

O ESTILO SOB SUSPEITA: PREOCUPAÇÕES MODERNAS NA OBRA DE LIMA BARRETO

Irenísia Torres de Oliveira

A compreensão do estilo para Lima Barreto relaciona-se muito com a situação da literatura brasileira no início do século XX, quando predominava ainda, em poesia, o padrão parnasiano-simbolista e, em prosa, um tipo de romance autodefinido como “sorriso da sociedade”.

As idéias de Lima sobre literatura formaram-se contra esse padrão. Para ele, a literatura de gosto dominante definhava no convencionalismo e significava, na verdade, um amesquinhamento. Boa parte de nossos escritores do período, segundo o autor, tinham desistido de investigar profundamente a alma humana e as relações sociais, menosprezavam o legado mais importante da tradição do romance europeu e distanciavam-se da possibilidade de constituir uma grande literatura, como a russa, por exemplo.

Além disso, o autor percebia o acordo existente entre a literatura beletrista e o mundo da alta sociedade, com seus eventos sociais, de clube, oficiais ou semi-oficiais, onde o papel do literato só podia ser o de brindar aos mais ricos. A estética em voga correspondia, portanto, a uma forma elitista de produzir e apreciar literatura. A rejeição do papel oficial-decorativo do escritor e da literatura, na sociedade carioca do começo do século XX, foi a motivação principal das reflexões de Lima Barreto sobre literatura.

Na Europa, surgiam as vanguardas, mas dessa crise Lima absorveu principalmente o sentido de instabilidade, a perda das referências, que atingiram a intelectualidade praticamente em todos os campos do conhecimento e da arte. A atmosfera de incerteza, da qual o jovem autor já demonstrava estar consciente em 1907, na apresentação da Revista Floreal, deve tê-lo demovido da apropriação mais direta dos modelos estrangeiros, nos aspectos técnicos. Mas contribuiu para a idéia de que as instituições, entre elas a da literatura dominante, podia ser questionada e reproposta: “Temos que rever os fundamentos da pátria, da família, do Estado, da propriedade; temos que rever os fundamentos da arte e da ciência; e que campo vasto está aí para uma grande literatura”.¹

Lima Barreto plasmou suas concepções de estilo, nesse cenário de predominância e desgaste do culto da forma, com perspectivas ainda incipientes

de mudança. Os aspectos estilístico-formais do texto literário não foram percebidos ou avaliados de maneira uniforme nos seus escritos. Há variações importantes de um tipo para outro de texto: nas exposições de caráter teórico, que tentam conceituações gerais, nos textos baseados em avaliações de alguma obra e ainda nos seus romances e contos. Pretendo mostrar, nesse trabalho, os diferentes matizes da concepção do autor em relação ao estilo.

As primeiras avaliações sobre a literatura da época, no começo de sua carreira, foram de tipo romântico. O convencionalismo estético foi percebido, inicialmente, como artificialidade, levando-o a buscar a naturalidade da expressão sincera. A visita a José Veríssimo, crítico renomado na época, em fins de 1907, apurou ou reforçou essa inclinação. Na ocasião, o crítico referiu-se à “nossa literatura sem sinceridade, cerebral, artificial”, e deu exemplos de autores que se haviam definitivamente incorporado ao gosto da nação, segundo ele, precisamente por serem sinceros – Castro Alves, Fagundes Varela, Laurindo Rabelo, Casimiro de Abreu. No mesmo registro, o jovem escritor demonstrava a sua concordância: “Sempre achei a condição para obra superior a mais cega e mais absoluta sinceridade. O jato interior que a determina é irresistível e o poder de comunicação que transmite à palavra morta é de vivificar.” Para reforçar, fazia ainda uma citação do Hero-worship, do historiador romântico Thomas Carlyle, em que se afirmava a sinceridade como condição de grandeza e heroísmo.²

O conceito privilegiava a expressão individual e o sentimento, diante do modelo e racionalidade clássicos, mas já em Rousseau estava mordido por um germe de incerteza. O mesmo que fez Lima perguntar-se no diário: “Concordei, porque me acredito sincero. Sê-lo-ei? Às vezes, penso ser; noutras vezes, não.” Precisamente essa incerteza ajustou, na Europa, o conceito romântico à expressão moderna, também subjetiva, mas focada na descrença da integridade e confiabilidade do sujeito. Para Lima Barreto, ela permaneceu um valor relativamente estável, provavelmente porque o escritor atribuía ao seu ponto de vista, o do intelectual de baixa extração social, ainda muita dignidade.

Na conferência *O destino da Literatura*, que não chegou a ser proferida, o objetivo parece ser a procura da literariedade ou do belo, em outras bases que não o estilo. O autor toma como exemplo *Crime e castigo*, de Dostoiévski, um livro escrito fora do padrão grego, e pergunta qual seria a estranha beleza dessa obra. A resposta vem com uma referência a Taine, crítico positivista francês, para quem “a beleza é a manifestação, por meio dos elementos artís-

ticos e literários, do caráter essencial de uma idéia mais completamente do que ela se acha expressa nos fatos reais.”³

O estilo aparece nesse texto como atributo externo ou aparência. Percebe-se a concepção de forma e conteúdo ainda como momentos separados, sem uma relação mais complexa, o que encontra explicação no embate estético do período. Diante da produção que desprezava o conteúdo, Lima Barreto afirmava a necessidade de ter o que dizer. A discussão teórica tendia, assim, a certa parcialidade.

O texto da conferência termina afirmando como destino da literatura o de contribuir para que os seres humanos se conheçam e compreendam, para os fins da solidariedade e o bem comum. Esse texto é de 1921, escrito no clima de apreensão do entre-guerras e pensando em como a literatura poderia contribuir naquela situação. Para o autor, portanto, a literatura tinha uma função social, que estava sendo negligenciada pelos autores brasileiros. O estilo, na verdade, precisava contribuir para uma comunicação eficaz. A sinceridade e o despojamento, levando ambos a uma relação mais direta com a matéria trabalhada e o leitor, contribuía para se alcançar esse objetivo.

Além de negligente em relação aos destinos da literatura, a expressão dominante também revelava hábitos mentais profundos, que diziam respeito ao nosso passado colonial e à relação alienada dos intelectuais com as condições e problemas do país. Partindo de uma resenha ao livro *Le Bovarysme*, de Jules Gautier, Lima Barreto mostrou que sofríamos de “uma espécie de mal do pensamento, mal de ter conhecido a imagem da realidade antes da realidade, a imagem das sensações e a dos sentimentos antes das sensações e dos sentimentos.”⁴ A afirmação de Gautier tem um cunho idealista, mas Lima Barreto a utiliza para pensar a situação do colonizado, que vê a si mesmo com os olhos do outro, o colonizador. O intelectual brasileiro, formado nessa ambigüidade, tendia a ver e a exprimir-se sobre o país numa posição ora de desprezo, ora de admiração exótica. A consciência dessa alienação na raiz do pensamento brasileiro tinha conseqüências para a proposta de estilo, que devia caminhar mais uma vez para o despojamento, em busca dos objetos, dos movimentos da vida concreta e próxima, muitas vezes simplesmente elidida ou substituída a bem dos floreios verbais.

Numa entrada de diário de maio de 1908, portanto quatro meses depois daquele outro registro que afirmava a idéia de sinceridade, encontramos as impressões sobre a peça de teatro *Inconfidentes*, que o amigo Goulart de Andrade escrevera e acabara de lhe mostrar. Lima a considerou competente do ponto de vista da construção dos versos, mas identificou nela um proble-

ma constitutivo: “O quarto ato é na prisão, movimentado mas não dramático. A peça toda tem esse defeito: tem movimento mas não tem drama.”⁵ Atribuiu esta falha à incompreensão do amigo do que fosse a paixão. Entretanto, aqui, ao contrário de recomendar mais sinceridade, acusou a falta de recursos idênticos aos da ciência, no sentido de revelar as relações, estabelecer pontes entre o evidente e o não evidente. À paixão e ao pensamento, entendidos sem dicotomia, o autor contrapôs a construção dos versos, considerados no caso como “estilo” e acompanhamento. Então, não é toda a forma que Lima considera “estilo”, tomado negativamente, mas as fórmulas, os recursos literários vulgarizados e epidérmicos.

A forma dramática eficaz devia resultar do conhecimento, da combinação de faces visíveis e invisíveis do conteúdo e não da forma literária considerada autônoma, no caso as regras de versificação. Dessa maneira, as formas com que o texto literário devia lidar, para organizar a matéria com os instrumentos do pensamento, não eram formas externas ou impermeáveis a essa matéria. A liberdade romântica, a expressão do eu sincero, que vivificam as palavras, precisavam ainda ser trabalhadas com os instrumentos do pensamento. Aqui já estamos no terreno da arte moderna.

A avaliação do autor para chegar à combinação de sinceridade e pensamento também é muito lúcida. Segundo ele, o intelectual não podia desconhecer ou recusar os desenvolvimentos do pensamento racional ou científico. Querendo ou não, eles mudaram a nossa visão do mundo. E mostraram como o pensamento pode construir formas elucidativas. Para Lima Barreto, aqui havia uma indicação para o campo da arte, que ela não podia desprezar.

A reflexão é tanto mais interessante quanto se sabe que o autor fazia críticas sérias à ciência e contestava a sua imparcialidade ou infalibilidade. É preciso lembrar que Lima Barreto era mulato e, na sua época, a ciência endossava uma pretensa superioridade da raça branca em relação às demais, além de considerar a mestiçagem como degeneração da raça. Há várias referências nos diários e nos romances a esse respeito, nas quais o autor não mistifica ou demoniza a ciência, antes reconhece os condicionamentos sociais, os preconceitos, dos quais ela não está imune.

Nas crônicas sobre livros, a maioria de literatura, publicadas de 1918 a 1922, os problemas de linguagem e forma tenderam a ganhar mais matizes que nos textos teóricos. Lima direcionou esses comentários para impulsionar a mudança de padrão, seja apontando o vazio e o compromisso de elite das práticas convencionais, seja orientando os mais novos em suas tentativas literárias. A apreciação dos livros, de literatura ou não, preocupava-se inva-

riavelmente com a capacidade do autor de descartar o estilo palavroso da época, o pedantismo e a declamação, em favor da observação precisa, do aproveitamento da linguagem cotidiana e da capacidade comunicativa da língua. Percebe-se, na constância desses textos, que o autor realmente trabalhava pela aceitação e predominância de certos valores. Talvez isso explique por que Lima Barreto, sempre tão crítico em relação aos imortais, candidatou-se três vezes à Academia Brasileira de Letras. O autor não queria a marginalidade, o que significava ainda a centralidade do padrão parnasiano. Na verdade, desejava, por seu reconhecimento como escritor, avançar na mudança de valores.

As crônicas de 1918 valorizavam a “sobriedade de dizer, a naturalidade do diálogo”, de Ranulfo Prata; a falta de “pedantismo de frase ou exhibições de uma sabedoria de empréstimo”, de Teo Filho, autores em começo de carreira; e condenavam “a mediocridade evidente” dos dramaturgos portugueses Júlio Dantas e Antero de Figueiredo, disfarçada “com um palavreado luxuriante, um barulho de frase...”; bem como a “pura *chinoiserie* de estilo e fraseado” de Coelho Neto, a despeito desses três últimos serem autores de sucesso naquele momento no Brasil. Nos anos seguintes, encontramos a mesma disposição.

Para o autor, certas revelações sobre a vida só podiam transparecer se a convenção de linguagem não estivesse sobreposta à observação. Lima concluiu isso na resenha de 1922 ao livro *Tabaréus e Tabaroas*, de Mário Hora, que tinha sido capaz de colher contrastes imprevistos na representação, por não se deixar cegar pelas convenções de imagens e linguagem.⁶

Num comentário ao livro *Canais e lagoas*, de Otávio Brandão, datado de 1919, Lima Barreto mostra como a tendência dominante, de eloquência e exaltação, era um problema mais amplo do pensamento brasileiro. O livro consiste no estudo hidrográfico de uma região de Alagoas e foi avaliado, na crônica, do ponto de vista da linguagem. Os exageros da expressão eram emblemáticos e mostravam, mais que inclinação individual, uma disposição de nossa intelectualidade. Respeitosamente, mas também com certo humor, Lima Barreto chama a atenção para a impropriedade das comparações estabelecidas pelo texto entre os canais daquele estado e outras regiões famosas do mundo.

A resenha é interessante porque mostra o analista perspicaz, crítico, irônico, ao mesmo tempo compreensivo e solidário, que foi Lima Barreto. À parte o “patriotismo comarquense ou distrital” de Otávio Brandão, Lima não esqueceu de valorizar no jovem estudioso a capacidade de produzir co-

nhcimentos profundos com muito poucos recursos (destino que acompanha o pesquisador brasileiro até hoje) e o aconselhou: "... devia abandonar a visão literária de altas regiões clínicas, como o Egito e o Nilo, para unicamente ver o seu Cádiz e o seu humilíssimo Paraíba, tal qual são."⁷ O estudo tinha intenção científica e constitui um exemplo importante de como os problemas da linguagem não estavam restritos às possibilidades da literatura, mas às de todo o pensamento.

O problema da linguagem era também um problema de visão do mundo. Falar sobre nossa lagoas era difícil porque a explanação intelectual, a imagem (literária) pedia o grandioso – o Nilo, por exemplo –, que tornasse talvez o escrito mais respeitável do que a descrição do rio humilde e próximo. No ensaio *Literatura de dois gumes*, Antonio Candido indica a tendência de nossa literatura, nos primeiros séculos, para fazer conviver a transfiguração da realidade (a visão do paraíso) com o senso do concreto (a descrição realista, o relatório preciso)⁸. No começo do século XX, eis que a mesma tendência se apresentava e então era mal vista por um escritor como Lima Barreto. Em primeiro lugar, porque se incompatibilizava com a apreensão científica (ou a maneira mais objetiva ou naturalista de conceber a ciência, que suportava pouco a visão estilizante). E em segundo, porque a transfiguração havia decantado e reforçado, ao longo do tempo, o seu quê de oficial, provinciano e ideológico, tornando-se instrumento de compensação do complexo de inferioridade e da vergonha de não sermos a Europa.

Lima Barreto tinha razão sobre o caráter alienante da linguagem, mas dado que fosse possível abandoná-la sem mais delongas, isto seria suficiente para garantir uma visão própria, sincera e crítica de nosso meio? Especialmente em duas resenhas, o autor indicou como a "visão própria" deixava à mostra aversões, simpatias, vergonhas, enfim, os dados ideológicos da posição de quem olha. No livro *Mau olhado*, de Veiga Miranda, que pretende retratar a vida da fazenda, a figura do negro é apenas esporádica e decorativa. No livro *Senhora de engenho*, de Mário Sete, não há conflitos, todos estão felizes e satisfeitos nos lares ricos. As situações narrativas mostravam a necessidade, para além do tratamento de linguagem, de um ângulo desalienante de visão, na obra.

A linguagem simples, eficaz, também não era, do ponto de vista do registro artístico, uma tentativa sem riscos. O pragmatismo e a referencialidade da linguagem cotidiana podiam reduzir a densidade da narrativa. Numa resenha de 1920, tratando de um livro de Saturnino Braga, Lima Barreto apontou a incapacidade do autor de tratar de assuntos familiares ou próximos

sem cair no prosaísmo. Com isso, indicava que a linguagem simples tinha uma medida a ser encontrada pelo escritor. No outro extremo, Saturnino entregava-se com facilidade a declamações, em defesa de seus ideais sociológicos. Tudo em prejuízo da ficção.

Dessa maneira, a linguagem era importante – sem mudá-la não se podia redefinir a literatura –, mas não fazia isso sozinha, precisava combinar-se com outras instâncias na estruturação da obra literária.

Os romances e contos do autor são tentativas concretas de redefinir o estilo literário e trazem mais alguns elementos para se pensar. Em 1905, Lima Barreto começou a fazer anotações para um primeiro romance, provavelmente as *Recordações do escrivão Isaias Caminha*. Numa carta do mesmo ano, dirigida a Mário Galvão, o jovem escritor comenta a dificuldade e o esforço consciente de abandonar a linguagem de prestígio, na qual havia se formado: “É uma angústia intraduzível essa de que fico possuído à vista do material para escrita. As coisas vêm ao cérebro, vemo-las bem, arquitetamos a frase, e quando a tinta escreve pela pauta afora – oh que dor! – não somos mais nós que escrevemos, é o Pelino Guedes.”

A figura mencionada era, para o autor, a encarnação do burocrata pedante, com fumaças de erudito, que espreitava o intelectual da época. A maneira própria de ver e de expressar, sem as convenções disponíveis, obrigava a um trabalho estilístico consciente, não espontâneo. Espontâneo era ser Pelino Guedes.

Nos textos de Lima Barreto, a linguagem simples é resultado desse trabalho consciente, todo orientado para tirar o brilho da frase. As situações grandiosas, exóticas ou triviais, mas vividas na elite, como amores e casamento, por exemplo, foram preteridas por episódios cotidianos, com função precisa no texto. As descrições não facilitavam o transporte ou a sedução. Dessa maneira, a linguagem tendia ao concreto e não aos cumes da grandiloquência, podendo dispensar os jogos conceituais, sintaxes complicadas, elevados substantivos abstratos.

O romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* pode parecer ainda um tanto solene, com suas discussões filosóficas e crises existenciais, mas a história do livro justifica essa concessão. Aqui se encena o momento da passagem da tradição, antiga, familiar e aristocrática, para o jovem mulato, na cidade e com veia crítica. Nessa situação, o discurso solene ou intelectualizado tem seu momento e sentido, que se encerra. De qualquer forma, talvez o famoso cacófato do título esteja lá para compensar um pouco, pela irreverência satírica, a atmosfera geral do romance.

Com longa tradição na literatura brasileira, o gênero satírico confirma a vocação anticonvencional dos textos de Lima Barreto. Sua função nas histórias consiste em eliminar o brilho das figuras, discursos e instituições, atingindo superioridades e distinções. E mesmo se a caracterização satírica varia de um romance para outro, o seu alvo é sempre o brilho. Nas cenas de diálogos com os pobres, em que não há distinções, a sátira não aparece, pelo contrário, o clima é de um respeito sóbrio, não invasivo. São trechos bonitos e sem idealização, como os diálogos de Isaías com a lavadeira, na casa de cômodos, e de Policarpo e Albernaz com uma senhora negra, ex-escrava. Entre os pobres, o tratamento satírico só comparece em casos como o do compositor de modinhas *Coração dos Outros*, que imita os discursos dos intelectuais, para impressionar Policarpo Quaresma.

Gonzaga de Sá, protagonista de um dos romances do escritor, comenta a certa altura como as costureiras embelezam as grandes damas, orgulham-se de fazê-lo e constroem paradoxalmente a grandeza que as esmaga. Certamente essa reflexão se estende e mesmo visa ao campo da arte. Nos textos de Lima, todo brilho que atrai, deslumbra, inferioriza, impede de enxergar a própria situação, como se diz da costureira no romance, é eliminado pela sátira.

A atitude em relação à linguagem, como se vê, não está circunscrita, mas espalhada por outros aspectos da organização do material. O ponto de vista de baixo, desejado pelo autor mas que não é um dado pronto, constitui-se a cada momento de realização das potencialidades da posição narrativa. A perspectiva assumida fundamenta e operacionaliza a corrosão das superioridades, mobilizando para isso instrumentos em vários níveis: a linguagem simples, a sátira, a solidariedade entre os mais fracos, a inclusão a sério da perspectiva dos pobres sobre os assuntos atuais do mundo, como o progresso e a modernização.

A forma crítica de Lima, assim compreendida, encontra-se nos antípodas do procedimento também crítico de Machado de Assis. Brás Cubas, este pró-homem das classes dominantes, como o define Roberto Schwarz, procura em todas as situações uma superioridade qualquer.¹⁰ Ao ponto de vista de baixo, conscientemente constituído, interessa o desmonte das superioridades, que se exercem, obviamente, às suas custas.

Entendendo que essa orientação ética se constituiu em estilo, é possível também compreender certas passagens dos romances, consideradas normalmente como defeito. Nas *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, há trechos, alguns longos, que explicam funcionamentos e terminologias do jornal. Não

desempenham função visível na narrativa, a não ser a da informação. Entretanto, percebe-se aí o desejo de não afligir os outros com termos especializados, de domínio restrito. A explicação do funcionamento do jornal também ajuda a mostrar o lado concreto, prático, da máquina quase divina de fabricar opiniões.

É até possível que esses trechos prejudiquem o andamento da história, mas eles não são vazios, encontram sentido na orientação geral dos textos. Assim como é bem possível que o autor percebesse o não completo ajustamento de algumas partes e mesmo assim as admitisse. A explicação corrente para isso é a de que, como o escritor não se importava com o estilo, então os textos podiam sair de qualquer jeito. Pelo que vimos aqui, isso não pode ser inteiramente verdade. É mais provável que a falta de definições, a instabilidade das referências tenham predisposto o autor para aceitar o não inteiramente acabado ou articulado, as passagens não previstas ou sem plano. Na verdade, muitas delas, como a que comentamos acima, podem prejudicar a articulação da narrativa, mas têm motivações ou afinidades esclarecedoras dos impasses do período, nas questões da representação. Na *Advertência* ao livro *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, Lima Barreto, investido na função fictícia de encaminhar o livro de um amigo para publicação, afirma que os insignificantes defeitos da obra eram desprezíveis diante dos seus reais méritos. Mais que isso, podemos dizer, os “pequenos defeitos” dos romances de Lima Barreto são de grande importância para entender os problemas fundamentais do romance brasileiro e suas perspectivas. Talvez o autor tivesse essa intuição ao admiti-los.

A modernidade estética, no século XX, tem sido aferida por boa parte da crítica como consciência da linguagem, o que significava chamar atenção sobre o código e sua natureza construída. No caso de Lima Barreto, a mesma consciência levou a uma busca de despojamento e simplicidade, em termos não apenas literários como intelectuais. A simplicidade da linguagem estava envolvida num plano mais amplo de significação, em que o estilo, aprofundando conseqüências do ponto de vista de baixo, alia-se a uma espécie de forma horizontalizante, corroendo os fetiches das hierarquias e distinções de todo tipo.

Encontra-se muito raramente a consideração ou tratamento da palavra, no pensamento de Lima Barreto, como domínio predominantemente estético, à exceção talvez de certos exercícios encontrados nos diários, em que se explora os efeitos da luz sobre a paisagem e da sonoridade na frase. Esse é o único indício de preocupação “estilística”, em Lima Barreto. Esse tipo de

especificidade da palavra é mais difícil na narrativa, considerando que a poesia pode se amparar, em certos momentos, apenas nas forças do verso ou da técnica. A poesia parnasiana sustentou bem, em muitos casos, a superficialidade do que dizia. Olavo Bilac ainda hoje permanece no gosto de muitos, ao passo que Coelho Neto, seu correspondente na prosa, simplesmente desapareceu. Por isso, as teorias e correntes críticas imanentistas da primeira metade do século XX dedicam-se, quando não exclusivamente, de preferência à poesia. Os nossos primeiros modernistas também confirmam a tendência: as teorias mais formais de Mário de Andrade referem-se sobretudo ao poético; *Macunatma*, em prosa, buscou material no mundo mítico do folclore e organização nas formas da música¹¹, ou seja, em sistemas simbólicos com forte poder de sustentação, do qual a palavra se beneficia. Já Oswald de Andrade, nos seus dois romances mais vanguardistas, explorou a fronteira com a poesia.

A pergunta de Lima sobre o romance de Dostoievski é de uma importância maior do que parece à primeira vista. Qual será a estranha beleza dessa obra? O que sustenta o texto literário? O que sustenta a própria poesia, tirados os recursos de estilo mais comuns? Desde o começo do século XX, os artistas modernos vêm se fazendo essas perguntas e experimentando.

O problema da consciência da linguagem escapa à discussão em termos apenas estéticos, o que fez, imprecisamente, na visão deste trabalho, o escritor ser entendido como pré-moderno. A suspeita de Lima Barreto em relação ao estilo faz sentido até hoje e as razões dessa desconfiança estão lá enraizadas no seu texto, como composição. Assim, o escritor “sem estilo”, como ele é encarado muitas vezes, propôs uma das discussões mais produtivas para se pensar o estilo na literatura brasileira.

Notas

¹ BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Impressões de leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 165. De agora em diante, a referência a esta obra será indicada pela abreviatura IL.

² BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Um longo sonho do futuro*: diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993, p. 81. De agora em diante, a referência a esta obra será indicada pela abreviatura LSF.

³ IL, p. 58.

⁴ BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Bagatelas*. São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 56.

⁵ LSF, p. 87.

⁶ IL, p. 168.

⁷ IL, p. 157.

⁸ CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In: *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 163-180.

⁹ BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Correspondência*. São Paulo: Brasiliense, 1956, v. 1, p. 133-4.

¹⁰ SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

¹¹ SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaima*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

Resumo: Este trabalho procura discutir as idéias do escritor Lima Barreto sobre estilo literário, baseando-se em três tipos de textos do autor: exposições de caráter teórico, avaliações de obras literárias ou não e sua obra ficcional. Mostra como essas concepções variam e ganham matizes nas situações específicas de análises de obras ou na escrita ficcional, revelando, em primeiro lugar, que o estilo rejeitado por Lima Barreto era a técnica alienada, não a composição literária *tout court*, e, em segundo lugar, que a consciência da linguagem não se deixa resolver apenas como estilo. Essa concepção ampliada do estilo e da linguagem, com os questionamentos que traz, é uma contribuição do pensamento e da obra de Lima Barreto para a modernidade estética no Brasil.

Palavras-chave: Lima Barreto, estilo literário, linguagem literária.

Abstract: This work aims to discuss the ideas of the Brazilian writer Lima Barreto about literary style, on the basis of three types of the authors' texts: theoretical expositions, analyses of literary or non-literary works and his fictional work. It shows how these conceptions change and acquire nuances in specific situations like literary analyses or fictional writing. They reveal, in first place, that the style, refused by Lima Barreto, is the alienated technique, not the literary composition *tout court*, and, in second place, that the question about conscientiousness of language can't be solved only as style. This amplified conception of style and language, with other related questions, represents a contribution of Lima Barreto's thinking and work to the aesthetic modernity in Brazil.

Keywords: Lima Barreto, literary style, literary language.

Recebido para publicação em 30/04/2005. Aceito em 10/05/2005.