

Mancos e *bizcos*:

'Imperfeições' na linguagem de Lima Barreto e Roberto Arlt

Eleonora Frenkel Barretto

UFSC

Resumo:

Lima Barreto e Roberto Arlt travaram grandes polêmicas com os puristas da língua em seus respectivos contextos, promovendo a incorporação da língua falada nos centros urbanos em expansão em sua escritura. Com esse posicionamento, definiram estilos literários inovadores e controversos, rechaçados por muitos, mas reconhecidos como formas de representação de um contexto histórico social em mutação, no qual a linguagem também vivenciava alterações. A constituição e defesa de seus estilos literários podem ser vinculadas às intenções destes escritores de ampliar a comunicabilidade com seu público leitor.

Abstract:

When Lima Barretto and Roberto Arlt begun to use oral urban language spoken in growing XXth century cities in their novels, they issued serious controversies with their peers who defended purity in language. In doing so they were drawing a new and polemic literary style, rejected by many people but also acknowledged as being the representation of a social changing context in which language was also changing. This paper discusses that constitution as well as defense of their literary styles may be linked to the intention both writers had in broadening communication possibilities with readers.

Palavras-chave: linguagem, estilo, literatura latino-americana.

Key words: language, style, latin american literature.

Palabras clave: lenguaje, estilo, literatura latinoamericana.

Mots-clés: langage, style, litterature latino américaine.

Polêmicas

Em *Uma academia de Roça*, Lima Barreto apresenta em tom satírico as indagações feitas pelo presidente da *Academia de Letras de Itaçaraí* sobre o que valia mais na obra literária: *a forma ou o fundo*, representando com ironia as polêmicas entre parnasianos e românticos. Dois dos membros fundadores da dita *Academia*, Aristogen Tebano das Verdades e Sebastião Canindé, figuram como defensores de cada uma das tendências: o primeiro, promotor público e *espontaneamente* presidente da mencionada *Academia*, era escritor de uma *versalhada desenxabida*; o segundo, sacristão da matriz e secretário geral, era *parnasiano da gema* e publicava no jornal da localidade versos *horriavelmente errados e rimados a martelo*. O contista não poupa ironias e termos pejorativos, ridicularizando as personagens e a pomposidade do *seleto* grupo de habitantes da pequena localidade, que termina realizando a *instalação solene* de sua *academia de letras de quarenta membros*, debaixo da lona do circo que trabalhava na cidade naquela ocasião. O discurso do presidente, pronunciado em *linguagem castigada*, uma vez que na prosa ele era *parnasiano e clássico*, é contrabalançado pelo narrador com uma linguagem marcada por termos e expressões populares, como os *beberiques* de que necessitava o barbeiro da localidade, participante ocasional das tertúlias, para acompanhar sua literatura. Na cerimônia de abertura, a cisão da sociedade de *Itaçaraí* é representada pela distribuição espacial do público: para os *convidados especiais*, as cadeiras, para o *povo miúdo*, as arquibancadas, em clara referência ao elitismo de títulos que marcava a seleção de integrantes do restrito grupo de acadêmicos. A cena final enterra a recém formada *Academia* e seu discurso solene com a invasão da arena do circo por uma tropa de cavalos que se desvencilha das *prisões que os subjugavam*.

Um debate acadêmico (Lima Barreto, 1919) conta um episódio em que membros notáveis da academia de letras se reúnem para discutir sobre a origem, significação e autores de valor que tivessem empregado o termo popular “manicofa”. A discussão do *plebeísmo* simboliza com refinada ironia a posição de uma elite ilustrada diante de manifestações lingüísticas de classes populares. O

cronista manifesta sua crítica ao cultismo acadêmico com a imagem paradoxal de um grupo de 'conspícuos *imortais*' reunidos em um '*cenotáfio* acadêmico', exacerbando o isolamento elitista e o enclausuramento da língua resultante da resistência em aceitar a incorporação à norma de termos usados pelo *baixo povo do país*.¹

A imagem da Academia construída por Lima Barreto se assemelha à metafórica *academia de fósseis*,² ironizada por Roberto Arlt. Nas crônicas do escritor argentino repete-se a crítica ao formalismo antiquado, resgatando com forte ironia termos e expressões de origem popular. Em uma de suas *Aguafuertes porteñas*,³ Arlt trava um debate com um membro da Academia que declarara em entrevista a um periódico chileno que, na Argentina, o idioma encontrava-se ameaçado pela formação do lunfardo, *léxico de origem espúria* que teria cultivadores apenas nos *bairros excêntricos* da capital. Como resposta, o cronista compara a gramática ao boxe: um pugilista medíocre apenas repete os golpes que o professor lhe ensina; um pugilista inteligente, por sua vez, foge da *escolástica gramatical do boxe* e lança golpes por todos os ângulos. Com os povos e o idioma seria o mesmo: povos sem idéias novas para expressar, não precisam palavras novas, mas povos em contínua evolução, lançam palavras por todos os ângulos. Arlt completa sua crítica afirmando que determinados escritores cuja obra se caracteriza por dar voz literária ao homem das ruas da cidade (Last Reason, Félix Lima, Fray Mocho) exerceram mais influência sobre a língua do que outros apelidados de *pandilla polvorienta y malhumorada de ratones de biblioteca*, declarando que esse fenômeno indica o absurdo representado pela pretensão de engessar (*enchalecar*) em uma gramática canônica as idéias novas e sempre em mutação dos povos.

Arlt incorpora, nesta perspectiva, o lunfardo à sua escritura, fazendo dele o mote de muitos de seus textos, a porta de entrada para apresentar um hábito, uma característica, uma peculiaridade do homem portenho. O escritor construirá personagens e enredos estruturados em torno desse vocabulário, que se tornará emblemático do momento histórico vivido em Buenos Aires, caracterizado pela heterogeneidade lingüística (resultante da chegada de grandes levas de



imigrantes à cidade), pela intensificação da urbanização e a correlativa cisão do espaço urbano, com a proliferação de subúrbios pobres, onde se desenvolvem processos de sociabilização e construção da identidade, marcados por uma linguagem peculiar.⁴

Em *Divertido origen de la palabra 'squenun'*, Arlt expõe a etimologia dessa palavra, que seria proveniente do italiano e estaria na moda no *amplio e pitoresco idioma portenho*, e traça a relação com as qualidades psicológicas do homem de Buenos Aires designadas com o adjetivo. Sua aplicação exata se daria quando se refere ao que o cronista denomina de *filósofo de azotea*, jovens maiores de idade que passam as tardes tomando banhos de sol no terraço, pouco afeitos ao trabalho, indiferentes à riqueza e ao futuro. A crônica parte de um termo do lunfardo, constrói uma narrativa estruturada a partir de uma linguagem coloquial (marcada por termos como: *haraganería, viejos* - para designar os pais - e *amostazar*) e faz uma reflexão sobre a vida nos subúrbios da cidade, concluindo que o *'squenun'* é um *fenômeno de cansaço social*, é o termo que exprime o esgotamento das novas gerações diante do trabalho infatigável e pouco recompensado realizado por seus pais.

Outras *Aguafuertes* do escritor seguem o mesmo procedimento, como *El hombre corcho, El origen de algunas palabras de nuestro léxico popular* ou *'Laburo' nocturno*, configurando o que Borré (1999: 135) chama de *exercício cotidiano com a linguagem*. Segundo o crítico, “la preocupación de Arlt por el idioma es constante, se interesa por las palabras como objetos y deduce o rastrea etimologías populares, inserta vocablos del lunfardo, palabras de origen italiano y hace referencia a expresiones locales o particularidades del lenguaje rioplatense.”

A relação da escritura de Arlt com o lunfardo é bastante singular. Julio Cortazar,⁵ ao falar de sua noção de estilo, que não seria uma noção superior, “áurica” ou uma questão de nível de escritura, mas uma questão vinculada à adequação entre o que se quer dizer e a linguagem exata e precisa com a qual se deve dizer, afirma:

Un escritor argentino que escriba em lufardo, en nuestro argot, como puede ser el caso de nuestro admirable Roberto Arlt, que ha sido también uno de mis maestros, pues ese hombre ha conquistado su estilo

porque lo que él está diciendo, lo que está contando, pequeñas historias de rufianes, de rateros, de cosas que suceden en prostíbulos, en cafés, en la calle, solo puede tener um estilo que lo vehicule, que lo propulse eficazmente y ese estilo no tiene nada que ver con Enrique Larreta o el estilo de cualquiera de los escritores que miran hacia la Academia.

Em contrapartida, na obra de Lima Barreto não haveria uma profusão de exemplos de textos desenvolvidos a partir da exploração de termos de uso corrente na fala popular, estabelecendo a relação dos mesmos com os hábitos e características dos habitantes do subúrbio,⁶ entretanto, estão presentes em sua escritura a gíria carioca e as marcas da oralidade nas falas de suas personagens, revelando uma preocupação com a representação das transformações sociais e culturais de sua época, por intermédio da linguagem.

Em seu *Diário Íntimo*, por exemplo, encontramos em destaque as elucubrações em torno do hábito de “tregar”, observado entre os alunos da Escola Politécnica, especialmente entre aqueles que a freqüentavam apenas no primeiro mês de aulas e que para lá se deslocavam com o intuito de *conversar, discutir e ‘tregar’*, sendo este último um de seus prazeres mais estimados e constituindo, inclusive, uma tradição de *bons ‘tregadores’*. O termo e o hábito que designa estão carregados, uma vez mais, de uma crítica e, talvez, de um rancor, em relação à soberba de uma elite intelectualizada, aqui representada pelos estudantes da Escola Politécnica. “‘Tregar’ é uma variante da maledicência nacional”, é um prazer, um ato à toa, feito às custas de uma vítima inocente, para *satisfazer o espírito* de alguns: “Nos primeiros dias do ano letivo é que a tregação recrudescer. As reprovações, as desilusões nos exames e, sobretudo, a inocente vaidade dos antigos, em aparecer sobre-humanos aos novos, desenvolvem o humor agressivo dos rapazes” (Barreto, 2001: 1210).

O mesmo termo reaparece em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, como um hábito de Losque, um dos redatores de *O Globo* dotados de *grandeza*, que tinha mania de *ironista à moda inglesa*, mas a quem faltava *na ironia o imprevisto, o alcance moral e filosófico*, escrevendo automaticamente, *sem rebeldia nem independência, pilhérias* sobre a vida alheia: “Sabendo da vida de todo o mundo, inventando mesmo, quando os dados lhe faltavam, punha um grande esforço, uma nota de arte no cultivo da maledicência, da ‘tregação’”



(Barreto, 2001: 205). O destaque dado à palavra, *aspeada*, indica seu uso específico, com a conotação em sentido figurado dada pelo uso informal, revela com esta conotação um hábito na sociedade carioca da época e carrega um julgamento de valor sobre a atividade realizada em um importante jornal da cidade, com forte influência sobre a política e tido como um reduto de ilustrados. A essa aparente ilustração opõe-se um termo vulgar que desmascara a mencionada atividade como pura “*trepção*”.

Definição de um estilo

Um questionamento importante é o que representava essa ousadia dos escritores em seus respectivos contextos histórico-literários. De acordo com Barbosa (2001: 80-81) “era um tempo de formalismos” e “tudo emperrava diante da gramática”; a posição de Lima Barreto contra os puristas seria isolada e estaria “bem definida no combate ao escapismo decorativo e aristocrático dos que entendiam que a cultura devia ser privilégio de uns poucos eleitos e não um bem comum de todo o povo.” As inovações no uso da linguagem custaram caro ao escritor, que, segundo Nolasco-Freire (2005: 106), sofreu críticas unânimes na avaliação de sua obra: “‘imperfeições de linguagem’, ‘desleixo da linguagem’, a falta de ‘escrupulosa correção’. O que denota que os críticos da época, acostumados e moldados pelo esmero da forma e da perfeição gramatical, não tiveram o discernimento necessário para antever – naquele modelo tão atípico de tratamento lingüístico – os rumores de um processo de ruptura com os modelos tradicionais.”

Na Argentina do final do século XIX e início do XX, a discussão sobre a língua nacional e a língua literária também se dava com fervor, opondo os defensores da preservação do espanhol em sua “pureza” e contrários aos neologismos e os que vinculavam a independência política à independência lingüística em relação à metrópole. Os debates sobre a questão lingüística estavam impregnados pelas questões políticas e ideológicas da época e

“representavam um desafio não só para os gramáticos mas também para os escritores que deviam optar entre formas mais ou menos modélicas ou os neologismos que circulavam no espanhol americano, incluindo – ou não – as palavras e expressões populares, e que determinavam seu estilo” (Kulikowski, 1997: 50). Nesse contexto, as escolhas temáticas e lingüísticas de Arlt configuram uma tomada de posições, optando por dizer o que não se deve dizer, com as palavras que não se deve utilizar, criando um incômodo, sendo inconveniente e recebendo avaliações de sua obra como de mau gosto. Conforme Kulikowski (1997: 56), “o uso que o autor faz do *lunfardo* é um desafio tanto à linguagem quanto aos puristas que na sua época defendiam a limpeza do idioma contra os neologismos, as expressões populares e as deformações que sofria a língua peninsular nos países da América, especialmente na Argentina”.

As inovações no uso da linguagem em Lima e Arlt representariam opções estéticas vinculadas a posicionamentos políticos, configurando um enfrentamento aos padrões literários dominantes e uma renovação das formas que deveriam, em sua escritura, dar conta de uma realidade sociocultural cambiante, desnudando suas fissuras e contradições e não exaltando seu ordenamento. Segundo Nolasco-Freire (2005:115): “compreende-se que a decisão do escritor [Lima Barreto] em romper com os modelos literários vigentes era mais do que uma necessidade, pois a linguagem usada não mais atendia à evolução cultural e às exigências do período”.

Esse posicionamento, por sua vez, corresponderia a uma concepção de literatura que, segundo Candido (1987: 38-40) seria uma “concepção engajada”, conforme a qual a literatura teria “o papel fundamental de estabelecer comunicação entre os homens”; com esse intuito, Lima se mostraria “inimigo de enfeites e amenidades”, priorizando os “requisitos indispensáveis” da literatura: “transmitir diretamente o sentimento e as idéias do escritor, da maneira mais clara e simples possível” e “dar destaque aos problemas humanos em geral e aos sociais em particular, focalizando os que são fermento de drama, desajustamento, incompreensão.” Sevcenko (2003: 198-199) destaca também a “premência da comunicabilidade” na definição do estilo do escritor: simplicidade, despojamento,



“contenção e espírito de síntese, aplicados à linguagem narrativa”; segundo o crítico, Lima “procurou premeditadamente essa descaracterização do estilo, na busca de uma comunicabilidade mais imediata e expressiva com um público muito mais vasto.” Segundo Nolasco-Freire (2005: 112-113), “a concepção de uma literatura militante voltada para o homem e os problemas que o afligem, escrita em uma linguagem simples, direta, não ocorreu por acaso”, mas pela influência de Brunetière e sua “concepção de uma literatura engajada”, e de Tolstói, que compreendia a “arte não só como um produto estético, mas também um produto ideológico.” Na seguinte citação, percebe-se a noção de estilo do escritor, onde destaca o intuito de comunicabilidade e certa funcionalidade da literatura:

Percebi que tem de estilo a noção corrente entre Leigos e... literatos, isto é, uma forma excepcional de escrever, rica de vocábulos, cheia de ênfase e arrebiques, e não como se o deve entender com o único critério justo e seguro: uma maneira permanente de dizer, de se exprimir o escritor, de acordo com o que quer comunicar e transmitir. (Lima Barreto)⁷

De forma semelhante, Arlt apresenta uma noção de estilo despojado, com ênfase na comunicabilidade com o leitor. Segundo Borré (1999: 135-136), o escritor “insiste en que cada cual hable y escriba como pueda. Hablar y escribir implican un desvelamiento, una revelación y, por consiguiente, una acción. La acción viene determinada por el proyecto del escritor y su deseo de transmitir sus vivencias.”

Em *El idioma de los argentinos* (17/01/1930), o escritor polemiza com aqueles que escrevem em um castelhano *puríssimo*, afirmando que seus livros são tão entediantes (*aburridos*) que não são lidos nem por sua própria família, que os alunos que os lêem se apressam em esquecê-los e que nada mais são do que objetos que alimentam a vaidade dos escritores:

Señores que escriben libros de texto, que los alumnos se apresuran a olvidar en cuanto dejaron las aulas, en las que se les obliga a expresarse los sesos estudiando la diferencia que hay entre un tiempo perfecto y otro pluscuamperfecto. Estos caballeros forman una colección pavorosa de “engrupidos” - ¿me permite la palabreja? – que cuando se dejan retratar, para aparecer en un diario, tienen el buen cuidado de colocarse al lado de una pila de libros, para que se compruebe de visu que los

libros que escribieron suman una altura mayor de la que miden sus cuerpos. (Arlt, 2005: 45)

Ao publicar seu terceiro romance, *Los lanzallamas* (1931), Arlt escreve um prólogo no qual se defende daqueles que o acusam de escrever mal, dizendo novamente: “Se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de sus familias” (Arlt, 2005a: 7). O escritor ironiza com aqueles que se escandalizam com a brutalidade com que expressa certas *situaciones perfectamente naturales* nas relações entre ambos os sexos, dizendo que essas mesmas colunas da sociedade encheriam a boca falando de James Joyce, expressando o *deleite espiritual* ocasionado por certo personagem de *Ulisses* que “se desayuna más o menos aromáticamente aspirando con la nariz, en un inodoro, el hedor de los excrementos que ha defecado un minuto antes”, mas Joyce não estava traduzido ao espanhol e seria de bom gosto falar dele; entretanto, o dia em que esse escritor estivesse ao alcance de todos, as colunas da sociedade inventariam um novo ídolo que seria lido apenas por meia dúzia de iniciados. Haveria, portanto, em sua escritura, uma preocupação não somente com a ampliação da comunicação com os leitores, mas também uma intenção de ruptura com os padrões estéticos que definiam o belo e de bom gosto na literatura. Segundo o escritor, “o romancista ‘pur sang’ detesta cordialmente o método (embora o aceite), os planos e tudo aquilo que signifique sujeição a uma determinada conduta” (Arlt, 2000: 395-396).

Segundo Kulikowski (1997: 55), é justamente o uso da língua “rebelde à academia e à retórica e sem camisa de força” que cria os efeitos grotescos na escritura de Arlt⁸ e o uso do lunfardo, que entra como parte constitutiva da heterogeneidade discursiva característica da narrativa do escritor,⁹ representa um “desafio aos puristas”, mas também corresponde a uma necessidade de representação da hibridez lingüística presente na capital argentina no início do século (com a multiplicação dos imigrantes) e do caos urbano intensificado pelos processos de modernização:



Cativado pela cidade e assombrado pelas mudanças vertiginosas que a modernização tinha produzido, Arlt não consegue imaginar que tudo de novo que vive Buenos Aires possa ser descrito, contado, representado com uma língua sempre igual, ignorando os novos habitantes que, com sua chegada, tinham triplicado em poucos anos a população da capital argentina (Kulikowski, 1997: 54).

Cortázar conta que, em meados da década de 1940, escreveu um romance intitulado “El examen” que não foi aceito pelo editor porque “consideraron que era un libro que contenía demasiadas palabrotas y que se hablaba de una manera muy vulgar”, o que indica a noção de estilo dominante na época: “fíjate el mal entendido en matéria de estilo, es decir, en ese momento todavía se consideraba que los libros tenían que ser libros limpios, en un sentido puritano de la palabra”.¹⁰ É possível imaginar a ousadia de Roberto Arlt em propor ao mercado editorial, aproximadamente 20 anos antes, a desconstrução dos padrões dominantes na escrita literária.

Imbricações de linguagens

Nas formas escolhidas pelos escritores, na temática de suas obras e no uso que fazem da linguagem, revela-se a intenção de representar o universo urbano da perspectiva daqueles que vivem marginalmente o processo de modernização, daqueles que revelam os limites e a hipocrisia do mesmo. Segundo a análise de Cury (*Apud* Nolasco-Freire, 2005: 134) a linguagem presente na obra de Lima Barreto é “própria do mundo de marginalizados e explorados” e essa linguagem torna-se um recurso para o fazer artístico. Em Roberto Arlt, é o universo lúmpen que está representado - ladrões, prostitutas, jogadores – e sua caracterização está intimamente ligada à linguagem na narrativa.

A representação da oralidade e o registro coloquial na narrativa de ambos os escritores revelam a motivação de dar conta de um novo contexto em que personagens sociais assumem novas posições, desempenham novas atividades, criam novas formas de sociabilização e comunicação.¹¹ Arlt volta suas atenções para o *arrabal porteño*, para os redutos de *compadritos*, imigrantes e seus

descendentes, para a zona marginalizada da cidade em processo de modernização, onde os paradoxos e contradições deste processo se revelam de forma latente, e traz para a literatura a representação de sua linguagem, indissociável da caracterização das personagens e das situações ficcionais em que se envolvem nos enredos. Dar voz a esses grupos sociais, comunicar-se e criar uma identificação com o leitor comum parecem ser os intuitos.

Lima adota um registro coloquial que inova em relação à norma culta da literatura da época, opõe-se ao predomínio do purismo gramatical, propondo inovações na linguagem literária que dessem conta de um novo contexto sociocultural.¹² A ironia em relação à caducidade do formalismo torna-se parte da temática de sua obra, como a problemática representada pela figura do gramático Lobo em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, e aparecem na construção de seus personagens marcas de oralidade que remetem aos respectivos universos sociolingüísticos.¹³ No contexto da República Velha, de grande exaltação patriótica e nacionalista, de fé nos ideais do Liberalismo e visão acrítica da libertação dos escravos, Lima Barreto posiciona-se com desconfiança em relação aos discursos dominantes e volta-se, em suas obras, para aqueles de futuro incerto, escravos, ex-escravos e seus descendentes, subproletários e marginais, lançados à própria sorte na moderna cidade em expansão, revelando com sua temática, seus personagens e a linguagem de que se vale, as fissuras e contradições de seu presente histórico.¹⁴

Manel Capineiro é um dos moradores das redondezas da *Estrada Real de Santa Cruz, estrada de rei* que, àquela época tornara-se *estrada de pobres*, pouco conhecida das gentes do Rio de Janeiro, *presos à avenida, adstritos à rua do Ouvidor*. O contista apresenta alguns dos carvoeiros, capineiros e tropeiros que passam por lá, trazendo termos que remetem a suas atividades profissionais e hábitos, como os “caldeirões” que os carros de boi devem vencer ao longo da estrada, os “pousos” onde descansam e tomam *boas “pingas”* ou as “manqueiras” dos cavalos que dão trabalho a Manel. Os termos aparecem aspeados, o que poderia marcar um distanciamento do narrador em relação ao universo das personagens, em uma atitude cautelosa de não ser confundido em sua linguagem.



Entretanto, a voz narrativa se confunde com a fala de Manel quando conta que este *ama tenazmente* seus bois e “evita *o mais possível* feri-los com a farpa que lhes dá a direção requerida” e relata a desgraça e a imensa tristeza que viveu no dia em que “saiu de madrugada, como de hábito, com seu carro e seu capim. *Tomou a estrada pra riba*” e, ao atravessar a linha da estrada de ferro, seu carro foi atingido e os bois destroçados.¹⁵ Ao passar para o discurso direto, na representação da fala de Manel, o contista recorre à alteração na grafia das palavras:

- Ai *mô* gado! Antes fora eu!...

O recurso revela certa precariedade, como já fora indicado por Preti (1977: 144-145), uma vez que Manel é português e a pronúncia *mô* talvez estivesse mais associada à do caipira. A precariedade fica mais patente com a comparação com a fala anterior da personagem:

- Ai! As cobras!...Ontem dei com uma, mas matei-a!

A colocação pronominal eleva o registro da fala, adequando-o à norma culta e fazendo a associação com a origem de Manel, que explicaria a naturalidade desse enunciado em sua fala.

Em *Clara dos Anjos*, a intervenção da *preta velha* sobre a situação decadente do poeta Leonardo Flores é assim representada:

- É “cosa” feita! Foi inveja da “inteligência” dele! – dizia uma preta velha -. Gentes da nossa “cô” não pode “tê inteligência”! Chega logo os “marvado” e lá vai reza e “fêtiço”, “pa perdê” o homem – rematava a preta velha.

Sevcenko (2003: 196-197) discute o procedimento adotado por Lima de fazer alterações gráficas e prosódicas para marcar a variação sociolingüística e acentuar a caracterização dos personagens, afirmando que o fato de apresentar estas alterações “cautelosamente aspeadas”, impede a “assimilação com naturalidade do recurso insólito”, o que caracterizaria uma “evidente hesitação no autor, que abre caminhos mas somente os palmilha até a metade”. E a razão disso estaria na preocupação do escritor em “garantir uma ampliação da

comunicabilidade da obra, mas sem arroubos que provoquem a estranheza e a retração dos leitores.”¹⁶ Não é o caso de avaliar aqui a eficácia ou a qualidade literária do procedimento escolhido pelo escritor, mas apenas de registrá-lo como inovação que atendia a um propósito maior de trazer diferentes níveis de fala para a literatura, dando conta da representação de uma linguagem e uma realidade alheias ao universo da elite letrada.

Uma discussão semelhante apresenta-se na crítica de Roberto Arlt, que acompanha alguns termos de lunfardo com aspas, possivelmente marcando um distanciamento entre a fala do narrador e das personagens.¹⁷ Entretanto, observa-se em suas obras que o lunfardo aparece no discurso direto, na representação da fala das personagens, ligadas ao universo da prostituição, do jogo e da delinqüência, funcionando, portanto, como adequação à condição sócio-cultural dos falantes, mas também aparece no discurso indireto e no discurso indireto livre, revelando uma estratégia na qual se confundem as vozes dos personagens e do narrador, tornando nebulosos seus limites e criando uma sintonia entre eles a partir da linguagem que utilizam. É o que Preti (1984: 104) classifica como “processo de empatia”, onde “há plena incorporação das variações de fala, mesmo as mais populares, ao nível teoricamente mais culto do narrador, representativo, em tese, do próprio autor”, recurso através do qual “se apagam as divergências, por vezes chocantes, entre narrador e personagens.” A incorporação das vozes do *arrabal* não aparece como algo alheio ao narrador, como uma linguagem estranha, circunscrita a um grupo social determinado; aparece imbricada nos diferentes discursos, representando também a crescente penetração do lunfardo na sociedade portenha. Conforme Kulikowski (1997: 55): “Arlt escolhe essa língua caótica da rua, não como alheia e sim como parte constitutiva dos espaços marginais onde criará personagens e histórias para sua obra ficcional. Nesse uso peculiar da língua está seu estilo criador”.

Em *Los siete locos*, o personagem Ergueta é um jogador compulsivo que descreve a si mesmo da seguinte forma:

- ¿Qué dirá el señor de mi “*pinta*” y de esta *cara de burrero y de cafishio*?
(Arlt, 2005b: 156; itálicos da autora)



Em sua fala, os termos em lunfardo correspondem ao universo do jogo e da prostituição ao qual Ergueta está vinculado, contribuindo para a caracterização do personagem através da linguagem que utiliza.¹⁸ O lunfardo, entretanto, não aparece somente no discurso direto, mas também na fala do narrador que, ao descrever o *Buscador de Ouro*, outro personagem do romance, diz que “su cara era la de un *hombre de tapete*, acostumbrado a *bizquear* tras de los naipes” (Arlt, 2005b: 103; itálicos da autora), valendo-se também de termos em lunfardo e expressões vinculadas ao universo do jogo e da delinquência.

No conto *Quase ela deu o “sim”; mas...*, por sua vez, o cronista conta que João Cazu era “moço suburbano”, “pouco ativo e amigo do trabalho”, que vivia na casa dos tios e recebia de sua tia e madrinha algum dinheiro para os cigarros,

Ele, porém não os comprava; “filava-os” dos outros. “Refundia” os níqueis que lhe dava a tia, para flores a dar às namoradas e comprar bilhetes de tómbolas, nos vários “mafuás”, mais ou menos eclesiásticos, que há por aquelas redondezas (Barreto, 2001: 1066).

As expressões gíricas revelam a penetração do nível coloquial no discurso do narrador,¹⁹ diluindo as fronteiras entre a *norma culta*, teoricamente de domínio do narrador, e a linguagem popular, muitas vezes aceitável apenas na representação dos diálogos entre as personagens, ainda que essas expressões apareçam entre aspas, o que pode indicar um distanciamento do narrador em relação ao registro coloquial, mas também pode ser uma forma de dar destaque ao uso de termos característicos da linguagem de jovens suburbanos da época.

Enfim, a polêmica com os puristas da língua e a incorporação do registro coloquial na literatura, mais especificamente, a representação da oralidade de camadas marginalizadas nos centros urbanos, bem como a temática das obras de Lima Barreto e Roberto Arlt, inscrevem-se em uma postura crítica e inovadora dos mesmos em relação aos padrões literários dominantes, aparentemente por acreditarem que a efervescência da “modernidade” exigia novas formas e rupturas, capazes de causticar, de expressar com sarcasmo, as dissonâncias de uma época.

Em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, o russo Gregoróvitch representa aquele capaz de expressar a crítica e o ataque com uma *violência*

desmedida, alheio à gramática e às revisões, indiferente aos meios em nome dos objetivos: “Não tinha nenhum amor pelos escritos; eram como cutiladas, tanto fazia matar, ferindo no pescoço como rachando a cabeça meio a meio. O que ele queria era matar, ferir, golpear: a maneira pouco se lhe dava” (Barreto, 2001: 196). Isaías Caminha, após inúmeras desilusões e humilhações em sua tentativa de estudar e se tornar Doutor, conta um episódio em que reage com força ao insulto de um colega de trabalho e conclui, com grande satisfação e orgulho, que o emprego da violência é uma forma de se rebelar contra as formas de subjugação: “Na delegacia, a minha vontade era rir-me de satisfação, de orgulho de ter sentido por fim que, no mundo, é preciso o emprego da violência, do murro, do soco, para impedir que os maus e os covardes não nos esmaguem de todo” (Barreto, 2001: 249). Talvez Lima Barreto tenha optado por um estilo de escrita tido como violento ou de baixo calão, por não corresponder aos padrões estéticos vigentes, como forma de resistência e posicionamento crítico.

Roberto Arlt, em sua famosa metáfora do soco na mandíbula, resume as intenções de sua escritura: “El futuro es nuestro por prepotencia de trabajo. Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un “cross” a la mandíbula” (Arlt, 2005a: 8). Violência esta que, afinal, ao contrário de revelar uma falta de estilo ou uma inaptidão para a criação literária, carrega uma inovadora elaboração estilística.

Bibliografia

- ARLT, Roberto. *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires: Santiago Rueda, 2005.
- _____. *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura, 2005a.
- _____. *Los siete locos*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura, 2005b.
- _____. “Como se escreve um romance”. Em: _____. *Os sete loucos & Os lança-chamas*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 2000, pp. 395-397.



- BARBOSA, Francisco de Assis. *Lima Barreto, precursor do romance moderno*. Em: Barreto, Lima. *Prosa seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001, pp. 72-103.
- BARRETO, Lima. *Prosa seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
- BORRÉ, Omar. *Roberto Arlt, su vida y su obra*. Buenos Aires: Planeta, 1999.
- BOSI, Alfredo. “Figuras do *eu* nas recordações de Isaías Caminha”. Em: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp. 186-208.
- _____. “Sob o signo de Cam”. Em: _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 246-272.
- CANDIDO, Antonio. “Os olhos, a barca e o espelho”. Em: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, pp. 39-50.
- FURLAN, Luis Ricardo. “La dimensión lunfarda y su penetración en la literatura”. Em: Noé Jitrik (org.). *Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2006, 1ª. Edição, pp. 635-659.
- GOBELLO, José e OLIVIERI, Marcelo H. *Lunfardo, curso básico y diccionario*. Buenos Aires: Ediciones Libertador, 2005.
- KULIKOWSKI, Maria Zulma M. “Roberto Arlt: a experiência radical da escritura”. *Revista USP*, São Paulo, nº. 47, p. 105-111, setembro/novembro 2000.
- _____. *Seria cômico se não fosse trágico: o discurso grotesco de Roberto Arlt*. São Paulo/USP, 1997, Tese de Doutorado.
- NOLASCO-FREIRE, Zélia. *Lima Barreto: imagem e linguagem*. São Paulo: Annablume, 2005.
- PRETI, Dino. *A gíria e outros temas*. São Paulo: EDUSP, 1984.
- _____. *Sociolingüística: os níveis de fala, um estudo sociolingüístico do diálogo na literatura brasileira*. São Paulo: Editora Nacional, 3ª. Edição, 1977.
- RIBEIRO, Maria Paula Gurgel. “Traduzir Roberto Arlt”. *Revista USP*, São Paulo, nº. 47, p. 112-115, setembro/novembro 2000.
- SAÍTTA, Sylvia. “La escritura de una vida: breve (auto) biografía de Roberto Arlt”. *Tramas, para leer la literatura Argentina*, Córdoba, vol. II, no. 5, 1996, pp. 129-180.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão, tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VINÑAS, David. “Prólogo” a *Roberto Arlt. Antología*. La Habana: Casa de las América, 1967.

Notas:

¹ O tema aparece também em “Médicos e gramáticos” (Em: *Coisas do Reino de Jambom*) e “Os Samoiedas” (Em: *Os Bruzundangas*).

² “Academia de fósiles” em: *Apuntes filosóficos acerca del hombre que 'se tira a muerto'* (1928).

³ Intitulada “El idioma de los argentinos” (1930).

⁴ O lunfardo surge nos subúrbios da cidade de Buenos Aires, como vocabulário resultante do intercâmbio lingüístico entre *compadritos* e imigrantes nos *conventillos* e nos prostítulos, onde surgiram os primeiros tangos. O lunfardo também se desenvolve nas rodas de delinqüentes e como código de comunicação entre os presos que não queriam ser compreendidos. Sobre a origem do lunfardo, ver GOBELLO e OLIVIERI (2005).

⁵ Em entrevista concedida a Joaquín Soler Serrano, na *Radiotelevisión Española*.

⁶ É preciso destacar a especificidade do lunfardo que não é definido como dialeto por não possuir uma sintaxe própria, também não seria um socioleto por não estar associado a um grupo social determinado, ou um jargão por não estar associado a um ofício ou profissão determinados (Cf. Gobello e Olivieri, 2005: 11). Sobre sua definição, Furlan (2006: 639) afirma: “Algunos lo consideran un lenguaje; otros, un dialecto. Para nosotros es un vocabulario de procedencia inmigratoria, difundido en los estratos bajos, en ascenso a otras clases sociales y que continuamente se enriquece con nuevos aportes.” Para Kulikowski (1997: 52-53) é um “*argot* que mistura o marginal e o delictivo com o novo trazido pelas outras línguas e que se amplia com formas de criação e recriação da linguagem de rua e dos presídios, com formações de falas do avesso (que invertiam sílabas) ‘*al verse*’.”

⁷ Em: “AMPLIUS!” (31-08-1916), *Histórias e Sonhos*, consultado na Biblioteca Virtual de Literatura: <http://alecrim.inf.ufsc.br/bdnupill/arquivos/texto/0042-01254.html>, em 09/09/07. Também citado por Preti (1977: 134) e Sevcenko (2003: 354).

⁸ Para a autora, “perante o discurso comprometido com a verdade, a beleza, a bondade e a virtude, expoente de uma plenitude estética e moral sem ambigüidade, em diálogo harmônico com o mundo real, o grotesco desordena ao incorporar o excluído e cria um novo mundo real, uma nova ordem do considerado natural, desordenando a estrutura das práticas sociais, lingüísticas e estéticas.” A primeira aproximação ao grotesco no discurso arltiano é feita a partir do uso da linguagem que, em sua escritura, configura-se como uma “importante estratégia para intervir, a partir de uma violência formal, nos cânones consagrados e nas convenções de boa escritura” (Kulikowski, 1997: 182).

⁹ Parte das características do discurso grotesco em Arlt estaria na “mistura de elementos”, no efeito de “estranheza e distanciamento” causado pela “incorporação de discursos alheios e dissimiles, colocando-os em contradição, desvalorizando-os, outorgando-lhes novos sentidos” (Kulikowski, 1997: 156).

¹⁰ Entrevista citada na nota 5.

¹¹ Sobre a introdução do registro coloquial na voz narrativa ver Preti (1984: 91-101): “Níveis lingüísticos do narrador literário”.



¹² Na análise de Candido (1987: 41), Lima teria ficado *aquém da norma*: “No combate ao discurso de corte acadêmico, ficou, por assim dizer, no pólo oposto ao de Raul Pompéia, que procurou superar por dentro o tom predominante, elaborando-o até o preciosismo e indo *além* da norma, enquanto ele atacou de fora e ficou *aquém* da norma.”

¹³ Segundo Preti (1984: 112), Lima “teve consciência da relação entre a linguagem de suas personagens e os fatores sócio-culturais”.

¹⁴ Sobre o posicionamento de Lima Barreto frente aos ideais republicanos e abolicionistas e a singularidade de sua literatura naquele momento histórico em que outros escritores “engajaram-se” nos discursos dominantes (Olavo Bilac, Raul Pompéia, Coelho Neto), ver Bosi (1992: 266-272).

¹⁵ Sobre os aspectos teóricos da penetração da fala na prosa literária através de diferentes formas do discurso, ver Preti (1984: 104). Em relação a Lima Barreto, Preti (1977: 149) afirma que “os escritor abriu algumas perspectivas novas para o aproveitamento da língua oral na literatura. Sua contribuição deve-se, no entanto, mais às idéias antipuristas que divulgou, do que propriamente a uma incorporação da *fala* nos níveis *narrador* e *personagens*.”

¹⁶ Sobre a colocação das aspas na representação da oralidade, Bosi (1992: 268) apresenta uma visão diferente, afirmando que Lima “sabia que as incursões de Coelho Neto pelas falas da roça e até da senzala vinham sempre escoltadas por aspas. Faziam parte daquele *universo de citação* de onde os letrados exibem aos seus pares o domínio que exercem sobre o outro: o outro, subjugado e trazido ao palco do estilo. Lima Barreto sentia-se rigorosamente na pele desse outro, por isso o deprimia aquela mistura sertanejo-parnasiana de curiosidade, folclorismo e poder cultural.” Essa interpretação sugere que em Coelho Neto houvesse um distanciamento em relação à fala da roça ou da senzala, enquanto em Lima Barreto esta estivesse incorporada, devido à sua condição de intelectual mestiço.

¹⁷ Viñas (1967: xvi) afirma que o escritor reconhece a linguagem popular que o seduz, a que faz referência “aos de baixo”, mas ao mesmo tempo, se distancia com certa cautela, colocando os termos populares entre aspas, não assumindo definitivamente a perspectiva popular, com temor a “ser confundido” em sua condição pequeno-burguesa. Na linguagem que utiliza, revelaria o drama da classe média na qual está inserido: por um lado, a simpatia pelas classes populares, mas, por outro, o terror da proletarização. Na interpretação de Kulikowski (2000: 107), por sua vez, diante da instabilidade lingüística vigente no início do século na Argentina, devido à divisão entre o idioma culto e puro e as intervenções dos imigrantes, Arlt coloca entre aspas o “cocoliche” (interlíngua utilizada pelos imigrantes italianos) e o lunfardo para fazer ouvir sua própria voz e lidar com esta língua em plena transformação. Ribeiro (2000: 113-114) denomina o procedimento do escritor de “anarquia na colocação das aspas” e o atribui a uma “atitude deliberada” para “ênfatisar o caráter irônico que quer dar a determinada palavra ou expressão, ou salientar um sentido especial no seu uso e não meramente para destacar que se trata de uma gíria ou de um vocábulo estrangeiro”.

¹⁸ Observa-se a “anarquia na colocação das aspas” acima mencionada.

¹⁹ Conforme a distinção sistematizada por Preti (1977: 36): culto, comum, coloquial, vulgar.