalado onde temos de procurar o conceito em sua aparição histórica. (KIERKEGAARD, 1991, p. 212).

Mas na sequência, como se poderá deixar (entre)ver, o conceito de ironia começa a se inclinar para aquele que se conhece na era de então, o que chega até os dias de hoje, começa a abandonar aquele que tem relação com o termo isolado atribuído a Sócrates e, inicia-se desde então a referenciar outro filósofo, dobra-se com o sentido do discípulo de Sócrates, Aristóteles, que trata de uma atitude ideal, ou melhor, de uma paródia dos gêneros considerados por ele como os elevados, a saber, a Tragédia e a Epopeia. No tocante à

linguagem é, como se viu no capítulo anterior, prosaica e, deveria ser expressa de forma direta, entretanto a paródia e a ironia vão buscar uma falsa linguagem direta “dizendo” realmente o que o autor quer dizer através do narrador onisciente e da fala e dos pensamentos das personagens. Perceber-se-á ainda que tal paródia e ironia quando se iguala à vertente da comédia torna-se sinônimo de sátira, sabe-se de igual modo que não existe sinônimo perfeito. Na sequência, outro trecho que deixa mais evidente os conceitos aqui discutidos. Eles nascem da visão fryeiana das concepções teóricas de aristotélicos:

Deparamos a concepção de ironia na *Ética* de Aristóteles, onde o *eíron* é o homem que se censura, ao contrário do *alazón*. Tal homem se faz invulnerável, e, embora Aristóteles o condene, não há dúvida de que ele é um artista predestinado, tal como o *alazón* é uma de suas vítimas predestinadas. O termo ironia, portanto, indica uma técnica, de alguém parecer que é menos do que é, a qual, em literatura, se torna muito comumente uma técnica de dizer o mínimo e de significar o máximo possível, ou, de modo mais geral, uma configuração de palavras que se afasta da afirmação direta ou de seu próprio e óbvio sentido. (Não estou usando a palavra irônico em qualquer sentido inusitado, embora esteja explorando algumas de suas implicações.) (FRYE, 1973, p. 46).

Já na concepção do Northrop Frye (1912-1991) a palavra ironia está totalmente contida na palavra sátira, pois que por vezes aquela é até mesmo sinônimo desta em certas combinações entre ambas. É importante que se saiba que todo o trabalho do autor *Anatomia da Crítica* (1973) é também voltado, além de lançar a teoria dos mitos, para dar uma resposta ao trabalho, não menos de crítica, de Aristóteles em sua *Arte poética*. Segundo Frye, a sátira com pouca ou sem nem uma ironia se torna um xingamento, um ralho e possui apesar de proporcionar um forte prazer inicial tem pouco alcance e vida curta. Já quando se consegue o efeito contrário, o satirista consegue mais êxito. Veja o que se segue neste trecho fryeiano da referida obra:

A principal distinção entre ironia e sátira é que a sátira é a ironia militante: suas normas morais são relativamente claras, e aceita critério de acordo com os quais são medidos o grotesco e o absurdo. A invectiva abrupta ou xingamento (“flyting”, ralho) é sátira em que há relativamente pouca ironia: por outro lado, sempre que um leitor não esteja certo de qual seja a atitude do autor ou de qual suponha ser a sua, temos ironia com relativamente pouca sátira. (FRYE, 1973, p. 219).

O primeiro elemento enunciativo que é muito forte e digno de que se reveja: “é que a sátira é a ironia militante”, ou seja, se em uma determinada obra literária quando a

ironia está a serviço de militar em favor de uma causa – hoje em dia geralmente as ditas politicamente corretas – esta ironia militante se imprime automaticamente no gênero satírico e vale por à saber que isto se dá no obra *Os Bruzundangas* (1922) de Lima Barreto.

O segundo elemento enunciativo fidedigno de maior observação é o fato de que “A invectiva abrupta ou xingamento (“flyting”, ralho) é sátira em que há relativamente pouca ironia”, ou seja, sem este elemento irônico a sátira se torna mera invectiva ou xingamento perdendo assim uma maior abrangência segundo o que se viu do mesmo autor anteriormente<sup>12</sup>. A reforçar esta afirmativa, Northrop Frye declara ainda que o contrário também não funciona como bom atrativo ao leitor, assim ele escreve que: “A ironia com pouca sátira é o resíduo não heroico da tragédia, centrado num tema de derrota perplexa.” (FRYE, 1973, p. 220).

Em outra passagem fryeiana as palavras *ironia* e *sátira* também são colocadas num plano semântico de equivalência muito parecido ou reforçando aquele que se acaba de ver, ou seja, tais palavras se relacionam para dar origem ao gênero satírico. Também reforça que tal gênero pertence necessariamente a um lugar no mundo literário entendido como realístico, aquele espaço que se assemelha muito ao ambiente em que o leitor vive cotidianamente em contraste com universos que normalmente é de pertencimento das pessoas que fazem parte das decisões do destino de toda uma coletividade, ao se trocar em miúdos, o lugar onde estão a conviver as grandes figuras/personagens da classe dominante. Reforça ainda que sátira sempre será, como gênero que é, uma paródia ou coisa que a valha, pois, busca de forma insistente o gênero romanesco para assim imitá-lo e, quando isto acontece com certa leveza e graça então se tem o gênero marginalmente denominado satírico. Assim observa Frye:

IRONIA: O *mythos* (sentido 2) da literatura que se ocupa primariamente com um plano "realístico" da experiência, tomando habitualmente a forma de uma paródia ou análoga, que contrasta com a estória romanesca. Tal ironia pode ser trágica ou cômica em sua ênfase principal; quando cômica, é normalmente idêntica ao sentido usual da sátira. (FRYE, 1973, p. 360 e 361).

---

<sup>12</sup> Como se viu no capítulo anterior no item 1.3 a citação: "Mas o ataque em literatura jamais pode ser uma pura expressão de ódio, meramente pessoal ou mesmo social, quaisquer que possam ser seus motivos, porque as palavras para exprimir ódio, tal como se distingue da animosidade, têm um alcance muito limitado. Quase todas as que possuímos derivam do mundo animal, mas chamar um homem de porco ou jaritataca ou uma mulher de cadela proporciona uma satisfação fortemente limitada, pois muitas das qualidades desagradáveis do animal são projeções humanas." (FRYE, 1973, p. 220 e 221).

Notou-se a evolução na qualidade e refinamento dos conceitos, quando nascem dos postulados mais antigos proferidos por Aristóteles e, colocam-se a passar e serem acrescentados e aperfeiçoados, quando transferidos para literatura, na visão de Northrop Frye. Discorrendo ainda na qualidade de que se tem conhecimento de outras partes da obra, em que os sentidos se ampliam fora dos limites do seco, objetivo e pragmático, pode-se afirmar que num primeiro conceito de Northrop Frye, comemorando a antiguidade clássica, a ironia está pousada apenas em um plano da aproximação realística com a existência conscienciosa e também que a mesma segue em certos contrastes com o romanesco. Percebe-se ainda que o autor subdivide ironia em sua ênfase na tragédia e ou na comédia deixando entender que não existe um obra irônica puramente trágica ou puramente cômica. Em outra passagem, celebrando Aristóteles donde surge o âmago de sua teoria, fica mais clara essa relação do que vem a ser a ironia e sátira como algo mais próximo da existência comum, Frye escreve:

Desde a Antiguidade que a crítica de Aristóteles se inclinou a julgar a literatura essencialmente imitativa e dividida entre uma forma "elevada" da epopéia e da tragédia, que tratam de figuras da classe dirigente, e uma forma "baixa", confinada à comédia e à sátira e mais preocupada com personagens como nós mesmos. (FRYE, 1973, p. 70).

Neste sentido, encontrarão nas primeiras obras de Lima Barreto predominantemente as personagens “como nós mesmos”, ou seja, não das classes dominantes. No entanto, em *Os Bruzundangas* (1922), como veremos mais adiante, Lima Barreto dá ares de querer contrastar personagem das classes menos favorecidas com os também das classes dominantes cotejando-os indiretamente, desnudando as macaquices, os carinhos interesseiros, as bajulações, as lisonjas, os comportamentos hipócritas e candidatos a sinecuras de ambas as partes – dominantes e dominados.

Entende-se, até o momento, que há apenas uma discreta distinção entre concepções primárias e as concepções dos dias correntes dos vocábulos que estão relacionados à sátira. Portanto se fará, desde então, um afinamento desses termos mais antigos até chegar aos significados mais modernos com o fito de se concluir o percurso da evolução satírica. Vê-se também nesta passagem que Frye observa que Aristóteles preferia os gêneros ditos por ambos, Frye e Aristóteles, elevados da Epopeia e da Tragédia e, preteria os

gêneros, também ditos por ambos, de rebaixados – ou baixos – da comédia e da Sátira – que na era de Aristóteles não existiam com este nome.

Considerando que Frye, em seu terceiro ensaio, faz de início em seu quarto “Mynfos”, o do inverno, uma pequena distinção entre ironia e sátira, classificando esta como forma “sofisticada” daquela e, já que em atuais definições, como se verá logo neste se despontar, a ironia está a serviço de maldizer ou ridicularizar alguma instituição e/ou alguém por meio de técnicas que se ressaltem total ou parcialmente os defeitos e até mesmo em supostas qualidades de alguém ou de algo. O crítico canadense se refere a questões incluindo o absurdo e o grotesco e ainda menciona o caráter específico da sátira quando toma para si as propriedades da militância e da tentativa engajada de se convencer dentro de suas regras morais. De certo modo tudo isso será visto em *Os Bruzundangas* (1922) de Lima Barreto, dessa maneira o que se encontra na obra de Frye é: “A principal distinção entre ironia e sátira é que a sátira é a ironia militante: suas normas morais são relativamente claras, e aceita critérios de acordo com os quais são medidos o grotesco e o absurdo.” (FRYE, 1973, p. 219).

De certa maneira o que se vive no Brasil atual ainda se enquadra no meandro do grotesco e absurdo e tais características foram descritas na referida obra que por hora se ocupa há quase um século. Sendo assim, o que ele, Frye, seleciona como constituindo a sátira, nada mais é do que, se pode ajuizar desta maneira, uma das formas da ironia, isso é também claro, em sua acepção mais arcaica, até então se percebe ainda que justamente por isso, as definições exatas destes termos são extremamente perspicazes e parecem se definirem, e ao mesmo tempo confundirem-se, melhor quando se aproxima dos mesmos termos na atualidade. Conhece-se os mesmos vocábulos hoje, reminiscentes, segundo Frye, as técnicas e temáticas que eles sugerem, isso se dá quando o irônico, por exemplo, é usado como método de escrita. E, nada obstante se encontra na mesma obra as definições tidas como também presenciais, de modo a saciar o que ficaria como lacuna, tal como: “Os pormenores da mesma técnica se ajustam ao modelo geral da ironia temática. O método irônico de dizer uma coisa e significar outra coisa muito diferente incorporou-se na doutrina de Mallarmé, de evitar a afirmação direta.” (FRYE, 1973, p. 66).

No caso da personalidade citada trata-se de um poeta, contudo vem sendo usado tal recurso também na tradição prosaica. Também se percebe que tal acepção que diz uma coisa para significar outra já se consagrou e alcançou os dias de hoje fora dos limites literários

e já é bastante usado no cotidiano das pessoas, e tanto, que se transformou em uma figura de pensamento tão descrita pelas gramáticas normativas, a ironia. Aqui já se encontra, portanto, o significado mais corriqueiro da palavra ironia, aparece pela primeira vez, não por menos, pois rebuscando o poeta e crítico literário francês do século XIX, Mallarmé, Frye mostra a origem do atual significado mais marcante a ele próprio.

Aquele por sua vez colecionou obras que emplacaram o estilo inconfundível que tem seus “seguidores” ainda nos dias atuais, tal como o é Yves Bonnefoy, ou seja, foi assim que o atual significado atravessou os séculos, desde então, e se instalou entre as pessoas do século XX e XXI. Também se vê, finalmente em uma das afirmações fryeiana as semânticas do ontem e hoje mescladas, nota-se até mesmo que o método irônico não mais se restringe à obra, ele agora coloniza a região da própria crítica, daí escreve Frye:

A famosa discussão no fim da *República* então se caracteriza como uma polêmica contra o elemento imitativo *baixo* na poesia, e no *Crátilo* somos apresentados às técnicas irônicas da ambigüidade, associação verbal, paronomásia e ao aparelhamento que está agora sendo revivido pela crítica a fim de tratar da poesia do modo irônico - a crítica que, por um refinamento adicional da ironia, chama-se "nova" crítica. (FRYE, 1973, p. 70).

Dentro destes conceitos fryeianos o que irá melhor apoiar com relação à obra barretiana será a “ironia cômica”, nunca deixando de se observar que a mesma não é genuinamente cômica, mesmo nos sentidos mais ancestrais de comédia e vê-se de igual forma que os dois conceitos se misturam e se tornam um apenas quando a ênfase recai sobre a comédia, ou seja, quando a ironia, segundo Frye, se tem na conta de muita comédia, nas acepções mais primordiais, tem-se então a sátira.

Após trazer a significação de alguns termos relacionados à sátira, suas etimologias e as ligações com o gênero satírico faz-se acreditar que nos apontam possibilidades para um verdadeiro tronco de pesquisa – o estudo das raízes dos gêneros literários. Pode-se, então, partir rumo ao destino da Sátira como gênero literário mais aprofundadamente e à análise da linguagem satírica em Lima Barreto na obra *Os Bruzundangas* (1922) e, na sequência, outros autores também de grande relevância como Mikhail Bakhtin sendo ele o principal, com quatro diferentes estudos, a saber: *A cultura popular na Idade média e no Renascimento o contexto*

de François Rabelais (1987); *Estética da Criação Verbal* (2003); *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)* (1998); *Problemas da poética de Dostoiévski* (2010)<sup>13</sup>.

## 2.2 Outros termos relacionados à sátira

A palavra “alegórico” apresentada aqui neste parágrafo anterior é usada em seu sentido primário mesmo de alegoria, aquela que Flávio René Kothe abordada em seu livro *A Alegoria* (1986) para depois aprofundar tal sentido – que esta palavra pode alcançar. Ele postula da seguinte maneira: “A alegoria costuma ser entendida como uma representação concreta de uma idéia<sup>14</sup> abstrata.” (KOTHE, 1986, p. 06). Todavia se irá usar a palavra “alegoria”, contida neste trabalho, também com seu sentido mais *lato* segundo o ponto de vista deste mesmo autor neste parágrafo citado.

## 2.3 A história do gênero satírico

Apesar de Aristófanes – ter sido, provavelmente, quase contemporâneo – e ter composto obras de estilística e conteúdo muito semelhante, o que se observa nos melhores críticos e teóricos, é que, a sátira como gênero literário teve origem no “grego” cínico e hedonista Menipo de Gadara (s. III a. C), contudo as obras deste se perderam com o tempo. Depois através de seu discípulo romano Varrão, sua tradição teve continuidade, mas as obras deste romano também não resistiram a passagem do tempo e, de igual modo e por motivos alheios, não se pode contar com nenhum exemplar na atualidade. Veja o que escreve Paul Harvey:

**Mênipos** (G. *Menippos*) de Gádara, escravo de nascimento, que viveu no S. III a. C., era um filósofo da Escola Cínica (v.) que satirizava a insensatez dos homens em geral e dos filósofos em particular numa mistura de prosa e verso. Suas obras perderam-se mas Varro (v.) imitou-as em suas *Saturae Menippeae* e Lucianos (v) em seus “Diálogos”. O próprio Mênipos figura frequentemente nos “Diálogos do Mortos” de autoria do último, e uma das sátiras de Lucianos traz o seu nome. (HARVEY, 1998, p. 333).

---

<sup>13</sup> Pede-se consultar biografia.

<sup>14</sup> Notou-se que o acordo ortográfico da época da publicação foi respeitado como uma espécie de *sic* da edição. Manter-se-á este padrão em outras citações durante toda a extensão deste trabalho.

Com Luciano e, posteriormente, Apuleio e Petronio, principalmente, a sátira ganharia a cultura romana e aos poucos e em seguida, o resto do mundo ocidental. Aqueles primeiros teriam introduzido a sátira Menipeia em Roma e os demais deram continuidade ao estilo livre. Pela questão das críticas e reflexões sociais e de costumes viciosos, tal forma coube muito bem em todas as épocas da história humana desde seu surgimento na Grécia até os dias que alcançaram o homem de hoje. De certo modo, todo o declarado neste parágrafo será confirmado pelos teóricos, e inaugura-se então com o professor Sérgio Vicente Motta:

Luciano de Samosata dá outro rumo ao ramo da dicção: a *sátira menipeia*. Desenvolve a narrativa satírico-fantástica, dotando a forma da jornada cômica de uma finalidade intelectual e paródica. À medida que surpreende a narrativa convencional, pulverizando enredo e personagens, desata as amarras do tempo e espaço, alça vôo rumo ao absurdo e empreende uma viagem para dentro do universo literário: elege a paródia como veículo desmistificador dos relatos fantasiosos e fabulosos de historiadores, prosadores, poetas épicos e filósofos; faz da estrutura do diálogo o meio de conversação com deuses, heróis e vilões do passado. Na ancestralidade da sátira menipeia prefiguram a *velha comédia* de Aristófanes e, principalmente, Menipo, filósofo grego do século III a. C., um dos primeiros escritores a misturar prosa e verso e a tratar comicamente os temas filosóficos. Varrão, cuja obra não chegou até nós, busca os princípios dessa forma em Menipo e a desenvolve em suas sátiras, “uma espécie de mixórdia de prosa e verso, imitações, paródia e farsa” (ibidem, p. 50)<sup>15</sup>. Luciano, por sua vez, deriva das sátiras varronianas e sua *História verídica* e fixa a forma e o estilo da sátira menipeia, colocando o próprio Menipo como centro, narrador e protagonista, desse universo paródico. (MOTTA, 2006, p. 165).

Mikhail Bakhtin analisa as formas do riso popular em seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987), e como o próprio título alude, expõe suas raízes desde a Grécia Antiga a passar pelo Império Romano e chega ao Renascimento e, volta-se a lembrar que o objetivo dessa pesquisa da obra barretiana é analisar como se dá a linguagem satírica presente numa obra que, aqui se acredita, está situada a mais de mil anos no chão da sátira: *Os Bruzundangas* (1922). E ao se tronar à Sátira como um gênero literário se tem, naquele autor, o seguinte postulado:

A tendência abstrata deforma essa característica da imagem grotesca, põe a ênfase no conteúdo, cheio de sentido “moral”. Mais ainda, ela subordina o substrato material da imagem ao aspecto negativo, e o exagero torna-se então caricatura. Encontramos o esboço desse processo na sátira protestante dos primeiros tempos, depois na *Sátira menipeia*, da qual já falamos. Mas isso é apenas um começo. As imagens grotescas utilizadas como instrumento da tendência abstrata estão ainda muito vigorosas, elas conservam, portanto, sua natureza própria, continuam a

---

<sup>15</sup> O “ibidem” de Sérgio Vicente Motta aqui é equivalente a citação: (Scholes & Kellogg, 1977, p. 50). Para este trabalho fica na funcionalidade de um mero apud.

desenvolver sua própria lógica, independente da tendência do autor e muitas vezes mesmo apesar dessa tendência. (BAKHTIN, 1987, p. 54).

Agora alguns elementos a serem observados no excerto acima: o primeiro é que o gênero satírico é, também, uma tendência abstrata, ainda que parece que o autor não é muito simpático a ele ou ao menos o coloca em um plano inferior ao seu julgamento em relação ao grotesco da arte popular, ainda assim o transforma e o confirma como gênero satírico. O segundo é a constatação de que a sátira põe ênfase em seu conteúdo e não na forma. Daí uma certa displicência barretiana na construção daquilo que seria o considerado formal. O terceiro é a afirmação de que Sátira possui sempre um fundo moral mas essa moral é contestado pelo autor ao vir entre aspas. Algo como, o que é moral e imoral depende do contexto. O quarto e último é o fato de que o gênero satírico se manifesta na obra alheio ao autor é mais forte do que ele, muitas vezes até contra sua vontade/tendência e isto cabe não só para pensar o primeiro e último romance de Lima Barreto mas quase toda a sua obra.

Portanto, ao se acompanhar esta trajetória da evolução satírica para melhor analisar a obra barretiana será, acredita-se, de muita utilidade. Uma das passagens que é oportuna citar no presente capítulo, é que, Bakhtin ao descrever a história do riso declara que o mesmo faz parte de um gênero – não nomeia esse gênero – que foi hierarquizado e nesta classificação tal gênero acaba por ocupar o lugar de baixo, aquele menos importante, quando escreve: “[...] O processo de reinterpretação do riso só se completa posteriormente, como consequência direta da instauração da hierarquia dos gêneros e do lugar que o riso ocupará dentro dessa hierarquia.” (BAKHTIN, 1987, p. 55). E esta interpretação, segundo o autor, será equivocada justamente porque elege um gênero a ser o oficial, o maior, em detrimento de outro, o menor, que o riso ocupa.

De certo modo, Bakhtin postula que o riso sofre uma espécie de discriminação nesta hierarquia, e de alguma forma entende-se também a estética relacionada a este riso. Declara que desde a Antiguidade – como aqui foi discutido sobre o gênero preterido por Aristóteles em sua Arte Poética – o riso era tido como um gênero inferior em contra ponto ao, que a análise bakhtiniana chama de, sério. Declara que, Rabelais além de não concordar com tal posição do gênero cômico nesta hierarquia ainda “[...] opunha-se categoricamente ao lugar que lhe estava designado na hierarquia dos gêneros, isto é, o lugar mais baixo, quase na soleira da literatura [...]” (BAKHTIN, 1987, p. 56).

Como se está a discutir o riso, há ainda algumas considerações a serem feitas. A primeira é afirma que a obra *Os Bruzundangas* (1922) ao conter uma linguagem satírica predominante e daí vir o enquadramento de seu gênero, por alguns por críticos como Alfredo Bosi e editores como o de nossa referência, não possui o riso escrachado e/ou exagerado, mas sim o leve humor, o “pequeno riso”, na maioria das vezes gerado pela ironia. A segunda, é também bipartida e se refere as questões que surge: O que é o riso? Se não se ri não se é humano? – já que apenas os seres humanos possuem a intrínseca fórmula do riso.

Começa-se aqui, de forma invertida, a responder pela última questão e, só então se aborda a primeira. Se não se ri não se é humano? “Segundo Aristóteles, a criança só começa a rir no quadragésimo dia depois do nascimento, momento em que se torna pela primeira vez um ser humano” (ARISTÓTELES apud BAKHTIN, 1987, p. 59). Logo, para Aristóteles, o planeta terra não ganha mais um ser humano no choro do nascimento, mas sim, no riso do quadragésimo dia.

Não foi por forma aleatória que se inverteu as questões. A primeira já se tinha uma resposta pronta desde a antiguidade pelo filósofo grego – quase sempre inquestionável em sua reputação de pensador. Já a segunda – o que é o riso? – recorre-se a um filósofo mais próximo de tempo de então o francês Henri Bergson (1859-1941) em sua obra *O Riso* (2001). Bergson ensaia diversas respostas para “O que é o riso?”, “O que provoca/provocaria a comicidade?” e a que mais interessa a este trabalho de pesquisa, já que se averigua a linguagem satírica e a forma paródica de *Os Bruzundangas* (1922) é a que tange a sociedade transvestida. Diz o autor: “Um homem que se fantasia é cômico. Um homem que parece fantasiado é cômico também. Por extensão, todo disfarce será cômico, não só do homem, mas também o da sociedade, e até da natureza.” (BERGSON, 2001, p. 31).

Uma das formas mais importantes que o filósofo parisiense citado acima põe-se a descrever como causa de vários risos espontâneos é a situação de um dado movimento uniforme ser quebrado, e/ou por conta disso, o mesmo movimento ser interrompido bruscamente. Diz também que a sociedade é percebida como algo vivo que normalmente possui um movimento natural e bem marcado em seu ritmo. Assim o que causaria uma sociedade cômica seria algo que quebrasse este movimento subitamente. Então ele postula:

Passemos à sociedade. Vivendo nela, vivendo por ela, não podemos abster-nos de tratá-la como um ser vivo. Risível será, portanto, uma imagem que nos sugira

a idéia de uma sociedade fantasiada e, por assim dizer, de uma mascarada social. Ora, essa idéia se forma logo que percebemos o que há de inerte, de pronto, de confeccionado enfim, na superfície da sociedade viva. É rigidez outra vez, e que destoa da flexibilidade interior da vida (BERGSON, 2001, p. 33).

Essa dissonância que quebra a rigidez é que vai gerar nos seres humanos o efeito irremediavelmente cômico. Em *Os Bruzundangas* (1922) paralelo ao posto do rotineiro, dos costumes e, da vida normal é dado também ao leitor a quebra imediata do que seria o esperado para o bom movimento da máquina social. Isso tudo de forma muito sutil, assim o autor Lima Barreto põe também o causador, do leve porém eficiente, do riso burlesco através de sua linguagem satírica.

Como se sabe através do próprio Bakhtim e outros teóricos, o riso popular, se instaurou de vez no império Romano e nem mesmo a queda deste império fez desaparecer da superfície terrestre esse modo de compor literatura. Outra conclusão perfeitamente cabível é que, assim sendo, a sátira nasce primeiro, depois, seu nome e por último a língua portuguesa, pois se constituiu em um gênero literário muito conhecido pelos estudantes e pesquisadores da língua ou literatura portuguesa, por conta das sátiras medievais que ajudaram a consolidar o idioma lusitano. Este gênero se subdividia em duas características marcantes, a saber, a *Cantigas de Escárnio* e as *Cantigas de Maldizer*.

Pensa-se que já se trata de lugar comum, a questão de que o primeiro crítico de artes que se tem registro documental escrito foi Aristóteles em sua *Arte Poética* e que dessa maneira foi também o primeiro a se preocupar com a questão formal das artes analisadas por ele. Assim sendo legou a todas as eras posteriores possibilidades de vários mapeamentos quanto à origem de muitas formas artísticas e a que interessa para o presente trabalho de pesquisa, como já se sabe, é a sátira. Logo de início em seus apontamentos Aristóteles procura categorizar os diferentes tipos de poesia e, acredita-se que uma das categorizações deu origem a sátira. Esta que chega até hoje se encontra no plano do conteúdo e da forma, como se lê:

Pois bem, a epopéia e a tragédia, e também a comédia, a poesia ditirâmbica e, em sua maior parte, a aulética e a citarística, todas vêm a serem, tomadas em conjunto, imitações. Distinguem-se, porém, umas das outras em três aspectos: elas, com efeito, imitam quer por meios diferentes, quer objetos diferentes, quer de modos diferentes, e não da mesma maneira (ARISTÓTELES, 2006, p. 19).

Em praticamente todo o livro, Aristóteles vem categorizando e generalizando a escrita poética, mas parece preferir o que mais interessa aqui que seria a narrativa que daria origem ao que hoje se conhece por Sátira. Tanto que termina seus apontamentos o cotejo da Epopeia e a Tragédia dando, na mesma obra, o seu simpático olhar a esta última ajuizando de forma valorosa a superioridade da tragédia sobre a epopeia. A comédia antiga, que no plano do conteúdo daria origem à Sátira Social ou Menipeia nem resiste às últimas páginas de seus escritos. É possível, também, que se existiram foram perdidas tais páginas.

Na antiga comédia grega com Aristófanes (IV-III a. C.), e sobretudo em seus trabalhos que estão remanescentes até os dias de hoje aparecem os elementos satíricos da crítica sócio-política, mas o nascimento do gênero satírico, tão menosprezado por Aristóteles em sua *Arte Poética*, é atribuído, como já acima mencionado, ao “cidadão grego” Menipo de Gadara (IV-III a. C.) em suas produções de cunho literário e filosófico pautadas no cinismo e/ou hedonismo. Porém, a maior parte das informações sobre ele é de ordem inexata. Das obras deste, por exemplo, nada se possui nos atuais dias, apenas se conjectura por intermédio dos trabalhos deixados por seus discípulos e seguidores mais diretos. Ou seja, nasce a comédia de Aristófanes e dela a sátira de Menipo de Gadara, então cabe conhecer mais sobre aquele que dá origem a tudo com suas obras cômicas:

As peças políticas de Aristófanes mostram-no como um adepto da facção do campo, dos agricultores e donos de terras, e como um opositor vigoroso da política de guerra da qual essa gente simples era a grande vítima; sua virulência verbal é reservada a todos os líderes políticos sucessivamente, de Péricles a Cleofon. Aristófanes expõe, caricaturando-o o lado ridículo ou mau das opiniões ou costumes em voga, e sem dúvida os gracejos e tiradas sarcásticas por ele lançados contra indivíduos e instituições humanas e divinas eram a colhidos com bom humor e não literalmente demais por seus espectadores. No “Banquete” (v.) Platão apresenta Aristófanes como um companheiro agradável e jovial, que torna divertida uma discussão séria; essa é talvez a luz sob a qual devemos ver a maior parte de sua obra, que afinal de contas não parece ter afetado o curso dos acontecimentos. (HARVEY, 1998, p. 54-55).

Como se está lidando com “terreno” muito longínquo no tempo e no espaço, e os principais representantes satíricos foram em sua maioria desinteressantes ou até mesmo contrários aos interesses da história oficial, várias fontes normalmente fiáveis entram em contradição sobre a cronologia e o *locus* dos maiores representantes satíricos e suas respectivas criações literárias. Mesmo as definições “antes ou depois de Cristo” são de certo modo imprecisas servindo apenas para sinalizar o “marco zero” da contagem dos dias do calendário que nos chegou como um dos mais eficientes. Então se tem aproximadamente de

forma cronológica o seguinte elencar de tais discípulos e seguidores, correndo sempre o risco de deixar alguns excluídos do elenco e incluir outros que não necessariamente seguiram o estilo da tradição da Sátira Menipeia em si, pois que se leva aqui a consideração feita no postulado de Mikhail Bakhtin (2003) quando define estilo, e que se percebe o gênero satírico sendo como uma das formas do grande estilo: “O grande estilo abarca todos os campos da arte ou não existe, pois ele é, acima de tudo, o estilo da própria visão de mundo e só depois o é estilo da elaboração do material” (BAKHTIN, 2003, pág. 187). Também Georg Lukács em seu *A Teoria do Romance* (2000) coaduna com esta teoria bakhtiniana, quando entende que se tratando das formas não há mais espaço em um mundo fragmentado para um estilo uno. Vê-se isso quando ele deixa em registro o que se segue:

Uma totalidade simplesmente aceita não é mais dada as formas: eis porque elas têm ou de estreitar e volatilizar aquilo que configuram, a ponto de poder sustentá-lo, ou são compelidas a demonstrar polemicamente a impossibilidade de realizar seu objeto necessário e a nulidade intrínseca do único objeto possível, introduzindo assim no mundo das formas a fragmentariedade da estrutura do mundo (LUKÁCS, 2000, p. 36).

Também é possível pensar que na linguística e em outras áreas do conhecimento a questão das intertextualidades e a aceitação consensual de que não existe texto puramente de um só gênero ajuda a compreender o que aconteceu com a sátira desde seus primórdios até os dias que alcançaram a criação de *Os Bruzundangas* (1922), já que vimos em sua etimologia que o termo significa “mistura”. Levando isto em alta conta, não se intenta, como já dito no início deste, aqui ver fielmente quem segue a sátira Menipeia, pois que seria tarefa impossível bem como inútil a esta pesquisa, antes, pontuar as possíveis passagens desta tradição.

Então, no momento apenas comemorar-se-á, além do próprio Aristófanes e Menipo, assim: Marcos Terêncio Varrão (116-27 a. C.), Juvenal (55-60-140 d. C.), Marcial (38-40-102 d. C.), Horácio (65-27 a. C.), Petrônio (27-66 d. C.), Apoleio (125-170 d. C.), Luciano de Samósata (125-181 d. C.), e posteriormente, Rabelais (1483-4-1553 d. C.), Thomas More (1478-1535 d. C.), Swift (1667-1745 d. C.), entre outros e, chega até ao Brasil justamente com Machado de Assis (1839-1908 d. C.) e Lima Barreto (1881-1922 d. C.).

A partir da colocação feita no parágrafo anterior, cabe buscar e lembrar o fixado no parágrafo primeiro, deste segundo capítulo, em que se afirma a intenção de ser breve nestas passagens, pois que o objeto abordado daria para uma ampla explanação que

extrapolaria os limites deste trabalho. Assim sendo, vale lembrar que não se pretende adentrar na particularidade de cada nome e suas respectivas obras, quando nem todas chegaram até os dias de hoje. Mas igualmente, celebrar a sua existência caracterizada pela sátira, Menipeia ou não, e ainda focalizar naqueles que “elegeram” a “distopia” – um “lugar/outro” supostamente distante para causar ou caricaturar o lugar onde se vive, ou seja, de uma posição confortável a quem, seja lá quem for, narra os acontecimentos, tocar nas questões mais relevantes na análise do aqui e agora. Nesta tradição específica da sátira evocam-se os nomes ilustres de Thomas More (1478-1535 d. C.) com *Utopia* (1516) e Jonathan Swift (1667-1745 d. C.) com *As viagens de Gulliver* (1726), ambas, como em *Os Bruzundangas* (1922), misturam-se os elementos do “Romance de Viagem”, com a sátira. Assim sendo, possuem sempre um alguém, mesmo não explícito, que viajou e conheceu terras distantes com pretensas culturas bem diferentes daquelas existentes no país do narrador da aventura. Faz-se importante saber ou lembrar agora o conceito de “Romance de Viagem”, postulação feita por Bakhtin em sua *Estética da Criação Verbal* (2003) na qual ele escreve:

A personagem é um ponto que se movimenta no espaço, ponto esse, que não possui características essenciais nem se encontra por si mesmo no centro da atenção artística do romancista. Seu movimento no espaço são as viagens e, em partes as peripécias-aventuras (predominantemente de tipo experimental), que permitem ao artista desenvolver e mostrar a diversidade espacial e socioestática do mundo (países, cidades, culturas, nacionalidades, os diferentes grupos sociais e as condições específicas de sua vida). (BAKHTIN, 2003, p. 205/206).

E ainda:

O tipo de romance de viagens tem como característica uma concepção puramente espacial e estática da diversidade do mundo. O mundo é uma contiguidade espacial de diferenças e contrastes; já a vida é uma alternância de situações contrastantes: sucesso-insucesso, felicidade-infelicidade, vitórias-derrotas, etc. (BAKHTIN, 2003, p. 206).

Nas três obras: *Utopia* (1516), *As viagens de Gulliver* (1726), e *Os Bruzundangas* (1922), estas características se sucedem, mesmo que naquelas duas primeiras, não se tratando de textos que originalmente e predominantemente pertençam ao gênero satírico e sim ao gênero romanesco. Ressalva-se mais uma vez que não há texto de um tipo apenas, e que, tais sátiras se revestem de certo ar de estilo mais elevado – como diria Aristóteles em sua *Arte*

*Poética* – obviamente com o fim de que fique mais forte seu elemento cômico e paródico na quebra da expectativa cânone, desenha-se em uma “rigidez mecânica” da forma para depois a contrariá-la e assim causar o efeito da comicidade.

Volta-se a recorrer ao filósofo francês Henri Bergson (1859-1941), pois o mesmo explica essa tal rigidez através do comportamento habitual humano, em sua obra *O Riso* (2001), e que o efeito cômico é causado por tudo aquilo que desfaz essa rigidez. Há aí uma quebra de expectativa e assim nasce o humor. Em um trecho que descreve um cidadão que cai na rua ou um “distraído” que é ligeiramente sabotado em seus afazeres de serviço de escritório, afirma que não haveria humor se um elemento externo surpresa não tivesse desfeito as ações rotineiras de ambas pessoas. Escreve ele:

[...] A vítima de uma farsa de gabinete está, portanto, em situação análoga a de quem corre e cai. É cômica pela mesma razão. O que há de risível num caso e noutro é certa *rigidez mecânica* quando seria de se esperar a maleabilidade atenta e a flexibilidade vívida de uma pessoa. [...] (BERGSON, 2001, p. 7 e 8).

Ressaltam-se ainda os termos do primeiro excerto da “fala” de Bakhtin que o narrador não é o centro das atenções consciente por parte do autor/artista e sim a diversidade que há no mundo, esse diferente que na sátira da tradição Menipeia, ou não, se é que se pode doravante assim a chamar, continua a ser o igual e, do segundo excerto anteriormente descrito que esse universo supostamente estrangeiro no caso romanesco estabelece a evidência de que o mundo é a vida de cada ser é de um feitio contrastivo, dir-se-ia até dialetal na concepção hegeliana/marxista, e que os satiristas e/ou os epigramatistas usando destes saberes e expedientes do contraste perpetram um leve pseudo-xenofobismo com que o estrangeirismo não seja aos seus leitores, de todo, tão estranho assim.

É perfeitamente possível retomar aqui algumas partes em que o autor/artista Lima Barreto chama a sua própria obra de um livro como uma “espécie” de roteiro de viagem recusando ou evitando a todo modo outro tipo de denominação para *Os Bruzundangas* (1922), usa sempre “quando lá estive” como marca de quem narra a fim de lembrar que é um turista ou coisa parecida, em uma delas o autor e artista escreve: “(...) quando lá estive conheci um bacharel em direito era consultor jurídico da principal estrada de ferro (...)” (BARRETO, 1998, p. 61), indicando sua transitoriedade na situação. Em outro trecho, no início do capítulo intitulado *As letras na Bruzundanga*, se tem: “O meu livro de viagem à República dos Estados Unidos da Bruzundanga está a sair das mãos do editor carioca Jacinto Ribeiro dos Santos; por

isso nada lhe posso adicionar, senão quando estiver em segunda edição, caso tenha ele essa felicidade”. (BARRETO, 1998, p. 201).

Ou seja, como visto, o próprio autor confere a obra “modesto status”, se isso é possível, de um livro de viagem levando o pensamento de seus leitores nessa direção a fim, possivelmente, de desfocar da forma/estilo/gênero para que se centre tão somente no conteúdo. Como o postulado bakhtiniano.

Num apanhado mais amplo do visto até então, pode-se dizer que o gênero satírico nasce de um tipo de escrita que foge a seriedade e a gravidade da epopeia e da tragédia. Ignorado por Aristóteles, resta apenas verificar as ideias de Frye e Bakhtin neste capítulo a fim de colher os elementos que possam embasar as afirmativas desta pesquisa – passível de estar eternamente aberta.

Da entrada do prosaico na literatura dos “primórdios”, já que no início tudo era poesia, provavelmente neste estilo satírico, surgem os diversos gêneros conhecidos por completo hoje e, até mesmo o que se tende a ser considerado o mais importante deles, desde a criação da sociedade burguesa, como diria Georg Lukács, o romance. Leia-se: “Eis porque a tragédia, embora transformada, transpôs-se incólume em sua essência até nossos dias, ao passo que a epopéia teve de desaparecer e dar lugar a uma forma absolutamente nova, o romance” (LUKÁCS, 2000, p. 39). Tende-se a reflexionar no presente trabalho que onde se lê *Tragédia* no excerto de Lukács mencionado é perfeitamente cabível se ler igualmente *Sátira*, pois que, desde sua aparição como estilo até hoje esta se transferiu também incólume em sua essência – mas é claro ao mesmo tempo *mutatis mutandis* em vários aspectos– até se chegar ao mundo dito por uns, perigosamente, de pós-moderno.

Interpretado a luz da questão metodológica, anteriormente escrita neste capítulo, em que não se pode analisar apenas os acontecimentos, antes suas estruturas, a sátira como uma forma, ou melhor, como um gênero literário, surge quão intensamente de modo possível e aceitável e por haver igualmente a demanda popular ávida em ver contestado valores rígidos e atitudes culturais fixadas e estáticas.

Apesar de suas diversas nomeações feitas por críticos e artistas de épocas e lugares diferentes, como *Sátira Menipeia* e *Sátira Social*, esta em sua essência está intacta como elemento formal para uso dos autores-artistas e dos diversos críticos que ainda não a

nomearam como marca de si mesmos, a exemplo de que fez Frye. Fato este não importante aqui. O que importa como realmente relevante é entrar, talvez na vala comum, de que hoje ao se ouvir, ou ver, a palavra sátira, esta transportará a quem a assimilou a um mundo da ironia (do “dizer nas entrelinhas”), da paródia, da utopia, do riso (sobre tudo o popular), do fantástico, do grotesco e da comédia. Enfim, do estilo satírico tão marginalizado pelos nobres e pelas classes dominantes desde a antiguidade passa-se e torna-se – porém, nunca abandonado, nunca esquecido, bem ao contrário disto – aperfeiçoado até se chegar aos dias correntes.

As fusões de grandes campos genéricos tais como a comédia e a narrativa prosaica deram origem à sátira como se conhece hoje. A obra barretiana *Os Bruzundangas* (1922) incorpora todas essas características intrínsecas do estilo já citadas acima: comédia, paródia, utopia, o riso. Toda obra satírica pressupõe elemento pré-existente que foi satirizado, pressupõe paródia, pressupõe intertextualidade. Não nasceria em campo infértil da imaginação tal República dos Estados Unidos das Bruzundangas se não houvesse já consolidado tal República dos Estados Unidos do Brasil. Lima é sarcástico, irônico, zombador e faz rir, ao cotejar em praticamente toda a extensão de seus escritos, de forma direta e indireta, as duas Repúblicas. No momento em que o leitor adentra na verossimilhança e entende a proposta do autor/artista e concorda com ela, acaba por rir, rir, o riso carnavalesco bakhtiniano, aquele riso que ri de tudo e todos inclusive de si mesmo. Pois, o leitor avisado se enxerga na possibilidade de ser um dos agentes ou pacientes daqueles fatos descritos. Escreve Bakhtin:

O autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre o mundo em evolução no qual estão incluídos os que riem. (BAKHTIN, 1987, p. 11).

Não é preciso dizer que se Lima Barreto escreve uma obra denominada *Os Bruzundangas* (1922) com o valor semântico de “Os brasileiros” ou até mesmo “O Brasil” ele se inclui entre estes não pertencendo os satiristas modernos que Bakhtin se refere. Há de se adivinhar que, quando Lima Barreto escolhe um País para ser reflexo de tudo que vêm a acontecer no Brasil de seu tempo, tais como: a ignorância e ingenuidade popular, as justificativas para absurdos por parte de políticos, os arrivistas em geral, a literatura, a música e a arte no seu total, a religião, as forças armadas, enfim, tudo que o escritor julgava ridículo para uma nação é contestado e combatido com uma das melhores armas que alguém pode

possuir, a saber, a palavra e; nesse caso satírico, essa palavra não é direta ao alvo, o que torna quem está sendo alvejado com dificuldades para revidar com suas possíveis réplicas verbais. Veja-se, por exemplo, que tipo de juízo de valor se pode atribuir com discurso como este que se segue:

Houve um até — uma espécie do nosso Fagundes Varela — que é ainda lá muito célebre, recitador nas salas, e cujas obras têm tido muitas edições que viveu anos inteiros em peregrinações de "ampliúda" para "ampliúda", sem saber o que era uma moeda, por mais insignificante que fosse de valor, comendo, bebendo, fumando, sem que nada lhe faltasse, a não ser dinheiro de que ele mesmo não sentia nenhuma necessidade. Tinha tudo... (BARRETO, 1998, p. 203).

Faz-se necessário pontuar alguns elementos antes que se prossiga, o primeiro, Lima se refere, parodiando, nesse trecho a questão do mecenato vivida no Brasil de sua época, e aqui transportada para *Os Bruzundangas* (1922), em que sendo coronéis e verdadeiros senhores feudais donos de fazendas, acabavam eles por sustentar por completo os artistas das letras e estes por sua vez o retribuía com poesias e discursos diversos panegírico. O segundo, é que o termo ampliúda, muito sugestivo por sinal, é o mesmo que fazenda no Brasil – segundo o que se lê nos parágrafos anteriores do mesmo capítulo.

Pontuada estas duas questões, volte-se a refletir sobre o juízo de valor no discurso barretiano em que se vincula um nome próprio altamente conhecido no mundo das letras brasileiras inculcado num contexto em que se declara com todo peso semântico: “comendo, bebendo, fumando...” sem se preocupar com dinheiro. Que tipo de associações mentais ficou para aqueles que admiravam ou fingiam admirar o trabalho de Fagundes Varela? Como esses “admiradores”, ou o próprio Varela, poderiam, se se sentissem ultrajados, responder ao Lima Barreto? Criando outro país imaginário só para contestá-lo? Como esta linguagem da arte atinge e se torna difícil de ser rebatida com este viés satírico? Estas são algumas das questões que se pretende responder no próximo capítulo quando adentrar-se-á na análise da obra, demonstrando sua construção, os motivos, a linguagem utilizada e os efeitos linguísticos que fez de *Os Bruzundangas* (1922) uma obra satírica.

Mas antes de se adentrar no próximo capítulo ver-se-á duas conceituações que fez João Adolfo Hansen (1942-) sobre a sátira. A primeira irá versar sobre as questões mais primordiais da sátira, a saber, o efeito paródico e o efeito cômico, neste último, de certa

maneira o autor coaduna com Henri Bergson (1859-1941) como se pode ler na sequência o postulado do Professor Hansen:

A sátira costuma jogar, aliás, com o procedimento de dramatizar a mesma divisão de um conceito, figurando-o de modo diverso e sinônimo em cada nova divisão com efeito irônico. Embora o discurso figurado “ande”, como encadeamento sequencial, não avança o tema reiterado nos sinônimos, que o acumulam. O descompasso é cômico, porque produz desarmonia por meio da acumulação apta para caracterizar tipos viciosos que, por definição, são desarmonico e cômicos. (HANSEN, 2004, p. 317).

E no segundo, como agora se verá, o crítico literário Hansen, promove o entendimento acerca da sátira como instrumento contestatório – entende-se que desde seu início. Aqui o autor coaduna com Mikhail Bakhtin (1895-1975) e seu livro denominado: *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987), mais precisamente no capítulo I denominado *Rabelais e a História do Riso* em que o autor vai discutir não só a história do riso, mas também, lá descreve e analisa o que chamou de “baixo material e corporal”, isso tudo se harmoniza com o que se segue:

[...] Neste sentido, a sátira é uma regulação da alma pela *scopia* do corpo: trata-se nela, sempre, de produzir uma alma virtuosa pelo esquadramento do corpo. Os pedaços fantásticos, órgãos fluidos, resíduos, cheiros, membros obscenos que ocupam toda a visibilidade instaurada pela representação ordenam-se nela por razão programaticamente perversa, que constrói os monstros em ato para imobilizá-los com o ultraje e capturá-los na economia unitária da alma. A sátira teatraliza unidade e mistura, estabelecendo dissimetria entre elas: como, por definição, algo sempre na ordem humana, a obscenidade é funcional, explicitando o “não-podes” da lei. É o celibato clerical que produz a incontinência, é a inflação católica da Bondade que preceitua a hipocrisia, assim como é a oposição complementar dos sexos masculino e feminino, proposta pelo cristianismo como natural, que recua na sodomia. [...] (HANSEN, 2004, p. 391 e 392).

Quando se trata da produção da comicidade, aqui e no excerto anterior de Hansen, como já se afirmou, o autor tem se coadunado com Bergson, principalmente no que tange a quebra da uniformidade formal causadora – segundo o filósofo francês – do riso. No primeiro excerto representado com a declaração “O descompasso é cômico, porque produz desarmonia por meio da acumulação apta para caracterizar tipos viciosos que, por definição, são desarmônico e cômicos”. E, no segundo excerto por “A sátira teatraliza unidade e mistura, estabelecendo dissimetria<sup>16</sup>[...]” e, entre elas e nas demais falas com Bakhtin. Veja, por

---

<sup>16</sup> Sublinhado apenas neste trabalho e não na obra original – como o fito de que se ressalte as palavras sublinhadas.

exemplo, o que este último teórico postula sobre o que está ligado às formas cômicas e paródicas que se entende aqui como predecessoras do gênero dito satíricos. Postula Mikhail Bakhtin em seu *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987):

Não são apenas as paródias no sentido estrito do termo, mas também todas as outras formas do realismo grotesco que rebaixam, aproximam da terra e corporificam. Essa é a qualidade essencial desse realismo, que o separa das demais formas “nobres” da literatura e da arte medieval. O riso popular que organiza todas as formas do realismo grotesco, foi sempre ligado ao baixo material e corporal. O riso degrada e materializa. (BAKHTIN, 1987, p. 18).

Essas concepções que deram origem a vários gêneros literários entre eles a comédia e a sátira, possuem como características inerentes, como se pôde ver, a transgressão do que se tem parodiado, o retrato desarmônico do que se parodiou, o caráter não mais divinizado da cultura helenística dos semideuses – da tragédia e epopeia – e na cultura judaico-cristã com os santos e anjos e poder celestial de modo genérico, mas sim, a aproximação com os elementos telúricos que com Bakhtin está presente na fala do “baixo material e corporal” e em Hansen na fala “[...] Neste sentido, a sátira é uma regulação da alma pela *scopia* do corpo: trata-se nela, sempre, de produzir uma alma virtuosa pelo esquadrinhamento do corpo.” Ou seja, agora a “métrica” do compasso genérico não se baseia mais do céu para a terra mas na ordem contrária. Desta forma a sátira como gênero está sempre atrelada ao realismo. Não há na expressão “baixo material e corporal” um juízo de valor, antes, apenas esse significado de contraponto entre divino e humano.

Feitas estas reflexões, acredita-se já estar apto a se adentrar no próximo capítulo. Pois, há na obra *Os Bruzundangas* (1922) de Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922) todos os elementos historicamente constituídos para o melhor entendimento da linguagem satírica presente nesta obra. Ver-se-á também, e ainda, que esta linguagem já estava presente em vários outros trabalhos do escritor, mas que explode e culmina em sua obra derradeira.

### CAPÍTULO III

#### A CONSTRUÇÃO DA LINGUAGEM SATÍRICA EM *OS BRUZUNDANGAS*

“*Com Os Bruzundangas Lima Barreto fez obra satírica por excelência.*” (BOSI, 1972).

Fez-se necessário os dois primeiros capítulos para que se chegasse neste ponto crucial da presente investigação. No primeiro capítulo pode-se declarar que se buscou o embasamento, ainda que de modo conciso das possíveis influências da família e do meio, na criação da linguagem literária de Lima Barreto e o segundo procurou trazer a evolução da sátira e do gênero satírico. Neste terceiro capítulo procurar-se-á de fato uma análise de *Os Bruzundangas* (1922) com o objetivo de desvendar como se dá a linguagem “satírica por excelência”.

Tende-se a refletir neste trabalho de análise que, *Os Bruzundangas* (1922) de Lima Barreto abrange, desde as acepções mais antigas até as mais modernas da linguagem satírica e que, consciente ou não deste sistema linguístico complexo, ao mesmo tempo de uma tradição literária histórico/cultural, o artista/escritor em questão, como “diria” Alfredo Bosi em seu livro *História Concisa da Literatura Brasileira* (1970), referindo-se a obra a qual é objeto desse estudo: “*Com Os Bruzundangas Lima Barreto fez obra Satírica por excelência.*” (BOSI, 1970, p. 364).

Dentre outras questões a serem analisadas aqui estão o papel e a consciência do autor/narrador, a verossimilhança que entrelaça e aproxima a república das Bruzundangas e a brasileira e seus respectivos elementos de *nonsense*, enquanto que as “despretensiosas notas” e a linguagem de distração do mesmo autor/narrador formam o conjunto de capítulos que compõem a obra em seu todo e, a consciência barretiana. Ou seja, procura-se demonstrar o domínio do fazer literário por parte do escritor Lima Barreto. Muitas vezes, contestado principalmente por parte da crítica de sua época de períodos posteriores e até mesmo naqueles críticos que viam valor literário em seu trabalho como escritor. É o caso, por exemplo, de Nelson Werneck Sodré (1911-1999) em sua *História da literatura brasileira* (1976) que assim se expressou: “Os aspectos contrastantes do fim da fase foram frisados principalmente na ficção de Lima Barreto. O romancista carioca, apesar de seu desleixo, de suas insuficiências de criador, do abuso do traço caricatural, apresentou uma galeria numerosa, viva, colorida.”

(SODRÉ, 1976, p. 506) ou ainda: “A forma de atuar e de participar, através do trabalho literário, levou-o a demasias, a erros de visão, a deformações, sem dúvida.” (SODRÉ, 1976, p. 507). Para reforçar sua avaliação escreve: “Numa obra desigual, pontilhada de graves defeitos, realizada com deficiências insanáveis, descuidada na forma, por vezes desconexa, Lima Barreto situou [...]” (SODRÉ, 1976, p. 508). Consta-se que apesar das críticas negativas em relação à criação ficcional barretiana o que realmente importa é o reconhecimento de que existe uma produção artística que não dá para ser deixada de lado.

É sabido que, de certo modo como visto no primeiro capítulo, a atual sociedade de consumo brasileira foi configurada com a Proclamação da República e, este foi o período no qual viveu o escritor Lima Barreto. Então, refletir sobre a atualidade dos temas e das críticas sociais feitas pelo escritor na obra em questão passa a fazer parte das tarefas dessa pesquisa. Já que se constata a atualidade dos assuntos abordados na obra e que ainda hoje são oportunos e atuais.

Os elementos sagrados e o misticismo de uma população pouco esclarecida perpassam toda a obra e causa sempre o riso. – apesar do capítulo XVIII, da referida obra, ser bastante curto, o autor/narrador dedica-se totalmente à religião. É importante destacar que a questão do elemento sagrado é recorrente em toda a obra. Busca-se, também, o cotejo da obra em que hora se ocupa com os artigos jornalísticos do mesmo autor a fim de destacar naquela a linguagem indireta e nestes a ferina linguagem direta. Não se intenta aqui colocar em discussão o fato do autor em questão ter conhecimento técnico da linguagem satírica ou se era mero autodidatismo. Se detinha ou não o conhecimento, realmente, isso não interfere e muito menos diminui o valor literário da obra criada pelo escritor Lima Barreto. O que de fato importa é que foi construído este tipo de linguagem e com graus de excelência indiscutíveis e a ela direcionaremos todo o nosso foco.

### 3.1 A linguagem como fator de identidade cultural

Sabe-se muito bem hoje, pelos avanços e aperfeiçoamentos dos estudos linguísticos, que a linguagem revela a identidade cultural de um determinado grupo e que, as linguagens escritas servem de recíproco balizamento para com a fala a ponto de regular e

permitir o entendimento entre seus interlocutores. Sabe-se ainda que, várias causas levam ao preconceito linguístico e que uma das principais delas é o “achismo” que exista uma cultura superior à outra.

Ao se refletir sobre o contexto histórico nacional do Brasil colônia, sua vida cotidiana e os hábitos culturais – primitivos com os índios e negros e, burgueses com os emigrantes portugueses e demais estrangeiros de origem geralmente europeia em busca de lucros – pode-se entender que se praticava uma espécie de abismo preconceituoso que separava a cultura dos “letrados/alfabetizados” das demais formas de manifestações culturais. Com isso, o papel da linguagem, nesse cenário de extrema desigualdade econômica/social, era o de segregar. Os que tinham acesso a ela através da escrita eram privilegiados. Aliás, na maior parte do momento histórico nacional, índios e negros, sucessivamente “gentios e desalmados” segundo os cristãos católicos da época, nem eram considerados pessoas, menos ainda membros sociais. Tal forma de pensar não partia somente da perspectiva religiosa, mas também, e principalmente, da perspectiva política, daí o maior abismo e preconceito cultural dos que detinham a linguagem escrita em relação aos demais habitantes do Brasil colônia.

O resultado dessa herança cultural do entendimento de algumas esferas da cultura vista como superior *versus* a todas as demais – tidas como, imediatamente ou não, abaixo desta e, principalmente, a vinculação ideal que a escrita pertencia àquela, e às vezes até mesmo ao contrário, ou seja, chegar a supor que a “cultura superior” pertencia à escrita, fez com que até os dias de hoje, se instalasse no pensamento do sensu comum, que a literatura e os livros de modo geral são sempre bons/boa. Neste sentido, o povo brasileiro começa a ser imbuído nesta concepção de mundo. Recorre-se mais uma vez a Alfredo Bosi, só que desta vez em sua *Dialética da Colonização* (1992)<sup>17</sup>, para confirmar tal tendência:

Mantendo inalterados alguns esquemas tradicionais, a arte que vive sob o limiar da escrita parece sobreviver fora da história ou, pelo menos, fora do ritmo da história ideológica da Europa Ocidental que, por sua vez, se reflete com nitidez na vida mental das classes dominantes da Colônia. (BOSI, 2009, p. 57).

Ou seja, na história da linguagem escrita literária do Brasil desde sempre se enraizaram os laços da cultura romanesca burguesa tida como referencial e sinônimo de classe dominante e o falso entendimento de que tudo que não estivesse contido neste nicho cultural do domínio da escrita seria inferior, igualmente às classes em que tais culturas fossem

---

<sup>17</sup> Porém aqui se trabalha com a 4ª edição, de 2009, acrescida de posfácio. Ver referências.

praticadas, geralmente com potencial econômico menor. Logo, a associação, desde o início da história da cultura brasileira, do poder econômico com o juízo de valor da arte está ligada também ao domínio da linguagem escrita. Porém, não se pode perder de vista que no regime colonial, o modo de produção capitalista não se configurava como o é hoje, e que isso faz toda a diferença para a compreensão da transformação que sofreu esta linguagem daquele tempo para este.

Posto isto, se pode pensar que a forma social baseada na cultura de exploração colonial, em que o colonizador arbitrário não reconheceria nenhuma forma de viver do colonizado sobrepujado também em sua cultura tida como primitiva ou inferior, propiciou que através da linguagem, e sobre tudo a linguagem escrita, fizesse o papel de instrumento segregador das formas culturais existentes neste período da história brasileira.

Há que se pensar, se já nasce assim, como a cultura brasileira e sul-americana colonial, esta tendência de separar pela linguagem, comum no mundo inteiro, aqui é muito mais forte e acompanhará as formas culturais de existência em todas as esferas até os dias atuais. Quanto mais erudito melhor seria a forma cultural. E assim sendo, o uso indiscriminado da linguagem escrita e rebuscada como parâmetro foi o que se tornou cada vez mais tendencioso.

### 3.2. A linguagem como forma de poder e segregação

Desde a primeira vinda dos jesuítas em 1549, até o momento da transição para o estabelecimento imperial brasileiro, o saber da escrita e da leitura passou a ser estimulado, juntamente com o trabalho de catequização. Desta forma, paralela à linguagem burocrata e formal surge a “necessidade” soberba de se manterem os degraus que separavam a “alta” da “baixa” cultura – principalmente pelos produtores de literatura. Neste contexto, nasce no Brasil, junto à escola denominada Realismo por volta de 1881, os movimentos Parnasianos e Simbolistas. Tais movimentos buscam a linguagem empolada e rebuscada na literatura. Procuram o distanciamento do que seria o simples expressar pela arte. De tão radicais, por vezes, trazem mais a valorização da forma do comunicar, através da linguagem, em detrimento ao conteúdo da comunicação. Como, de certa maneira, se viu no primeiro capítulo,

é neste cenário político/cultural que nasce também em 1881, o escritor Afonso Henriques de Lima Barreto.

Recorre-se mais uma vez, como se observa no texto abaixo, a Francisco de Assis Barbosa para melhor esclarecer e embasar a presente pesquisa:

Afonso Henriques nasceu numa sexta-feira, 13. Treze de maio de 1881. Dia e número aziagos, dirão os supersticiosos, com riso amarelo. E mais seguros ficarão da má sina do menino, ao saberem que veio ao mundo na data em que se comemora Nossa Senhora dos Mártires, embora tivesse como protetora, à hora do batismo, Nossa senhora da Glória, de quem João Henrique era devoto. Não verificamos qual a posição dos astros nesse dia, mas não deveria ser lá muito favorável, pois essa força misteriosa e desconhecida que se chama destino sempre conspirou contra Afonso Henriques de Lima Barreto. (BARBOSA, 2002, p. 49).

Vê-se que o próprio Assis Barbosa, neste trecho, incorpora a ironia barretiana e faz troça sobre a data de nascimento do escritor. É irônico quando declara que não consultou os astros. Mas a ênfase da piada está no fato de querer chamar a atenção que a vida do escritor não seria fácil mesmo e que de certo modo o universo “sempre conspirou contra Afonso Henriques de Lima Barreto”. Parecia ele, Lima, ter sido predestinado a viver em tão conturbado momento histórico não só num tempo difícil como também num lugar difícil, a saber, o início da República brasileira.

### 3.3 A linguagem e o juízo de valor

Lima Barreto viveu em um período conturbado, no qual a escravidão e a tortura corporal e psicológica ainda vigoravam, e como se não bastasse, possuía como características físicas os traços da negritude. Fora corajoso ao desafiar as autoridades e as ideias retrógradas daquele tempo, visto que o preconceito racial era muito forte no Brasil.

Daí o fator comunicativo da linguagem satírica utilizada em *Os Bruzundangas* (1922), já que a escrita foi a única arma utilizada pelo escritor. *Os Bruzundangas* (1922) foi a última obra, postumamente, publicada do escritor Lima Barreto e foi concebida com duas características que vale sinalizar. Em primeiro lugar, uma linguagem simples, como todos os outros trabalhos anteriores, porém desta vez, tal linguagem segue inclinada rumo à tradição satírica e a generalização dos tipos, além de se constituir em uma linguagem indireta como se

verá na sequência. Em segundo lugar, com começo, meio e fim bem demarcados em cada capítulo, pois a princípio, tais capítulos saíam em tiragens semanais de o *A.B.C.* – jornal no qual Lima Barreto costumava fazer várias contribuições.

Lima Barreto tinha grande motivo para preparar em *Os Bruzundangas* (1922) uma linguagem satírica simples e genérica, porém ao contrário de seus artigos jornalísticos, não muito direta. Pois, ainda era um funcionário público em 1917, quando das primeiras até as últimas tiragens dos capítulos da referida obra no semanário intitulado *A.B.C.*, e assim sendo, temia retaliações e consequências que pudessem ameaçar seu único sustento. Como se pode ver no seu artigo denominado “Quem será, afinal”, publicado no mesmo *A.B.C.* em 25 de janeiro de 1919, poucos dias depois de ter sido decretada a sua aposentadoria. De quando se vê liberto da linguagem indireta o escritor confessa: “Muitas atitudes minhas, incompreensíveis aos olhos desses fariseus por aí, vinham do angustioso recalque dos ímpetos de minha alma e da obrigação em que estava, de **dizer pela metade**, aquilo que eu podia **dizer totalmente**.”<sup>18</sup> (LIMA apud BARBOSA, 2002, pag. 284).

Como abordado no capítulo anterior, a própria sátira nasce da metade. Com os gregos, a figura dos sátiros era constituída de metade-homem metade-animal – no caso o bode<sup>19</sup>. Depois, em sua concretização como gênero literário, metade-verso e metade-prosa. Com os romanos, metade-cereal e metade-frutos nas oferendas religiosas. E mais posteriormente ainda não só a metade, mas a mistura total, um amálgama de gêneros, temas e formas. O escritor Lima Barreto, autodidata que era, soube trazer essa linguagem para esta obra e ainda com certo grau de inovação, pois, tal forma é de uma só vez indireta e direta, genérica e específica, como se verá.

Com raras exceções, a não ser quando não é conveniente para o autor, cada capítulo episódico da República dos Estados Unidos das Bruzundangas, vem bem definido com começo, meio e fim. Cada capítulo trata de uma história a parte que é coerente com o todo que caracteriza tal país tão singular. Ao optar por esta forma, além de ser oportuno na publicação semanal do *A.B.C.*, o autor fica livre, como o gênero satírico o é, para caricaturar o Brasil em suas mais peculiares maneiras de proceder na política, economia, artes, enfim no cotidiano cultural brasileiro. No capítulo XVIII, intitulado “A Religião”, apresenta-se, como a maioria dos capítulos predominantes da obra, a seguinte estrutura com a seguinte linguagem:

---

<sup>18</sup> Negrito propositalmente, a título de dar relevância, apenas neste trabalho.

<sup>19</sup> Figura erótica. Ver referências Georges Minois e sua obra.

Segundo afirmam os compêndios de geografia do país, tanto os nacionais como os estrangeiros, a religião dominante é a católica apostólica romana; entretanto, é de admirar que, sendo assim, a sua população, atualmente já considerável, não seja capaz de fornecer os sacerdotes, quer regulares, que seculares, exigidos pelas necessidades de seu culto.

Há muitas igrejas e muitos conventos de frades e monjas que, em geral, são estrangeiros.

Não há mais que dizer sobre tão relevante assunto. (BARRETO, 1998, p. 153).

Na citação em destaque, constata-se a presença da gradação do que se pretende focar e que se nota também, em seu fechamento a questão da “doce mordida” da linguagem satírica. A atualidade do tema é indiscutível – já que hoje se assiste a vontade católica brasileira de canonizar seus santos ou eleger um Papa. O capítulo se desenvolve escrevendo o nome próprio da religião, católica apostólica romana, tudo em minúsculas e entre o primeiro e segundo parágrafos mostra-se que apesar da população ser considerável, a entender o Brasil, em quantidade e formação/qualidade todos os oficiantes são estrangeiros. Mas o último parágrafo faz sorrir, e desdenha das observações dos dois primeiros. Sendo assim, mordaz, levemente, ou não, a satirizar.

Em outra oportunidade, dentro do capítulo XXII intitulado “Notas Soltas”, encontra-se uma chamada “No Gabinete do Ministro”, que apesar de trecho capitular, pode-se encontrar estas características da unidade, que embora seja completa, é também parte de um todo. Como se pode ver:

O senhor quer ser diretor do Serviço Geológico da Bruzundangas? – pergunta o ministro.

- Quero, Excelência.

-Onde estudou geologia?

-Nunca estudei, mas sei o que é vulcão.

-Que é?

-Chama-se vulcão a montanha que, de uma abertura, em geral no cimo, jorra turbilhões de fogo e substância em fusão.

-Bem. O senhor será nomeado. (BARRETO, 1998, p. 191).

Observa-se que, dentro das estruturas de um gabinete ministerial, uma cena perfeitamente cabível do ponto de vista das potencialidades normais, mas ao mesmo tempo hiperbolizadas com a linguagem satírica. Neste pequeno trecho a gradação é tão bem marcada, e constitui menos que um capítulo inteiro, apenas parte integrante dele, e mesmo assim, um diálogo parte de um pedido (início), passa pela argumentação em favor do pedido feito (meio), e conclui-se com uma decisão favorável ao que se pediu (fim). E no qual volta à questão do incompetente investido no serviço público. Tema, aliás, que perpassa todo o

trabalho literário de Lima, recorrente desde a primeira obra: *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909) e, alcançando até a última *Os Bruzundangas* (1922).

Como se viu no primeiro capítulo do presente trabalho, desde a vida pessoal de Afonso Henriques de Lima Barreto, passando pela vivência súdito/cidadã, até a vida profissional como jornalista e escritor, o mesmo teve vários motivos, e coragem de sobra, para confeccionar aquela que seria sua última obra a ser publicada e, uma das referências em questionamento social, e a um só tempo a que seria também, em sua época, se comparada as de Coelho Neto e Olavo Bilac, a dissonante quando se quer discutir a pátria.

Observa-se com o engajamento do trabalho artístico de Lima Barreto, a fim de dizer sempre o que deve ser dito, e dizer o que se acredita ser verdadeiro e justo para a obtenção de uma atmosfera de vivência melhor, sem abandonar um ponto de fuga, a não se comprometer diretamente, formam o conjunto de algumas causas que se constituíram na mola mestra propulsora da motivação para se criar uma lapidada linguagem satírica em *Os Bruzundangas* (1922). Linguagem que veio sendo aprimorada pelo escritor desde o *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909) até culminar de forma predominante em *Os Bruzundangas* (1922). Lima encontrou aí, talvez, a sua maior expressão, aquela que diz tudo, sem, contudo, se expor com nada que o pudesse comprometer diretamente. Para todos os efeitos, estaria produzindo apenas um trabalho fictício, e assim “dizia sem dizer”. Corria o risco, mas mantinha um escudo, não deixou de ser corajoso em época de grandes perseguições, mas de certo modo se resguardou atrás de um discurso satírico que, pode ser entendido como uma linguagem da sátira de todos os tempos. Também, conseguiu atingir o escopo de ser um comunicado, desta forma, que alcançasse desde as camadas mais modestas da população até aos ditos mais abastados ou de família tradicional. E com tudo isso, inaugurou no Brasil um método já usado na Inglaterra de More (1478 – 1535) e Swift (1667 – 1745).

### 3.4 A linguagem satírica em *Os Bruzundangas*

#### 3.4.1 Os Samoiedas

Em um verdadeiro exercício de metalinguagem, pretende-se iniciar aqui a análise da linguagem satírica em *Os Bruzundangas* (1922) justamente pelos capítulos que tratam das artes e, principalmente, da literatura bruzundanguense. A edição com a qual se trabalha aqui<sup>20</sup> traz, antes de qualquer capítulo, ordinariamente enumerados, um especial denominado “Os Samoiedas” o qual já começa com o seguinte enunciado: “Queria evitar, mas me vejo obrigado a falar na literatura da Bruzundanga.” (BARRETO, 1998, p. 31). E completa o narrador/autor tão modesto quanto sarcástico e satírico: “É um capítulo dos mais delicados, para tratar do qual não me sinto completamente habilitado.” (LIMA, 1998, pag. 31). É possível afirmar que o episódio Samoiedas está para a República das Bruzundangas como as escolas parnasianas e/ou simbolistas estão para a República dos Estados Unidos do Brasil da época do escritor e talvez ainda sirva para alguns escritores de então.

Na sequência, procurar-se-á confrontar o capítulo intitulado “Os Samoiedas” com um artigo jornalístico denominado: “Literatura e Política” que se trata de uma publicação de 18 – 01 – 1918<sup>21</sup> para *A Lanterna*, no qual Lima Barreto perfaz análise compactada da vida pública e obra do escritor Coelho Neto. Consta-se no trecho que se segue, a linguagem seca, direta e cortante, utilizada por Lima Barreto, direcionada ao escritor e político, um homem de influência e prestígio que foi o Sr. Coelho Neto:

Glorioso, e muito justamente pelo seu poder verbal; tendo conseguido, por fás e por nefas, a simpatia ativa e incansável de gregos e troianos – os políticos seus conterrâneos, deram-lhe, durante duas legislaturas, uma cadeira de deputado pelo seu Estado natal. Se ele estivesse a par dos males do seu tempo, com o talento que tem, e o prestígio do seu nome, poderia ter apresentado muita medida útil e original, embora os seus projetos morressem nas pastas das comissões. Mas, nada fez; manteve-se mudo, só dando um ar de sua graça para justificar votos de congratulações a Portugal, por isto ou por aquilo, empregando nos discursos vocábulos senis ou caducos. O deputado ficou sendo o romancista que só se preocupou com o estilo, com o vocabulário, com a paisagem, mas que não fez do seu instrumento artístico um veículo de difusão das grandes ideias do tempo, em quem não repercutiram as ânsias de infinita justiça dos seus dias; em quem não encontrou eco nem revolta o clamor das vítimas da nossa brutalidade burguesa, feita de avidez de ganho, com a mais sinistra amoralidade para também edificar, por sua vez, uma utopia ou ajudar a solapar a construção social que já encontrou balançando (BARRETO, 1918, p. 75-77).

---

<sup>20</sup> Consultar referências.

<sup>21</sup> Observe que a linguagem totalmente atrevida é datada pós-aposentadoria.

Constata-se ainda no trecho apresentado, a linguagem direta, seca e cortante utilizada pelo escritor. Aqui Lima Barreto, como diria o dito axiomático popular, dá nome ao boi e, ele se chama Coelho Neto. Observa-se que o crítico escritor não ironiza quando reconhece o “poder verbal” do deputado/romancista. Contudo, na sequência da escrita tem-se a ferroadada quando declara que a simpatia que o mesmo conseguiu foi “por fás e por nefas” maneiras. Observa-se que caminho tão incisivo rumo ao coração do adversário seria impossível de se alcançar por meio de obra de arte. E que, a recíproca não é verdadeira, pois por meio de artigo jornalístico, isso a forma indireta seria possível, porém não foi ao que se observou na opção que Lima fez em relação ao artigo jornalístico, pois foi o mais direto que se podia presumir. Na continuidade, tem-se a observação severa, a cobrança dura e sem meias palavras sobre o posicionamento que Lima entende ser o ideal de um artista e político, ou seja, a possibilidade da influência de Coelho Neto agir decisivamente nas questões sociais de seu tempo. Ele entende que muito poderia ser feito “Mas, nada fez, manteve-se mudo...”. E como se já não fosse absurdo o deputado encontrou meios de se auto promover “só dando o ar de sua graça para justificar votos de congratulações a Portugal...” e então vem a observação que faz com que prossiga o presente ensaio de metalinguagem. “(...) empregando nos discursos vocábulos senis ou caducos.”

Em todo o excerto, pode-se observar a presença da consciência social de Lima Barreto em relação ao papel militante que deve seguir o artista e não ser indiferente aos problemas de sua época, daí o próprio produtor do artigo, quando artista, não o era. Também demonstra consciência em relação à linguagem usada na arte, já que a mesma deve ser a mais simples e abrangente possível a fim de comunicar, fazer pensar e fazer com que as massas reajam. Quando alguém que é representante do povo pelo seu cargo público e ainda artista parece soar aos ouvidos de Lima Barreto um duplo desperdício em não promover um levante contra toda injustiça, pois ambos os atributos, e com talento reconhecido, devem trabalhar em favor dos desfavorecidos. Nota-se a preocupação do jornalista que com “vocábulos senis ou caducos” não se pode nem se quer comunicar a todos, e isso, ao que aparenta provoca a revolta de Lima Barreto.

Dando continuidade na análise de “Os Samoiedas” pode-se observar o ataque presente a uma das formas características do(s) movimento(s) simbolista e/ou parnasiano, e depois há que se analisar o mesmo tema com a linguagem artístico-satírica, o detrimento do conteúdo pela forma. Escreve: “O deputado ficou sendo o romancista que só se preocupou

com o estilo, com o vocabulário, com a paisagem, mas que não fez do seu instrumento artístico um veículo de difusão das grandes ideias do tempo...” (BARRETO Apud AIEX, 1990, p.90). É possível perceber a coerência apresentada pelo escritor Lima Barreto entre o que criticava e o que escrevia. Ressalta-se que quando ele escreve *Os Bruzundangas* (1922) o autor intenta a linguagem satírica e generaliza os tipos, pois talvez não intentava mais alvejar tão somente Coelho Neto e Olavo Bilac, mas antes, os caracteres que estes representavam.

E por último deste trecho do artigo, voltam-se os olhares para a questão da consciência e linguagem barretiana, a qual se constituiu produto, e origem, da sociedade que se viveu quando declara que “o clamor das vítimas da nossa brutalidade burguesa” (BARRETO Apud AIEX, 1990, p.90) oprime e, um artista e ainda deputado poderia muito bem “ajudar a solapar a construção social que já encontrou balançando” (BARRETO Apud AIEX, 1990, p.90). Ou seja, ao se analisar a linguagem aqui não se pode afirmar que se percebe o tratamento de uma forma indireta de se expressar. Mas se retorna a observar, trata-se de um trabalho não artístico, e daí a possibilidade de ser mais diretamente panfletário, já que a mesma linguagem usada na arte permite vias indiretas causando o efeito satírico.

Ao analisar o mesmo tema, mas dessa vez, na linguagem artístico-satírica, com o capítulo especial do início e, que se veja a forma de linguagem do mesmo autor que foi utilizada aqui. Há no trecho seguinte um verdadeiro exercício metalinguístico em que a consciência barretiana se mostra entendedor das questões da linguagem de seu país em conformidade com esta época. Diz o narrador se referindo à língua e às linguagens da Bruzundanga:

Eu cheguei a entender perfeitamente a língua da Bruzundanga, isto é, a língua falada pela gente instruída e a escrita por muitos escritores que julguei excelentes; mas aquela em que escreviam os literatos importantes, solenes, respeitados, nunca consegui entender, porque redigem eles as suas obras, ou antes, os seus livros, em outra muito diferente da usual, outra essa que consideram como sendo a verdadeira, a lídima, justificando isto por ter feição antiga de dous séculos ou três. (BARRETO, 1998, p. 31).

É possível dizer que o tema da linguagem que se intenta inacessível ao público em geral, a linguagem burilada, é tratada aqui no país imagético barretiano de forma genérica. O narrador diz de sua estadia e que aprendeu a falar e escrever fluentemente nesse outro idioma e que mesmo assim não entendia a linguagem dos escritores que se tinham na conta de solenes e importantes, ou seja, os escritores da escola Samoieda. Aqui não se sente mais a linguagem que se está a ferir o tempo todo, do contrário, muito sutilmente o autor ataca os

mesmos pontos anteriores demonstrados, contudo, sem ser direto e incisivo. É claro que incomodava a quem se encontrasse em tal situação, mas a linguagem agora utilizada é indireta, muito mais difícil de ser combatida de frente por não mais nomear diretamente as pessoas e principalmente por englobá-las em uma só esfera ridiculamente criada por ele – Lima Barreto – a fim de ressaltar os vícios daquelas. O autor de *Os Bruzundangas* (1922) compreendeu que através da linguagem satírica, indireta e abrangente, conseguia atingir mais, quando se atacava um tipo e não apenas uma pessoa. Desta forma, a linguagem satírica possibilitou a Lima Barreto não mais atacar apenas a pessoa do escritor Coelho Neto, mas, sim, um tipo genérico que ele – Coelho Neto – era um dos mais autênticos representantes.

Observa-se que através da obra de arte, o artista, utiliza uma linguagem mais suave, entretanto, não menos crítica. Seu estilo predominante em *Os Bruzundangas* (1922) é inconfundível por conta desta linguagem satírica. E esta linguagem, ao mesmo tempo que propiciou em outras épocas, e outros lugares, a outros autores a agirem como agora, 1922, Lima Barreto inaugura de modo prosaico no Brasil já que na poesia Tomás António Gonzaga (1744-1810) já havia criado em suas *Cartas Chilenas* (1863) um mundo outro para criticar o seu. A sátira como contestação dos valores de todos os tipos. Por ser mordaz, irônico, sarcástico, satírico, e por vezes cínico, o narrador é, supõe-se, percebido pelo leitor em seu perfil mais autêntico, dinâmico e observador.

Desse jeito, se repassa uma atmosfera de quase inocência, uma em que há um que de distração, passa a impressão de que o mesmo narrador não percebe bem o que ele mesmo conta, com mais profundidade, cabendo essa tarefa, de completar o sentido de todas ideias, axiomáticas ou não, ao leitor atento. Por exemplo, a advertência que vem expressamente escrita nesta obra barretiana publicada em 1922 é de que não se cometa os mesmos enganos presenciados na Bruzundanga aqui no Brasil, mas a comparação em semelhança com o que acontece na sociedade e no governo brasileiro aparece naturalmente para quem conhece a República das Bruzundangas, é quase automática.

Do mesmo modo em que se fechou o parágrafo que trata do artigo a discutir a impossibilidade de crença, ainda que de leve, na linguagem indireta, a inversão aqui também não se alcança. Ou seja, impossível pensar em linguagem direta e apontada à alguém neste trecho de *Os Bruzundangas* (1922).

Como é igualmente recorrente o tema da antiguidade das palavras, o autor de *Os Bruzundangas* (1922) volta a tocar no assunto que o incomoda: o uso dos vocábulos antigos, aqueles que não se conhece no presente momento em que se lê, como sinônimo de muita erudição. Como se viu na obra em questão os usuários desse tal “poder verbal” consideram ser eles os detentores do verdadeiro idioma.

Óbvio que isso acontecia nas Bruzundangas, mas antes no Brasil. E vale a pena lembrar que o autor/narrador que possuía proficiência na língua bruzundanguense não conseguia compreender aqueles escritores “porque redigem eles as suas obras, ou antes, os seus livros, em outra muito diferente da usual, outra essa que consideram como sendo a verdadeira, a lídima, justificando isto por ter feição antiga de dous séculos ou três” (BARRETO, 1998, p. 31). Ou seja, aqui existe crítica por parte do escritor, à temática das palavras obsoletas como sendo as únicas verdadeiras da linguagem literária de um determinado povo, uma espécie de código secreto do qual seus detentores ou iniciados se distinguiam superiormente do resto da população, segregando através da linguagem as castas bruzundanguenses e conseqüentemente as brasileiras. Mas aqui na obra, sempre de maneira sutil e elegante, para se abordar o mesmo tema que antes, como se viu em seu trabalho jornalístico, o deixava extremamente agressivo e incisivo em seu linguajar.

Na seqüência, a observação sábia e continuada do assunto da linguagem empolada dos Samoiedas ou para ser mais preciso dos adeptos do parnasianismo. Referindo-se a tal linguagem escreve Lima: “Quanto mais incompreensível é ela, mais admirado é o escritor que a escreve, por todos que não lhe entenderam o escrito.” (BARRETO, 1998, p. 31). Há que se pensar, em quão injusta fora a crítica tradicional da época do escritor Lima Barreto, ao condenar a linguagem como simples e não literária em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909) já que o mesmo escritor manteve-se coerente em seu estilo até a última obra publicada: *Os Bruzundangas* (1922).

Pensa-se que desde então, através deste cotejo entre a crônica jornalística e a obra de arte, já se consegue perceber a diferença gritante entre as linguagens utilizadas entre um trabalho e outro, a saber, aquele, o escritor se permite com muita coragem ser direto, enfático e incisivo, enquanto neste, o autor aperfeiçoa-se em sutilezas impessoais e irônicas que dá forma a linguagem satírica. E antes que se pense que a diferença se dá por conta da estrutura de cada obra, os seus escritos em jornais, por exemplo, fazem parte da vida real enquanto a

literatura de um mundo imaginário, enfatiza-se que quando Lima Barreto quis, introduziu personagens reais também em sua ficção – promovendo de certo modo proposital a perca dessas fronteiras.

Um dos mais contundentes deles foi o Marechal Floriano Peixoto na obra *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915). Ou seja, a diferença básica da linguagem aqui em *Os Bruzundangas* (1922), é que não se quer mais alvejar o Marechal Floriano Peixoto, mas sim tipificar o que o mesmo representa, enquadrá-lo em um arquétipo caricato que muitas pessoas podem ser por fazer o papel que lhes convém quando se defende seus próprios interesses de manutenção do poder. Percebe-se que desde *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), a linguagem satírica continua a se manifestar. Nos três parágrafos da citação seguinte, percebe-se o conflito da personagem principal quando o mesmo coteja a imagem que ele tinha do Marechal Floriano Peixoto com a real aparência que ele, ali no aguardo, para ser ouvido pelo Presidente da República, conseguia vislumbrar:

Era vulgar e desoladora. O bigode caído; o lábio inferior pendente e mole a que se agarrava uma grande “mosca”; os traços flácidos e grosseiros; não havia nem o desenho do queixo ou olhar que fosse próprio, que revelasse algum dote superior. Era um olhar mortiço, redondo, pobre de expressões, a não ser de tristeza que não lhe era individual, mas nativa, de raça; e todo ele era gelatinoso - parecia não ter nervos.

Não quis o major ver em tais sinais nada que lhe denotasse o caráter, a inteligência e o temperamento. Essas cousas não vogam, disse ele de si para si.

O seu entusiasmo por aquele ídolo político era forte, sincero e desinteressado. Tinha-o na conta de enérgico, de fino e supervidente, tenaz e conhedor das necessidades do país, manhoso talvez um pouco, uma espécie de Luís XI forrado de um Bismarck. Entretanto, não era assim. Com uma ausência total de qualidades intelectuais, havia no caráter do Marechal Floriano uma qualidade predominante: tibieza de ânimo; e no seu temperamento, muita preguiça. Não a preguiça comum, essa preguiça de nós todos; era uma preguiça mórbida, como que uma pobreza de irrigação nervosa, provinda de uma insuficiente quantidade de fluido no seu organismo. Pelos lugares que passou, tornou-se notável pela indolência e desamor às obrigações dos seus cargos. (BARRETO, 2001, p. 362).

Neste cotejo em que a imagem real briga com a imagem ideal surge aqui duas questões que exigem ser tratadas. A primeira diz respeito à linguagem satírica utilizada pelo narrador para a descrição de Floriano Peixoto. Nesta descrição, o autor consegue passar a falta de ânimo do Marechal e de certo modo ensaia a linguagem satírica. A segunda, é a própria briga das imagens na consciência da personagem principal, há aí o início de um “reconhecimento” no sentido aristotélico, no qual, Policarpo Quaresma começa a descobrir a verdade que antes ele desconhecia por sua ingenuidade e amor exacerbado à pátria. Os

elementos reais iniciam-se a surgir diante dos seus olhos levando-o à decepção total. A peripécia, no sentido aristotélico, deste livro começa aí neste trecho supracitado.

No trecho sequencial do artigo “Literatura e Política” publicado em *A Lanterna* em dezoito de Janeiro de 1918 há a seguinte nota:

Em anos como os que estão correndo, de uma literatura militante, cheia de preocupações políticas, morais, e sociais, a literatura do Senhor Coelho Neto ficou sendo puramente contemplativa, estilizante, sem cogitações outras que não as da arte poética, consagrada no círculo dos grandes burgueses embotados pelo dinheiro. (BARRETO Apud AIEX, 1990, p.90).

Mais uma vez, pela expressão utilizada, – “literatura militante” – a qual se verá de maneira mais detalhada posteriormente, pode-se perceber o estado de consciência barretiana quanto ao papel que o escritor deve desempenhar diante dos desafios sociais de seu tempo. As observações feitas são de umas linguagens retilíneas, isentas totalmente da linguagem estética satírica, pois como já escrito aqui, no modo de artigo isto nem seria possível. Esta consciência, fez com que Lima Barreto escrevesse e assim revelasse também, outro modo de conceber a literatura. A valorização da literatura oral por exemplo. Porém, agora com a linguagem artística indireta, ao se referir ele à República das Bruzundangas, escreve assim as seguintes frases: “Nela, há a literatura oral e popular de cânticos, hinos, modinhas, fábulas, etc.; mas todo esse *folklore* não tem sido coligido e escrito, de modo que, dele pouco lhes posso comunicar” (BARRETO, 1998, p. 32).

O que se pode supor é que, a consciência aqui é de que, além do reconhecimento como forma verdadeira de literatura, a oral, a escrita deva se aproximar desta, a fim de melhor socializar as comunicações entre as pessoas. Visto que Lima Barreto declara em suas *Impressões de Leitura* (1956): “devemos mostrar nas nossas obras que um negro, um índio, um português, ou um italiano se podem entender e se podem amar, no interesse comum de todos nós” (BARRETO, 1956, p. 73).

Consciência esta da miscigenação brasileira e das variantes linguísticas, e assim a necessidade de se comunicar de forma mais abrangente através da literatura. Veja-se agora a leve valorização da literatura oral e a mordaz linguagem satírica aqueles literatos bruzundanguenses/brasileiros que a tinham na conta de “arte menor”. Surge o discurso com o narrador, depois de este ter contado uma história que segundo ele seria da tradição oral das Bruzundangas:

Como esta há, na Bruzundanga, muitas outras “histórias” que correm de boca em boca e se transmitem de pai a filho.

Os literatos, propriamente, aqueles de bons vestuários e ademanes de encomenda, não lhes dão importância, embora de todo não desprezem a literatura oral. Ao contrário: todos eles quase não têm propriamente obras escritas; a bagagem deles consta de conferências, poesias recitadas nas salas, máximas pronunciadas na intimidade de amigos, discursos em batizados ou casamentos, em banquetes de figurões ou em cerimônias escolares, cifrando-se, as mais das vezes, a sua obra escrita em uma *plaquette* de fantasias de menino, coletâneas de artigos de jornal ou num maçudo compêndio de aula, vendidos, na nossa moeda, à razão de quinze ou vinte mil-réis o volume (BARRETO, 1998, p. 36).

Percebe-se no momento da fala do autor/narrador quando declara a relação e o posicionamento dos literatos para com a literatura oral: “não lhe dão importância, embora de todo não a desprezem...” porque daqui em diante a linguagem ferina satírica irá – não só de forma indireta, mas também leve – dizer que apesar do desdém daqueles letrados, apesar deles se acham diferentes, na escrita produzem muito pouco estando suas maiores produções concentradas em: “conferências, poesias recitadas nas salas, máximas pronunciadas na intimidade de amigos, discursos em batizados ou casamentos, em banquetes de figurões ou em cerimônias escolares...” e etc., ou seja, quando de suas erudições e suas palavras difíceis, não produzem muitos livros, ou antes, qualquer forma relevante de obra escrita.

Repare-se também o verbo pronominal “cifrando-se”, com o sentido de resumindo-se, na fala sequencial do narrador. Leia-se então: “cifrando-se, as mais das vezes, a sua obra escrita em uma *plaquette* de fantasias de menino, coletâneas de ligeiros artigos de jornal ou num maçudo compêndio de aulas...”, para reforçar o dito acima da contradição em que os próprios literatos se instalaram, de estarem, a um só tempo, em um plano: megalomaníacos e limitados/resumidos, daí por serem desmascarados, desnudados nessa fala “distraída” da narração. Distraída, porém bem marcada da linguagem satírica. A reflexão que se faz, como de certo modo já declarado aqui, é que, para Lima Barreto, se a literatura oral conseguia ser transmitida, entre as pessoas simples e não “letradas”, de geração em geração era porque se constituía de elemento cabal e eficiente de comunicação, devendo a escrita só ter sentido se tornasse um apoio a isto, e não tendo sentido o contrário, qual seja, se transformar em um idioma a parte. Aqui há imenso argumento filosófico defendido pelo escritor não só em seus artigos jornalísticos como também na sua linguagem satírica em *Os Bruzundangas* (1922).

Observa-se que Lima Barreto descreve a origem da escola literária denominada Samoieda e, diga-se de passagem, qualquer semelhança com a escola parnasiana brasileira não é mera coincidência:

Esses poetas da Bruzundanga, para dar uma origem altissonante e misteriosa à sua escola, sustentam que ela nasceu de um príncipe samoieda, que viveu nas margens do Ártico, nas proximidades do Óbi ou do Lena, na Sibéria, um original que se alimentava de carne de mamutes conservados há centenas de séculos nas geleiras daquelas regiões. (BARRETO, 1998, p. 37-38).

Não é preciso abstrair-se muito para perceber a comparação com a escola parnasiana, pois se recorda a justificativa de sua criação – pela origem do termo grego, por exemplo – enxerga-se que os Parnasianos estavam para o Brasil como os Samoiedas estavam para a República Bruzundanguense. Pois, é também lugar comum o conhecimento de que o movimento literário ou a escola literária denominada Parnasianismo, nasceu em princípio em Paris, França quase que concomitantemente com a filosofia positivista de August Comte (1798 – 1859) e – se contaminou desta –, tal nome referia-se ao monte Parnaso da antiguidade clássica grega. Ou seja, um país estrangeiro, europeu, rebuscando outro, e ambos ganhariam força em suas histórias, filosofias e lendas na literatura brasileira. Tanto que há a comparação que, existe outro trecho, da mesma última página, em que o escritor/narrador impetra a defesa que os bruzundanguenses fazem da imagem que tem do homem de origem samoieda, declara ele:

Entretanto, na opinião dos poetas daquela república, que dizem seguir as teorias da literatura do Oceano Ártico, não são os samoiedas assim, como o contam os mais autorizados viajantes; mas sim os mais belos espécimes da raça humana, possuindo uma civilização digna da Grécia antiga” (BARRETO, 1998, p. 38).

E na sequência: “Essa Grécia serve para tudo, especialmente nas Bruzundangas...”. O “especialmente na Bruzundangas” revela que não era apenas neste peculiar país, ao contrário, sabe-se ainda como terra-terra que no Brasil “essa Grécia serve para tudo” desde o descobrimento – época do Renascimento –, passando pelo Romantismo e Realismo/Naturalismo até desembocar no Parnasianismo e Simbolismo. É sabido igualmente que, apesar de uma escola posterior sempre tentar romper com as características da precedente, estas tais características acabam por permanecer no movimento cultural literário da atualidade. O mito da prática de ensino em literatura para o antigo Segundo Grau, hoje Ensino Médio, em que se procurava marcar bem os períodos e características de cada escola não se pode mais se sustentar, já que, as chamadas “rupturas” o que pressupunha um tipo de novo total na transição de um escola para outra, hoje se sabe que tal pressuposto não pode

existir, pois que as “novas características” foram amadurecendo nas escolas anteriores. Por ser um produto desta cultura, assim também se deu com a linguagem da literatura brasileira.

Veja-se a imagem de perfeição atribuída ao povo samoieda, um trecho em duas páginas diferentes e que culmina com a linguagem satírica barretiana:

Em geral, os vates bruzundanguenses adeptos da tal escola samoieda, como os senhores veem, não primam pela ilustração; e, quando se conteste no tocante à beleza de tais esquimós, respondem categoricamente que a devem ter extraordinária, pois quanto mais fria é a região, mais belos são os seus tipos, mais altos, mais louros, e os samoiedas vivem em zona frigidíssima. (BARRETO, 1998, p. 38-39).

Vale o confronto da teoria crítica, sobre a crítica do século XIX no Brasil, conforme Zélia Nolasco-Freire (2005):

É importante ressaltar a forte influência europeia em todos os segmentos sociais no Brasil, e não seria diferente, ao se tratar de crítica literária, uma vez que não tinha uma tradição solidificada. Tudo se voltava para o exterior. A ideia dominante na Europa era que por ser uma região de clima frio tornava-se o lugar ideal e, principalmente, onde habitavam os homens mais inteligentes e civilizados. Em contrapartida, o homem do clima quente estaria relegado às posições, atitudes e comportamentos menos esperados pela sociedade (FREIRE, 2005, p. 40-41).

Vê-se que tanto na declaração da ficção barretiana quanto na observação historiográfica da crítica Nolasco-Freire que há a ideia de que o homem do clima frio era superior em tudo ao que vivia na região mais quente do planeta. Assim, aqui encontra-se a imagem da perfeição no que está distante, aquilo que por ser tão perfeito não está ao alcance imediato, como as figuras das divindades cristãs ou mitológicas por exemplo. Há sim, a todo o momento e em alguns deles identificado e comparado pelo próprio autor/narrador, em que tal exaltação aos poetas e suas obras são cotejados com cultos religiosos como se verá mais adiante, por hora veremos pela primeira vez que tal ideia que se fazia dos samoiedas estava mais do que concretizada na cabeça daqueles que na Bruzundangas os seguiam como artistas e público admirador. Então na mesma página e no parágrafo seguinte tem-se:

Não há como discutir com eles, porque todos se guiam por ideais feitas receitas de julgamentos e nunca se aventuram a examinar por si qualquer questão, preferindo resolvê-las por generalizações quase sempre recebidas de segunda ou terceira mão, diluídas e desfiguradas pelas sucessivas passagens de uma cabeça para outra cabeça. (BARRETO, 1998, p. 39).

A fé cega e religiosa num conjunto de ideias ou teorias literárias, que compõe a fórmula perfeita da determinada escola, é observada pelo autor/narrador na posição de conforto de quem narra na terceira pessoa, só aí, neste efeito artístico já se pode encontrar a

linguagem simples, direta e ao mesmo tempo satírica e genérica. E o autor ainda voltará a escrever sobre essa teimosia ou fé cega. Tende-se a refletir que no trecho analisado acima há uma espécie de tese central da cultura da sociedade capitalista em questão, a qual, tenciona-se a fazer das pessoas que acumulam capital financeiro antes sem opiniões próprias, sem criatividade principalmente a artística. Visam sempre em defender seus interesses e enxergam a arte como uma mercadoria valiosa para obtenção de lucros. Tais pessoas não se arriscam, vivem em seus, por assim dizer, portos seguros. Tal questão é aqui avaliada como relevante para o que Lima Barreto gostaria de chamar a atenção, tanto que o tema será retomado.

Lima Barreto cita subseqüentemente, uma espécie de homem atrevido que trouxe a escola para a República Bruzundanguense e mostra como o mesmo desafiou as regras da crítica especializada quando escreve que: “O seu deságio à crítica, escudado na poética e estética das margens do glacial Ártico, trouxe-lhe logo uma certa notoriedade e discípulos.” (BARRETO, 1998, p. 41). E continua ainda:

Estes vieram muito naturalmente, pois, dada a indigência mental daquela espécie de esquimós, a sua pobreza de impressões e sensações, a sua incapacidade para as ideias gerais, os hinos, os cânticos, os rondós dos mesmos, citados pelo medicastro, facilitavam muito o ofício de fazer verso, desde que se tivesse paciência; e a facilidade seduziu muito dos seus patrícios e determinou a admiração dos bardos bruzundanguenses (BARRETO, 1998, p. 41).

Aqui depois da afronta à crítica especializada, com suposto embasamento teórico, a glória e os discípulos aparecem imediatamente e aí o autor/narrador denuncia. E a denúncia recai sobre um país do “achismo” de maioria analfabeta, que como se viu em outro excerto já citado, as pessoas acabam por ir através dos pensamentos ou teorias de segundos e às vezes até de terceiros, prática que se percebe perdurar no país real de Lima Barreto há quase um século depois da tua denúncia. É preciso que se chame novamente a atenção para a maneira que esta denúncia foi feita. Não se usa a forma direta dos ataques que praticava o autor através de seus trabalhos jornalísticos. Já não há mais a necessidade de atacar Coelho Neto (1864-1934) ou qualquer outro nome que lhe parecesse oportuno, mas sim o tipo que eles representavam. Com isso a linguagem artística se torna satírica indireta e principalmente genérica, com o fim de atingir e ridicularizar mais pessoas que os simples presunçosos que Lima Barreto pudesse conhecer. Dessa forma também, levaria a arte o mais longe possível e, talvez modificasse um comportamento de tendência global.

No próximo trecho a ser analisado a linguagem satírica recai sobre a questão das “regras que não falham” e ainda sobre a volta de então ao tema: comparação da atitude artística com a fé religiosa, tanto por parte do produtor da arte como da recepção pública, essa cotação é recorrente não só no capítulo que ora se ocupa – “Os Samoiedas” –, como também, nos outros e até mesmo nas outras obras barretianas. Tem-se, assim desta forma, a seguinte consideração do autor/narrador num primeiro tema: “Os discípulos de Chalât ou Chamât<sup>22</sup> tiram da sua obra regras infalíveis para fazer poetas e poesias e um certo até aplicou a teoria dos erros à sua arte poética.” (BARRETO, 1998, p. 41). Pede-se especial cautela na expressão “regras infalíveis” em sua ironia mordaz e todo o veneno da linguagem satírica. E num segundo: “A instrução do grosso dos menestrais bruzundanguenses não permitia esse apelo à matemática; e contentarem-se com umas regras simples que tinham na ponta da língua, como as beatas as rezas que não lhe passam pelo coração, e outros desenvolvimentos teóricos”. (BARRETO, 1998, p. 42).

Observa-se o respeito que Lima Barreto tinha pela obra artística, a consciência de que não adiantava nada as regras, fáceis ou difíceis, se a arte não fosse arquitetada dentro da emoção de quem a recebesse. Sem mencionar a comparação com a questão religiosa o que, acredita-se, demonstra bem o tratamento e o respeito que o autor considerava o ideal de um artista. Segue a comparação em outros parágrafos da mesma página: “Era pois essa poética e essa estética que dominavam entre os literatos da Bruzundanga; era assim como o seu dogma de arte donde se originavam as suas fórmulas litúrgicas, o seu ritual, os seus esconjuros, enfim o seu culto à tal harmonia imitativa, que tanto prezava Chalât<sup>23</sup>”. (BARRETO, 1998, p. 41). Reforça-se essa aproximação ao enumerar, primeiro, “dogma de arte”, segundo, “fórmulas litúrgicas”, terceiro “ritual”, quarto, “esconjuros” e quinto, “culto à tal harmonia”. Todos sem exceção são termos ou expressões usadas pela religião cristã especialmente a católica a qual merece um pequeno capítulo em *Os Bruzundangas* (1922).

Tende-se a conjeturar aqui, que no primeiro, o termo “dogma” traz bem ao consciente do leitor avisado a questão já tratada de que “não há como discutir com eles” as regras e formulas para a boa escrita, por conta de que estas já estão bem instaladas na memória e é antes de qualquer coisa um ato de fé. Fé na fórmula que não está no coração e sim na falsa razão, a linguagem da sátira faz festa nestas concepções abstratas. No segundo, e

---

<sup>22</sup> Chalât ou Chamât seria o nome da pessoa que teria introduzido a escola samoieda na República bruzundanguense.

<sup>23</sup> Idem a referência anterior – número 13.

quando se mira o mesmo leitor informado, pensa-se logo na arte engessada pela forma, aquela que não consegue se livrar da camisa de força formal a ponto de em nome dela se direcionar e se fazer por inteira, algo ridicularizado pelo autor/narrador na cotação ao religioso, ao culto oficial, ao protocolar/cerimonial, ao pragmático em detrimento da verdadeira expressão artística. O terceiro idem ao segundo e, o quarto, os “esconjuros”, que remete a todo tipo de maldição a tudo aquilo que não seja o protocolar artístico, a pragmática religiosa. É ser humano o repúdio e até mesmo o medo a tudo que seja o diferente, bem relatado aqui revestido da linguagem satírica. O quinto, “culto à tal harmonia”, poderia ter sido idêntico ao segundo e ao terceiro se não fosse por um detalhe, a posição de descrença do autor/narrador com as palavras: “à tal” dentro da expressão. Estes dois pequenos vocábulos revelam o ceticismo de quem narra com relação à harmonia do fazer artístico. Há aí o sarcasmo da linguagem da sátira. Há o encaminhamento das associações mentais que levam, “descuidadamente”, ao ponto nevrálgico da situação. Há sátira através da linguagem literária. Na sequência um longo parágrafo, do qual não se utilizará o último período e, que inicia conectado ao quinto item aqui analisado:

Além desta deusa, havia outras divindades: o ritmo, o estilo, a nobreza das palavras, a aristocracia dos assuntos e personagens, quando faziam romances, conto ou drama e a medição dos versos que exigiam fosse feita como se se tratasse da base de uma triangulação geodésica. Ninguém, no entanto, podia sacar-lhes da cabeça uma concepção geral e larga de arte ou obter o motivo deles conceberem separados da obra d’arte, esses acessórios, transformando-os em puros manipulansos, fetiches, isolando-os, fazendo-os perdera sua função natural que supõe sempre a obra literária como fim. (BARRETO, 1998, p. 42).

Inevitável não tocar que a questão que continua a cotação com o que é religioso e sagrado, segue quase que a página toda, e que o fim disto já se tem discutido, trata-se da idolatria exacerbada da arte samoieda/parnasiana e seus feitores. Como se estes pertencessem a um grupo privilegiado que dominam um tipo de arte rara. Sendo que Lima, no que leva a crer, ao se aperceber disto, prova que é exatamente o contrário, ao se percorrer amparado sobre algumas “regras infalíveis para fazer poetas e poesias” (BARRETO, 1998, p. 41) e, como no trecho que se acaba de recordar acima, isso resvala para romances, contos, e outras formas literárias, evidenciados no enunciado seguinte: “(...) quando faziam romances, contos ou dramas e a medição dos versos (...)” (BARRETO, 1998, p. 42), já vistos na página anterior.

Inevitável também é reforçar duas situações existentes no mesmo parágrafo. A primeira, diz respeito à expressão inicial, “Além desta deusa”, rebuscando outra do parágrafo

anterior, “harmonia imitativa”, dando prosseguimento de modo conectivo ao fio condutor da ideia de metáfora ou cotação com o que é religioso e sagrado. Se utilizando de uma linguagem que apesar de simples, tem muito de refino e sutil e, deste modo, a construir o que há de melhor na linguagem literária em que se faz uso do mais completo senso satírico. A segunda, é o retorno da ideia de teimosia ou fé cega, mostrada em outras páginas, através da expressão: “Ninguém, no entanto, podia sacar-lhes da cabeça uma concepção geral e larga de arte (...)”, mostrando a evidência da parte conscienciosa de Barreto. Ou seja, além do ninguém podia sacar-lhes da cabeça, o que não podia ser sacado o complemento informa diretamente, uma concepção mais abrangente de arte do que aquela conhecida pelos bruzundanguenses em geral. Aí já se tem imediatamente o juízo de valor que denuncia as práticas artísticas acomodadas no país real e imaginário de Lima Barreto, ambos satirizados de uma só vez.

Na sequência averiguar-se-á dois curtos parágrafos que denunciam outros olhares e aspectos da consciência barretiana.

Todos os samoiedas limitavam-se quando se tratava dos tais assuntos, a falar muito de um modo confuso, esotericamente, em forma e fundo, com trejeitos de feiticeiros tribais.

Não nego que houvesse entre eles alguns de valor, mas os preconceitos da escola os matava. (BARRETO, 1998, p. 42).

No primeiro parágrafo, a expressão final, “trejeitos de feiticeiros tribais”, que faz com que o leitor ao acabar de ler, estenda o (so)riso pela boca toda, – ou pelo menos em boa parte dela – o autor/narrador consegue através de uma técnica de descrição criar uma imagem mental em que o soberbo é ridicularizado. A se conseguir com isso, que o leitor não desejasse ser de tal modo. Sem mencionar que na mesma imagem, é confirmada a figura do esnobe que tende sempre “(...) a falar muito de um modo confuso, esotericamente, em forma e fundo (...)”.

E aqui no segundo, não seria a primeira vez que, o narrador dá e entender que não generaliza em suas observações, recorda-se aqui “Não que todo o escritor bruzundanguense pertença a semelhante rito literário; os mais pretenciosos, porém, e os que se têm na conta de sacerdotes da Arte (...)”. (BARRETO, 1998, p. 37). Também como se vê desde aí já havia a comparação com o sagrado e religioso. Percebe-se ainda que, a consciência barretiana que se revela, novamente, através de uma palavra bem marcada a quem ler atentamente, ou seja, Lima Barreto chama pela primeira vez os samoiedas/parnasianos de preconceituosos. O autor/narrador não nega que “houvesse entre eles alguns de valor”, e fica subentendido que

estes faziam uso das palavras mais simples e assim buscavam se expressar através de suas artes, pois na sequência ele(s) completa(m): “(...) mas os preconceitos da escola os matava.”. Há em tudo isso o juízo de valor que só se mostra através dos exemplos risonhos que satirizam, e quando se volta à lenda contada na Bruzundanga tem-se um autor/narrador que conhece certos nomes como: "Aristóteles, Bacon, Descartes, Spinoza e Spencer, como Sólon, Justiniano, Portalis e Ihering, todos os filósofos, todos os juristas afirmam que as leis devem se basear nos costumes"... (BARRETO, 1998, p. 34), e assim faz jus que se busque ainda o pensador François Marie Arouet, o Voltaire (1694 - 1778) com o seu “*Ridendo Castigat Mores*”.

Agora a consciência barretiana, irá deixar-se revelar, a origem de suas convicções e a patente de que – ao contrário do que acontecia com ele, Lima Barreto – as personagens da cena histórica brasileira não estavam a par das ideias existentes no mundo ocidental daquele momento e, a contrariar ainda, o pensamento de que o autor era um frustrado ou coisa que o valha, pois que, isso remete a imagem de alguém que declara acontecimentos com um ponto de vista desagradável por puro impulso sem se preocupar em embasar os fatos declarados. Veja-se se isso procede na linguagem satírica barretiana:

Isto de Hegel, de Taine, de Brunetière não era com os samoiedas; a questão deles era encontrar uma espécie de tabuada que lhes fizesse multiplicar a versalhada. Como as tais regras poéticas do suposto príncipe eram bem acessíveis à sua paciência de correccionais, adotaram-nas como artigos de fé, exageraram-nas até ao absurdo. (BARRETO, 1998, p. 43).

Continua-se a metáfora com os objetos sagrados, ou melhor, ainda entre as regras academicistas da poesia bruzundanguense e a pragmática religiosa de fé, mas acima de tudo o que se verifica neste parágrafo é a consciência do narrador/escritor que cita “despretensiosamente”, Hegel – que dissertara sobre o que é o belo –, Taine – que impunha sua metodologia de análise literária pautada nos três aspectos que determinariam a criação literária e –, Brunetière – que também “acabara” de inaugurar uma metódica crítica complexa e avançada para o seu tempo. Neste sentido, e levando em conta que se está em um período que ainda perduram as características do Realismo-Naturalismo, leia-se:

A partir de 1870, processa-se radical transformação literária, em reação contra o Romantismo. Sob a influência da reforma filosófica produzida na Europa, com as novas doutrinas positivistas, materialistas, deterministas, evolucionistas, científicas, a geração que se iniciava na vida intelectual na década de 70 deixou-se impregnar por esse espírito, tornando-se a geração materialista. Intenso debate intelectual apaixonava os jovens vanguardistas, geralmente estudantes das

academias de Direito de Recife e São Paulo, e Medicina da Bahia, e das rodas intelectuais do Rio de Janeiro e do Ceará. (COUTINHO, 2004, p. 139).

Vê-se que Afrânio Coutinho elenca uma série de doutrinas existentes desde a década anterior ao nascimento de Lima Barreto e que se nota, claramente, as continuidades intactas das mesmas até a criação de *Os Bruzundangas* (1922). Além delas, a “fala” recorrente em Lima Barreto sobre pessoas/personagens, ou melhor, tipos que se dispunham a retirar um diploma universitário com o intuito de se verem famosos no mundo das artes literárias é muito grande. Volta-se, a questão das doutrinas que davam base à crítica literária da época do escritor, tão firmemente combatidas com a linguagem satírica de *Os Bruzundangas* (1922). Leia-se:

Assim, foi empreendida uma verdadeira revolução na vida cultural do país. Em Recife, constituiu-se a camada “Escola do Recife” chefiada por Tobias Barreto, tendo como principal discípulo o crítico Silvio Romero. Os nomes tutelares dessa revolução foram Comte, Taine, Buckle, Spencer, Darwin, Haeckel, Ratzel, à luz de cujas idéias, se produziu a revolução no pensamento, com repercussão imediata nas letras. Foi assim que do Romantismo passou-se ao Realismo e ao Naturalismo em ficção e ao Parnasianismo em poesia (COUTINHO, 2004, p. 139).

Ao saber – ou comemorar – que Lima Barreto nascera nesta lídima “revolução na vida Cultural do país”, não poderia ser ele, atento e obstinado como era, um intelectual alheio a todos esses turbilhões de teorias, com certa excelência de ser ainda, questionador de muitas delas. Destaca-se como relevante para a presente pesquisa que, por isso mesmo, foi à frente de seu tempo e incompreendido por seus contemporâneos e sobre tudo pela Crítica Literária pautada em valores estético-filosóficos convencionais. É o que deixa entrever a pesquisadora NOLASCO-FREIRE (2005):

O Realismo se preocupava com o presente, com o contemporâneo, além de revisitar o passado sobre outro prisma. Além das teorias de August Comte, de Karl Marx e Charles Darwin, os autores realistas, influenciados por Hippolyte Taine – *Filosofia da arte* (1866) – são adeptos do determinismo e da concepção segundo a qual o indivíduo bem como a determinação ficcional vêm determinados por três fatores: meio, momento histórico e raça – esta, no que se refere à hereditariedade. No século XIX, o avanço das ciências influencia sobremaneira os autores da nova estética, principalmente os naturalistas, razão por que se fala em cientificismo nas obras do período (FREIRE, 2005, p. 34 - 35).

Ao recordar que Lima Barreto traz à baila, no trecho acima, a crítica literária de seu tempo nas *Bruzundangas*, e conseqüentemente no Brasil, e que, a pesquisadora Nolasco-Freire refere-se às teorias, filosóficas ou não, em geral que calçaram tal crítica, chega-se ao

crucial no que se pode obter da consciência barretiana e a motivação pela escolha da linguagem satírica na obra em questão.

Quando se viveu em um universo em que o elemento histórico sequenciou a evolução da linguagem predominantemente brasileira que, na linguagem da escola romântica começou a romper com os elos lusitano-universais, passando como se viu, por outras escolas, ou períodos literário-culturais, os quais também se tornaram decisivos na evolução da linguagem literária brasileira, até culminar na passagem do século XIX para o XX, e neste o autor de *Coisas do Reino de Jambón* (1956), sua sátira anterior, com esta linguagem literária brasileira já bem consolidada, compôs com a maestria que lhe era peculiar, *Os Bruzundangas* (1922) em que a linguagem torna-se predominantemente e naturalmente satírica para fechar o conjunto de seus trabalhos.

Referindo-se à crítica, aos escritores e às regras que engessavam as formas poético-literárias das “Bruzundangas”, veja-se que o autor/narrador fecha sua ideia sobre crítica, forma e regras guias, ao declarar que: “Convinham elas por ir ao encontro da sua falta de uma larga Inteligência do mundo e do homem e facilitar-lhes uma crítica terra-a-terra de seminaristas mnemônicos.” (BARRETO, 1998, p. 43). As tais regras de certo modo facilitavam a vida de todos, escritores e críticos, pois encerravam em si mesmas a questão do que era o belo, por isso “convinham”. Aí o olhar agudo e irado, e não muito comum para o momento histórico do autor/narrador, pois o que poderia ser visto como o belo e perfeito por ele era visto como uma grande bobagem e amarras que limitavam o poder comunicativo da arte literária. A expressão disso, dessa metalinguagem, é feita pelo ataque direto nos tipos comuns em os Bruzundangas e genialmente indireto com os tipos comuns no Brasil.

Quando declara que de certo modo os “entendidos” de literatura e poesia na Bruzundanga eram pessoas de visões restritas, que lhes faltavam “uma larga Inteligência do mundo e do homem”, revela uma espécie de consciência sóbria nos domínios conceituais do que seria o belo e arte/literatura, que vai muito além dos tempos atuais. Pois são, ainda hoje, poucos os que entendem a liberdade artística desse jeito. Esta mesma posição em relação à crítica literária é recorrente na obra barretiana, desde o seu primeiro livro, *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909). Na obra citada, um jovem poeta leva o seu trabalho para ser analisado pelo crítico literário, Floc, do jornal em que Isaías Caminha trabalhava, *O Globo*,

em não encontrando aquele, o moço entrega o seu livro ao próprio Isaías que fica encarregado de repassá-lo a Floc:

Prometi-lhe e o cândido poeta Félix da Costa saiu satisfeito, apertando-me a mão demoradamente, oferecendo-me a casa e os préstimos. Folhiei um instante o livro; era uma *plaquette* de cento e tantas paginas, povoadas de sonetos e outras poesias soltas. Depositei-o sobre a mesa do secretário. De antemão, sabia que Floc não se deteria na sua leitura. Os livros nas redações têm a mais desgraçada sorte se não são recomendados e apadrinhados convenientemente. Ao receber-se um, lê-se-lhe o título e o nome do autor. Se é de autor consagrado e da facção do jornal, o crítico apressa-se em repetir aquelas frases vagas, muito bordadas, aqueles elogios em *cliché* que nada dizem da obra e dos seus intuítos; se é de outro consagrado mas com antipatias na redação, o *cliché* é outro, elogioso sempre mas não afetuoso nem entusiástico. Há casos em que absolutamente não se diz uma palavra do livro. Acontecia isso com três ou quatro autores. Um deles era Raul Gusmão, a quem o diretor invejava o talento de escrever; além dele, havia um grande poeta, respeitado em todo o Brasil, e um outro moço que se rebelara contra a ditadura do jornal. Com os nomes novos não havia hesitações; calava-se, ou dava-se uma notícia anódina, “recebemos, etc.”, quando não se descompunha. (BARRETO, 2001 p. 228)<sup>24</sup>.

E ainda observando o comportamento da crítica literária feita nos jornais da década de 1910:

N'O *Globo*, as coisas corriam assim. O secretário recebia o volume e dava-o a Floc. *Quimera*, romance, Abílio Gonçalves, lia Floc alto, e logo perguntava:  
— Quem é este Abílio Gonçalves?  
— Não conheces? É o filho do senador Gonçalves, de São Paulo.  
Floc olhava outra vez o livro e voltava:  
— É formado?  
— É, retorquia Leporace; é engenheiro de minas.  
— Hum! fazia Floc com segurança, mudando a primitiva antipatia que se lia na contração dos lábios, para um breve sorrir de benevolência.  
No dia consagrado, o folhetim aparecia cheio de blandícias, de elogios, fosse o livro bom ou mau, fosse o pai senador da oposição ou do Governo. (BARRETO, 2001, p. 229).

Com esta denúncia satírica mostrada em sua primeira obra, Lima mostra outro critério que regia a crítica de seu tempo em seu país real, a do interesse financeiro e a do panegírico. O autor/narrador vai repetir uma conversa em que acaba por demonstrar a que ponto chega o absurdo da perseguição formal, mas que aqui seria uma análise do “já dito”, então se verá outra situação que sempre se fez notar em Lima Barreto, era a visão do ridículo da superprodução na vestimenta dos brasileiros, e aqui imediatamente representada na obra *Os Bruzundangas* (1922), geralmente baseada em modas europeias sem que se levasse em

---

<sup>24</sup> Todas as outras obras artísticas de Lima Barreto – com exceção da principal para este trabalho, *Os Bruzundangas* (1922) – são retiradas do livro *Prosa Seleta* (2001). Pede-se consultar referências.

conta a questão climática e seu respectivo conforto ao se vestir, observa-se isto nos sábios parágrafos seguintes:

A Bruzundanga, como sabem, fica nas zonas tropical e subtropical, mas a estética da escola pedia que eles vestissem com peles de urso, de renas, de martas e raposas, árticas.

É vestuário barato para os samoiedas autênticos, mas caríssimo para os seus parentes literários dos trópicos.

Estes, porém, crenes na eficácia da vestimenta para a criação artística, morrem de fome, mas vestem-se à moda da Sibéria.

Estavam assim vestidos, naquela tarde, quente, ali naquele café da capital da Bruzundanga, três dos seus novos e soberbos vates [...] (BARRETO, 1998, p. 43, 44).

Em pleno uso da linguagem satírica, o autor/narrador faz, num primeiro momento, como se estivesse do lado de fora, do estrangeiro, com que os leitores percebam estas esquisitices de um país diferente e, depois, num segundo momento, haja a possibilidade de associá-las a fatos parecidos com os que acontecem no Brasil. Aliás, numa nota introdutória de *Os Bruzundangas*, Lima Barreto adverte sobre o objetivo de suas “despretensiosas notas” sobre a Bruzundanga e almeja que os erros de lá não se repitam no Brasil real. “A ‘Bruzundanga’ fornece matéria de sobra para livrar-nos a nós do Brasil, de piores males, pois possui maiores e mais completos.” (BARRETO, 1998, p. 27). Percebe-se no período o pleonasma “livrar-nos a nós” muito provavelmente com intuito de enfatizar, fortalecer mesmo a ideia de que somos brasileiros e não bruzundanguenses e assim sendo não devemos cometer os mesmo pecados que eles. Há nisso tudo muita sátira através da hábil linguagem e maneira de transmiti-la.

Quando o escritor carioca declara que: “a Bruzundanga, como sabem, fica nas zonas tropical e subtropical” (BARRETO, 1989, p. 43), é porque esta tese era difundida nas teorias do período, a de que os homens das regiões mais frias eram mais inteligentes e melhores em tudo que os homens das regiões quentes, e assim era quase natural que estes imitassem aqueles em tudo, até na maneira de se vestir, ainda que o clima fosse desfavorável a isso. Por isso, o autor carioca escreve: “a estética da escola pedia que eles vestissem com peles de urso, de renas, de martas e raposas, árticas” (BARRETO, 1989, p. 43). Não seria mera coincidência que em outras situações o autor já havia criticado a questão das roupas que cobriam demasiadamente o corpo em um lugar como o Rio de Janeiro que fazia, e ainda faz, um calor insuportável com temperaturas elevadíssimas. Então, surge um dos elementos mais sábios da consciência barretiana, a questão dos custos e do fetiche da mercadoria. De preços

tão normais em seu lugar de origem, caríssima e inapropriada em locais de climas quentes, essas mercadorias – no caso o vestuário – possuíam um lugar cativo na consciência barretiana. Isso mostra um retrato da burguesia carioca que tentava imitar os europeus em quase tudo, ainda que isto levasse ao desconforto na hora de se vestir, por exemplo. Tudo isso em nome de uma vaidade infinita que chegava a maltratar não só no preço como também no uso. Esse tema também é recorrente desde sua primeira obra artística com as *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909) quando o autor propõe a discussão em torno da lei municipal que obrigaria os cariocas a andarem calçados no centro da cidade “para evitar a má impressão” e assim “não perder para os buenaireses” e ainda, até em outros tipos de escritas. Ver-se-á ambas a seguir.

Assim, volta-se a comparação da fé cega – ou como diria o próprio Lima Barreto em sua primeira obra: “miopia exagerada” –, com a arte literária bruzundanguense. Tal fé é tão forte que o autor/narrador afirma que as pessoas morriam de fome, mas se vestiam a caráter já que acreditavam que sem tais vestimentas suas criações artísticas seriam muito prejudicadas. Portanto, essa metafórica e (meta)linguagem, reforçam e muito a linguagem satírica. Já que, um crente, como regra geral crê com adoração e fanatismo e não crê, necessariamente, em uma verdade absoluta. Aqui, causa-se o efeito da ironia fryeiana de que se está vendo a personagem, nesse caso a situação e o tipo, de cima para baixo. Ou seja, pelas palavras indiretas do autor/narrador se constrói mentalmente um protótipo em que o leitor se vê obrigado a discordar de suas ideias e modo de ser e de pensar provocando o efeito satírico quando da nascença do juízo de valor.

E, finalmente, no último parágrafo que se recorta, a declaração de que se estava de roupas de pele em uma “tarde quente”. Provavelmente uma comparação da indumentária completa que se usava – e ainda se usa, composta de paletó, colete e calças do mesmo tecido – os ternos europeus e as temperaturas médias da cidade do Rio de Janeiro, já que em outras oportunidades Lima Barreto prontamente havia criticado tal junção. A palavra “quente” escrita isolada entre vírgulas mostra o quão escritor carioca reforça na cabeça do leitor a ideia de inconveniência do uso daqueles tipos de vestimenta de pele, mas ao mesmo tempo, antes já havia sido mostrado que os pretenciosos poetas se sentiam bem assim e, sem aqueles vestuários não poderiam se sentir nem mesmo poetas. Isso tudo fica tão bem construído que a linguagem satírica vem com muita discrição no todo, torna-se sutil porque provoca o riso, mas a um só tempo ataca esses tipos bruzundanguenses e brasileiros.

Ainda há outra questão a ser vista, da conversa destes três poetas – Kotelniji, Wolpuk e Worspikt – Lima Barreto coloca mais ainda a problemática da comparação da criação artística com fé religiosa, só que desta vez em primeira pessoa, ou seja, as palavras vem da boca das próprias personagens, veja-se a passagem seguinte:

– Eu, porém – aduziu Kotelniji –, conquanto permita nos outros certas licenças poéticas, tenho por princípio obedecer às mais duras e rígidas regras, não me afastar delas, encarcerar bem o meu pensamento. No meu caso, eu empregaria a vogal “a” para a harmonia em vista. (BARRETO, 1998, p. 44, 45).

Percebe-se desde aí, no início da fala, certo orgulho em não se afastar da regra por nada. Isso porque, alguns opiniões bem marcadas sobre esse tema, como também os dos poetas parnasianos no Brasil, tediavam a pensar em conseguir criar tais artes da palavra entubadas nas tais regras era prova irretorquível de que o poeta era muito bom. Ou seja, num primeiro momento de atenção, poderia se pensar que se não consegue escapar das regras tratava-se de um defeito muito grosseiro, mas aqui, Bruzundangas/Brasil, é totalmente o oposto, isto é, motivo de se orgulhar totalmente.

Toda a declaração é muito forte, mas chama especialmente atenção a passagem: “encarcerar bem meu pensamento”, pois nela há uma carga semântica do que o autor/narrador vem mostrando ao longo do capítulo e agora dita diretamente da personagem Kotelniji em primeira pessoa. E no último período do mesmo parágrafo, a consciência barretiana da discussão inútil que só percebe a questão formal e ignora a contedística. Tal discussão é longa e atravessa quase toda a parte final do capítulo e, em apenas um momento breve surge a preocupação com o que se deva ser transmitido e não com o como deva ser transmitido, como se vê na sequência:

— Bem, perguntou o autor da poesia; como você faria, Kotelniji?  
— Eu diria: "A lua acaba de calar a caraça parva".  
— Mas não teria nada que ver com o tema da poesia, objetou Wolpuk;  
— Como? O iceberg toma as formas mais variadas... Demais, há sempre onde encaixar, seja qual for a poesia, uma feliz "imitativa".  
— Você tem razão – aplaudiu Wolpuk.  
Worspikt concordou também e prometeu aproveitar a maravilhosa *trouvaille* do amigo de letras. (BARRETO, 1998, p. 45).

Percebe-se que pela primeira vez na discussão alguém toca na temática do conteúdo – no caso, nesta breve passagem apresentada acima –, mas no total da fala das personagens ela se caracteriza como ínfima. Isso é muito bem construído a partir do autor que

ora dá voz ao narrador e ora dá voz às personagens, com as mesmas temáticas, fazendo com que um corrobore com o outro na visão do ridículo exagerado que caracteriza os crentes poetas em tal mística e, pintando assim o todo ideal do leitor e causando nisso tudo o efeito de sua linguagem satírica.

Antes da contestação fatídica sobre o conteúdo, vê-se que Kotelniji busca uma aliteração, "A lua acaba de calar a caraça parva", e que o efeito no conteúdo é feio, drástico e assim risonho, pois além de tudo não se importa de vez com o conteúdo e sim, apenas com o efeito sonoro que causará tal aliteração. Quando diz que "a lua", como sujeito da oração, se "cala" com sua "caraça parva", causa um resultado muito risonho, mas a personagem em questão nem se dá conta disto de tão preocupado com o estágio formal. A construção da linguagem satírica está muito aperfeiçoada, pois se ataca com ela e, com tanta fluência e naturalidade torna-se quase que imperceptível para quem a lê.

Em *Os Bruzundangas* (1922) não existe uma personagem de centro, aquela que como na primeira obra dá o fio condutor de toda a trajetória da trama. Apenas algumas, caracteres que voltam em outros capítulos, mas que não podem ser chamados de protagonistas. É válido que se conjecture, que tal fato é proposital justamente para não desviar a atenção e assim coerente com o qual se acredita ser o oportuno, qual seja, a centralização dos olhares apenas no assunto/contéudo, e não na forma, que neste caso é a satírica, daí o seu efeito se constituir de modo tão sutil.

E por último comentário do mesmo trecho acima mostrado, depois de se ter deixado o leitor em muita expectativa e finalmente alguém tocar no assunto do conteúdo, tem-se a explicação, da personagem contestada, do porquê daquela sugestão e tal explicação continua no campo formal e mesmo assim tem-se o aplauso do inquiridor quando percebe o efeito sonoro. Ou seja, nem mesmo este que introduz o assunto do conteúdo, percebe que a resposta dada tem que ver com a forma. Como o interrogado foi tão enfático em sua réplica, a mesma soou como verdadeira e até o dono da poesia, Worspikt, prometeu mudar como o sugerido. Há nisso, muito de irônico, mordaz e de modo principal, se consegue isso com a linguagem satírica, barretiana, que segue a tradição milenar da sátira. A exposição das personagens envolvidas na fala como completos tolos, causa o efeito de riso para quem os vê as tais personagens num plano, propenso, superior. Porque se fica esperando que as falas fluam para umas ideias mais sensatas e quando se acena com essa possibilidade, qualquer

justificativa formal leva tudo por correnteza abaixo. Assistindo a tolice dos envolvidos, o efeito humorístico é imediato.

Têm-se muitas outras passagens até se chegar ao final do capítulo em que a linguagem satírica aparece com muita força de expressão, tais como nas regras que o autor/narrador declara lembrar dos samoiedas, que em tese, seriam para a busca da poesia perfeita. A primeira delas digna de ser (re)vista aqui segue-se a saber, ou (re)lembrar: “1ª – Sendo a poesia o meio de transportar o nosso espírito do real para o ideal, deve ela ter como principal função provocar o sono, estado sempre profícuo ao sonho” (BARRETO, 1989, p. 46). Há nesta, não só a regra como também sua justificativa e a primeira é pouco convencional e a segunda risonha. A linguagem satírica se faz em estado de excelência, pois a estranheza, a sensação do ridículo, só pode ser percebida pelo leitor na qualidade de que vê de fora, do estrangeiro, ou melhor ainda, de que vê de cima para baixo, o plano irônico – com se viu na concepção fryeiana – da cena, muito bem construído pelo autor/narrador. Se assim não o fosse, se se estivesse pelo lado interior do prisma, não se veria do mesmo modo e não se teria o efeito levemente cômico.

Contudo, apesar de se encontrar outras passagens que só faria melhor entender tal linguagem neste capítulo, ater-se-á doravante em seu final não menos irônico, mordaz e satírico, começa ele por descrever mais uma vez um samoieda, e assim mostrar o quão estes se encontravam em um plano ridículo, a saber:

Era este de fato um samoieda típico no intelectual, no moral, no físico. Tinha fama.

Poderia mais esclarecer semelhante escola, os seus processos, as suas regras, as suas superstições; mas não convém fazer semelhante coisa, porque bem podia acontecer que alguns dos meus compatriotas a quisessem seguir.

Já temos muitas bobagens e são bastantes.

Fico nisto. (BARRETO, 1998, p. 47).

O “tinha fama” no segundo período faz lembrar que em país predominantemente constituído de analfabetos, como o Brasil da época, tais poetas podiam ser perfeitamente admirados sobre a égide de sua figura misteriosa. Mas o que chama de forma magna a atenção foi o fato de nas justificativas do porquê (do e) no livro que o autor/narrador chama, com visto, de “despretensiosas notas”, era que o mesmo servisse para não cometer os brasileiros os mesmo erros dos bruzundanguenses e, aqui no trecho final acontece justamente o contrário, o autor/narrador prefere terminar o capítulo a descrever mais uma vez as características da

escola samoiedas. Só nesta ocasião já há uma quebra de expectativa a causar efeito cômico e, quando põe termo: “fico nisso” efetiva a quebra de expectativa e o efeito cômico.

Neste capítulo, que é uma espécie de resumo de toda a obra, daí capítulo especial e, ao mesmo tempo, um verdadeiro exercício de metalinguagem, pensa-se ter explorado suficiente a questão da construção da obra, a consciência barretiana e sobre tudo linguagem satírica. Analisar-se-á na sequência, outros textos de outros capítulos. Assim, dando continuidade à análise da obra *Os Bruzundangas* (1922) deixar-se-á para trás “Os Samoiedas” e se passará ao capítulo denominado “A Constituição” este por seu turno se constitui de um dos mais icônicos do conjunto da obra.

Neste capítulo se estabelece a paródia a uma das primeiras assembleias constituintes que existiu desde a criação da Primeira República, a Constituição de 1891. Lima contava então dez anos de idade, porém os resultados todos destas discussões provavelmente o alcançaram até a maturidade – ou seja, entre oito a dez anos depois – sendo que o principal autor de tal Constituição foi Rui Barbosa (1849-1923), um dos inimigos declarado que seu pai tivera. A criatividade do autor aqui é imensa, deixando transparecer sua consciência literária e até dialogando com Jonathan Swift (1667-1745), mas, sobretudo incumbe-se de mostrar os bastidores de um dos maiores eventos políticos do Brasil através da República Bruzundanguense.

O capítulo inicia-se com a reflexão do autor/narrador sobre a crença geral de que a atual constituição estava obsoleta:

Quando se reuniu a Constituinte da República da Bruzundanga, houve no país uma grande esperança. O país tinha, até aí, sido governado por uma lei básica que datava de cerca de um século e todos os jovens julgavam-na avelhentada e já caduca. Os militares do Exército, iniciados nas sete ciências do Pitágoras de Montpellier, — criticavam-na da seguinte forma: "Qual! Esta constituição não presta! Os que a fizeram não sabiam nem aritmética; como podiam decidir em sociologia?". (BARRETO, 1998, p. 95).

Quando retrata sua visão sobre os militares, fica bem figurado e posto as suas visões positivistas que associava uma ideia de gradação, ou seja, se não “sabiam nem aritmética; como podiam decidir em sociologia?”. Como se não dominassem aquela como poderiam entender desta, tal imagem de pensamento, de quando em vez exibida, mostra a

tolice que causa a comicidade, através da linguagem distraída do autor/narrador que gera a linguagem satírica.

Na sequência, três elementos dignos de atenção cobrirão a análise das obsolescências da constituição bruzundanguense, o primeiro diz respeito à continuidade da insatisfação com a atual Carta Magna até mesmo pela classe doutoral – tão bem descrita por Lima Barreto na mesma obra em outros dois capítulos –, o segundo a linguagem satírica, e o terceiro a volta da crença religiosa:

Os outros doutores também achavam a Constituição monárquica absolutamente tola, porque, desde que ela fora promulgada, havia surgido um certo jurista alemão ou aparecido um novo remédio para erisipelas. A nova devia ser uma perfeição e trazer a felicidade de todos. (BARRETO, 1998, p. 95).

Ao se continuar a sequência apresentada acima, se verá agora suas características, a primeira vez que se apresenta a linguagem satírica é quando o autor/narrador diz “d’Os outros doutores” dando a entender que se são “outros” os primeiros relatados: “os jovens e os militares do exército” também o são. Há evidente ironia, em sua acepção mais moderna, e a leve comicidade por montar a imagem de que todos são entendidos em todos os assuntos.

Quando se declara: “Constituição monárquica”, qualquer semelhança com o momento histórico do Brasil não é mera consciência, pois se se está criticando a constituição de 1891, a única anterior a esta seria a feita no período regencial de D. Pedro I em 1824. A fixar assim, o cinismo da linguagem satírica quando se diz que isso ocorre na Bruzundanga e se esquece que o relator da viagem é brasileiro e aqui também ocorreu o mesmo.

Na segunda cabe observar que por vezes a linguagem satírica se torna tão indireta que beira ao ininteligível em suas abstrações. Isso sucede, já que se analisa estas passagens em época histórica tão distante dos acontecimentos do mundo relatados e retratados na obra. Como foi o caso da justificativa de pensá-la, a Constituição, como obsoleta, “porque, desde que ela fora promulgada, havia surgido um certo jurista alemão ou aparecido um novo remédio para erisipelas”. Aí está uma mostra cabal desta viagem na língua da sátira que leva a muitas interrogações. Fica assim evidente apenas o fato de não se querer fazer uso de uma linguagem direta, como a jornalística, ou uma injuriosa, mas uma que causasse o grau comparativo com a realidade circundante, ou seja, a linguagem artístico-satírica.

Na terceira e última a volta da crença religiosa, desta vez na esperança de uma nova Constituição “perfeita” como diria o próprio autor. A linguagem ironizante das crenças de um povo se mostra no reforço quando declarado que além de perfeita ela deveria “trazer a felicidade de todos”. Quando se descreve desta maneira, se expõe o inconsciente coletivo ingênuo e sonhador. Provoca-se a comicidade e o olhar irônico fryeiano na recepção.

Em seguida e no mesmo texto dois parágrafos muito oportunos e emblemáticos. No primeiro a linguagem satírica se manifesta pelos grupos que compõem a constituinte e, no segundo a consciência barretiana em ostentação e em um termo literário:

Reuniu-se, pois, a Constituinte com toda a solenidade. Vieram para ela, jovens poetas, ainda tresandando à grossa boêmia; vieram para ela, imponentes tenentes de artilharia, ainda cheirando aos "cadernos" da escola; vieram para ela, velhos possuidores de escravos, cheios de ódio ao antigo regímen por haver libertado os que tinham; vieram para ela, bisonhos jornalistas da roça recheados de uma erudição à flor da pele, e também alguns dos seus colegas da capital, eivados do Lamartine, História dos girondinos, e entusiastas dos caudilhos das repúblicas espanholas da América. Era mais ou menos esse o pessoal de que se compunha a nova Constituinte.

Tinham entrado no ritual da nova República os banquetes pantagruélicos; e, nas vésperas da reunião, houve um de estrondo. (BARRETO, 1998, p. 95).

Como já de certa forma escrito acima, o primeiro parágrafo causa a comicidade através da linguagem satírica porque o autor/narrador dá um ar “solene” quando elenca os encarregados de fazer àquela constituição. Como em qualquer lugar do mundo da sociedade burguesa, os mesmos fazem parte da sociedade civil e militar então até aí estaria tudo normal, contudo para quem tem o conhecimento da sociedade, dita pelo autor/narrador de “doutoral”, vê-se nos mesmos a incompetência para realizar as tarefas mais simples e, daí como fazer um conjunto de leis que regem o país? A ironia fryeiana persiste também. Quando se declara que “Reuniu-se, pois, a Constituinte com toda a solenidade” e na sequência descreve-se a cena de seus participantes em chegada, o quadro é cômico, irônico e satírico, pois “jovens poetas, ainda tresandando à grossa boêmia”, tenentes de “artilharia, ainda cheirando aos ‘cadernos’ da escola”, “velhos possuidores de escravos, cheios de ódio ao antigo regímen por haver libertado os que tinham”, “bisonhos jornalistas”, “e entusiastas dos caudilhos”, descrevem um cenário mental de descrença na possibilidade de que dali sairia algo que prestasse.

Agora, a consciência literária barretiana se manifesta através de uma espécie de neologismo do seu tempo, talvez criado por ele mesmo na grande nação brasileira: “pantagruélicos” como sinônimo de “gigantescos” e principalmente como adjetivo de

“banquete gigantesco”. Pois, é sabido que Pantagruel é uma personagem, a principal, do primeiro livro do francês François Rabelais (1494-1553) e, que a mesma, era filho de um gigante e possuía a característica de ser um glutão. Segundo Mikhail Bakhtin não há a comicidade se não se introduz a imagem do banquete: “As imagens do banquete associam-se organicamente a todas as outras imagens da festa popular.” E além disso: “O banquete é uma peça necessária a todo regozijo popular. Nenhum ato cômico essencial pode dispensá-lo.” (BAKHTIN, 1987, p. 243).

E ainda complementa oportunamente:

As imagens do banquete estão estreitamente mescladas às do corpo grotesco. É difícil por vezes traçar uma fronteira precisa entre elas, de tal forma estão orgânica e essencialmente ligadas, por exemplo no episódio da matança do gado (mistura do corpo comedor e do corpo comido). Se voltarmos ao primeiro livro (escrito) isto é, *Pantagruel*, veremos imediatamente até que ponto essas imagens estão imbricadas. (BAKHTIN, 1987, p. 244).

Ou seja, Lima Barreto tinha o real valor semântico da palavra que estava a usar para descrever a ostentação dos republicanos nesta passagem: “Pantagruélicos”. Pois, ela remete ao um sentido único (“banquete farto”), porém, formado de dois outros sentidos (“gigante ou gigantesco e glutão ou guloso”). A palavra é muito oportuna, bem empregada e ainda principia a exhibir a cena cômica da gula dos que seriam bons para comer e ruins para o trabalho. Os glutões, os pantagruélicos.

Agora uma sequência de pequenos parágrafos não menos cômicos visto que inseridos na linguagem satírica universal de Lima Barreto. Os mesmos demonstram num tom bem jocoso que os constituintes não sabiam o que fazer, mesmo já estando na situação de elaborar o projeto constitucional:

Quando saíram os constituintes, Z., um deles, perguntava de si para si:  
— Que vou propor eu?  
H. excogitava:  
— Devo ser pelo divórcio? Esses padrões...  
B. meditava:  
— Antes não me metesse nisto. O imperador pode voltar e é o diabo...  
Quase todos, porém, consideravam com toda a convicção, com todo o acendramento, com um recolhimento religioso:  
— Qual a Constituição que devemos imitar?  
Em geral, eles esperavam ser escolhidos para a comissão dos vinte e um que tinha de redigir o projeto da futura lei básica, e era justo que tivessem semelhante preocupação absorvente:  
— Qual a Constituição que devemos imitar? (BARRETO, 1998, p. 96).

O primeiro, “Que vou propor eu?”, mostra sarcasticamente o desespero de quem não sabia se quer o que estava ali a fazer. Mas, ficou nas entrelinhas que o benefício de estar lá era bem gozado, como um banquete, por exemplo, porém na hora do trabalho passa-se aperto por não saber o que fazer. Sem sombra de dúvidas gera a comicidade.

O segundo “Devo ser pelo divórcio? Esses padrões...”, exhibe muito gratuitamente a falta de opinião própria e assim sendo o receio cômico de errar ao tomar partido de uma das possibilidades. Nas entrelinhas também o temor de se ficar mal com a opinião pública, e a geração do leve humor, do “raiar num sorriso” – fryeiano – por parte da recepção ao realizar a cena. Leia-se:

Duas coisas, pois, são essenciais à sátira; uma é a graça ou humor baseado; na fantasia ou num senso de grotesco ou absurdo, a outra destina-se ao ataque. O ataque sem humor, ou pura denúncia, forma um dos limites da sátira. É um limite muito nebuloso, porque a invectiva é uma das formas mais legíveis da arte literária, assim como o panegírico é uma das mais enfadonhas. É um pormenor verificado em literatura, o de que gostamos de ouvir as pessoas serem imprecadas e nos aborrecemos ao ouvi-las serem louvadas, e quase toda denúncia, se bastante vigorosa, é seguida pelo leitor com uma espécie de prazer que logo raia num sorriso. Para atacar alguma coisa, escritor e audiência devem concordar quanto à indesejabilidade desta, o que significa que o conteúdo de grande quantidade de sátira, baseada em aversões nacionais, esnobismo, preconceito e ressentimento pessoal, obsolece<sup>25</sup> muito rapidamente. (FRYE, 1973, p. 220).

O terceiro, “Antes não me metesse nisto. O imperador pode voltar e é o diabo...” os que hoje são (re)conhecidos popularmente como “estando em cima do muro”, pois há a um só tempo a satisfação de se estar aí nesse momento histórico e o pavor da possibilidade da volta do Imperador. Há que se observar que do primeiro ao terceiro são os mesmos identificados apenas por letras maiúsculas, Z. H. B., indicando de modo subentendido, as iniciais de seus respectivos nomes. Tende-se a predizer que isso se trata da intenção do autor/narrador do uso da linguagem satírica tipificar e não nomear. Dessa forma, leva a atenção ao conteúdo e não aos personagens, conseguindo mais ganho em sua linguagem satírica universal.

Neste sentido, adentra-se em um texto cruciais para a tipificação da cena em sua verossimilhança. No momento em que se vê em apuros por não saber o que fazer, recorre-se e, volta-se a fé religiosa em “quase todos” os espíritos presentes e, assim sendo, surge a

---

<sup>25</sup> Comemora-se que se prometeu manter o acordo ortográfico da publicação como *sic*. O "obsolece" aqui comunica obviamente que o "conteúdo da sátira" – com àquelas características: aversões nacionais, esnobismo, preconceito e ressentimento pessoal – torna-se obsoleto "rapidamente".

panaceia ideal, “Qual a Constituição que devemos imitar?”, vê-se que o autor/narrador ainda relata que “Em geral, eles esperavam ser escolhidos para a comissão dos vinte e um que tinha de redigir o projeto da futura lei básica [...]”, e na sequência a tal questão retórica que também é uma panaceia recorre, “Qual a Constituição que devemos imitar?”. É sabido que no Brasil, a Constituição de 1891 teve como “modelo” a Constituição Norte-Americana e parece ter sido bem retratada tal cena política na consciência e linguagem satírica barretiana.

Na análise do texto sobre a Constituição, há três parágrafos sendo que o primeiro um mero suporte do segundo onde se explode a linguagem satírica, e o terceiro, independente, também faz uso desta linguagem, conforme segue em destaque:

Votado o regimento interno da grande assembléia e tomadas todas as outras disposições secundárias, a comissão dos vinte e um membros, encarregada de redigir o projeto, foi escolhida; e, em reunião, houve entre os seus membros caloroso debate a respeito de quem deveria ser o relator ou os relatores.

Escolheram, afinal, três sumidades: Felício, Gracindo e Pelino, todos eles — *ben* — qualquer cousa.

O resto pôs-se a descansar e os três, em sala separada, no dia seguinte, juntaram-se e trataram dos moldes em que devia ser elaborada a nova Magna Carta. (BARRETO, 1998, p. 96, 97).

Como dito, o primeiro parágrafo está para suportar o segundo, pois quando se declara naquele que há uma verdadeira concorrência para se ver “quem deveria ser o relator ou os relatores”. Nesta ocasião surge a linguagem satírica, primeiro com a expressão, “três sumidades”, está contida nela boa dose de ironia em seu sentido atual, ou seja, declara-se um enunciado quando se quer falar justamente o contrário do que foi dito. Como já se viu antes isto está diretamente ligado à paródia e à sátira. O reforço ideal de que se quer declarar o oposto de “sumidades” é o fato de na sequência se escrever assim: “todos eles — *ben* — qualquer cousa.” Este “ben” entre travessões ao mesmo tempo que indecifrável, pois não tem letras iniciais maiúsculas para ser (sobre)nome, nem termina com a letra “m” para se dizer um advérbio em língua vernácula, e está em itálico sugerindo uma palavra estrangeira. Dá o primeiro efeito sonoro “todos eles bem qualquer coisa” e o segundo efeito semântico “todos eles bem atoa” ou coisa parecida. Claro que o terceiro efeito o cômico satírico é muito evidente no sarcasmo do autor/narrador e em sua linguagem satírica.

Agora o trato do terceiro e último parágrafo, o cinismo na linguagem distraída do autor/narrador quando anuncia: “O resto pôs-se a descansar”, ou seja, de vinte e um, apenas três se põe em sala separada e o resto a descansar, dá um retrato ultra satírica da situação

estabelecida e o humor inerente de tal linguagem e de tal imagem. Igualmente a palavra “moldes” está aí a não deixar esquecer-se da cópia que deveria ser feita de alguma constituição estrangeira.

### 3.4.2 Diálogo com Jonathan Swift

Doravante analisar-se-á uma parte da obra em que Lima Barreto (1981-1922) trava um verdadeiro diálogo com Jonathan Swift (1667-1745), quando coloca em paralelo a República Federativa das Bruzundangas e os países que aparecem na obra *Gulliver's Travels*<sup>26</sup> (1726).

Na sequência, chama-se a atenção para os doze parágrafos dos quais, analisar-se-á cada um deles, segue em destaque:

Pelino foi de parecer que a Constituição futura devia ser vazada no cadinho em que fora a do país dos Huyhnms.

— É um país de cavalos! exclamou Gracindo.

— Que tem isto? retrucou Pelino. Nós somos bastante parecidos com eles.

— Não, não queremos, objetaram os dous outros.

— Então, como vai ser? perguntou Pelino. Se não querem à moda dos cavalos, não podemos achar outro modelo, pois o país dos camelos não tem Constituição.

— Façamos a Constituição aos modos da de Lilliput, fez Felício.

— Não me serve! exclamou Pelino. Semelhante gente não pesa, é muito pequena!

— Então ao jeito da de Brobdingnag, o país dos gigantes.

Todos acharam justa a proposta e começaram a redigir o projeto de Constituição da Bruzundanga republicana, conforme o paradigma da do país dos gigantes.

Quando Gulliver lá esteve (creio que os senhores se lembram disso), figurou como um verdadeiro brinquedo. Ninguém o levava a sério como homem; era antes um boneco que dormia com as moças e tinha outras: intimidades que, se não foram contadas, podem ser adivinhadas.

A população da Bruzundanga, tirante um atributo ou outro, não era composta de pessoas diferentes do doutor Gulliver; eram minúsculos bonecos, portanto, que queriam possuir uma Constituição de gigantes.

Felizmente, porém, já na grande comissão, já no plenário a imitação foi modificada; e, em muitos pontos, a Carta da Bruzundanga veio a afastar-se da de Brobdingnag. (BARRETO, 1998, p. 97, 98).

Assim, se vê que no primeiro parágrafo deste recorte aqui apresentado, o autor/narrador entra direto ao assunto com Swift. Possivelmente a lógica agora é, já que se está em um país imagético, porque não se buscar outros. Até então isto ainda não tinha acontecido, as comparações eram sempre feitas com países que existem fora do plano literário, ou seja, no plano real como a Sibéria e o próprio Brasil.

---

<sup>26</sup> As viagens de Gulliver.

Mas, agora não se confronta a Bruzundangas com outros países imagéticos. Para ser mais específico, aqueles criados por Jonathan Swift (1667 – 1745) em *Gulliver's Travels* (1726). O autor/narrador antecede de vários trechos que focava o assunto Constituinte/Constituição, inicia logo uma fala e, nela há um país já conhecido no mundo literário: “Pelino foi de parecer que a Constituição futura devia ser vazada no cadinho em que fora a do país dos Huyhnms.”.

Há um forte poder semântico/metafórico, pois é sabido que este é um país em que os cavalos representavam a vida inteligente e os seres humanos eram um tipo de besta. Ou seja, leva-se a uma confusão ideal de quem seria a vida inteligente ou bestial. Tal situação é bem vista na passagem: “É um país de cavalos!” em que Gracindo é enfático, “exclamou” como quem diz: “enlouqueceu! É uma constituição idiota, não nos serve”, aliás, a abstração da linguagem satírica aí é elevadíssima, pois, como se entenderia isto em um plano que até então havia muita verossimilhança e os elementos comparativos com países reais. Países de pessoas e, não de cavalos. O nível de abstração foi tão forte quanto os de Thomas More (1478 – 1535) em sua *Utopia* (1516) e o próprio Jonathan Swift (1667 – 1745) em *Gulliver's Travels* (1726).

Então os elementos de verossimilhanças são distanciados propositalmente neste excerto. Ou, são aproximados de outras verossimilhanças abstratas como as de More e Swift. Toda a discussão em torno da constituição ser um arremedo da dos Huyhnms possui carga altamente semântico-metafórica, pois quando se afirmava que o país é de cavalos, a resposta enfática é: “Nós somos bastante parecidos com eles”, há aí a intenção em causar no leitor múltiplas interpretações provocadas pela dualidade ou ainda as múltiplas possibilidades da linguagem irônica e satírica. Quando a continuação da discussão é: “Não, não queremos, objetaram os dous outros”. Há que se perceber que as objeções foram, dois, puros e simples, porém fortes “não” e, não se objetou o fato de serem muitos parecidos com os cavalos apenas refutaram a ideia de possuírem uma constituição parecida com a deles. Não a copiaram. A linguagem altamente sarcástica, mordaz, irônica e satírica atinge mais uma vez o seu ápice.

E o diálogo com Swift prossegue: “Façamos a Constituição aos modos da de Lilliput, fez Felício” e, a imediata resposta: “Não me serve! exclamou Pelino. Semelhante gente não pesa, é muito pequena!”. Sabe-se que Gulliver ao desembarcar em Lilliput se depara com uma gente muito miúda a ponto de fazer dele um gigante. A paródia em Swift dos

romances de navegação é forte, mas nesse diálogo emprestado por Lima Barreto a duplicidade da linguagem continua muito eficiente, pois os constituintes de os Bruzundangas não querem possuir uma constituição de “gente pequena” que “não pesa”. O efeito duplo da linguagem irônica e satírica se faz de modo muito eficiente como se pode observar, pois esse tipo de gente não se quer imitar nem nas Bruzundangas nem no Brasil mesmo sendo a população na visão narrada possuidora daquelas mesmas características.

E assim, finalmente, se chega a um consenso: “Então ao jeito de Brobdingnag, o país dos gigantes”, ou seja, todos queriam imitar os grandes, há alta linguagem metafórica afirmativa ainda que satírica. Sabe-se que o referido país foi onde Lemuel Gulliver figurou como uma pessoa minúscula, sendo entregue como brinquedo de criança a uma menina e o humor e malícia faz seguir a um só pensamento na passagem em que se refere ao protagonista de *Gulliver's Travels* (1726): “Ninguém o levava a sério como homem; era antes um boneco que dormia com as moças e tinha outras: intimidades que, se não foram contadas, podem ser adivinhadas”. Aqui o diálogo é de forte presença, pois se “podem ser adivinhadas” é a fala do leitor Lima Barreto da obra de Swift dando a sua leitura e interpretação ao conhecimento do domínio público.

Agora a força máxima da linguagem satírica de que se está a resaltar já a algumas páginas: “A população da Bruzundanga, tirante um atributo ou outro, não era composta de pessoas diferentes do doutor Gulliver; eram minúsculos bonecos, portanto, que queriam possuir uma Constituição de gigantes.”(BARRETO, 1989, p. 97), pois a comparação do que é pequeno almejando o que é muito grande causa o efeito no receptor da não conformidade, da não adequação e ainda, da falta da “personificação” com o perfil exato da nação. Ou seja, tal cópia não cabia bem no país que a copiou, mas o autor/narrador também reconhece que: “Felizmente, porém, já na grande comissão, já no plenário a imitação foi modificada; e, em muitos pontos, a Carta da Bruzundanga veio a afastar-se da de Brobdingnag.” (BARRETO, 1989, p. 98), isso talvez, faz com que ele não só se renda nos itens que reconhece como acertados nas modificações feita posteriormente, como também, aproxima a “coincidência” da Constituição da Bruzundanga com a do Brasil.

Mas não se pode avaliar por que a linguagem satírica se retirará, pois na imediata subsequência da leitura se pode ver: “Houve mesmo disposições originais que merecem ser

citadas. Assim, por exemplo, a exigência principal para ser ministro era a de que o candidato não entendesse nada das cousas da pasta que ia gerir.” (BARRETO, 1989, p. 98).

Vê-se que a criatividade artística barretiana não tem limites e, possui como característica a surpresa, não se pode apostar aqui em um padrão sob pena de ser sempre surpreendido. O único elemento que perpassa toda a obra é a linguagem satírica, pois neste excerto ela age no sentido de denunciar utilizando-se da ironia, em seu sentido atual, para dizer que “a exigência principal” “era a de que o candidato não entendesse nada das cousas da pasta que ia gerir.”. Aqui há riso, mas também há criticidade, há linguagem satírica por excelência quando se é contraditório a lógica. Nem um cargo pode possuir como exigência a possibilidade de não se saber nada sobre ele e, na “voz” do autor/narrador isto “soa” com a maior naturalidade imprimindo por vezes a sensação e o tom do cinismo e, sempre a sensação e o tom do humorismo.

Como se sabe da história republicana nacional, mais precisamente sobre sua estrutura política, há num plano federal a chamada “política do café com leite”, num plano estadual (provincial) a denominada “política dos governadores” e num plano municipal (regional), o “Coronelismo”. Sabe-se ainda que como o quarto presidente de nossa história, Campos Sales (1841-1913), sugere e implanta um esquema que beneficiaria todos os que estivessem na situação a se apoiarem mutualmente, desde a pressão, física e psicológica, em quem tinha o direito a voto, até a eliminação dos eleitos opositores. Veja-se a sequência descrita pelo autor/narrador na república das Bruzundangas, observe-se ainda a semelhança com o período histórico brasileiro, não por um acaso, fatos ocorridos pouco antes desta criação artística barretiana:

Os deputados não deviam ter opinião alguma, senão aquelas dos governadores das províncias que os elegiam. As províncias não poderiam escolher livremente os seus governantes; as populações tinham que os escolher entre certas e determinadas famílias, aparentadas pelo sangue ou por afinidade. (BARRETO, 1998, p. 98).

Como se pode ver, toda esta descrição do parágrafo acima narra muito bem à história do Brasil da República Oligárquica. Só que o autor/narrador “esquece-se” de fazer a comparação. Ou, simplesmente não precisa utilizar tal recurso, pois que, sua linguagem fluente e natural traduz toda a situação encerrando-a em si mesma. Nem se precisa declarar

que tal construção na linguagem a torna satírica. Lima mostra ainda de onde se embasa tal artimanha política, tanto na Bruzundangas como no Brasil, na própria Constituição dos respectivos países com se verá a seguir:

Havia artigos muito bons, como por exemplo o que determinava a não acumulação de cargos remunerados e aquele que estabelecia a liberdade de profissão; mas, logo, surgiu um deputado prudente que estabeleceu o seguinte artigo nas disposições gerais: "Toda a vez que um artigo desta Constituição ferir os interesses de parentes de pessoas da 'situação' ou de membros dela, fica subentendido que ele não tem aplicação no caso". (BARRETO, 1998, p. 96).

Um dispositivo providencial que salvaguarda o interesse de quem está na situação, uma manobra tão simples quanto antiética denunciada pelo autor/narrador em sua linguagem "desatenta". Corroborar e embasa o parágrafo anterior aqui analisado e, coincide e muito com a história da república brasileira em seu período dito oligárquico. Cabe reforçar: a linguagem que denuncia o faz "sem querer", de forma distraída, como uma criança que revela coisas íntimas dos pais. A denúncia é por assim dizer: inocente. O que constrói natural e fluentemente a forma satírica.

Sobre tais armações políticas ocorridas no Brasil republicano e de forma idêntica na república dos Estados Unidos das Bruzundangas, o autor/narrador ainda prossegue por vários parágrafos, veja-se o próximo procura coadunar com os até então apresentados a este respeito: "Com este artigo a Lei Suprema da Bruzundanga tomou uma elasticidade extraordinária. Os presidentes de província, desde que estivessem de acordo com o presidente da República, — na Bruzundanga chama-se Mandachuva — faziam o que queriam." (BARRETO, 1998, p. 96).

Qualquer historiador brasileiro ou pessoa que conheça um pouco da história republicana do Brasil apreenderá nestas falas do autor/narrador enormes paralelos de coincidências com a história que se contou da República das Bruzundangas. Pois o excerto demonstrado acima corrobora com o esquema de colaboração política entre Coronéis, Governadores e Presidente com seus respectivos parlamentares.

Sabe-se ainda que a política do Café com Leite se deu pela produção econômica de café no Estado de São Paulo e de Leite no Estado de Minas Gerais. Aquele, representava o colégio eleitoral mais rico e influente e este o colégio eleitoral com maior número de

eleitores. Veja-se a continuação das coincidências, desta vez, com o nome da seguinte província de Os Bruzundangas e a atitude tomada por ela:

A Constituição afirmava que ninguém podia ser obrigado a fazer ou deixar de fazer alguma coisa, senão em virtude de lei. Não havia lei que permitisse as províncias deportar indivíduos de uma para outra, mas o Estado do Kaphet, graças ao tal artigo, deportava quem queria e ainda encomendava aos jornais que o chamassem de província modelo. (BARRETO, 1998, p. 96).

Chama a atenção no parágrafo acima “o Estado do Kaphet” que soa numa leitura aportuguesada já que não se conhece a pronúncia do idioma de origem algo como “café”, ou seja, seguem-se as tais coincidências. “Estado do Kaphet” em sonoridade chega como “Estado do Café” que no Brasil tem endereço certo, o Estado de São Paulo do Brasil republicano. O mais rico da nação desde aquela época até os dias atuais.

Além disso, uma tendência dos grandes centros desde o início da república até os dias de hoje é retirar as pessoas de baixa renda dos lugares de maiores evidências como centros comerciais para enviá-las a lugares menos visitados pelas classes dominantes. Aqui a denúncia do assunto enviado no mesmo pacote com a indignação de se encomendar aos jornais o status de província modelo.

Presentemente se examinará as exigências de se eleger um “mandachuva” – termo inventado por Lima Barreto e até hoje usado para designar pessoa de muito poder – nas Bruzundangas, que se tenha sempre em mente que é o equivalente ao presidente da república no Brasil. Para tanto se seguem dois curtos parágrafos que abonarão o assunto:

Estabelecia que devia unicamente saber ler e escrever; que nunca tivesse mostrado ou procurado mostrar que tinha alguma inteligência; que não tivesse vontade própria; que fosse, enfim, de uma mediocridade total.

Nessa parte a Constituição foi sempre obedecida. (BARRETO, 1998, p. 96).

Vê-se no primeiro parágrafo que, a constituição “estabelecia que devia unicamente saber ler e escrever” e, que isso realmente estabelecia a constituição brasileira de 1891, porém como nunca demora a recorrer a linguagem satírica vem na fala distraída o autor/narrador ao apresentar o outro critério de escolha, que o candidato a mandachuva “[...] nunca tivesse mostrado ou procurado mostrar que tinha alguma inteligência, vontade própria, que fosse, enfim, de uma mediocridade total”, só aí já seria para qualquer mente em suas faculdades normais de funcionamento um disparate. Mas como se já não fosse muito, no parágrafo subsequente ainda completa: “Nessa parte a Constituição foi sempre obedecida.” O

absurdo que “soa” com naturalidade nas palavras do autor/narrador cria por si só um dos momentos mais satíricos com um leve fundo cômico, muito bem construído por uma pessoa que não fora acadêmico das letras para poder manipular com maestria as palavras. Tudo aí recupera uma tradição milenar da sátira como instrumento de contestação dos costumes.

E agora para finalizar a análise deste capítulo denominado “*A Constituição*” o seu último parágrafo com a firmeza e a força da linguagem satírica, na qual se tem: “No que toca ao resto, porém, ela tem sofrido várias mutilações, desfigurações e interpretações de modo a não me permitir continuar a dar mais apanhados dela, a menos que quisesse escrever um livro de seiscentas páginas. (BARRETO, 1998, p. 100)”.

Se se pensa em constituição brasileira, mais precisamente a de 1988 que tem sido a que nos rege até hoje e, se ler novamente que “[...] ela tem sofrido várias mutilações, desfigurações [...]”, pensa-se nos artigos desde a constituição de 1891, pensa-se nas emendas parlamentares, nos AIs do golpe de 1964, nas PECs, enfim, nas várias mutilações sofridas nas constituições brasileiras, muito parecida com o que descreve o autor/narrador de *Os Bruzundangas*. E a linguagem satírica final para falar das tais mutilações é o silêncio, pois se assim não o fosse, o mesmo teria que “escrever um livro de seiscentas páginas”, e daí a ideia de quanto ela, “*A Constituição*”, sofreu mutilações. A linguagem satírica, e aqui hiperbólica em seu sarcasmo, age com muita força de expressão.

Observa-se a imprevisibilidade barretiana no capítulo XVIII denominado *A RELIGIÃO*:

Segundo afirmam os compêndios de geografia do país, tanto os nacionais como os estrangeiros, a religião dominante é a católica apostólica romana; entretanto, é de admirar que, sendo assim, a sua população, atualmente já considerável, não seja capaz de fornecer os sacerdotes, quer regulares, quer seculares, exigidos pelas necessidades do seu culto.

Há muitas igrejas e muitos conventos de frades e monjas que, em geral, são estrangeiros.

Não há mais que dizer sobre tão relevante assunto.

(BARRETO, 1989, p. 153).

Como se pode ver o capítulo todo é escrito em apenas três pequenos parágrafos. Que se pode dizer inesperado do ponto de vista da extensão, pois até então não se teve capítulo tão curto assim. No entanto, o que mais chama a atenção é a capacidade de poder comunicar tudo o que precisava sobre o assunto com tão poucas palavras. Lógico também que, isso já é uma grande ironia.

A atualidade contida nos temas barretianos continuam, pois no primeiro parágrafo, o autor/narrador reconhece que a religião dominante nas Bruzundangas é a “católica apostólica romana”, e que assim sendo é de se estranhar que o país ainda não tenha sido competente para eleger um oficiante. É tema atual porque ainda hoje no Brasil os católicos gostam de ter em seus oficiantes a mesma nacionalidade, os patrícios e, constantemente querem beatificar algum dos seus compatriotas e, há bem pouco tempo houve no Vaticano o conclave que elegeu o papa argentino Jorge Mario Bergoglio apesar da torcida imensa, de brasileiros, para que fosse um dos seus. Mesmo não sendo brasileiro, o simples fato de ter sido o primeiro papa latino-americano, causou em nosso povo uma espécie de fanatismo, de idolatria, tanto que Bergoglio quando aqui esteve arrastou multidões. Este desejo de ver oficiantes brasileiros na igreja de maior expressão no Brasil foi percebido e parodiado por Lima Barreto em *Os Bruzundangas* (1922) mais precisamente neste capítulo.

Observa-se ainda que, Lima Barreto não só percebeu e parodiou como também tomou as dores de seu povo e atacou tudo isso com uma linguagem inovadora ao escrever o nome próprio desta religião cristã com as iniciais minúsculas o que passa ao leitor o distraído pouco caso.

O segundo parágrafo é uma espécie de elo entre o primeiro e o terceiro, pois ao mesmo tempo em que acrescenta informação ao primeiro encaminha a finalização do terceiro, quando declara: “Há muitas igrejas e muitos conventos de frades e monjas que, em geral, são estrangeiros.”, dá a real dimensão das estruturas das igrejas dos bruzundanguenses que em muito se assemelham a dos brasileiros. Lembre-se ainda que nesta época do escrito artístico, o Brasil havia recentemente se tornado um Estado laico com a mesma Constituição de 1891, porém ainda se notava, e se nota, o predomínio estrangeiro na gestão da igreja cristã Católica.

No último parágrafo do capítulo, a mais hábil linguagem satírica e ironia em seu sentido mais atual quando declara e justifica o encerramento do assunto: “Não há mais que dizer sobre tão relevante assunto.”, isto fecha inesperada e magistralmente o capítulo, pois “se vingam” dos que não querem saber de nós não querendo mais nada saber sobre eles. A forte ironia está no “tão relevante assunto” embutida na mais alta linguagem satírica.

### 3.4.3 A nobreza da Bruzundanga

Dois dos mais curiosos capítulos que se encontram presentes na obra em que agora se ocupa são os que Lima Barreto se propõe a descrever as nobrezas das Bruzundangas. Sim, as nobrezas, pois segundo o autor/narrador existiu dois tipos de nobreza nas Bruzundangas a “doutoral” e a “imitação” – ou nem isso, daquela primeira.

É sabido que a atual sociedade brasileira foi configurada com a Proclamação da República em 1893. Na doutoral, tudo é descrito sobre o prisma do privilégio, tende-se a refletir neste trabalho, que muitos dos vícios que ainda hoje se encontram na população brasileira, já havia desde o início da formação da república.

Para que se comece a análise do texto que pertence ao capítulo denominado “A Nobreza da Bruzundanga” apresenta-se na “voz” do autor/narrador esta tal nobreza. Na sequência, três elementos dignos de atenção cobrirão a análise das obsolescências da constituição bruzundanguense, o primeiro diz respeito à continuidade da insatisfação com a atual Carta Magna até mesmo pela classe doutoral – tão bem descrita por Lima Barreto na mesma obra em outros dois capítulos –, o segundo à linguagem satírica, e o terceiro à volta da crença religiosa:

A aristocracia doutoral é constituída pelos cidadãos formados nas escolas, chamadas superiores, que são as de medicina, as de direito e as de engenharia. Há de parecer que não existe aí nenhuma nobreza; que os cidadãos que obtêm títulos em tais escolas vão exercer uma profissão como outra qualquer. É um engano. Em outro qualquer país, isto pode se dar; na Bruzundanga, não. (BARRETO, 1998, p. 58-59).

Como se pode observar, o autor/narrador começa a sua apresentação da nobreza, deste imagético país, que ele chama de doutoral. Percebe-se ainda que o autor/narrador em sua apresentação faz uma oportuna ressalva, ele observa que tais títulos em outros países seriam meras habilitações profissionais, mas “na Bruzundangas, não”, isto “lá” e uma espécie de cetro sagrado que faz de seus possuidores pessoas igualmente sagradas. Ou seja, volta-se ao tema que perpassa toda a obra, os elementos sagrados causadores de misticismos na população, principalmente nos, não portadores dos tais diplomas.

Quando se mostra as várias caracterizações que descreve este tipo, tipo este que é cercado de uma áurea sagrada, depois que se mostra os prestígios amparados por leis míticas. Mostra-se finalmente que, a nobreza doutoral também é protegida por leis telúricas. Veja-se o próximo excerto: “Quanto aos costumes, é isto que se observa em relação à nobreza doutoral. Temos, agora, que ver no tocante às leis.” (BARRETO, 1998, p. 60). E daqui em diante o autor/narrador praticamente entra a revelar que tais diplomas habilitavam os “doutores” a quase tudo. Tais figuras para conseguirem determinados empregos públicos se faziam acima das leis do país. Como se pode ver subseqüentemente:

A Constituição da Bruzundanga proíbe as acumulações remuneradas, mas as leis ordinárias acharam meios e modos de permitir que os doutores acumulassem. São cargos técnicos que exigem aptidões especiais, dizem. A Constituição não fez exceção, mas os doutores hermeneutas acharam uma. (BARRETO, 1998, p. 96).

E então a emendar as leis constitucionais podiam, eles os doutores, agirem conforme suas conveniências, assim se permitiam, como se verá na seqüência, as possibilidades privilegiadas:

Há médicos que são ao mesmo tempo clínicos do Hospital dos Indigentes, lentes da Faculdade de Medicina e inspetores dos telégrafos; há, na Bruzundanga, engenheiros que são a um só tempo professores de grego no Ginásio Secundário do Estado, professores de oboé, no Conservatório de Música, e peritos louvados e vitalícios dos escombros de incêndios.

Quando lá estive, conheci um bacharel em direito que era consultor jurídico da principal estrada de ferro pertencente ao governo, inspetor dos serviços metalúrgicos do Estado e examinador das candidatas a irmãs de caridade. (BARRETO, 1998, p. 96).

Logo após tais denúncias distraídas, encontradas nestas “despretensiosas notas”, surge majestosa a linguagem satírica na curta declaração sequencial: “como vêm, eles exercem conjuntamente cargos bem técnicos e atinentes aos seus diplomas” (BARRETO, 1998, p. 61), nítida linguagem mordaz, satirizante e irônica em seu sentido mais recente.

Desta forma fecha-se esse primeiro trecho avulso, a intenção maior fora descrever, brevemente, este traço de um tipo social caracterizado por Lima Barreto em *Os Bruzundangas* (1922). Evidente é perceber que tal tipo não pertence apenas a República dos

Estados Unidos das Bruzundangas. Lima Barreto o conheceu muito bem para que de maneira tão excelente conseguisse figurá-lo, por isso a verossimilhança é alcançada.

Mesmo quando se adentra o próximo capítulo em que se analisa “a outra nobreza”, neste, como eram concebidos a princípio como artigos de jornal, o autor/narrador sente a necessidade de fazer uma pequena retomada das características principais da nobreza doutoral, e então ele (re)lembra:

A nobreza dos doutores se baseia em alguma cousa. No conceito popular, ela é firmada na vaga superstição de que os seus representantes sabem; no conceito das moças casadeiras é que os doutores têm direito, pelas leis divinas e humanas, a ocupar os lugares mais rendosos do Estado; no pensar dos pais de família, ele se escuda no direito que têm os seus filhos graduados nas faculdades em trabalhar pouco e ganhar muito. (BARRETO, 1998, p. 65).

Segundo o mesmo parágrafo, o elemento místico que cerca os doutores, possui, ainda que incipiente, uma base para que se possa crer em tais figurantes. No mesmo parágrafo são dispostos muitos pontos de vista – o popular, o das moças casadeiras e o dos pais de família – que corroboram para esta crença. Isto fica posto quando se declara que a nobreza doutoral, pelo prisma popular, “é firmada na vaga superstição de que os seus representantes sabem”, pressupõe saberem algo ou alguma coisa e que os demais, nada sabem sobre qualquer matéria e, também, no olhar das “moças casadeiras”, o elemento místico está presente, pois os doutores “têm direito, **pelas leis divinas**<sup>27</sup> e humanas, a ocupar os lugares mais rendosos do Estado”. Todas estas “falas” do mesmo narrador ajudam a construir um tipo social que ainda hoje pode ser encontrado no Brasil, aquele que está sempre a buscar a sinecura.

Quando este mesmo autor/narrador se vê satisfeito de descrever o doutor que através de seu diploma se sabe com plenos poderes – maiores do que aqueles que realmente teriam em qualquer outro país. Quando se está saciado, através da linguagem satírica, de mostrar que tal situação é um crasso absurdo. Quando se faz pensar que já se viu de tudo nessa desastrosa Bruzundanga, surge mais um elemento do nonsense, vem ao mundo literário “a outra nobreza da Bruzundangas”. Veja-se as características desta outra:

---

<sup>27</sup> Este grifo pertence apenas a este trabalho e não na publicação original.

A outra nobreza da Bruzundanga, porém, não tem base em cousa alguma; não é firmada em lei ou costume; não é documentada por qualquer espécie de papel, édito, código, carta, diploma, lei ou o que seja. Foi por isso que eu a chamei de nobreza de palpíte. Vou dar alguns exemplos dessa singular instituição, para elucidar bem o espírito dos leitores. (BARRETO, 1998, p. 65).

Constata-se que na comparação entre as duas nobrezas, a primeira, a doutoral, possuía ainda que ínfima, um pequeno embasamento sobre a sua razão de ser, qual seja, os diplomas emitidos pelas escolas superiores. E que esta outra, sugestivamente bem nomeada pelo autor/narrador de “nobreza de palpíte”, não se apoia em nada, ou quase nada, pois na sequência o autor vai descrever um tipo de bovarismo que faz com que as pessoas mesmo depois de estarem ricas financeiramente ainda procurem por títulos de nobreza. Tal situação também dialoga, e estava de certa forma tratada na literatura universal, em *O leopardo* (1958) de Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1896-1957) obra na qual burgueses compram títulos de nobreza.

A partir do momento, no parágrafo supracitado, em que o autor/narrador se propõe a exemplificar esta “singular instituição, para elucidar bem o espírito dos leitores”, ele, como declarado, fixa algumas demonstrações em que populares bruzundanguenses depois de enriquecerem com especulações, procuram forjar descendências nobres e até mudam de nome e confeccionam brasões para melhor estarem com a nova situação. A especulação e toda a situação titular descrita pelo autor/narrador fica assim dita:

Um cidadão da democrática República da Bruzundanga chamava-se, por exemplo, Ricardo Silva da Conceição. Durante a meninice e a adolescência foi conhecido assim em todos os assentamentos oficiais. Um belo dia, mete-se em especulações felizes e enriquece. Não sendo doutor, julga o seu nome muito vulgar. Cogita mudá-lo de modo a parecer mais nobre. Muda o nome e passa a chamar-se: Ricardo Silva de la Concepción. Publica o anúncio no Jornal do Comércio local e está o homem mais satisfeito da vida. Vai para a Europa e, por lá, encontra por toda a parte príncipes, duques, condes, marqueses da Birmânia, do Afganistão e do Tibete. Diabo! pensa o homem. Todos são nobres e titulares e eu não sou nada disso. (BARRETO, 1998, p. 65).

Ao se lembrar de um episódio, verídico, da história do Brasil recém-republicano, *A Crise do Encilhamento*, no governo ainda do Marechal Deodoro da Fonseca (1827-1892), uma política econômica fomentada pelos então Ministros da Fazenda, numa espécie de governo de transição, Afonso Celso de Assis Figueiredo (1836-1912), o Visconde de Ouro Preto e Rui Barbosa (1849-1923). Tal crise teve como principal motivo o excesso de

especulação financeira do capital nacional e estrangeiro e, Lima Barreto estava atento a mais um item social. Deixando-se entrever a consciência barretiana.

Outra passagem muito interessante do mesmo capítulo é a afirmação que a nobreza doutoral também poderia acumular a outra nobreza, a “nobreza de palpite”:

Alguns nobres da casta dos doutores acumulam também a outra nobreza. São condes ou duques e doutores; e usam alternativamente o título de uma e o da outra aristocracia. Passam assim a ser conhecidos por dous nomes — cousa que é quase verificada entre os malfeitores e outros conhecidos da polícia. (BARRETO, 1998, p. 68).

Percebe-se no primeiro período, a confirmação do exposto, acima, neste trabalho, qual seja, o acúmulo das duas formas de nobreza existentes nas Bruzundangas, a doutoral e a titular de palpites. Já no segundo, a declaração do uso alternativo desses dois títulos de nobrezas e, finalmente no terceiro e último, ressurgem a linguagem satírica com força máxima ao se comparar tal uso alternativo aos marginais conhecidos da polícia, já que se troca de nome alternativamente.

Na sequência, para terminar a análise do presente capítulo, segue-se dois parágrafos não menos curiosos em relação com os antecedentes. Eles possuem características complementares, leia-se:

Os costumes daquele longínquo país são assim interessantes e dignos de acurado estudo. Eles têm uma curiosa mistura de ingenuidade infantil e idiotice senil. Certas vezes, como que merecem invectivas de profeta judaico; mas, quase sempre, o riso bonachão de Rabelais.

O que ficou dito sobre as suas duas nobrezas, penso eu, justifica esse juízo. E para elas ainda é bom não esquecer que devemos julgá-las como aconselha Anatole France; com ironia e piedade. (BARRETO, 1998, p. 65).

No primeiro período do primeiro parágrafo, pela primeira vez, depois de dizer que, descrever a República das Bruzundangas seria apenas “notas despreziosas”, ou meros “relatos de viagem” surge a fala de se fazer “acurados estudos” sobre “os costumes daquele longínquo país [...]”. Bem verdade também é relembrar que o autor/narrador por vezes advertiu que tais relatos deveriam orientar os brasileiros a não cometerem os mesmos erros.

No segundo período do primeiro parágrafo, a linguagem satírica quando se mistura as duas fases vitais, infantil e senil, concomitante a duas degradações levemente injuriosas e cômicas, ingenuidade e idiotice.

No terceiro período do primeiro parágrafo, a consciência barretiana ao citar “o riso bonachão de Rabelais”, tão comentado e discutido por Mikhail Bakhtin (1895 – 1975) em *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais* (1941), pois desta forma não esconde os embasamentos da literatura universal que possuía Lima Barreto ao escrever obra satírica em território brasileiro. Apesar da observação análoga do escritor brasileiro e o filósofo russo sobre o autor francês não é sabido do conhecimento que Lima Barreto tivesse conhecido a obra bakhtiniana ainda não traduzida no Brasil de seu tempo.

E então, vem à questão do fechamento em que o autor/narrador entende que “o que ficou dito” bastava para que se fizesse um juízo das duas nobrezas das Bruzundangas. No segundo, ressurgem mais uma vez a consciência barretiana não só ao citar Anatole France (1844-1924), mas também como o cita, rebuscando um conceito avançado de ironia aquela que aqui neste trabalho foi postulada por Northrop Frye.

Ao se fechar a presente análise, não só deste capítulo mas também da obra *Os Bruzundangas* (1922) como um todo, cabe ressaltar – apesar de mencionados e discutidos no corpo do texto – ainda alguns elementos que merecem uma atenção especial, tais como:

Primeiro, a tessitura desta obra ao contrário do que se supõe de que seja um feito desleixado é, antes de tudo, uma expressão de forma artística extremamente engenhosa que permite seu escritor tocar nas questões mais capitais do tempo e espaço em que a obra foi produzida sem que, contudo, ele, o escritor, precise se indispor com uma ou mais figuras da sociedade carioca de seu momento histórico e, a um só tempo, atingir com sua linguagem satírica universal o maior número de pessoas que se enquadravam na tipificação colocada na obra.

Segundo, que há um juízo de valor e uma consciência barretina aguda e sábia desde suas bases mais profundas para as principais questões de seu país e momento histórico. Este juízo de valor contextualizado e consciência das bases e origem dos problemas que mais atingiam a população brasileira mais desprotegidas do capitalismo que surgiam no Brasil ainda de forma incipiente e permitiu a Lima Barreto o comentário e até mesmo a discussão inteligente destes mesmos problemas.

Terceiro, é a própria linguagem satírica desta obra pautada na universalidade da sátira e ao mesmo tempo nas particularidades locais da até então incipiente República dos Estados Unidos do Brasil retratada na República dos Estados Unidos das Bruzundangas. Esta linguagem satírica está presente em praticamente toda a obra barretiana, contudo aparece muito aperfeiçoada em sua obra derradeira – *Os Bruzundangas* (1922).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após ter apresentado, no primeiro capítulo as influências do artista-escritor Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922) e, depois ter-se percorrido e refletido, no segundo capítulo, sobre as acepções, desde as mais antigas até às mais modernas, da palavra sátira e, do gênero literário denominado satírico, se pôde então demonstrar no último capítulo, através da análise da última obra do escritor, o porquê de *Os Bruzundangas* (1922) ser considerada quase que unanimemente uma obra satírica, e no terceiro e último capítulo, de certo modo se perseguiu também a prova da razão satírica.

Os estudos teóricos-críticos dos autores Hermam Northrop Frye (1912-1991), Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975), João Adolfo Hansen (1942-) entre outros embasaram a presente análise sobre a contextualização do gênero satírico e a análise da obra derradeira do escritor carioca. Acredita-se ter possibilitado a resposta do porquê a obra *Os Bruzundangas* (1922) ter sido enquadrada historicamente, durante seus quase um século de existência, no gênero satírico e ao mesmo tempo, numa concepção mais moderna de gênero pode ser classificada como uma literatura distópica. Toda a análise concorreu para esta linha de pensamento juntamente com o caminho percorrido nos capítulos apresentados que também contribuiu para atingir o objetivo proposto inicialmente.

No primeiro capítulo – por sua contextualização, suas mostras de marcas de influências práticas e teóricas, a trajetória da escrita desde a crônica até a sátira por parte do autor, a verificação da arte literária na concepção do escritor carioca, também a verificação de elementos satíricos e da linguagem satírica na obra de estreia *Recordações do escrivão Isaias Caminha* (1909) e ainda as condições de vida do escritor que não o deixaria ser indiferente as questões mais opressivas e expressivas de seu tempo e de seu país por conta de sua idiossincrasia – pensa-se ter cumprido o papel de calçar um entendimento necessário para que, depois sim, se partisse para a análise de sua obra derradeira.

Não sem antes ter se adquirido outro conhecimento e passado por outro entendimento no segundo capítulo. Assim, o escritor Lima Barreto procurou em sua arte literária a maneira de se comunicar de forma simples com o maior número de pessoas possível

e aperfeiçoou seus elementos e gênero satírico e distópico. Este último presente nas obras como *Contos Argelinos* (1920) e *Coisas do Reino de Jambon* (1956) até culminar na obra *Os Bruzundangas* (1922)<sup>28</sup>. Pode-se perceber que estas primeiras obras serviram de processo evolutivo até se alcançar a excelência na última obra. Elas tem como ponto genérico de partida a expressão como uma das formas de se (re)pensar o Brasil do tempo do escritor – situado na Primeira República – e a característica marcante do papel que está presente e, pertencente a sátira. aí nestas estruturas da economia age a linguagem satírica.

No segundo capítulo, por ter-se buscado a etimologia da palavra “sátira” e, conseqüentemente a origem do gênero literário denominado de satírico, e assim mostrar que este nasce da necessidade de se rever as práticas sociais em todos os tempos em que foi concebido. O escritor Lima Barreto e a obra *Os Bruzundangas* (1922) nascem dentro de um contexto em que o gênero satírico/distópico, como hoje é conhecido, já havia evoluído e se consolidado da forma em que se entende e se espera de tal gênero na atualidade. Contudo, para que aí pousasse o gênero, este passou por milênio de transformação histórica. O segundo capítulo então, começa por investigar e discutir a palavra sátira em sua etimologia e outras palavras que se percebeu indissociáveis da palavra sátira e do gênero satírico. Estas, normalmente a acompanha nos dias de hoje, tais como: “humor”, “parodia”, “ironia”, alegoria entre outras e seus possíveis e respectivos derivados. E termina por averiguar também a metamorfose sofrida pelo gênero da sátira como uma passagem pelo gênero utópico/distópico que se entende aqui que, *Os Bruzundangas* (1922) ainda se enquadra também nos mesmos e, de modo principal no último.

No terceiro e último capítulo, depois de ter preparado o cenário teórico e ideológico através da trajetória de vida do escritor e com suas influências teóricas, mas sobretudo as práticas – ou seja, aquelas influências pessoais e familiares – no primeiro capítulo e, no segundo a situação ideal do que vem a ser “sátira” e um pouco também do que vem a ser o gênero satírico, adentrou-se em definitivo na análise da última obra barretiana. Tudo isso prepara para o entendimento de que, com a enformação de suas personagens e seu narrador e, sua linguagem específica, aqui denominada de “linguagem satírica”, *Os Bruzundangas* (1922), é reafirmada como satírica, só que desta vez buscou-se demonstrar com o próprio texto literário o porquê desta denominação. Logo, neste capítulo analisou-se

---

<sup>28</sup> Cumpri informar que, antes que se pense que as datas não justificam a palavra "culminar", aí as obras estão em sua ordem de publicação e não de confecção/composição.

propriamente a obra de então, procurando contrapor com as teorias apresentadas e é importante informar que esta parte da pesquisa pode e deve continuar ainda aberta, pois apenas neste trabalho de duração limitada não se pode exaurir a matéria.

*Os Bruzundangas* (1922) – como uma obra literária – é pertencente primariamente ao gênero da sátira, identificada assim aqui no presente trabalho através de sua marcante *linguagem satírica* e, enquadrada ainda, em segundo plano, nesta análise, no gênero distópico através de seu imaginário de *lócus* no qual surgem os problemas e até mesmo as mazelas sociais e, certas intervenções implícitas e, também em seu diálogo com Jonathan Swift (1667-1745) no oitavo capítulo denominado *A Constituição*, entre outras características já relatadas no corpo da presente pesquisa. Mas o que tem seu relevo é mesmo a *linguagem satírica* no texto barretiano e em prisma especial na obra: *Os Bruzundangas* (1922).

Portanto, não só os três capítulos que compõem este trabalho, mas também as outras parte integrantes do seu todo, se buscou encaminhar a reflexão no sentido de demonstrar que a obra de Lima Barreto (1881-1922) e acima de tudo *Os Bruzundangas* (1922) fez uso da mais alta e abrangente linguagem satírica, e que esta, além de estar assentada numa tradição histórica encontrou no escritor carioca certos tons de requintes e inovações, já que, o mesmo tinha inovado na linguagem desde sua primeira obra entendida como predominantemente pertencente ao gênero romanesco, porém, desde lá, já se via as primeiras ditas nuances irônicas e a sátira presente nas falas dos narradores e das personagens. A linguagem satírica barretiana, desde aí, percorreu toda a sua obra – contando aquelas em que o gênero não pertencia à sátira – até desembocar aperfeiçoada em *Os Bruzundangas* (1922).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIEX, Anoar. *As Idéias Sócio-literárias de Lima Barreto*. São Paulo: Vértice, 1990.
- BARRETO, Lima. *Impressões de Leitura*. Crítica. Prefácio de M. Cavalcanti Proença. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini e outros. 4ª ed. São Paulo: UNESP/ HUCITEC, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARRETO, Lima. *Os Bruzundangas*, Rio de Janeiro, Artium, 1998.
- BARRIVIERA, Alessandro. *Poética de Aristóteles: tradução e notas*. Campinas, SP: [s.n], 2006.
- BERGSON, Henri. *O Riso*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BOSI, A. *Dialética da colonização*. 3 ed. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1970.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo. TA Queiroz, 2000.
- COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.
- COUTINHO, Carlos Néelson. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre idéias e formas*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: DP7A, 2000.
- FREIRE, Zélia Nolasco. *Lima Barreto: imagem e linguagem*. São Paulo: Annablume, 2005.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

KIERKEGAARD, S.A. *O conceito de ironia - constantemente referido a Sócrates*. Apresentação e tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 1991.

KOTHE, Flavio René. *A Alegoria*. 1. ed. São Paulo: Ática, 1986.

KOTHE, Flavio René. *O herói*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000.

LIMA, Jorge de. *Prosa Seleta*. 1. ed. Rio de Janeiro. Nova Aguilar, 2001.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Marini de Macedo. São Paulo. Duas Cidades. Ed. 34. 2000.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

MOTTA, Sérgio Vicente. *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: Das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*. São Paulo: UNESP, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O Local da Diferença: ensaios sobre Memória, Arte, Literatura e Tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

## **ANEXOS - TEXTOS SELECIONADOS**

### **ANEXO I**

#### **CAPÍTULO ESPECIAL - OS SAMOIEDAS**

Vazios estais de Cristo, vós que vos justificais pela lei; da graça tendes caído.

São Paulo aos Gálatas.

Queria evitar, mas me vejo obrigado a falar na literatura da Bruzundanga. E um capítulo dos mais delicados, para tratar do qual não me sinto completamente habilitado. Dissertar sobre uma literatura estrangeira supõe, entre muitas, o conhecimento de duas cousas primordiais: idéias gerais sobre literatura e compreensão fácil do idioma desse povo estrangeiro. Eu cheguei a entender perfeitamente a língua da Bruzundanga, isto é, a língua falada pela gente instruída e a escrita por muitos escritores que julguei excelentes; mas aquela em que escreviam os literatos importantes, solenes, respeitados, nunca consegui entender, porque redigem eles as suas obras, ou antes, os seus livros, em outra muito diferente da usual, outra essa que consideram como sendo a verdadeira, a lídima, justificando isso por ter feição antiga de dous séculos ou três.

Quanto mais incompreensível é ela, mais admirado é o escritor que a escreve, por todos que não lhe entenderam o escrito.

Lembrei-me, porém, que as minhas notícias daquela distante república não seriam completas, se não desse algumas informações sobre as suas letras; e resolvi vencer a hesitação imediatamente, como agora venço.

A Bruzundanga não podia deixar de tê-las, pois todo o povo, tribo, clã, todo o agregado humano, enfim, tem a sua literatura e o estudo dessas literaturas muito tem contribuído para nós nos conhecermos a nós mesmos, melhor nos compreendermos e mais perfeitamente nos ligarmos em sociedade, em humanidade, afinal.

Seria uma falha minha nada dizer eu sobre as belas-letras da Bruzundanga que as tem como todos os países, a não ser o nosso que, conforme sentenciou a Gazeta de Notícias, não

merece tê-las, pois o literato não tem função social na nossa sociedade, provocando tal opinião o protesto de um sociólogo inesperado. Devem estar lembrados deste episódio — creio eu. Continuemos, porém, na Bruzundanga.

Nela, há a literatura oral e popular de cânticos, hinos, modinhas, fábulas, etc.; mas todo esse folclore não tem sido coligido e escrito, de modo que, dele, pouco lhes posso comunicar.

Porém, um canto popular que me foi narrado com todo o sabor da ingenuidade e dos modismos peculiares ao povo, posso reproduzir aqui, embora a reprodução não guarde mais aquele encanto de frase simples e imagens familiares das anônimas narrações das coletividades humanas.

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

#### SUA EXCELÊNCIA

O ministro saiu do baile da embaixada, embarcando logo no carro. Desde duas horas estivera a sonhar com aquele momento, Ansiava estar só, só com o seu pensamento, pesando bem as palavras que proferira, lembrando as atitudes e os pasmos olhares dos circunstantes. Por isso entrara no coupé depressa, sôfrego, sem mesmo reparar se, de fato, era o seu. Vinha cegamente, tangido por sentimentos complexos: orgulho, força, valor, vaidade.

Todo ele era um poço de certeza. Estava certo do seu valor intrínseco; estava certo das suas qualidades extraordinárias e excepcionais. A respeitosa atitude de todos e a deferência universal que o cercava eram nada mais, nada menos que o sinal da convicção geral de ser ele o resumo do país, a encarnação dos seus anseios. Nele viviam os doridos queixumes dos humildes e os espetaculosos desejos dos ricos. As obscuras determinações das coisas, acertadamente, haviam-no erguido até ali, e mais alto levá-lo-iam, visto que só ele, ele só e unicamente, seria capaz de fazer o país chegar aos destinos que os antecedentes dele impunham...

E ele sorriu, quando essa frase lhe passou pelos olhos, totalmente escrita em caracteres de imprensa, em um livro ou em um jornal qualquer, Lembrou-se do seu discurso de ainda agora:

"Na vida das sociedades, como na dos indivíduos"...

Que maravilha! Tinha algo de filosófico, de transcendente. E o sucesso daquele trecho? Recordou-se dele por inteiro:

"Aristóteles, Bacon, Descartes, Spinoza e Spencer, como Sólon, Justiniano, Portalis e Ihering, todos os filósofos, todos os juristas afirmam que as leis devem se basear nos costumes"...

O olhar, muito brilhante, cheio de admiração — o olhar do leader da oposição. — foi o mais seguro penhor do efeito da frase...

E quando terminou! Oh!

"Senhor, o nosso tempo é de grandes reformas; estejamos com ele: reformemos!"

A cerimônia mal conteve, nos circunstantes, o entusiasmo com que esse final foi recebido.

O auditório delirou. As palmas estrugiram; e, dentro do grande salão iluminado, pareceu-lhe que recebia as palmas da Terra toda.

O carro continuava a voar. As luzes da rua extensa apareciam como um só traço de fogo; depois sumiram-se.

O veículo agora corria vertiginosamente dentro de uma névoa fosforescente. Era em vão que seus augustos olhos se abriam desmedidamente; não havia contornos, formas, onde eles pousassem.

Consultou o relógio. Estava parado? Não; mas marcava a mesma hora, o mesmo minuto da sua saída da festa.

— Cocheiro, onde vamos?

Quis arriar as vidraças. Não pôde; queimavam.

Redobrou os esforços, conseguindo arriar as da frente.

Gritou ao cocheiro:

— Onde vamos? Miserável, onde me levas?

Apesar de ter o carro algumas vidraças arriadas, no seu interior fazia um calor de forja. Quando lhe veio esta imagem, apalpou bem, no peito, as grã-cruzes magníficas. Graças a Deus, ainda não se haviam derretido. O Leão da Birmânia, o Dragão da China, o Lingão da Índia estavam ali, entre todas as outras, intactas.

— Cocheiro, onde me levas?

Não era o mesmo cocheiro, não era o seu. Aquele homem de nariz adunco, queixo longo com uma barbicha, não era o seu fiel Manuel!

— Canalha, pára, pára, senão caro me pagarás!

O carro voava e o ministro continuava a vociferar:

— Miserável! Traidor! Pára! Pára!

Em uma dessas vezes voltou-se o cocheiro; mas a escuridão que se ia, aos poucos fazendo quase perfeita, só lhe permitiu ver os olhos do guia da carruagem, a brilhar de um brilho brejeiro, metálico e cortante. Pareceu-lhe que estava a rir-se.

O calor aumentava. Pelos cantos o carro chispava. Não podendo suportar o calor, despiu-se. Tirou a agaloada casaca, depois o espadim, o colete, as calças...

Sufocado, estonteado, parecia-lhe que continuava com vida, mas que suas pernas e seus braços, seu tronco e sua cabeça dançavam, separados.

Desmaiou; e, ao recuperar os sentidos, viu-se vestido com uma reles "libré" e uma grotesca cartola, cochilando à porta do palácio em que estivera ainda há pouco e de onde, saíra triunfalmente, não havia minutos.

Nas proximidades um coupé estacionava.

Quis verificar bem as coisas circundantes; mas não houve tempo.

Pelas escadas de mármore, gravemente, solenemente, um homem (pareceu-lhe isso) descia os degraus, envolvido no fardão que despira, tendo no peito as mesmas magníficas grã-cruzes...

Logo que o personagem pisou na soleira, de um só ímpeto aproximou-se e, abjectamente, como se até ali não tivesse feito outra coisa, indagou:

— Vossa Excelência quer o carro?

Como esta há, na Bruzundanga, muitas outras "histórias" que correm de boca em boca e se transmitem de pai a filho.

Os literatos, propriamente, aqueles de bons vestuários e ademanes de encomenda, não lhes dão importância, embora de todo não desprezem a literatura oral. Ao contrário: todos eles quase não têm propriamente obras escritas; a bagagem deles consta de conferências, poesias recitadas nas salas, máximas pronunciadas na intimidade de amigos, discursos em batizados ou casamentos, em banquetes de figurões ou em cerimônias escolares, cifrando-se, as mais das vezes, a sua obra escrita em uma plaquette de fantasia de menino, coletâneas de ligeiros artigos de jornal ou num maçudo compêndio de aula, vendidos, na nossa moeda, à razão de quinze ou vinte mil-réis o volume.

Estes tais são até os escritores mais estimados e representativos, sobretudo quando empregam palavras obsoletas e são médicos com larga freguesia.

São eles lá, na Bruzundanga, conhecidos por "expoentes" e não há moça rica que não queira casar com eles. Fazem-no depressa porque vivem pouco e menos que os seus livros afortunados. Há outros aspectos. Vamos ver um peculiar.

O que caracteriza a literatura daquele país, é uma curiosa escola literária lá conhecida por "Escola Samoieda".

Não que todo o escritor bruzundanguense pertença a semelhante rito literário; os mais pretensiosos, porém, e os que se têm na conta de sacerdotes da Arte, se dizem graduados, diplomados nela. Digo — "caracteriza", porque, como os senhores verão no correr destas notas, não há na maioria daquela gente uma profundidade de sentimento que a impila a ir ao âmago das cousas que fingem amar, de decifrá-las pelo amor sincero em que as têm, de querê-las totalmente, de absorvê-las. Só querem a aparência das cousas. Quando (em geral) vão estudar medicina, não é a medicina que eles pretendem exercer, não é curar, não é ser um grande médico, é ser doutor; quando se fazem oficiais do exército ou da marinha, não é exercer as obrigações atinentes a tais profissões, tanto assim que fogem de executar o que é próprio a elas. Vão ser uma ou outra cousa, pelo brilho do uniforme. Assim também são os literatos que simulam sê-lo para ter a glória que as letras dão, sem querer arcar com as dores, com o esforço excepcional, que elas exigem em troca. A glória das letras só as tem, quem a elas se dá inteiramente; nelas, como no amor, só é amado quem se esquece de si inteiramente e se entrega com fé cega. Os samoiedas, como vamos ver, contentam-se com as aparências literárias e a banal simulação de notoriedade, umas vezes por incapacidade de inteligência, em outras por instrução insuficiente ou viciada, quase sempre, porém, por falta de verdadeiro talento poético, de sinceridade, e necessidade, portanto, de disfarçar os defeitos com pelotiquices e passes de mágica intelectuais.

Tendo convivido com alguns poetas samoiedas, pude estudar um tanto demoradamente os princípios teóricos dessa escola e julgo estar habilitado a lhes dar um resumo de suas regras poéticas e da sua estética.

Esses poetas da Bruzundanga, para dar uma origem altissonante e misteriosa à sua escola, sustentam que ela nasceu do poema de um príncipe samoieda, que viveu nas margens do Ártico, nas proximidades do Óbido ou do Lena, na Sibéria, um original que se alimentava da carne de mamutes conservados há centenas de séculos nas geleiras daquelas regiões.

Essa espécie de alimentação do longínquo príncipe poeta dava aos olhos de todos eles, singular prestígio aos seus versos e aos do fundador, embora pouco eles os conhecessem.

O príncipe chamava-se Tuque-Tuque Fit-Fit e o seu poema Parikáithont Vakochan, o que quer dizer no nosso calão — O silêncio das renas no campo de gelo.

Tuque-Tuque Fit-Fit era descrito pelos "samoiedas" da Bruzundanga como sendo uma beleza sem par e triunfal entre as deidades daquelas regiões árticas.

Tudo isto era fantástico, mas graças à credulidade dos sábios do país, só um ou outro desalmado tinha a coragem de contestar tais lendas.

Como todos nós sabemos, a raça samoieda é de estatura baixa, pouco menos que a dos lapões, cabelos longos, duros e negros de jade, vivendo da carne de renas, de urso branco, quando a felicidade lhe fornece um. Tais homens andam em trenós e fazem kayacs de peles de renas ou focas que eles empregam para capturar estas últimas.

As suas concepções religiosas são reduzidas, e os seus ídolos, manipansos hediondos, tocos de pau besuntados de pinturas incoerentes. Vestem-se, os samoiedas, com peles de renas e outros animais hiperbóreos.

Entretanto, na opinião dos poetas daquela república, que dizem seguir as teorias da literatura do Oceano Ártico, não são os samoiedas assim, como o contam os mais autorizados viajantes; mas sim os mais belos espécimens da raça humana, possuindo uma civilização digna da Grécia antiga.

Esta Grécia serve para tudo, especialmente na Bruzundanga...

Em geral, os vates bruzundanguenses adeptos da tal escola samoieda, como os senhores vêem, não primam pela ilustração; e, quando se conteste no tocante à beleza de tais esquimós, respondem categoricamente que a devem ter extraordinária, pois quanto mais fria é a região, mais belos são os tipos, mais altos, mais louros, e os samoiedas vivem em zona frigidíssima.

Não há como discutir com eles, porque todos se guiam por idéias feitas, receitas de julgamentos e nunca se aventuram a examinar por si qualquer questão, preferindo resolvê-las por generalizações quase sempre recebidas de segunda ou terceira mão, diluídas e desfiguradas pelas sucessivas passagens de uma cabeça para outra cabeça.

Atribuem, sem base alguma, a esse tal Tuque-Tuque a fundação da escola, apesar de nunca lhe terem lido as poesias nem a sua arte poética.

Sempre procurei saber por que se enfeitavam com esse exótico avoengo; as razões psicológicas, eu as encontrei na vaidade deles, no seu desejo de disfarçar a sua inópia poética

com um padrinho esquisito e misterioso; mas o núcleo da lenda, o grãozinho de areia em torno do qual se concretizava o mito ártico da escola, só ultimamente pude encontrar.

Conseguí descobrir entre os livros de um inglês meu amigo, Senhor Parsons, um volume do Senhor H. T. Switbilter, de Bristol (Inglaterra) — *Literature of the Stingy Peoples*; e encontrei nele alguns versos samoiedas. São anônimos, mas o estudioso de Bristol declara que os recolheu da boca de um certo Tuck-Tuck, samoieda de nação, que ele conheceu em 1867, quando foi encarregado pela Sociedade Paleontológica de Bristol de descobrir na embocadura dos grandes rios da Sibéria monstros antediluvianos conservados no gelo, como escaparam de encontrar, quase intactos, o naturalista Pallas, nos fins do século XVIII, e o viajante Adams, em 1806. A história do tal príncipe Tuque-Tuque alimentar-se de carne de elefantes fósseis, parece ter origem no fato bem sabido de terem os cães devorado as carnes do mamute, cujo esqueleto Adams trouxe para o museu de São Petersburgo; e o príncipe já sabemos quem é.

O Senhor Switbilter pouco acrescenta a algumas poesias que publica; e as que estão no volume, traduzidas, são por demais monstruosas, sempre com um mesmo pensamento denunciando uma concepção estreita da vida e do universo, muito explicável em bárbaros glaciais.

O viajante inglês que conhece o samoieda, entretanto, diz aqui e ali, que elas são enfáticas, sem quantidade de sentimento ou um acento musical agradável e individual, descaindo quase sempre para a melopéia ou o "tantã" ignaro, quando não alternam uma cousa e outra.

Mas não foi no livro do Senhor Switbilter que os augustos poetas da Bruzundanga foram encontrar as bases da sua escola. Eles não conhecem esse autor, pois nunca os vi citá-lo.

Eles, os "samoiedas" da Bruzundanga, encontraram o mestre nos escritos de um tal Chamat ou Chalat, um aventureiro francês que parece ter estado no país daquela gente ártica, aprendido um pouco da língua dela e se servido do livro do viajante inglês para defender uma poética que lhe viera à cabeça.

Esse Chamat ou Chalat, Flaubert, quando esteve no Egito, encontrou-o por lá, como médico do exército quederal; e ele se ocupava nos ócios de sua provável mendicância em rimar uma tragédia clássica, Abdelcáder, em cinco atos, onde havia um célebre verso de que o grande romancista nunca se esqueceu. É, o seguinte:

"C'est de Id par Allah! qu' Abd-Allah s'en alla".

O esculápio do Cairo insistia muito nele e esforçava-se por demonstrar que, com semelhante "harmonia imitativa" como os antigos chamavam, obtinha traduzir, em verso, o somido do galope de cavalo.

Havia mais belezas de igual quilate e outras originalidades. Não obstante, quando apareceu, foi um louco sucesso de riso muito parecido com o do Tremor de terra de Lisboa, aquela célebre tragédia do cabeleireiro André, a quem Voltaire invejou e escreveu, entretanto, ao receber-lhe a obra, que continuasse a fazer sempre cabeleiras — "toujours des perruques", Senhor André.

Chalat afrontou a crítica e não podendo defender-se com os clássicos franceses, apelou para a poesia em língua samoieda, que conhecia um pouco por ter sido marinheiro de um baleeiro que naufragou nas proximidades da terra desses lapões, entre os quais passou alguns meses. Não desconhecia o livro do Senhor Switbilter, como tive ocasião de verificar nos fragmentos de um seu tratado poético, citado na tradução da obra de um seu discípulo basco por onde os "samoiedas" da Bruzundanga estudaram a escola que verdadeiramente Chalat ou Chamat fundara.

O seu desafio à crítica, escudado na poética e estética das margens do glacial Ártico, trouxe-lhe logo uma certa notoriedade e discípulos.

Estes vieram muito naturalmente, pois, dada a indigência mental daquela espécie de esquimós, a sua pobreza de impressões e sensações, a sua incapacidade para as idéias gerais, os hinos, os cânticos, os rondós dos mesmos, citados pelo medicastro, facilitavam muito o ofício de fazer verso, desde que se tivesse paciência; e a facilidade seduziu muitos dos seus patrícios e determinou a admiração dos bardos bruzundanguenses.

Os discípulos de Chalat ou Chamat tiraram da sua obra regras infalíveis para fazer poetas e poesias e um certo até aplicou a teoria dos erros à sua arte poética.

A instrução do grosso dos menestréis bruzundanguenses não permitia esse apelo à matemática; e contentaram-se com umas regras simples que tinham na ponta da língua, como as beatas as rezas que não lhes passam pelo coração, e outros desenvolvimentos teóricos.

Era pois essa poética e essa estética que dominavam entre os literatos da Bruzundanga; era assim como o seu dogma de arte donde se originavam as suas fórmulas litúrgicas, o seu ritual, os seus conjuros, enfim, o seu culto à tal harmonia imitava, que tanto prezava Chalat.

Além desta deusa, havia outras divindades: o ritmo, o estilo, a nobreza das palavras, a aristocracia dos assuntos e dos personagens, quando faziam romances, contos ou drama e a medição dos versos que exigiam fosse feita como se tratasse da base de uma triangulação

geodésica. Ninguém, no entanto, podia sacar-lhes da cabeça uma concepção geral e larga de arte ou obter o motivo deles conceberem separados da obra d'arte, esses acessórios, transformando-os em puros manipulansos, fetiches, isolando-os, fazendo-os perder a sua função natural que supõe sempre a obra literária como fim. É ela, a sua concepção, a idéia anterior que a domina e o seu destino necessário, que unicamente regulam o emprego deles, graduam o seu uso, a sua necessidade, e como que ela mesma os dita.

Todos os samoiedas limitavam-se quando se tratava dos tais assuntos, a falar muito de um modo confuso, esotericamente, em forma e fundo, com trejeitos de feiticeiros tribais.

Não nego que houvesse entre eles alguns de valor, mas os preconceitos da escola os matava.

A maioria ia para ela, porque era cômoda no fundo, pois não pedia se comunicasse qualquer emoção, qualquer pensamento, qualquer importante revelação de nossa alma que interessasse outras almas; que se dissesse usando dos processos artísticos, novos ou velhos, de um pouco do universal que há em nós, alguma coisa do mistério do universo que o nosso espírito tivesse percebido e determinasse transmiti-la; enfim um julgamento, um conceito que pudesse influir no uso da vida, na nossa conduta e no problema do nosso destino, empregando os fatos simples, elementares, as imagens e os sons que por si sós não exprimiriam a idéia que se procura, mas que se acha com eles e se vai além por meio deles.

Isto de Hegel, de Taine, de Brunetière não era com os samoiedas; a questão deles era encontrar uma espécie de tabuada que lhes fizesse multiplicar a versalhada. Como as tais regras poéticas do suposto príncipe eram bem acessíveis à sua paciência de correccionais, adotaram-nas como artigos de fé, exageraram-nas até ao absurdo.

Convinham elas por ir ao encontro da sua falta de uma larga inteligência do mundo e do homem e facilitar-lhes uma crítica terra-à-terra de seminaristas mnemônicos.

Para mais perfeito ensinamento dos leitores vou-lhes repetir um trecho de conversa que ouvi entre três dos tais poetas da Bruzundanga, adeptos extremados da Escola Samoieda.

Quando cheguei, eles já estavam sentados em torno da mesa do café. Acabava eu de assistir uma aula de geologia na Faculdade de Ciências do país; o meu espírito vinha cheio de silhuetas de monstros de outras épocas geológicas. Eram ictiossauros, megatérios, mamutes; era do sinistro pterodáctilo que eu me lembrava; e não sei por que, quando deparei os três poetas samoiedas, me deu vontade de entrar no botequim e tomar parte na conversa deles.

A Bruzundanga, como sabem, fica nas zonas tropical e subtropical, mas a estética da escola pedia que eles se vestissem com peles de urso, de renas, de martas e raposas árticas.

É um vestuário barato para os samoiedas autênticos, mas caríssimo para os seus parentes literários dos trópicos.

Estes, porém, crenes na eficácia da vestimenta para a criação artística, morrem de fome, mas vestem-se à moda da Sibéria.

Estavam assim vestidos, naquela tarde, quente, ali naquele café da capital da Bruzundanga, três dos seus novos e soberbos vates; estavam ali: Kotelniji, Wolpuk e Korspikt, o primeiro que tinha aplicado o vernier para "medir" versos.

Abanquei-me e pude perceber que acabavam de ouvir uma poesia do poeta Worspikt. Tratava de lua, de iceberg, — descobri eu por uma e outra consideração que fizeram.

Nenhum deles tinha visto um iceberg, mas gabavam os ouvintes a moção com que o outro traduzira em verso o espetáculo desse fenômeno das circunvizinhanças dos pólos.

Num dado momento Kotelniji disse para Worspikt:

— Gostei muito desse teu verso: — "há luna loura linda leve, luna bela!"

O autor cumprimentado retrucou:

— Não fiz mais do que imitar Tuque-Tuque, quando encontrou aquela soberba harmonia imitativa para dar idéia do luar — "Loga Kule Kulela logalam", no seu poema "Kulelau".

Wolpuk, porém, objetou:

— Julgo a tua excelente, mas teria escolhido a vogal forte "u", para basear a minha sugestão imitativa do luar.

— Como? perguntou Worspikt.

Eu teria dito: Ui! "lua uma pula, tu moo! sulla nuit!"

— Há muitas línguas nela, objetou Kotelniji.

— Quantas mais melhor, para dar um caráter universal à poesia que deve sempre tê-lo, como ensina o mestre, defendeu-se Wolpuk.

— Eu, porém, aduziu Kotelniji, conquanto permita nos outros certas licenças poéticas, tenho por princípio obedecer às mais duras e rígidas regras, não me afastar delas, encarcerar bem o meu pensamento. No meu caso, eu empregaria a vogal "a" para a harmonia em vista.

— Mas Tuque-Tuque... fez Worspikt.

— Ele empregou o "e" no tal verso que você citou, devido à pronúncia que essa letra lá tem. É um "e" molhado que evoca bem o luar deles, mas...

— E com "a", como é? indagou Wolpuk.

— O "a" é o espanto; seria ai o espanto do homem dos trópicos, diante da estranheza do fenômeno ártico que ele não conhece e o assombra.

— Mas Kotelniji, eu visava o luar.

— Que tem isso? Na harmonia em "a" também entra esse fenômeno que é o provocador do teu espanto, causado pela sua singularidade local, e pela hirta presença do iceberg, branco, fantástico, que, a lua ilumina.

— Bem, perguntou o autor da poesia; como você faria, Kotelniji?

— Eu diria: "A lua acaba de calar a caraça parva".

— Mas não teria nada que ver com o tema da poesia, objetou Wolpuk;

— Como? O iceberg toma as formas mais variadas... Demais, há sempre onde encaixar, seja qual for a poesia, uma feliz "imitativa".

— Você tem razão, aplaudiu Wolpuk.

Worspikt concordou também e prometeu aproveitar a maravilhosa trouvaille do amigo de letras.

Kotelniji era considerado como um grande poeta "samoieda" e tinha mesmo estabelecido com assentimento de todos eles, as leis científicas da escola perfeita, "a samoieda", que ele definia como tendo por escopo não exprimir coisa alguma com relação ao assunto visado, ou dizer sobre ele, pomposamente, as mais vulgares banalidades.

Dentre as leis que estatuiu, eu me lembro de algumas. Ei-las:

1.' — Sendo a poesia o meio de transportar o nosso espírito do real para o ideal, deve ela ter como principal função provocar o sono, estado sempre profícuo ao sonho.

2.' — A monotonia deve ser sempre procurada nas obras poéticas; no mundo, tudo é monótono (Tuque-Tuque).

3.' — A beleza de um trabalho, poético não deve ressaltar desse próprio trabalho, independente de qualquer explicação; ela deve ser encontrada com as explicações ou comentários fornecidos pelo autor ou por seus íntimos.

4.' — A composição de um poema deve sempre ser regulada pela harmonia imitativa em geral e seus derivados.

E muitas outras de que me esqueci, mas julgo que só estas ilustram perfeitamente o absurdo da qualificação de leis científicas da arte. Alhos com bugalhos!

Denuncia tal denominação, de modo cabal, a sua incapacidade para agrupar idéias, noções e imagens. Que pensaria ele de ciência? Qual era a sua concepção de arte? Será possível decifrar essa história de "leis científicas da arte"? Qual!

Era assim o grande poeta samoieda.

Além de uma gramaticazinha que nós aqui chamamos de tico-tico e da arte poética de Chalat aumentada e explicada com uma lógica de gafanhotos, não possuía ele um acervo de noções gerais, de idéias, de observações, de emoções próprias e diretas do mundo, de julgamentos sobre as cousas, tudo isso que forma o fundo do artista e que, sob a ação de uma concepção geral, lhe permite fazer grupamentos ideais, originalmente, criar enfim.

A importância do vate lhe vinha de redigir A Kananga, órgão das casas de perfumarias, leques, luvas e receitas para doces, onde alguns rapazes, sob o seu olhar cioso, escreviam, para ganhar os cigarros, algumas coisas ligeiras.

O bardo samoieda tomava, entretanto, a cousa a sério, como se estivesse escrevendo para a Revue de Deux Mondes uma fórmula de mãe-benta; e evitava o mais possível que alguém tomasse pé na pueril A Kananga. Era essa a sua máxima preocupação de artista.

De todos os postigos literários, usava, e de todas as mesquinhezas da profissão, abusava.

Era este de fato um samoieda típico no intelectual, no moral, no físico. Tinha fama.

Poderia mais esclarecer semelhante escola, os seus processos, as suas regras, as suas superstições; mas não convém fazer semelhante cousa, porque bem podia acontecer que alguns dos meus compatriotas a quisessem seguir.

Já temos muitas bobagens e são bastantes.

Fico nisto.

(BARRETO, 1998, p. 31- 47)

## ANEXO II

### A CONSTITUIÇÃO

Quando se reuniu a Constituinte da República da Bruzundanga, houve no país uma grande esperança. O país tinha, até aí, sido governado por uma lei básica que datava de cerca de um século e todos os jovens julgavam-na avelhentada e já caduca. Os militares do Exército, iniciados nas sete ciências do Pitágoras de Montpellier, — criticavam-na da seguinte forma: "Qual! Esta constituição não presta! Os que a fizeram não sabiam nem aritmética; como podiam decidir em sociologia?"

Escusado é dizer que isto não era verdade, mas o critério histórico deles e o seu orgulho escolar pediam fosse.

Os outros doutores também achavam a Constituição monárquica absolutamente tola, porque, desde que ela fora promulgada, havia surgido um certo jurista alemão ou aparecido um novo remédio para erisipelas. A nova devia ser uma perfeição e trazer a felicidade de todos.

Reuniu-se, pois, a Constituinte com toda a solenidade. Vieram para ela, jovens poetas, ainda tresandando à grossa boêmia; vieram para ela, imponentes tenentes de artilharia, ainda cheirando aos "cadernos" da escola; vieram para ela, velhos possuidores de escravos, cheios de ódio ao antigo regímen por haver libertado os que tinham; vieram para ela, bisonhos jornalistas da roça recheados de uma erudição à flor da pele, e também alguns dos seus colegas da capital, eivados do Lamartine, História dos girondinos, e entusiastas dos caudilhos das repúblicas espanholas da América. Era mais ou menos esse o pessoal de que se compunha a nova Constituinte.

Tinham entrado no ritual da nova República os banquetes pantagruélicos; e, nas vésperas da reunião, houve um de estrondo.

À sessão inaugural, prestou guarda de honra uma brigada; mas, bem contando, era unicamente um batalhão.

Quando saíram os constituintes, Z., um deles, perguntava de si para si:

— Que vou propor eu?

H. excogitava:

— Devo ser pelo divórcio? Esses padrões...

B. meditava:

— Antes não me metesse nisto. O imperador pode voltar e é o diabo...

Quase todos, porém, consideravam com toda a convicção, com todo o acendramento, com um recolhimento religioso:

— Qual a Constituição que devemos imitar?

Em geral, eles esperavam ser escolhidos para a comissão dos vinte e um que tinha de redigir o projeto da futura lei básica, e era justo que tivessem semelhante preocupação absorvente:

— Qual a Constituição que devemos imitar?

Votado o regimento interno da grande assembléia e tomadas todas as outras disposições secundárias, a comissão dos vinte e um membros, encarregada de redigir o projeto, foi escolhida; e, em reunião, houve entre os seus membros caloroso debate a respeito de quem deveria ser o relator ou os relatores.

Escolheram, afinal, três sumidades: Felício, Gracindo e Pelino, todos eles — *ben* — qualquer cousa.

O resto pôs-se a descansar e os três, em sala separada, no dia seguinte, juntaram-se e trataram dos moldes em que devia ser elaborada a nova Maga Carta.

Pelino foi de parecer que a Constituição futura devia ser vazada no cadinho em que fora a do país dos Huyhnms.

— É um país de cavalos! exclamou Gracindo.

— Que tem isto? retrucou Pelino. Nós somos bastante parecidos com eles.

— Não, não queremos, objetaram os dous outros.

— Então, como vai ser? perguntou Pelino. Se não querem à moda dos cavalos, não podemos achar outro modelo, pois o país dos camelos não tem Constituição.

— Façamos a Constituição aos modos da de Lilliput, fez Felício.

— Não me serve! exclamou Pelino. Semelhante gente não pesa, é muito pequena!

— Então ao jeito da de Brobdingnag, o país dos gigantes.

Todos acharam justa a proposta e começaram a redigir o projeto de Constituição da Bruzundanga republicana, conforme o paradigma da do país dos gigantes.

Quando Gulliver lá esteve (creio que os senhores se lembram disso), figurou como um verdadeiro brinquedo. Ninguém o levava a sério como homem; era antes um boneco que

dormia com as moças e tinha outras: intimidades que, se não foram contadas, podem ser adivinhadas.

A população da Bruzundanga, tirante um atributo ou outro, não era composta de pessoas diferentes do doutor Gulliver; eram minúsculos bonecos, portanto, que queriam possuir uma Constituição de gigantes.

Felizmente, porém, já na grande comissão, já no plenário a imitação foi modificada; e, em muitos pontos, a Carta da Bruzundanga veio a afastar-se da de Brobdingnag.

Houve mesmo disposições originais que merecem ser citadas. Assim, por exemplo, a exigência principal para ser ministro era a de que o candidato não entendesse nada das cousas da pasta que ia gerir.

Por exemplo, um ministro da Agricultura não devia entender coisa alguma de agronomia. O que se exigia dele é que fosse um bom especulador, um agiota, um judeu, sabendo organizar trusts, monopólios, estancos, etc.

Os deputados não deviam ter opinião alguma, senão aquelas dos governadores das províncias que os elegiam. As províncias não poderiam escolher livremente os seus governantes; as populações tinham que os escolher entre certas e determinadas famílias, aparentadas pelo sangue ou por afinidade.

Havia artigos muito bons, como por exemplo o que determinava a não acumulação de cargos remunerados e aquele que estabelecia a liberdade de profissão; mas, logo, surgiu um deputado prudente que estabeleceu o seguinte artigo nas disposições gerais: "Toda a vez que um artigo desta Constituição ferir os interesses de parentes de pessoas da 'situação' ou de membros dela, fica subentendido que ele não tem aplicação no caso".

Na constituinte, todos esperavam ficar na "situação", de modo que o artigo acima foi aprovado unanimemente.

Com este artigo a Lei Suprema da Bruzundanga tomou uma elasticidade extraordinária. Os presidentes de província, desde que estivessem de acordo com o presidente da República, — na Bruzundanga chama-se Mandachuva — faziam o que queriam.

Se algum recalcitrante, à vista de qualquer violação da Constituição, apelava para a Justiça (lá se chama Chicana), logo a Corte Suprema indagava se feria interesses de parentes de pessoas da situação e decidia conforme o famoso artigo.

Um certo governador de uma das províncias da Bruzundanga, grande plantador de café, verificando a baixa de preço que o produto ia tendo, de modo a não lhe dar lucros fabulosos, proibiu o plantio de mais um pé que fosse da "preciosa rubiácea".

Era uma lei colonial, uma verdadeira disposição da carta régia. Houve então um cidadão que pediu habeas corpus para plantar café. A Suprema Corte, à vista do tal artigo citado, não o concedeu, visto ferir os interesses do presidente da província, que pertencia à "situação".

Como todo o mundo não podia pertencer à "situação", os que ficavam fora dela, vendo os seus direitos postergados, começavam a berrar, a pedir justiça, a falar em princípios, e organizavam, desta ou daquela maneira, masorcas.

Se eram vitoriosos, formavam a sua "situação" e começavam a fazer o mesmo que os outros.

Havia apelo para a "Chicana", mas a Suprema Corte, considerando bem o tal artigo já citado, decidia de acordo com a "situação". Era tudo a "situação".

Todos os partidos que não pertenciam a ela, pregavam a reforma da Constituição; mas, logo que a ela aderiam, repeliam a reforma como um sacrilégio.

A Constituição afirmava que ninguém podia ser obrigado a fazer ou deixar de fazer alguma coisa, senão em virtude de lei. Não havia lei que permitisse as províncias deportar indivíduos de uma para outra, mas o Estado do Kaphet, graças ao tal artigo, deportava quem queria e ainda encomendava aos jornais que o chamassem de província modelo.

A Constituição da Bruzundanga era sábia no que tocava às condições para elegibilidade do Mandachuva, isto é, o Presidente.

Estabelecia que devia unicamente saber ler e escrever; que nunca tivesse mostrado ou procurado mostrar que tinha alguma inteligência; que não tivesse vontade própria; que fosse, enfim, de uma mediocridade total.

Nessa parte a Constituição foi sempre obedecida.

A República dura, na Bruzundanga, há cerca de trinta anos. Têm passado pela curul presidencial nada menos do que seis Mandachucas, e não houve, talvez, um que infringisse tão sábias disposições.

A Carta da Bruzundanga, que começou imitando a do país dos gigantes, foi inteiramente obedecida nessa passagem, e de um modo religioso.

No que toca ao resto, porém, ela tem sofrido várias mutilações, desfigurações e interpretações de modo a não me permitir continuar a dar mais apanhados dela, a menos que quisesse escrever um livro de seiscentas páginas.

(BARRETO, 1998, p. 95-100)

## **ANEXO III**

### **A RELIGIÃO**

Segundo afirmam os compêndios de geografia do país, tanto os nacionais como os estrangeiros, a religião dominante é a católica apostólica romana; entretanto, é de admirar que, sendo assim, a sua população, atualmente já considerável, não seja capaz de fornecer os sacerdotes, quer regulares, quer seculares, exigidos pelas necessidades do seu culto.

Há muitas igrejas e muitos conventos de frades e monjas que, em geral, são estrangeiros. Não há mais que dizer sobre tão relevante assunto.

(BARRETO, 1998, p. 153)