
José Osmar de Melo

O Duo Dissonante entre a
Voz do Autor e a
Voz do Narrador em
*Vida e Morte de M. J. Gonzaga
de Sá e Recordações
do Escrivão Isaías Caminha,*
de Lima Barreto



**O Duo Dissonante entre a Voz do Autor
e a Voz do Narrador em
Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá
e *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, de
Lima Barreto**

José Osmar de Melo

**O Duo Dissonante entre a Voz do Autor
e a Voz do Narrador em
Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá
e *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, de
Lima Barreto**



Copyright © José Osmar de Melo

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos do autor.

José Osmar de Melo

O Duo Dissonante entre a Voz do Autor e a Voz do Narrador em *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* e *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto. Coleção Labelle. Vol. 11. São Carlos: Pedro & João Editores, 2025. 119p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-2343-8 [Impresso]

978-65-265-2340-7 [Digital]

1. Dialogismo. 2. Lima Barreto. 3. Estratégias narrativas. 4. Ironia. I. Título.

CDD – 800

Capa: Marcos Della Porta

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB – 8-8828

Revisão: Ana Maria Bernardes de Andrade

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Editorial da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patricia da Silva (UERJ/Brasil).



Pedro & João Editores
www.pedroejoaoeditores.com.br
13568-878 – São Carlos – SP
2025

Apresentação

Em maio de 2025, o LABELLE – Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque* completou seus primeiros dez anos. Como desconfiávamos, num país desigual e que pouco valoriza a pesquisa em ciências humanas, isso não é pouca coisa. Foi uma década pautada por muito trabalho, em sintonia com a intensa atividade dos professores, investigadores e alunos que integram o grupo.

A nosso ver, não haveria forma mais eloquente de celebrar essa efeméride que convidando os membros do LABELLE a publicizarem ensaios relevantes de sua autoria. Foi justamente com esse propósito que a coleção *Ensaio* foi concebida, planejada e conduzida, em parceria com a Pedro & João Editores.

Como o leitor perceberá, os títulos abordam temas situados temporal e espacialmente, com vistas a aprimorar, quando não problematizar, certas perspectivas relacionadas aos estudos em torno do que se convencionou chamar de “Pré-Modernismo” e/ou *Belle Époque* – quer dizer, o período aproximado entre as décadas de 1870 e 1920, no Brasil.

Colaboradores de diversas instituições analisam exaustivamente a atuação cultural e a produção literária de escritoras e escritores. A pluralidade dos temas e dos métodos de abordagem é emblemática: dialoga com a diversidade que sempre caracterizou o Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque*. Essa variedade certamente responde pelo êxito dos eventos promovidos e realizados por este grupo de estudos, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Todos os títulos da coleção serão disponibilizados simultaneamente no portal do LABELLE e no site da Pedro & João, casa editorial que prontamente acolheu o projeto. Somos muito gratos a Pedro Amaro e João Rodrigo, pelo intenso

diálogo e troca de ideias que permitiram aquilatar o impacto visual dos *ebooks*. Agradecemos igualmente aos colegas que nos confiaram seus trabalhos.

Cremos que esses livros desempenham diversos papéis, sobretudo dois: (1) o de mostrarem que, afora alimentar o prazer da leitura, a arte literária pode estimular a reflexão sobre as instituições, ou seja, o que está aí e precisa ser constantemente repensado; (2) o fato de que os coletivos geram maior energia e impacto que a pesquisa de seres isolados devido às contingências que induzem a competição entre pares e a concorrência entre colegas de trabalho, embora os interesses sejam os mesmos...

Esperamos que os títulos da coleção *Ensaio* sejam um modo eficaz e eficiente de engajar seus leitores, trazendo-os para a arena do combate cultural e político. Como se vê, as tarefas não são modestas; nem as ambições, pequenas. Por sinal, elas reforçam o empenho do LABELLE em promover os estudos de caráter interdisciplinar em torno dos objetos literários, derivando daí o propósito de estimular o diálogo entre a literatura e as outras artes – situadas em tempos e lugares que carregam traços identificáveis das tensões brasileiras, ainda hoje.

*Carmem Negreiros &
Jean Pierre Chauvin*

*A alegria deve ser buscada não na harmonia,
mas na dissonância.*
(Nietzsche, *O nascimento da tragédia*)

Sumário

Introdução	11
O Duo Dissonante entre a Voz do Autor e a Voz do Narrador em <i>Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá</i>.....	25
Quem fala no <i>Recordações do escrivão Isaías Caminha</i>?.....	95
Sobre o autor	119

Introdução

Neste ensaio, analiso dois romances de Lima Barreto, *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* e *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*. No primeiro estudo, além de acompanhar o périplo do personagem-narrador Augusto Machado e do protagonista Gonzaga de Sá – colocados à margem para melhor observar o centro –, pontuando suas reflexões aguçadamente irônicas e céticas sobre o acaso e o destino humano, a utopia, a arte, a sociedade e sua relação com o poder; sobre os problemas maiores de determinados segmentos da sociedade, como o preconceito de cor, as implicações da vida política e burocrática na organização da sociedade e a sua maneira de pensar e sentir em face dessas coisas, estudo também a presença da ironia na estrutura do romance ou no discurso dos personagens, mostrando-a a nas estratégias ficcionais – vozes narrativas, embustes autorais, funções de narrador, narratário e personagem, e até de autor e editor, os paratextos e sua relação com a narrativa propriamente dita, dentre outras questões de caráter técnico-literárias na construção da narrativa.

Essas estratégias ficcionais, que lançam mão do recurso à ironia mediante formas variadas, recebem especial atenção para demonstrar, por exemplo, como a ironia retórica, no plano do enunciado, representa e reproduz os fingimentos e as máscaras da sociedade e se reduplica nos argumentos do narrador, refletindo contradições, principalmente de caráter social, presentes nos jogos de poder e engano dos personagens. Observo atentamente também as ironias que se manifestam no plano da enunciação, como a ironia romântica, que fomenta uma constante discussão e reflexão a respeito do fazer literário, processo do qual o leitor forçosamente participa, na medida em que o autor/narrador destrói a ilusão de verossimilhança e

desnuda o caráter ficcional da narrativa, chamando a atenção do leitor para como o texto foi construído. Busco ressaltar, ainda, que a ironia revela a linguagem como um instrumento que pode servir para dizer o contrário do que diz, e até mesmo para dizer o que não pode ser dito.

Nesse processo, julgo oportuno mostrar que a enunciação se contrapõe ao enunciado, pois a ironia institui o engano, a máscara, o fingimento, por meio de trocas simbólicas e de valor e de estratégias narrativas que incluem, por exemplo, a multiplicação de vozes, o embuste autoral, o jogo ambíguo nos paratextos e a alegoria da criação literária, presente no romance na alegoria “O inventor e a aeronave”, pois o discurso literário, ao se orientar pelo viés da ironia, cria um espaço fictício de inversão ideológica de sentidos, no qual se constata o ilusório, já que o dito adquire um caráter enganoso por meio uma visão construída e, por isso, fragmentada do real. Assim, *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* parece construir-se valendo-se desses mecanismos irônicos, cujas nuances exploro minuciosamente no *corpus* do estudo sobre o romance.

Na sequência do ensaio, chamo atenção para os dois paratextos – a “Advertência” e a “Explicação necessária” – que antecedem a narrativa propriamente dita. O primeiro traz a assinatura do autor real do romance, que se apresenta como editor da biografia de Gonzaga de Sá, escrita pelo jovem Augusto Machado, que lhe havia pedido para fazer a revisão do pequeno opúsculo. Já no segundo paratexto, procuro esclarecer que a voz do sujeito da enunciação faz fingidamente uma ressalva ao livro, com a finalidade de salientar que ele não pode ser classificado de biografia devido à sua estrutura romanesca, que foge inteiramente das características de um trabalho que queira ser classificado como tal. Ademais, busco ressaltar que o pseudobiógrafo, narrador e personagem, fala mais de si que do amigo, não deixando, entretanto, de esboçar, ao longo do enredo, a face misteriosa do protagonista.

Procuro mostrar, com isso, que o opúsculo não diz respeito a uma biografia, como nos prometeram fingidamente os narradores nos paratextos, mas a um romance que põe em xeque esse gênero por sua surpreendente estruturação, já que o intento do sujeito da enunciação é, ao que parece, justamente descaracterizar, mediante a ironia retórica, a pomposa estética beletrista das biografias e os seus representantes mais ilustres, ao reproduzir dentro de seu próprio romance, de modo invertido, os fingimentos e as máscaras daquela sociedade que tende a valorizar os “refinados” do mundo burguês dos salões da *Belle Époque* e uma literatura que Lima Barreto desanca com sua mordaz e corrosiva ironia.

Procuro ressaltar também que o sujeito da enunciação, mediante a voz do narrador, distanciado criticamente de sua obra, reflete ainda a respeito da crise do fazer literário de seu tempo, ao declarar de modo ambíguo sua incompetência para escrever biografias, simplesmente com o objetivo de esvaziar o valor do enunciado dos paratextos, ao invertê-los, dizendo o contrário do que parece dizer, para criticar o predomínio dos modismos de alguns escritores daquele elegante *fin de siècle*.

Assim, ao optar por uma nova linguagem no *Gonzaga de Sá*, diferente da vigente na *Belle Époque*, Lima Barreto, como procuro mostrar neste estudo, aponta um novo caminho para a arte literária brasileira a partir da própria estrutura do romance, cuja fragmentação narrativa não só demonstra a lucidez do fazer literário do autor/narrador como também confirma seu empenho e sua consciência na criação de novas formas e processos para o desenvolvimento e o avanço da literatura brasileira.

Por isso mesmo, debruço-me com cuidadosa atenção sobre a análise da intrincada relação autor/narrador, que se torna ainda mais complexa pelo fato de a narrativa ser escrita na primeira pessoa. No entanto, procuro demonstrar que isso não quer dizer, de modo algum, que se queira enfocar essa

controvertida questão pela perspectiva do autobiografismo. Diferentemente disso, tento apontar, nesse complexo jogo autor/narrador, os artifícios de construção textual de que o autor lança mão para criticar, mediante a representação de um eu multifacetado, logo uma instância semântica inventada no ato da escrita, a violência do racismo, os preconceitos étnicos da elite carioca, as mazelas da sociedade brasileira da Primeira República e, principalmente, busco expor sua consciência no que se refere ao fazer literário e a seu questionamento.

Julgo oportuno, então, mostrar que esse eu ficcional se configura como uma máscara/disfarce do autor real, que diz e não diz dele, que diz e não diz de uma determinada época e de uma determinada sociedade. Embora esse jogo pendular entre autor e narrador permeie toda a narrativa, ainda assim considero que essas duas instâncias são distintas e não se confundem, já que tomo esse eu de papel como constructo de um sujeito que também se apresenta duplicado: um é o que se põe dentro da ficção, mediante a condição de narrador, e o outro é o autor real, que cria a obra, pois esse eu que fala mediante a voz de um personagem-narrador não diz respeito ao autor, mas a esse eu fictício, que é algo que se inventa semanticamente no processo da escrita. Logo, não pretendo falar de um eu autobiográfico dentro do texto, porque o demonstrarei como uma entidade na qual pululam as máscaras.

Sendo assim, tento apontar no *Gonzaga de Sá* o que Kierkegaard denominou subjetividade estética,¹ já que o eu que fala dentro desse romance é uma invenção semântica, que se desdobra e se constrói no ato da escrita, pois o romance não visa a imitar o real; antes se revela como uma reinvenção dele no plano do ilusório, da representação de um ser de papel, das

¹ Cf. KIERKEGAARD, Sören. *O conceito de ironia*: constantemente referido a Sócrates. Trad. Álvaro Valls. Petrópolis: Vozes, 1995.

impressões subjetivas do autor/narrador e do complexo jogo entre real e ficção.

Procuvo, então, apontar na atmosfera em suspenso do romance – incongruência sinalizadora da ironia no processo de composição da narrativa – os indícios dessa consciência do fazer literário do autor que, abrindo os bastidores de sua obra na alegoria “O inventor e a aeronave”, faz questão de ressaltar seu distanciamento e sua autoconsciência literária, ao mostrar que o real é inapreensível, já que não pode ser representável linguisticamente. Assim, tento mostrar que a atmosfera em suspenso do romance revela que a palavra não é nada mais, nada menos do que mera mediadora, não representando o referente, mas sim o reconstruindo. É o que faz o autor, por meio da voz do sujeito da enunciação, no *Gonzaga de Sá*, que mesmo não se pautando pelo efeito de real, reconstrói, no plano da ficção, mediante os artifícios da representação ficcional, a face obscura, racista e violenta de uma sociedade que representa astuciosa e fingidamente uma elegância que não possui.

Dessa forma, torna-se lícito considerar aqui que a poética da ironia, no *Gonzaga de Sá*, manifesta-se como crítica sociológica que se faz pelo viés dos artifícios de construção textual, pois o autor, como aquele que critica de forma espelhada, desarticula seu próprio texto para espelhar a desarticulação da sociedade e para criticar os preconceitos étnicos e as mazelas sociais, com o intuito de acentuar o caráter de representação e fingimento de seu texto, a fim de desmascarar a falta de autenticidade e o fingimento daquele meio social, em que a discriminação racial não é a exceção, mas a regra.

Esse complexo jogo irônico abre perspectivas enriquecedoras na discussão de questões vinculadas ao mundo ficcional e ao modo como este se articula com a criação literária, como resultado da inventividade de um eu enunciador que recorre a estratégias humorístico-irônicas com vistas a esboçar artificialmente a ilusão do real, mediante a paradoxal, árdua e

ambígua arte da palavra escrita. Esta permite que se veja o discurso literário como espaço da representação, do artifício e do ardiloso jogo entre o real e o ficcional.

A esse respeito, busco apontar, logo após os introitos em guisa de prefácios do *Gonzaga de Sá*, “O inventor e a aeronave” como uma estranha alegoria que complica ainda mais a compreensão do romance, uma vez que o capítulo de abertura da narrativa parece inteiramente sem nexos com o que o sujeito da enunciação diz nos paratextos, já que nessa alegoria o autor implícito chama a atenção do leitor para a forma não como algo que visa somente a vestir o conteúdo, mas a se tornar o próprio conteúdo, ou seja, a forma, o fazer literário, a função mesma dessa atividade que gera a experiência acerca da criação ou da natureza da ficção.

Assim, o complexo jogo de vozes narrativas funciona como peça-chave para o entendimento do romance, ao apontar para a literatura como algo autorreferencial, uma vez que a leva a falar de si mesma a partir de sua própria forma e de seu próprio material: a palavra escrita, que toma feição de arte mediante a inventividade de um eu inventor que, pelo processo metalinguístico de elaboração da aeronave, sugere a metáfora do árduo trabalho da criação literária. O texto literário, como a arte de construir aeronaves, exige planejamento, cortes, depuramento e um consciente método de construção, que se manifesta no ímpeto criativo do autor/narrador e na apreciação crítica do artefato saído de suas mãos de demiurgo.

No mais, busco demonstrar que o romance apresenta-se como resultado de uma poética do artifício, pois o autor faz questão de ressaltar sua consciência e autoconsciência como inventor, ao enfatizar a arte como exercício lúdico, artifício, fingimento e representação de um eu construído de papel, que é manipulado por um sujeito que também se apresenta duplicado: um que se põe dentro da ficção, mediante a condição de autor implícito, e o outro – o autor real –, que cria a obra.

Já no que concerne ao desconcertante *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, primeiro livro publicado por Lima Barreto, discuto a trajetória de desilusões do protagonista, ao mesmo tempo em que observo nele certas semelhanças com o autor do livro. Algumas circunstâncias trágicas da biografia de Lima Barreto podem ser entrevistas no périplo de Isaías Caminha, como as experiências da solidão, da discriminação racial e social, do insulamento, do alcoolismo, e o efeito paralisante do trabalho de escrívão.

Procuro ressaltar a importância da narrativa em primeira pessoa, que impõe a presença do autor. Como no *Gonzaga de Sá*, é possível perceber, na fala do autor implícito, algum grau de identificação entre o narrador e o autor, o que me levou a estudar as características autobiográficas, ou não, do romance. Para verificar tal questão, apoio-me na reflexão do teórico Tadié,² cujo estudo elucida com maestria a complexa relação entre narrador e autor no âmbito das literaturas moderna e contemporânea.

Considero também o aspecto polifônico do *Recordações* tomando como referência o livro *Problemas da poética de Dostoiévsky*, de Bakhtin.³ Tento, com base no estudo do crítico russo, considerar Lima Barreto como orquestrador das vozes de personagens que estão a seu lado em completa liberdade, capazes de discordar de seu criador e até de se rebelarem contra ele. Busco tomar o *Recordações* como uma pluralidade textual de vozes e consciências diferenciadas, com a finalidade de perscrutar, no romance de Lima Barreto, o discurso duplamente orientado, isto é, o discurso dirigido tanto para o objeto referencial da fala, como no discurso comum, quanto para o discurso do outro, para a fala de uma outra pessoa.

² TADIÉ, Jean-Yves. *O romance no século XX*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

³ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

Nessa perspectiva, acredito ser possível tomar Isaías Caminha como um personagem consciente de seu lugar antropológico na sociedade (na verdade, entrelugar, como se verá). Isso porque o personagem sabe o que fala, como fala e de onde fala. Acredito que o estilo e o tom das palavras do personagem/disfarce de Lima Barreto apontam para o que Bakhtin denomina “mirada para o discurso social do outro”.⁴ De acordo com Bakhtin, tento esclarecer que Lima Barreto desenvolve uma espécie de polifonia discursiva, na qual as mais variadas linguagens se confundem (sátira, ironia, panfleto, técnicas jornalísticas, paródia, caricatura, confissão, traços autobiográficos, anedota, memória etc.). Porém, procuro mostrar que a opção por essa nova, ousada e revolucionária linguagem acabou por levar alguns críticos da época a tacharem o escritor de desleixado, de mau escritor, de não saber escrever, de ter feito *roman à clef*, entre outros rótulos mais agressivos.

Na verdade, considero esses novos procedimentos literários como opção por uma nova estética. A multiplicidade de estilos, considerada ausência de estilística, mau panfleto e mau romance, não é analisada como falha da obra. Pelo contrário, é ressaltada como a essência do romance, pois nele, mediante a orquestração polifônica, gêneros e estilos iluminam-se mutuamente, relativizando uns aos outros. Em última instância, essa noção de polifonia discursiva é mais sugestiva do que a noção de polifonia dos personagens, pois, como se verá, implicará, ao mesmo tempo, um confronto entre discursos sociais mais amplos, e será por meio desse confronto que o autor exprimirá as contradições de seu tempo.

Outro ponto que destaco na análise do *Recordações* diz respeito à relação autor/narrador. Tento filtrar, no *corpus* deste estudo, a voz de um e de outro. Para tanto, recorro ainda uma vez ao conceito bakhtiniano de romance polifônico, com vistas

⁴ Idem, *ibidem*.

a ressaltar no *Recordações* a combinação de vozes que o atravessa. O romance dialoga com as perspectivas dos personagens e a perspectiva do narrador, no caso, é enfocada apenas como um dos vários ângulos autônomos e de igual importância dentro do texto.

O *Recordações*, ao que parece, não só se revela nos aspectos miméticos do texto, isto é, no relacionamento entre o texto e o contexto sociocultural, mas também na sua intertextualidade, isto é, no seu relacionamento com outros textos passados e futuros. Lima Barreto constrói uma variegada galeria de personagens, escutando-lhes as diferentes vozes. Assim, o escritor deixa entrever, por meio de sua cosmovisão, a complexidade e as tensões de uma sociedade estratificada, multicultural, em acelerado processo de transformação.

Procurou analisar também as intrusões do autor no romance, entretanto não considero isso como a autobiografia invadindo a narrativa. Percebo, no procedimento de Lima Barreto, a enunciação a invadir e a perturbar o enunciado. Aliás, vale salientar que o eu autoral invade o romance desde o prefácio. Como no *Gonzaga de Sá*, leio esse eu como entidade imaginária que povoa o espaço da ficção e percebo nele graus de identificação entre o autor e o narrador, que são mostrados desde a relação entre o prefácio e a narrativa propriamente dita. Assim, a primeira pessoa surge como estratégia narrativa. No prefácio, o narrador aparece como editor das recordações do seu amigo Isaías Caminha, assinalando, dissimuladamente, a distinção entre autor e narrador. É perceptível, nessa posição do autor, a tentativa de distanciamento de seu personagem/disfarce. Por isso mesmo, é possível constatar que o autor resolve o problema inserindo, onze anos depois, um outro prefácio no livro. Assinando-o, o autor se ficcionaliza no prefácio e deixa de assumir sua personagem/disfarce. Tal estratégia não atenua, no entanto, os traços autobiográficos do

romance, que são mostrados no seu cotejo com alguns trechos do *Diário Íntimo*, dentre outras obras.

No *Recordações*, para esclarecer melhor a relação autor/narrador, na esteira do crítico russo, tento mostrar Lima Barreto como um autor que, ao que parece, procura ver-se com os olhos de um outro. Existem no romance “dois participantes, duas consciências que não coincidem”.⁵ Uma é a do autor real, do criador de ficção, e a outra, a do narrador, do que conta a sua trajetória na narrativa. Na voz do narrador, procuro mostrar as aspirações frustradas do escritor mulato, o ressentimento e a permanente e recíproca rejeição entre ele e o meio social, com vistas a esclarecer que as recordações dizem e não dizem do autor, velam e desvelam seu discurso polifônico, marcado pela pluralidade de vozes que apontam para os vários e multifacetados discursos sociais.

O primeiro romance de Lima Barreto contextualiza-se no período a que se chama de *Belle Époque*. Por sua posição nada convencional no plano da criação artística, o escritor, logo na primeira publicação, é alvo de duras críticas, pois assume uma nova linguagem, que incorpora a sua concepção do fazer literário como atividade militante e de denúncia; porém, a poética de Lima Barreto vai muito além disso. Ademais, o autor também se oporá à retórica de um Coelho Neto e de um Rui Barbosa, que ele classifica de repassadas por um formalismo vazio. O seu *Isaías Caminha* importuna a literatura oficial, uma vez que soa como algo intrinsecamente brasileiro pelo agenciamento coletivo da enunciação,⁶ que promove, ao trazer, devido ao seu inovador caráter social, a periferia para o centro da narrativa.

⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 27.

⁶ Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. ¿Qué es una literatura menor? In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka: por una literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. México: Era, 1978, p. 29-35.

Por isso, acredito que posso considerar a ficção limabarretiana como literatura menor, na acepção de Deleuze e Guattari. Consciente de seu lugar antropológico na sociedade, o autor de *Policarpo Quaresma*, por meio de um efetivo processo de produção literária, reflete sobre a sua condição de homem marginal, tornando igualmente marginal a sua obra. A marginalidade literária do escritor aumentará mais ainda à medida que, deliberadamente, o escritor transgride os rígidos cânones da estética da *Belle Époque*, apontando para outra vertente, a popular, e passa a defender a literatura como instrumento de denúncia, engajamento e militância em favor das causas populares.

Com base no conceito de literatura menor, cunhado por Deleuze e Guattari, tento mostrar que Lima Barreto desterritorializa a representação romanesca vigente, avançando sobre a rigidez das fronteiras que encarceram o fazer literário. Vale esclarecer que o ideário estético da *Belle Époque* havia desterritorializado a língua do povo. E Lima Barreto surgiu, no cenário intelectual da Primeira República, com o intento de resgatar a linguagem coloquial e popular para dar à língua do povo novas nuances e estatuto de literariedade, já que o escritor, ao que parece, reterritorializa, com sua inovação temática e estética, os valores e a tradição popular no espaço da ficção. Por sua opção pela marginália, Lima Barreto pode ser considerado um escritor menor.

Assim, como o escritor opta conscientemente por outras estratégias narrativas, seu projeto literário passa necessariamente por um projeto político, pois concede à arte *status* de práxis estética politizada, o que pode ser visto no destronamento da linguagem do poder que subdivide espaço com a linguagem dos vencidos, dos marginalizados e dos oprimidos. Com isso, Lima Barreto cria, ao que parece, outra sintaxe para retratar o Brasil real.

Tal sintaxe chama a atenção dos modernistas, que veem na estética popular do autor um potencial subversivo e revolucionário. Assim, pode-se dizer que a ficção de Lima Barreto preludia o modernismo. Tal afirmativa é demonstrada no cotejo que procurei fazer das estratégias utilizadas pelo escritor carioca com aquelas de Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Pode também ser percebido, na comparação das obras do escritor carioca com as dos modernistas, que Lima Barreto já utilizava procedimentos literários bastante avançados para sua época.

Outros elementos antecipadores da modernidade de Lima Barreto são encontrados no aspecto de texto programático do *Recordações*, que incide em problemas de ordem sociocultural e de ordem técnico-literária, bem como na temática da incomunicabilidade, estudada por Osman Lins em *Lima Barreto e o espaço romanesco*.⁷ Este importante escritor de nossas letras, como se verá, chama atenção para o estado de insulamento dos personagens na obra limabarretiana, mais especificamente no *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*. Tal temática, segundo Osman Lins, só reapareceria no romance moderno e contemporâneo, o que já denota a genialidade de Lima Barreto no plano da inovação e da criação literária.

Porém, esses inovadores procedimentos literários, que destoam da produção literária da *Belle Époque*, por um lado, colaboraram para lançar o escritor no ostracismo, pois ultrapassavam o horizonte de expectativas de seu tempo; por outro lado, correspondem ao horizonte de expectativas dos modernistas, que o tomariam com entusiasmo. Vê-se aí o paradoxo: se em seu tempo foi marginalizado, com a eclosão do modernismo, tomam-no como legado para a Semana de Arte Moderna de 1922 e para os continuadores dela até os dias de hoje.

⁷ LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

Porém o que chama realmente atenção no tocante a esses dois grandes romances de Lima Barreto – *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* e *Recordações do escrívão Isaías Caminhas* – são as preocupações do escritor carioca com a questão da linguagem, já que o que se pode observar, em ambas as obras, são as cuidadosas e conscientes estratégias do escritor na fatura poética de ambas as narrativas. É justamente o rigoroso trabalho com a linguagem que saliento na análise desses romances, com a finalidade de demonstrar a consciência com que Lima Barreto lidava com a linguagem e usava o humor e a ironia como elementos fundamentais para desmistificar as suas narrativas como representação da realidade, apresentando-as como resultado estético de uma poética que valorizava, sobretudo, o processo artístico e metalinguístico de construção do texto literário, em cujos meandros o autor explorava simultaneamente dois planos do discurso: o enunciado e a enunciação.

Ao abrir as portas de sua oficina de produção de ilusões para o leitor, o escritor visava a demonstrar, mediante o recurso da ironia e os artifícios dos procedimentos da construção textual, que sua arte constituía-se como um consciente e autoconsciente exercício de linguagem, fundamentado no lúdico (des)velamento das artimanhas da criação ficcional que, em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* e *Recordação do escrívão Isaías Caminha*, se confirmam como jogo textual conscientemente elaborado como arte.

O Duo Dissonante entre a Voz do Autor e a Voz do Narrador em *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*

*Disant je, je ne puis ne pas parler de moi.*⁸
(Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*)

*Todo lo que es profundo ama el disfraz... Todo espíritu profundo tiene necesidad de una máscara.*⁹
(Nietzsche, *Assim falou Zaratustra*)

O Acaso mais do que qualquer Deus é capaz de perturbar imprevistamente os mais sábios planos que tenhamos traçado e zombar de nossa ciência e de nossa vontade. E o Acaso não tem predileções.
(Lima Barreto, *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*)

Ao ler o título *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*,¹⁰ o leitor fica na expectativa de encontrar no livro um relato biográfico mediante uma sequência cronológica da vida à morte. Entretanto, à medida que procede à leitura do romance, tudo se mistura e se transforma: a narrativa anunciada, linear, cronológica, dinamiza-se em fragmentos disparatados e na apreensão de instantes reveladores, reflexivos e críticos. E aí se nota que o título do livro é enganador, uma vez que não diz respeito àquilo que promete, pois vida e morte, no plano da narrativa, se convertem em exercício de elaboração literária, conduzido por um eu enunciador que tem plena consciência do

⁸ "Dizendo eu, não posso deixar de falar de mim mesmo."

⁹ "Tudo o que é profundo ama o disfarce... Todo espírito profundo precisa de uma máscara."

¹⁰ BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Rio de Janeiro: Garnier, 1994.

caráter ficcional de sua obra, ao transferir para o narrador a responsabilidade do relato.

Na sequência do texto, o leitor se depara com o primeiro obstáculo que frustra sua expectativa: a “Advertência”, que traz a assinatura do autor (mera marca ficcional, tão construída e tão ficcional quanto as vozes narrativas, não tendo nada a ver com a figura empírica do autor) e antecede a narrativa propriamente dita. Nela, o escritor, autor real do romance, se apresenta como editor do opúsculo de Augusto Machado, que fora seu antigo colega de escola e, agora, de ofício, afirmando que ele lhe pedira para fazer a revisão da obra, embora julgasse dissimuladamente não haver necessidade disso, visto que não haveria, em conformidade com sua apreciação irônico-crítica, o que retocar nela.

Entretanto, o autor/narrador faz uma ressalva dizendo não parecer de rigor a classificação de biografia que lhe dera o pseudoautor, uma vez que faltam à obra “a exatidão de certos dados, as datas indispensáveis em trabalho que queira ser classificado de tal forma, a explanação minuciosa de algumas passagens da vida do principal personagem”.¹¹ A narrativa quase não trata de Gonzaga de Sá, personagem-protagonista da trama, mas do pseudobiógrafo, narrador e personagem que, em vez de uma biografia, nos dá um romance, no qual fala mais de si do que do amigo, não deixando, todavia, de esboçar ao longo da narrativa a face misteriosa do protagonista.

O editor acentua ironicamente esses “insignificantes” defeitos, ao considerar os reais méritos do opúsculo, que, no seu parecer, deve ser publicado para animar uma acentuada vocação literária, que se manifesta de modo inequívoco nas páginas da pequena obra. Assim, a “Advertência” surge como uma pedra no percurso do leitor incauto que, seduzido pelo título sugestivo do texto biográfico, pode-se deixar enganar

¹¹ Idem, *ibidem*, p. 13.

tanto pela explicação fingida do autor na “Advertência” como, a seguir, pela “Explicação necessária” de Augusto Machado, narrador e pseudoautor da obra.

Na verdade, a “Advertência” – introito à narrativa propriamente dita – revela o cariz irônico do autor real, que inventa um pseudoautor para o romance mediante um embuste irônico para negar a autoria do relato, dando-lhe quase total independência como autor, personagem e narrador da história de Gonzaga de Sá, o que confere à narrativa um aspecto dialógico, uma vez que a voz do autor real do livro não se confunde com a do narrador. Como resultado dessa estratégia do autor/editor, o narrador revela-se como uma voz própria; mas por detrás de sua voz podemos notar as intrusões da voz do sujeito da enunciação – o autor implícito –, que acaba se revelando como máscara/disfarce do autor real do livro. No entanto, essa voz do sujeito da enunciação não se impõe à do narrador; antes, dialoga com ele. Assim, o autor implícito dá liberdade de voz ao narrador, que, no processo de configuração da narrativa, vai revelando que o que diz está a serviço da voz daquele que se esconde por detrás do texto, uma vez que a voz do narrador e a do protagonista são mera projeção ficcional de valores menos ou mais conscientes do próprio autor.

Ao que parece, o editor do livro de Augusto Machado, que não se mostra digno de confiança, cumpre simplesmente a função de incomodar, perturbar e inquietar o leitor, pois na “Advertência” coloca em questão o trabalho do amigo, criticando os supostos defeitos de sua obra, que ele diz fingidamente não saber como classificar: biografia ou romance? É aqui que implicitamente o autor se dirige ao receptor de sua obra, deixando-a em aberto para que este construa um sentido para ela e a decifre, classifique ou a interprete, dando a ele assim o difícil e não menos tranquilo papel na construção de uma nova leitura para o texto.

A “Explicação necessária” (ou antiprefácio, já que de necessária não tem nada) configura-se como um engodo para o leitor, pois se constitui como algo incongruente em relação à narrativa propriamente dita. Ao longo da leitura, veremos que o opúsculo não diz respeito a uma biografia, como nos promete fingidamente o narrador no paratexto, mas a um romance que coloca em xeque esse gênero devido à sua surpreendente estruturação. Além do mais, só o fato de o narrador querer começar por explicá-lo já nos deixa desconfiados. Isso restringiria imediatamente o sentido da obra. Logo, podemos concluir que esse procedimento irônico do autor incumbe o leitor de explicar as lacunas da narrativa.

No entanto, mais do que simplesmente divertir o leitor com comentários jocosos, ao confessar que deseja moldar seu manuscrito à moda das biografias – gênero de literatura muito em voga na *Belle Époque* –, o narrador procura, mediante os artifícios da ironia romântica,¹² refletir sobre o próprio texto e, de modo geral, sobre o fazer literário, uma vez que não só põe em xeque a estética beletrista das biografias, como também discute determinado tipo de romance vigente na literatura da época, fundamentado na retórica palavrosa dos beletristas do epigonismo pós-machadiano, cujos artifícios estilísticos e estéticos Lima Barreto detestava.

Ademais, não podemos negar uma enunciação irônica no que diz o narrador na “Explicação necessária”, visto que a voz irônica do autor assenta na distância, na denegação e na quase destruição do texto que escreve, na medida em que descaracteriza inteiramente o valor do enunciado ao invertê-lo mediante a ambiguidade de seu discurso. Prova disso é que esse procedimento estético não se restringe apenas aos paratextos do romance, já que se manifesta também na

¹² BEHLER, Ernst. *Ironie et modernité*. Trad. Olivier Mannoni. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.

narrativa propriamente dita por meio das audácias formais do autor, que acabam por dar à obra uma feição de antirromance, devido à sua estrutura solta, lacunar e imprevisível, na qual a ação e o enredo não ocupam o posto central:

A ideia de escrever esta monografia nasceu-me da leitura diurna e noturna das biografias do Doutor Pelino Guedes. São biografias de ministros, todas elas, e eu entendi fazer as dos escribas ministeriais. Por ora, dou unicamente subsídios para uma; mais tarde, talvez escreva as duas dúzias que planejo.¹³

Não há como negar o tom de galhofa do narrador que, com uma piscadela para o leitor, esvazia o caráter grandioso das biografias, estas devotadas a ministros; a de Augusto Machado, a um pobre amanuense sem eira nem beira, da enigmática e ainda mais estranha Secretaria dos Cultos:

Não há neste tentâmen nenhuma censura ao ilustre biógrafo, nem tampouco propósito socialista ou revolucionário de qualquer natureza. Absolutamente não! Obedeci, aliás muito inconscientemente em começo, à lei da divisão do trabalho; e, com isso, sem falsa modéstia o digo, fiz uma importante descoberta que o mundo me vai agradecer.¹⁴

A ironia do narrador põe em questão a divisão da sociedade em classes sociais, em que alguns são merecedores de biografias, outros, do ostracismo. Colocar um amanuense no centro da narrativa inverte a situação porque temos um pobre coitado tomando o lugar dos poderosos. Portanto, há nessa inversão de posições um duplo processo: um, de carnavalização e esvaziamento do gênero biografia; outro, de valorização da literatura como exercício lúdico e consciente de criação de um objeto de arte. Esse processo de inversão visa a valorizar,

¹³ BARRETO, op. cit., 1990, p. 13.

¹⁴ Idem, ibidem, p. 12.

portanto, a ficção, ainda que o narrador nos tente enganar ao apontar como modelo de escritor um escrevinhador de biografias – portanto, pseudointelectual e pseudoescritor – de *raffinés* do mundo burguês e políticos importantes da sociedade carioca da *Belle Époque*:

Sou grato àquele escritor; e se pelo correr do folheto, pus alguma cousa da minha pessoa, a culpa, afora o meu incorrigível e elementar egotismo, cabe-me a mim somente que não soube imitar, no estilo, a concisão telegráfica do modelo que adotei, e, na maneira, a sua superior impessoalidade de relatório ministerial.¹⁵

O elogio fingido do narrador esconde subliminarmente uma crítica ferina à linguagem retórica, bombástica e balofa de alguns escritores da *Belle Époque*, cuja literatura de salão não visava a outra coisa a não ser se configurar como “literatura sorriso da sociedade”, para usar uma metáfora de Afrânio Peixoto,¹⁶ um dos principais representantes dessa corrente literária e estética.

¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 13.

¹⁶ PEIXOTO, Afrânio, apud SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões culturais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1985. Sevcenko ressalta que o padrão literário da *Belle Époque* se pautou, em grande medida, pela necessidade de concorrência com as imagens do cinema, a música do gramofone e o imediatismo dos jornais e das revistas, cujos atrativos maiores eram as ilustrações e as fotografias. Segundo ele, surge, dessa disputa, uma literatura de feição homogênea e uniforme, caracterizada pelos clichês e lugares-comuns que, de tão repetidos, se tornam facilmente assimilados e referendados pelo público e pela crítica. Banal e corriqueira, a literatura do período em discussão, afirma ele, assume uma função dupla: por um lado, é sinal indicador de refinamento e bom-gosto e, desse modo, não é sem razão que se torna passatempo de festas e objeto de intermináveis conferências que lotavam os salões do Instituto Nacional de Música e da Academia Brasileira de Letras, os quais não passavam de pretextos para encontros sociais. Por outro lado, é também uma espécie de mercadoria possível de ser vendida em agências literárias que, sob

Não é à toa que Augusto Machado ironiza a mania das biografias àquela época. Ao se dispor a escrever a biografia de um simples funcionário público, homem pobre e sem notoriedade social, o narrador rejeita a voz do poder e recusa o âmbito do ostracismo e do esquecimento, sobretudo ao afirmar ambigualmente: “somos, eu e o doutor Pelino uma bela prova de plena generalidade desse grande asserto científico da divisão do trabalho”.¹⁷ Dar voz a um amanuense significa romper a barreira entre uma classe social privilegiada e outra, relegada à marginalização.

A seguir, o narrador relega a cultura letrada a segundo plano, ao atacar galhofeiramente seu apego ao modelo clássico e à gramatiquice:

Não me julgo dono da verdade. Deus me livre de tal coisa! Tanto mais que, tendo-me destinado a atividade bem diversa, não me afiz aos estudos que a literatura reclama. Não sei grego nem latim, não li a gramática do Senhor Cândido de Lago, nunca pus uma casaca e não consegui até hoje conversar cinco minutos com um diplomata bem talhado; sigo, entretanto, o exemplo do severo e saudoso lente de Mecânica da Escola Politécnica, doutor Licínio Cardoso, que estudou longos anos a alta matemática para curar pela homeopatia.¹⁸

Assim, um por um, os exemplos – Pelino Guedes, Cândido Lago, Licínio Cardoso – vão sendo destruídos pela escrita ironicamente corrosiva do narrador que, de modo sutil e elegante, desbanca cada um de seus ilustres mestres: “De

encomenda, comercializavam discursos parlamentares, palestras sobre os mais variados assuntos e até críticas literárias, biografias, como se pode ler em um anúncio publicado em 1910 pela revista *Fon-Fon*, citado por Sevcenko. Assim, a literatura oscilava entre dois polos: o salão *coquette* e a agência literária, vendida como qualquer outra mercadoria.

¹⁷ BARRETO, op. cit., p. 12.

¹⁸ Idem, ibidem, p. 13.

joelhos, rendo graças à minha estrela, por ter encontrado na minha carreira, tão raros e modelares exemplos...”¹⁹

Para concluir sua “Explicação necessária”, antes de dar a público seu manuscrito, o narrador pede zombeteiramente desculpas ao doutor Pelino Guedes pela tentativa de imitação que, segundo ele, poderia comprometer a grandiosidade do gênero: “Plutarco e o doutor Pelino, mestres ambos no gênero, hão de perdoar esse meu plebeu intento, de querer transformar tão excelso gênero de literatura moral – a biografia – em específico de botica. Perdoem-me!”²⁰ Como se pode observar, os reiterados elogios do narrador a Pelino Guedes não visam a outra coisa a não ser zombar dele, criticá-lo, ridicularizá-lo e descaracterizá-lo como escritor de biografias, sobretudo quando o coloca no mesmo patamar de Plutarco, grande filósofo e biógrafo da Antiguidade grega, o que só reforça sua condição de intelectual medíocre, servil e bajulador dos poderosos e pseudointelectuais que vivem no “intimismo à sombra do poder”.²¹

Ora, esse complexo jogo de vozes narrativas manifesta-se nos paratextos e se estende por todo o romance, incluindo não só as falas dos personagens como também a voz do eu autoral, que invade o espaço ficcional, porém investido da máscara/disfarce do personagem narrador. No entanto, é importante ressaltar que esse eu que exprime sua verdade e/ou sua mentira pela voz do narrador não diz respeito ao autor, mas a esse eu fictício que é um produto do artifício da arte. Logo,

¹⁹ Idem, *ibidem*.

²⁰ Idem, *ibidem*, p. 14.

²¹ Cf. COUTINHO, Carlos Néilson. O intimismo deslocado à sombra do poder. *Cadernos de Debate*, São Paulo: Brasiliense, n. 1, 1976. Os que ficam “no intimismo à sombra do poder” são os que legitimam o jogo de determinado regime político e fazem vista grossa para o aguçamento das contradições sociais, ao permanecerem pendurados nas tetas do Estado para colher-lhe as benesses e assegurar, mesmo conscientes de que essa postura não seja a mais correta, privilégios, *status* e uma situação cômoda.

não devemos tomá-lo como um eu autobiográfico dentro do texto, mas como uma máscara (ou máscaras?) que, por detrás do narrador, se desdobra e se constrói no ato da escrita. Mais ainda: é esse outro eu, máscara/disfarce do autor, que perturba o texto, provoca determinadas interrupções na linha da narrativa e instaura assim, do princípio ao fim, um movimento pendular dentro da trama.

Por exemplo, a cena na qual o mulato Augusto Machado aparece diante dos retratos de família, na sala da casa de Gonzaga de Sá, só intensifica o mal-estar do narrador, um jovem mulato, em face daqueles representantes do passado colonial e escravocrata. Daí o fato de ele sentir-se um intruso invadindo um espaço proibido, o que revela sua consciência de excluído naquela sociedade moldada para o branco e com vistas a ele. Ao observar os retratos de família dos antepassados de Gonzaga de Sá, pendurados na parede da sala, Augusto Machado, imaginariamente, sente-se tratado com desdém por aquela gente descendente do fidalgo Salvador de Sá, ao descrevê-la com ar senhorial e superior: “Sem bigodes, de barba em colar, com um olhar imperioso e sobreceño carregado, um deles me pareceu que ia erguer o braço de sob a moldura dourada, para sublinhar uma ordem que me dizia respeito. Cri que ia ordenar: ‘metam-lhe o bacalhau’”.²²

Esses dizeres na primeira pessoa serão a voz do autor? À primeira vista, parece que não. Mas não podemos negar que a narração em primeira pessoa impõe a presença do autor, ainda que o narrador não se confunda com o escritor (ou até se confunda ironicamente, para tentar ludibriar o leitor). Esta começa por ser vivida no ato de escrever. O que podemos dizer é que há algum grau de identificação entre o autor e o narrador (como entre o leitor e o narrador), entretanto, devemos enfatizar que a primeira pessoa se constitui como um

²² BARRETO, op. cit., p. 66.

aprofundamento da relação entre o autor e a sua máscara narrativa, pois ressalta ainda mais o caráter de fingimento do texto literário.

Ora, o eu que fala pela voz do narrador-personagem não diz respeito ao autor, mas a esse eu fictício, que é algo que se inventa semanticamente no processo da escrita. Logo, como falar de um eu autobiográfico dentro do texto, se ele se dissolve sempre a cada novo texto escrito? Se ele se desdobra e se constrói no ato da escrita e, sobretudo, do fingimento literário? O jogo com a vida e a morte é um jogo fingido, ou melhor, é arte. Não um relato que diz respeito à vida do escritor. Portanto, mesmo que aponte para traços autobiográficos, o ato de escrever já é, por si mesmo, ficção.²³

Maria Lúcia Dal Farra afirma que a proximidade que amarra o autor à ótica de primeira pessoa é, de certo modo, contrabalançada pelo maior grau de consciência ficcional, logo, de distanciamento, que essa forma de narrar propicia. O eu que escreve sabe que não é exatamente aquele eu que aparece como sujeito gramatical do texto. Em outras palavras, o eu autor sabe que o eu narrador é apenas uma sua possível máscara. Nesse sentido, o ponto de vista de primeira pessoa é aquele que acede mais rapidamente à consciência do caráter criador, construtivo, do texto narrativo.²⁴

Por isso, a primeira pessoa permite a Lima Barreto utilizar o discurso analítico, o comentário irônico, a desmistificação da ilusão narrativa por meio das histórias encaixadas, que discutem, ao suspender a linha narrativa, outros assuntos, como a recuperação do passado, por meio do qual o narrador se autoanalisa, a fim de encontrar nele as razões do seu fracasso como personagem, a leitura da essência sob as aparências, com uma liberdade que o romance em terceira pessoa não lhe teria

²³ TADIÉ, op. cit., p. 13-14.

²⁴ FARRA, Maria Lúcia Dal. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978, p. 122.

dado. A enunciação invade o enunciado sem o destruir como ficção, porque é atribuída a um ser de papel e tinta que, todavia, diz “eu”. Além disso, a primeira pessoa é proposta ao leitor como um discurso preparado, um discurso que ele seria incapaz de proferir até o momento em que o escritor lhe põe diante dos olhos um texto redigido.

Por sua vez, o leitor, que se identifica – se o quiser, mas poderá evitá-lo – com o narrador, olha, analisa, comenta, interpreta, cria: dupla presença numa só pessoa, a primeira. A invasão do autor não impede a do leitor, pelo contrário, permite-a.²⁵ O leitor assumirá, aliás, a função de crítico da obra, uma vez que poderá julgá-la em conformidade com suas impressões subjetivas, seus valores e sua concepção de mundo.

Às vezes, incorremos na tentação de querer identificar a voz do narrador Machado Augusto com a voz de Lima Barreto. Poder-se-ia até perguntar: quem é que fala nesse romance, o autor ou o narrador? Ao que parece, Lima Barreto apenas se oculta por detrás do narrador – sua máscara/disfarce – para também participar do jogo ficcional e, mentindo, brincando, jogando ironicamente com o leitor, dizer sua verdade. Ora, se o pseudoautor, personagem e narrador do romance (eu narrador) é de papel, a mão que conduz a narrativa é a do escritor (eu autor). Assim, o artefato artístico, fruto das mãos do inventor/autor, ainda que seja artifício ficcional, permite nos aproximarmos da verdade (ao menos da verdade concebível ficcionalmente), pois uma das estratégias do escritor é tentar persuadir o leitor de que sua mentira é verdade.

Mesmo que suspeitemos da voz do narrador, portanto, não podemos dizer que o *Gonzaga de Sá* seja autobiográfico. No máximo, as intrusões do autor nele quebram a homogeneidade de um mundo romanesco. E o autor surge no palco com os seus personagens: mais poderoso do que eles, ele se exime de ficar por

²⁵ TADIÉ, op. cit., p. 15.

detrás deles, deixa de esconder-se e torna-se ele próprio o centro do espetáculo, quebrando, assim, a ilusão de verossimilhança, ao também se ficcionalizar no interior da narrativa.

A respeito desse assunto, Tadié²⁶ ressalta que os personagens são virtualidades do autor. Augusto Machado, portanto, se constitui como uma virtualidade do autor Lima Barreto. Entretanto, não é o autor, já que tem um rosto não real, mas irreal, isto é, construído com a irrealidade da arte, pois o personagem-narrador e o protagonista são artefatos fictícios moldados pelas mãos criativas do autor. Logo, esses personagens são apenas seres de papel representando ilusoriamente um drama, uma história de faz de conta, em que prevalece o fingimento de um eu ilusório, pois, como se sabe, a arte se constrói sobre a arte, e nenhum artista pode reproduzir o que vê. O que ele pode fazer, e faz, é explorar os meios disponíveis em determinado lugar e em determinada época para construir imagens, ou seja, produzir uma realidade ilusória, pois o mundo não pode se assemelhar a uma narrativa fictícia, mas, por outro lado, uma narrativa fictícia pode se assemelhar ao mundo. Eis aí a *mimesis* invertida, pois o autor pode criar, inventar, moldar o mundo fictício que quiser, uma vez que a arte é uma série longa e imprevista de invenções técnicas e descobrimentos psicológicos.

A propósito, é importante ressaltar que o eu, na concepção nietzscheana, se constitui como fetiche. É, portanto, uma ilusão, pois o que o narrador diz não tem nada a ver com o suposto relato da experiência verdadeira do autor. E por quê? Porque o escritor sabe que o mundo real, quando transposto para a literatura, será sempre um mundo imaginário, fruto da invenção e da criatividade do artesão da palavra – o escritor.

O que é, então, esse eu que fala no espaço da ficção senão uma máscara (ou máscaras, já que se carregam por meio dele

²⁶ TADIÉ, op. cit., p. 194.

outras vozes), um disfarce (ou disfarces)? Assim, nunca o podemos deter, pois viaja continuamente e se disfarça uma e outra vez até o infinito, até a loucura. É o caso dessa entidade gramatical chamada de primeira pessoa que se manifesta no mundo romanesco. Jamais podemos considerá-la inteiramente um eu autobiográfico, pois se revela como um lugar de dispersão ou recanto inseguro e frágil de recordações e impressões, de sonhos e devaneios, de realidade e idealidade. A ideia de eu deveria, por isso, ser substituída pela ideia de máscara ou disfarce, pois se constitui como algo ilusório. Ao que parece, a literatura faz isso muito bem, pois faz irromper no espaço da escrita o mundo do teatro, do fingimento, da liberação das máscaras e dos disfarces e as (in)verdades do ilusório, relativo e absurdo mundo dos homens, manifesto na intencionalidade do dito, que apresenta, por meio da manipulação discursiva, incongruências de sentido próprias do jogo irônico.

No caso de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, escrito sob a égide da primeira pessoa do singular, o eu autoral invade o romance logo desde a “Advertência”, na qual o autor real do livro se apresenta disfarçado de editor do romance do pseudoautor, personagem e narrador Augusto Machado:

Encarregou-me o meu antigo colega de escola, e, hoje, de ofício, Augusto Machado, de publicar-lhe esta pequena obra. Antes me havia ele pedido que a revisse. Se bem que nela nada encontrasse para retocar, não me pareceu de rigor a classificação de biografia que o meu amigo Machado lhe deu [...].

[...] Aqui e ali, Machado trata mais dele do que do seu herói.

Julgando que tão insignificantes defeitos eram de desprezar em presença dos reais méritos de pequeno livro, apressei-me em conseguir a sua publicação.²⁷

²⁷ BARRETO, op. cit., p. 12.

Como contextualizar esses começos na primeira pessoa na voz do autor? A princípio, diríamos que não lhe pertencem. No entanto, Lima Barreto assina a “Advertência” que inicia o livro, à guisa de prefácio, assim como o romance, de sua autoria. Sabemos que esse eu que se dramatiza fingidamente no romance não se refere nem ao autor, nem ao narrador. Mas pode se referir a ambos. Sobre o eu, pesa a suspeita: não será o autor? Não será o narrador? Não será o leitor? Tentemos escrever na primeira pessoa e compreenderemos de imediato o que é preciso tirar a esse eu para o garantirmos como realmente fictício. O eu imaginário é reencontrado no ato de ler (ou escrever). Povo, portanto, o espaço ficcional. Ao se colocar nesse espaço via “Advertência”, ou se dissimulando nos comentários dos narradores ao longo da narrativa, o autor Lima Barreto se ficcionaliza, pondo-se em pé de igualdade com o narrador, personagem e pseudoautor do livro, porém sem se confundir com ele.

Há, no entanto, graus de identificação entre o autor e o narrador, como entre o leitor e o narrador. O grau mais baixo é aquele em que o personagem que conta é dotado de um nome e de uma personalidade, de uma biografia que em quase tudo se opõe à do autor.²⁸ No caso do *Gonzaga de Sá*, o eu representa um grau mais próximo de identificação entre o autor e o pseudoautor da narrativa (embora aparente dissimulação, distanciamento e impessoalidade), como podemos observar nas seguintes falas do personagem/narrador:

Logo me recordei, porém, dos meus autores – de Taine, de Renan, de M. Barrès, de France, de Swift, e Flaubert – todos de lá, mais ou menos da terra daquela gente! Lembrei-me gratamente de que alguns deles me deram a sagrada sabedoria de me

²⁸ TADIÉ, op. cit., p. 13.

conhecer a mim mesmo, de poder assistir ao raro espetáculo das minhas emoções e dos meus pensamentos.²⁹

A Glória, do alto do outeiro, com o seu séquito de palmeiras pensativas, provocou-me pensar e rememorar minha vida, cujo desenvolvimento – conforme o voto que os meus exprimiram no meu batismo – se devia operar sob a alta e valiosa proteção de Nossa Senhora da Glória. E, quando alguma coisa nos recorda essa apagada e augusta cerimônia, vêm à lembrança fatos passados, cuja memória vamos perdendo.³⁰

Lembrei-me da minha infância, da fisionomia dos colégios por onde passei, dos professores, dos meus condiscípulos, da escola superior em que vadiiei, das alternativas dolorosas da minha vida.³¹

Pus-me a folhear, lendo aqui e ali as páginas da suburbana publicação mensal.³²

Não o fiz sem surpresa. Causava admiração que em tão detratado subúrbio, se agitassem tantas ideias diferentes e novas.³³

²⁹ BARRETO, op. cit., p. 22.

³⁰ Idem, ibidem, p. 20-21.

³¹ Idem, ibidem, p. 97.

³² Idem, ibidem. “Quem conhece bem a biografia do romancista logo notará que ele se refere à Floreal, revista que criou juntamente com alguns amigos, com o objetivo de fazer veicular o que pensavam os intelectuais marginalizados. Devido a problemas de ordem financeira, a revista não passou da primeira edição. O que é interessante nesses trechos do Gonzaga de Sá é a ficcionalização das vivências do escritor, porém saliento que isso não tem nada a ver com autobiografia, já que se transformou em representação. Aliás, até o autor, que se oculta por detrás do personagem-narrador, é uma instância fictícia. Logo, não se refere ao autor real do livro, já que também é um ser de papel.”

³³ Idem, ibidem, p. 62.

A presença do eu faz com que essas passagens soem de modo pessoal, mas é importante ressaltar que, ainda que o narrador pareça falar pelo autor, o que prevalece no romance é o fingimento literário. Não podemos deixar de salientar que a arte não quer ser senão ilusão, ainda que permita nos aproximarmos da verdade, uma vez que quem a faz busca, nos artifícios de criação, o meio de persuadir o leitor mediante o efeito de real, de que sua mentira é verdade. Assim, quem fala é Augusto Machado, o que ressalta a identificação de Lima Barreto com seu personagem. Ao que parece, o que aproxima a voz de Augusto Machado da de Lima Barreto é o tom angustiado, cético, irônico do romance. O narrador pode ser Augusto Machado, no entanto o tom ora irônico, ora cético, ora satírico, ora sereno aproxima-o de Lima Barreto. Augusto Machado, em suas semelhanças com Lima Barreto, não passa de um ser de papel. Mas também não deixa de apontar para o autor, que, vez por outra, se intromete no romance com a persona de Augusto Machado, para também dizer sua verdade e/ou sua mentira na arte da representação ilusória do real.

À moda de Marcel Proust, em que a biografia do narrador de *Em busca do tempo perdido*³⁴ não se confunde com a do autor, a do narrador de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* não se refere a Lima Barreto. As semelhanças entre acontecimentos de pormenor não nos devem fazer esquecer das diferenças. Os pequenos fatos isolados não chegam a constituir uma biografia, a comparação e a semelhança de pequenos acontecimentos não garantem a compreensão da sua totalidade como a biografia do autor. A intervenção do narrador, testemunha e ator central, ator e espectador de si mesmo, da intriga, explica-se por uma intervenção do autor que não é da ordem da autobiografia, nem do romance pessoal – o escrito em primeira pessoa.³⁵

³⁴ PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Trad. Lúcia Miguel-Pereira. Porto Alegre: Globo, 1957.

³⁵ TADIÉ, op. cit., p. 14.

Até certo ponto, podemos dizer que a biografia do autor se identifica sutilmente com a vida e a trajetória de desilusões do pseudoautor da narrativa (vez por outra, o protagonista também fala pelo autor), apesar de o autor tentar desfazer qualquer semelhança com ele ao aparecer na “Advertência” como editor da suposta biografia de Gonzaga de Sá. Mas, ainda que o pseudoautor seja um ser de papel, um ente abstrato, fictício, invenção literária e pura criação do autor real do livro, não deixa de ser também máscara/disfarce do autor, pois, ao longo do relato, esse também anti-herói (o narrador e personagem Augusto Machado) aponta para situações que o leitor bem informado tem conhecimento de que foram vivenciadas por Lima Barreto, a saber: a discriminação racial e social. Além disso, se, por um lado, o enredo configura-se como fingimento literário, por outro, não deixa de revelar, de certo modo, alguma verdade que concerne ao autor do livro.

Além do mais, ao se inserir na “Advertência”, que data de 1918, o autor, fazendo o caminho inverso, parece buscar se distanciar ainda mais de seu narrador, concedendo-lhe total liberdade e independência para representar seu drama e questionar os limites entre real e imaginário, subjetividade e objetividade, ficção e vida. É importante observarmos, ainda, que o outro paratexto do livro, a “Explicação necessária”, assinada pelo pseudoautor do romance, tem como data o ano de 1906. Por que essa diferença entre as datas dos paratextos? Jogo com o leitor? Ironia? Forma de negar as semelhanças com o personagem/narrador?

Em termos ficcionais, *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* parece repetir, por sutis jogos da poética do artifício, as aspirações frustradas do escritor mulato, já que nesse livro, diferentemente dos outros, a voz do narrador é bastante comedida, não expõe sentimentos e emoções, mas os sugere em uma perspectiva irônica e humorística. Talvez o seccionamento que percebemos entre o indivíduo e a sociedade, ou seja, o

conflito entre o eu e o meio, aponte para essa permanente e recíproca rejeição entre ele (o personagem-narrador) e o meio.

O olhar de Augusto Machado, que, mais que ver e narrar, perora contra os burocratas, os repórteres e cronistas, os políticos, os pseudoliteratos, a classe burguesa, metaforizada na gente de Petrópolis, Tijuca e Botafogo etc., equivale ao olhar de Lima Barreto na Secretaria da Guerra. Inclusive, algumas frases de sentido dúbio endereçadas ao mulato, as supostas atitudes de rejeição no que lhe diz respeito, o sentimento de não estar entre os seus, seja entre os bacharéis brancos, seja entre os negros e mulatos dos subúrbios, são idênticos para o autor e para o narrador. No plano da ficção, esse conflito do personagem-narrador com o meio converte-se em estado de ilhamento, solidão e abandono.

A propósito dessa relação sutilmente tensa entre o autor e o narrador, duas pequenas anotações dos *Cahiers* valéryanos podem servir para que vejamos, de modo mais claro, tais oposições e semelhanças. Diz-nos a primeira:

O indivíduo constitui-se como um diálogo. Fala – vê e julga. Eis aí o grande passo mental. Ao que parece, essa dualidade é notável. Ela é mais ou menos nítida. Às vezes, espectador lúcido e intermitente de uma inquietação, de um desespero, de um “vácuo”, vazio [...]. O eu se diz eu, ou tu, ou ele. Há três pessoas no eu. A trindade. A que trata o eu por tu, a que trata o eu por ele (tradução nossa).³⁶

Ou seja, em vez de o indivíduo ser rocha orgulhosa que atende pelo nome de eu, é uma entidade fraturada: uma

³⁶ VALÉRY, Paul. *Cahiers*. Paris: Pléiade, 1973, v. I, p. 440. No original: “L’individu est un dialogue. On se parle – on se voit et se juge. C’est là le grand pas mental. Cette dualité est remarquable. Elle est plus ou moins nette. Parfois spectateur lucide et intermittent d’un trouble, d’un désespoir, d’un trous. [...] Le moi se dit moi ou toi ou il. Il y a les trois personnes en moi. La trinité. Celle qui tutoie le moi; celle qui le traite de lui.”

permite o tuteio; a outra, distante, quase estranha, só atende pela forma cerimoniosa. O outro não está *a priori* fora do eu, inaugura-se dentro de si. E esse outro interno é outro mesmo porque não é uno, mas disperso. O outro não é apenas quem empresta seu ouvido para o que diz a nossa voz. Dentro dessa voz, já está também a voz do outro: o contexto social de uma época e determinadas idiosincrasias sociopolítico e culturais, que se manifestam incongruentemente nas vozes narrativas.

Nesse sentido, *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* diz das várias zonas do eu, tantos quantos são os outros que o habitam. As reflexões do narrador Augusto Machado (e também as do narrador-protagonista Gonzaga de Sá) trazem à cena da ficção várias vozes, respostas várias, dúvidas várias, silêncios vários, que, sem serem testemunhas, revelam a dimensão histórica que permeia a distância estabelecida entre a zona em que podemos ser coloquiais e aquela em que só podemos ser respeitosos em relação a nós mesmos.

A esse fragmento de Valéry, podemos juntar um segundo:

Ao que parece, a originalidade da linguagem, do estilo, depende em grande parte do uso que o autor ou o homem faz da linguagem em face de si mesmo. Não estou certo do que digo. Em todo caso, ela está ligada à atividade mental e particularmente à sensibilidade individual da distância entre a linguagem e o pensamento não verbal (tradução nossa).³⁷

Com base nessa passagem, podemos desenvolver um comentário à precedente. Os outros internos que encontro no comércio de mim para mim não são apenas imagens discrepantes de mim mesmo. No caso do *Gonzaga de Sá*, esses

³⁷ Idem, *ibidem*, p. 403. No original: “Il me semble remarquer que l’originalité du langage, le style, dépend en grande partie de l’usage que l’auteur ou l’homme fait du langage vis-à-vis de lui-même. Je ne suis pas sûr de ce que je dis là. En tout cas, il est lié à l’activité mentale, et particulièrement à la sensibilité individuelle de la distance entre le langage et la pensée non verbale.”

outros, subpresentes no engendrador de reflexões, perorações e ruminações filosóficas, são transformações do não verbal em verbalidade. Não são apenas fantasmas de mim em mim trazidos, mas condensações do não verbal. E, ao escrever condensações do não verbal, fala-se de tudo – paisagens, gestos, impressões, ressentimentos, angústias, sentimento de entrelugar, denúncia, ironia, críticas ferozes contra os valores burgueses, contra a marginalização do negro, do mulato, do suburbano, do deserdado, correspondência com a Natureza etc. Humano e não humano, que, fazendo parte da minha ambiência, assim se transformaram em marca da minha interioridade. Exemplo disso são as estranhas fugas do narrador, quando mergulha na angústia, para o mundo da natureza. É nela que se encontra no mundo, que tem sentimento de pertença ao mundo; já o mundo da cultura – no qual prevalece o *apartheid* étnico, econômico, político, cultural e social – o faz sentir-se apartado do mundo dos homens:

Fui bom e tolerante como o mar da Guanabara, que recebe o bote, a canoa, a galera e o couraçado; e, como ela, tranquila sob a proteção de montanhas amigas, fiz-me seguro à sombra de desinteressadas amizades. Quis viver muito, tive ímpetos e desejos, nas suas manhãs claras de maio, mas o sol causticante do seu verão ensinou-me (antes que M. Barrès mo dissesse) a sofrer com resignação e a me curvar aos ditames das cousas, sempre boas, e dos homens, às vezes maus. [...] Por isso, [...] me apoio nas cousas que me cercam familiarmente, e a paisagem que me rodeia, não me é mais inédita: conta-me a história comum da cidade e a longa elegia das dores que ela presenciou nos segmentos de vida que precederam e deram origem à minha.³⁸

Daí podemos dizer que os diálogos e perorações filosóficas do personagem-narrador e do protagonista não podem nem

³⁸ BARRETO, op. cit., p. 21-22.

devem se confundir com o fato histórico, mas nem por isso interessa apenas o agente individual que as compõe. Do mesmo modo, se elas se prendem às vivências do agente individual, contêm um patamar da ficcionalidade, uma via privilegiada de acesso a ela. Não sendo realidade, mas representação da realidade, trama da linguagem, dizem, no entanto, da forma como a história foi vivida; não sendo pura ficção, dizem como em seu compositor se deposita e estrutura o ficcional.

O que recorda, pensa e reflete nos permite reler o enlace entre o histórico e o ficcional, entre as facetas autobiográficas e a criação, entre o real e o não real; assim, as recordações e perorações filosóficas do protagonista e do personagem-narrador dizem e não dizem do autor. Velam e desvelam seu discurso polifônico, marcado pela pluralidade de vozes: do oprimido e do conivente com as estruturas sociais vigentes, do reacionário e do revolucionário, do que, ao mesmo tempo, escreve e reflete criticamente a respeito da escrita. A voz de Augusto Machado é paradoxal justamente por ser plural, irônica, polifônica e dialógica, apontando, por isso mesmo, para os vários e multifacetados discursos sociais, sem, no entanto, tomar partido, aberta e radicalmente, em prol da voz do poder ou da do oprimido, pois nesse opúsculo a denúncia não tem um cariz maniqueísta, já que se manifesta no plano da enunciação por meio dos jogos sutis, ora da ironia, ora do humor.

Mesmo que haja essa identificação entre narrador e autor, na medida em que vislumbramos a reflexão do escritor acerca da condição do negro e do mulato na sociedade brasileira (na qual ele se inclui também), não podemos negar, ainda que a situação criada dentro da narrativa esteja no plano da ficção, a presença de traços autobiográficos que revelam o sentimento de desconforto do escritor como mulato numa sociedade recém-saída de um regime escravocrata. Logo, parece difícil separar, no *Gonzaga de Sá*, a ambígua relação narrador/autor. Embora não se possa afirmar que Augusto Machado seja o *alter ego* de

Lima Barreto, não se pode negar que, vez por outra, Lima Barreto se identifique com sua criatura/disfarce. Essa estratégia da intromissão do eu autoral no espaço da ficção configura-se, porém, como um recurso, do qual o autor/real lança mão para mostrar que ele próprio pode também virar personagem, sem comprometer, com isso, o caráter ilusório do que cria.

Portanto, o que prevalece nesse intrincado jogo é, ao que parece, um eu que se mascara e representa fingidamente seu drama, mediante o jogo dialético da ironia ou das circunstâncias atenuantes do humor: se por trás do narrador existe o autor, este, do seu lugar intocável, se torna personagem ficcional do narrador. O narrador – que era criação do autor implícito, máscara esculpida ao longo do enredo – adquire vida e se volta contra seu demiurgo, transformando-o numa outra máscara, atrás da qual ele mantém a sua. É o jogo irônico do finjo que finjo, que finjo... E é sob a égide desse exercício lúdico e paradoxal que o autor implícito manipula as máscaras mediante as quais autor e narrador dissimulada e ironicamente se confundem. Por isso, essas criaturas/disfarces ora apontam para o autor, ora para o narrador, mas sempre sob o foco da representação e da ilusão da arte literária.³⁹

Se a desmistificação do mito do autor carrega o leitor para mais perto do material ficcional, o autor implícito se recolhe para bem longe do seu alcance. Por isso mesmo, a ficção se mantém como ficção: no seu ato de entrega, ela se distancia cada vez mais. Se esse conceito de romance instaura uma linguagem e uma realidade novas, é justo que entre os passos das metamorfoses se inclua também a do leitor: em qualquer dos casos ele é também uma criação ficcional.⁴⁰ Desse modo, Lima Barreto se ficcionaliza também no espaço da narrativa, ocultando-se por detrás da voz cética, desenganada, irônica e

³⁹ FARRA, op. cit., p. 122.

⁴⁰ Idem, ibidem, p. 123.

comedida de sua principal criatura/disfarce – Augusto Machado –, ao qual atribui a autoria do romance, sem, contudo, assumi-la, já que se exime da autoria do relato, ao inventar, mediante um truque de autoria, um narrador intermediário, para contar a história do cético filósofo Gonzaga de Sá.

A inclusão da “Advertência” no romance, doze anos mais tarde, parece confirmar essa tentativa de distanciamento. No entanto, na narrativa propriamente dita, a oscilação narrador/autor permanece irresolvida. Logo, podemos dizer que a “Advertência” – com efeito, um paratexto – não tem outra função a não ser se configurar como pista falsa para o leitor, visando a dificultar o processo de decifração dos vários enigmas que compõem a narrativa. Na verdade, enigmas estéticos que, ao mesmo tempo que valorizam os artifícios da criação literária, também não deixam de apontar para as cisões e fendas profundas de uma sociedade notadamente marcada pela mais cruel e violenta divisão de classes sociais, refletida no mundo organizado dos brancos do Rio de Janeiro, aparentemente moderno, e no mundo abandonado e miserável dos mulatos e negros dos subúrbios cariocas.

Assim, o autor, travestido fingidamente de editor, por meio de um embuste irônico-ficcional, transfere a responsabilidade da composição do romance para o narrador/pseudoautor do livro, e também para o leitor, ao aproximá-lo da mentira da ficção, que se manifesta esplendidamente na instigante alegoria de “O inventor e a aeronave”. Nesse capítulo-chave do romance, o leitor pode ver e avaliar os procedimentos irônicos e estratégicos do autor implícito, que acentua, de modo magistral, o caráter fictício do texto. Escancarando as portas da oficina na qual o autor/narrador constrói sua aeronave de papel, chama atenção para os procedimentos fundamentais da construção artística, fundamentados na quebra da ilusão de verossimilhança e no

trabalho metalinguístico, que se preocupa com o fazer literário, com o seu questionamento.

Na oficina da ilusão e da Utopia, o narrador confessa claramente estar inventando. Mais ainda: o narrador – que o autor implícito transforma em demiurgo – tem a palavra – o signo para a sua recriação. Ele é o verbo que se confessa verbo, e o “O inventor e a aeronave” se assenta como ficção que aponta para a ficção, e é nesse jogo metalinguístico que se instaura a escritura, isto é, o espaço no qual os eventos e a temporalidade que eles evocam se encontram fundidos nos elementos discursivos – que perdem também sua temporalidade – congelando-se e estatificando-se no ato de escrever, pois o seu espaço é o da folha em branco sendo preenchida, já que a escritura se confessa ato de escrever e, mais ainda, ato de fingir, pois escrever é (de)formar o real e reinventá-lo mediante a arte da representação.

Isso é, ao que parece, patente no capítulo “O inventor e a aeronave”, instigante alegoria da criação literária, pela qual o autor constrói uma desconcertante e paradoxal reflexão sobre a construção romanesca. Para tanto, usa o humor e a ironia para desmistificar sua narrativa como representação da realidade, apresentando-a como resultado estético de uma poética do artifício, que valoriza sobretudo o processo artístico e metalinguístico de construção do texto literário, em cujos meandros ele pode explorar simultaneamente dois planos do discurso: o enunciado e a enunciação.

No plano do enunciado, o autor/narrador ridiculariza a burocracia, zomba da representação fingida da elite, caricaturiza políticos corruptos e satiriza os costumes burgueses, os falsos valores da sociedade e o arrivismo dos bacharéis mediante a sátira, a mordacidade, a caricatura ou até mesmo o sarcasmo, com a pretensão de fazer refletir e provocar mudanças.

No plano da enunciação, procura demonstrar, pelo recurso da ironia romântica, os artifícios dos procedimentos da construção textual, ao abrir as portas de sua oficina de produção de ilusões para revelar ao leitor que sua arte se constitui como um consciente e autoconsciente exercício de linguagem, fundamentado no lúdico (des)velamento das artimanhas da criação ficcional que, no *Gonzaga de Sá*, se confirma como jogo textual conscientemente elaborado como arte. Por isso mesmo, logo após os introitos à guisa de prefácios, o autor implícito apresenta a estranha, desconcertante e paradoxal alegoria “O inventor e a aeronave” que, como texto encaixado no conjunto do romance, tem a função de enfatizar, de modo enviesado, os paradoxos dos artifícios da criação literária.

Coerente com os dilemas da criação artística à sua época, Lima Barreto coloca em discussão na alegoria de “O inventor e a aeronave” a questão da crise da linguagem, já que não se manifesta como artista sob a influência da Musa, ou da irracionalidade do *Íon* platônico, mas como um talento consciente para a criação, já que, para ele, o ato que conduz à fatura poética chama-se trabalho e se dá mediante a exploração infinita dos recursos da língua.

De fora, observamos o autor implícito puxando para lá e para cá os fios de sua trama e escancarando os bastidores, onde se processa seu trabalho de artesão, de modo que o leitor possa acompanhar o sinuoso processo de construção do texto, sem se deixar enganar por seu cariz caótico e aparentemente sem enredo, como talvez pareça à primeira vista. Podemos ver nesse procedimento do artista as estratégias da ironia romântica manifestando-se na liberdade de um eu criador que não visa a seguir os cânones pré-estabelecidos da criação literária de seu tempo, mas a construir um universo fictício que, embora não tendo a preocupação de reconstituir mimeticamente uma época, não deixa de apontar para as mazelas sociais de um país recém-saído da escravidão e do sistema monárquico. Esses fragmentos

de episódios aparentemente desarticulados revelam paulatinamente como o texto é construído e também como são organizadas as vozes narrativas no espaço do romance.

A autoconsciência do processo criador em “O inventor e a aeronave” se define assim como projeto básico da narrativa, já que, continuamente voltada sobre si mesma, questiona-se como ser e fazer. Manifesta ou sub-repticiamente, o pensar-se como forma impregna o primeiro capítulo, pelo elevado índice de reflexões que têm como referência explícita a própria linguagem, ou seja, a possibilidade de leitura metalinguística do texto, perceptível na inserção de reflexões sobre a natureza e o exercício da palavra como objeto social e artístico.

O escritor executa de modo vário a dinâmica de adentramento-distanciamento do processo poético, atitude no século XX correlata à imanência-transcendência do autor em relação à obra, reivindicada pela ironia romântica,⁴¹ precursora da radical consciência de si mesma da arte moderna, antecipadora da perspectiva da criação literária como aventura da escritura e que, em prospecção para o futuro, aponta, como sua meta privilegiada, para a linguagem sobre a linguagem, na estranha alegoria de “O inventor e a aeronave”. O resultado desse duplo movimento, fruto da autoconsciência do autor, é a percepção das contradições e ambiguidades da arte, implícitas em seu peculiar estatuto ontológico, cuja pluralidade de modos de existência, tanto no nível imaginativo ou representativo quanto no nível material ou estrutural, imprime ao romance uma potencialidade irônica, conforme o autor se limite a sugerir-la ou se proponha a apresentá-la como paradoxo.

Por isso, “O inventor e a aeronave” destaca-se como texto metalinguístico, pois expõe de forma mais incisiva a tensão entre os dois níveis da criação: o da representação (de seres,

⁴¹BEHLER, Ernst. *Ironie et modernité*. Trad. Olivier Mannoni. Paris: Presses Universitaires de France, 1996, p. 37-44.

ideias, emoções, coisas, paisagens etc.) e o da estruturação da narrativa, que se fundamenta na arte do fazer literário. Essa tensão não se resolve no romance e se mantém até a sua conclusão. Talvez seja ela a responsável pelo olhar irônico que o autor implícito lança sobre a aventura da escritura, fruto da construção de um mundo ilusório que oscila indefinidamente entre o real e o ideal, o real e a Utopia, o real e o sonho, o ser e o parecer, o objetivo e o subjetivo, o real e a ficção...

Por falar nisso, o *Gonzaga de Sá* oculta, ao que parece, um texto subjacente, que jaz tácito nos meandros de sua linguagem. “O inventor e a aeronave” configura-se como uma metáfora disso, já que esse romance se revela pelo desmantelamento do enredo e da ação do opúsculo; pelos embustes do autor para não assumir a autoria do relato; pela técnica narrativa totalmente fragmentada, que põe em xeque o gênero romance; pela caracterização em profundidade dos personagens; pelo apelo, ainda que não explícito, ao leitor para decifrar os avessos da linguagem da narrativa; e, de modo especial, pelo recurso à escrita para reconstrução do passado. É precisamente a atenção a esse último aspecto que dá encaminhamento específico à leitura. Aos poucos, vão sendo desvelados diante do leitor, sob os procedimentos da forma literária, os pequenos segredos de sua composição.

Por isso mesmo, esse romance já se revela, à sua época, como antípoda da criação literária da *Belle Époque*, já que nele não existe a fabulação épica, o enredo ou uma célula dramática central para a qual voltem todos os acontecimentos, indispensável ao romance clássico. Os capítulos se constituem como fragmentos de episódios que independem uns dos outros e que não aparecem em ordem de causa e efeito. A narrativa se desenvolve de forma enigmática e veloz, os eventos não formam uma cadeia firme, sólida e, por isso, rompe-se o equilíbrio do andamento linear. Trata-se do drama existencial de dois personagens (sobretudo de Gonzaga de Sá) – propensos

à meditação sobre o destino humano, que se faz profundamente ligada à meditação sobre a literatura, a dialética vida/morte, a solidão, a ficção e o real, a escritura e a representação, o homem e a sociedade.

A técnica da fragmentação conduz a composição do romance, sendo que vários aspectos a concretizam, como o aparecimento e o desaparecimento de certos personagens, que têm pouca duração e funcionalidade, parecem tão-somente figurantes. Entram, representam seu papel e não aparecem mais. São exemplos disso o horripilante funcionário público Xisto Beldoeiras e a personagem Alcmena, no capítulo IX.

Essa personagem poderia ter dado pista ao desenvolvimento de um caso amoroso com Machado, porque é a única jovem que aparece no contexto todo da obra, entre duas figuras femininas (a outra é a velha Escolástica, tia de Gonzaga), e mesmo porque Machado mostra leve atração por ela. Mas qualquer intenção de namoro, do qual ele é inimigo, é diluída, uma vez que não era, ao que parece, objetivo de Lima Barreto desenvolver um tema amoroso no *Gonzaga de Sá*. Logo, pouco valor ganha a figura feminina especificada. Mas se pensarmos na questão do insulamento no *Gonzaga de Sá*, Alcmena ganha novo significado, pois se configura como “portadora inconsciente de uma breve estação de calor e ociosidade”.⁴² Apenas ela surge como única possibilidade de Augusto Machado romper o isolamento e a solidão em que vive. Por alguns instantes, a conversa entre os dois enche uma única página do romance de grande erotismo; amor e morte se fundem: Machado e Alcmena encontram-se e conversam num velório. Entretanto, ela sai logo de cena e não aparece mais na narrativa.⁴³

⁴² LINS, op. cit., 1976, p. 84.

⁴³ Idem, ibidem, p. 56. Para Osman Lins, no *Gonzaga de Sá*, os personagens não atuam uns sobre os outros, “nada nesse universo deve unir-se”. O autor chama atenção ainda para as unidades narrativas autônomas do romance. Essa fragmentação, na opinião do ensaísta, constitui um dos achados da ficção

Assim, o que caracteriza o romance é a imprevisibilidade da narração. Mudam-se as cenas e deslocam-se os elementos com grande facilidade e de forma inesperada. Basta enfocar o primeiro capítulo, “O inventor e a aeronave”, para perceber uma tomada rápida de vários pontos ao mesmo tempo. Sem o desenrolar mais demorado de nenhum deles, somam-se a erudição de Gonzaga e de Machado, ambos homens de leitura e andarilhos. Gonzaga de Sá, por exemplo, lê, com perspicácia, o espaço urbano e recolhe nele os traços da cidade. Leitor *sui generis*, ele configura o erudito que sabe ler o seu tempo, a cidade e o popular; o estranho e não menos risível caso do bispo de Tocantins, o passeio, ou melhor, o encontro entre os dois amigos, a caminhada até a casa de Gonzaga, a narração brevíssima de sua morte e a colagem do manuscrito – que Machado encontrara no meio dos papéis de Gonzaga – ao livro.

O terceiro capítulo não é a continuação do segundo, nem desencadeia os próximos. Nele, tudo corre rapidamente, e de mais importante fica o relato do encontro inesperado dos dois amigos no correio, onde analisam selos e criticam, sardonicamente, os emblemas públicos.

O capítulo VII reforça a organização móvel das unidades, apresentando-se independente dos anteriores. Focaliza os dois personagens caminhando por Petrópolis, entregues a observações, conversas e críticas que brotam das considerações irônicas que fazem acerca da gente dali. O capítulo posterior – “O passeador” – traz um efeito bastante significativo para o que se refere à rarefação da história e à quebra da linearidade, quando Machado transfere o foco narrativo para Gonzaga, que, estando com a palavra, prolonga-se em considerações a respeito da topografia do Rio de Janeiro, da população e de outros

limabarretiana para expressar um espaço literário de solidão, insulamento e incomunicabilidade, coerente com a configuração dos personagens.

aspectos histórico-geográficos, apresentados em dissertação de três páginas.

O capítulo VI, cujo nome é “O barão, as costureiras e outras cousas”, se constitui como uma aguda crítica à literatice, ao barão do Rio Branco e à burguesia. Um elemento à primeira vista banal para ser narrado reveste-se de significado profundo nas reflexões de Gonzaga. Por exemplo, uma reflexão sobre costureiras leva à conclusão de que a sociedade, sob o signo do narcisismo, da frivolidade da moda e da sobrevalorização da imagem, se preocupa demasiadamente com a aparência, e ele reconhece: “Um vestido possui sempre um imenso poder vibratório na nossa sociedade; é um estado d’alma; é uma manifestação do insondável mistério da nossa natureza, a provocar outras em outros”.⁴⁴

Os capítulos seguintes reafirmam a rarefação e o esvaziamento dos precedentes, destacando-se o nono, que conta com traços de imprevisibilidade, a começar pelo título – “O padrinho” –, que não fornece nenhuma informação imediata; não se sabe nada sobre o personagem que entra de chofre na narrativa; voltando às conversas passadas de Gonzaga e Machado, encontramos uma referência brevíssima ao personagem nos capítulos VII e VIII, de modo que o leitor não conhecia a amizade profunda entre tal amigo e Gonzaga, nem previa que a morte dele fosse narrada com tanto interesse e demora. De início, o fato é introduzido no contexto sem preparação. Gonzaga chega ao café, onde se encontrava Machado, surpreendendo o leitor, o próprio Machado e todos os presentes pela sua aparência estranha e pelo modo como ele se aproxima do amigo:

Os seus grandes olhos, macios e lentos, nas órbitas de uma curvatura regular e suave, estavam vermelhos. O resto da fisionomia era calada e os seus gestos não apresentavam

⁴⁴ BARRETO, op. cit., p. 49.

modificação sensível. Ao aparecer o venerável velho, os meus amigos calaram-se e, a todos, a sua austera figura impressionou.⁴⁵

Sua expressão parece conter desespero e suas palavras breves não deixam esclarecimentos precisos ao leitor. Ele aproxima-se do amigo e lhe diz o seguinte: “— O compadre acaba de morrer... Vim tratar do enterro... Preciso de ti para carregar o caixão... Vem, Machado... Vem, Machado; espero esse serviço da tua piedade...”⁴⁶ Saem os dois para tomar o bonde e se dirigem à casa do morto. Seria óbvio e esperado que, durante a viagem, partissem de Gonzaga informações e comentários a respeito da morte, entretanto viajam calados.

Ademais, esse episódio teria correspondência mais lógica com o conteúdo do capítulo “O compadre”, ao qual a matéria narrada se relacionaria de forma previsível e menos ambígua. Antes de qualquer coisa, espera-se que se fale, realmente, de um padrinho, mesmo sem precisar quem é e de quem é; todavia, a morte, que é o episódio de maior importância, não coloca em primeiro plano Gonzaga, identificado, ao final do capítulo, como o verdadeiro padrinho. Então, seria viável, ainda considerando “O padrinho”, explicitar a figura do afilhado, o que também não acontece. Somente nas últimas linhas aparece o personagem Aleixo, que o leitor reconhece como o afilhado, ao final de vinte e uma páginas, na seguinte passagem: “De repente, ele se pôs a chorar muito e com força, sem explicação, sem causa, correu, como se estivesse sendo perseguido, para onde estava o padrinho. [...] Gonzaga de Sá levantou-se, ergueu-o no colo e beijou-o, animando-o”⁴⁷

Constata-se, com isso, a falta de seleção prévia de ações épicas desempenhadas por um elemento realçado ou de

⁴⁵ Idem, *ibidem*, p. 79.

⁴⁶ Idem, *ibidem*, p. 79-80.

⁴⁷ Idem, *ibidem*, p. 93.

eventos com a marca da grandiosidade. Ao contrário, predominam no romance eventos acidentais, gerados pela casualidade, que contestam a organização romanesca e biográfica clássica, na qual prevalece a rígida escolha de fatos considerados pelo narrador vitais e necessários à sustentação do cunho heroico da narrativa.

Ora, em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, registra-se considerável defasagem entre o título, enganoso, e o conteúdo da obra, que traz informações pouquíssimas e elementares da vida e morte de Gonzaga, por isso, talvez, insatisfatórias para o leitor acadêmico e o crítico conservador. Mas essas características insólitas do *Gonzaga de Sá* significam um desvio da norma e, ao que parece, são de vanguarda, pois trazem “aquela marca de intempestividade que, segundo Nietzsche, é a característica mesmo da modernidade”.⁴⁸

Vale destacar, aqui, algumas considerações sobre a construção do personagem Gonzaga de Sá. Ele não é um personagem feito, mas que se faz ao longo da narrativa; não é a produção de um modelo. Não tem similaridade com os tipos de personagens convencionais e, por isso, ganha em originalidade. Pelo fato de se revelar pouco, de Dona Escolástica não o entender, de Augusto Machado entendê-lo pouco, os dados a seu respeito são escassos e, em virtude disso, criam-se interrogações ao seu redor, num processo de reconhecimento aberto. Quanto menor é a onisciência do narrador, ou quanto maior é a rarefação de dados, mais vertical e profundo é o conhecimento do personagem. Esse processo de conhecimento aberto, fundamentado sobretudo na ambiguidade, torna-se ainda mais complexo quando se constata que Augusto Machado, gradativamente, também amadurece no evoluir da narrativa.

⁴⁸ SANTIAGO, Silviano. Vanguarda: um conceito e um possivelmente método. In: ÁVILA, Afonso (org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 116.

Aliás, esse é um processo dúbio e repetitivo, pois, como atestam alguns críticos literários, Augusto Machado está em Gonzaga de Sá e Gonzaga de Sá está em Augusto Machado, tal é a identidade entre os personagens. Como dizem, respectivamente, Paulo Rónai e Osman Lins, o romance é um “doloroso monólogo a duas vozes”⁴⁹ e, nele, “vêm e vão os dois burocratas, figuras paralelas, sendo uma a continuação ou variação da outra”.⁵⁰ Este é um fator de dimensão entre o posicionamento do narrador tradicional mais o tratamento dado ao seu personagem e o relacionamento de ambos em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Tradicionalmente, deve haver uma considerável distinção entre o narrador e o personagem, para que se mantenha uma plena, mas falsa, objetividade. No entanto, em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, Machado é o reflexo de Gonzaga, ou caminha para repeti-lo, confundindo-se, assim, o dono da ficção – o primeiro – com o elemento da ficção – o segundo.

No prefácio à edição da Mérito de 1949, Paulo Rónai⁵¹ afirma que *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* manifesta-se aparentemente como um romance desarticulado, tanto no plano da narrativa como no plano do personagem-narrador e do protagonista, uma vez que, desde a abertura, o ritmo narrativo é deslocado para regiões muito profundas, onde se recusa toda exigência relacionada com a ideia de crise, sendo as ondulações do opúsculo, que não são mais que eventuais expansões de seu protagonista, absolutamente desligadas de um fio narrativo preciso.⁵² Para o prefaciador, a apresentação dos

⁴⁹ RÓNAI, Paulo. Prefácio. In: BARRETO, op. cit., p. 36.

⁵⁰ LINS, op. cit., p. 129.

⁵¹ RÓNAI, op. cit., p. 35.

⁵² Cf. FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo?: contribuição à teoria do romance*. Trad. Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 31. Na concepção de Féher, o romance é problemático em duplo sentido, pois exprime o caráter tornado problemático das estruturas e do homem de sua

acontecimentos se desarticula porque a narração gira em torno de uma figura desarticulada, imprevisível e estranha. Segundo ele, a montagem dos episódios aparentemente soltos e desconexos justifica-se pelo fato de que não estão entregues a uma história de segmentos sequentes, em que as soluções para o herói não falham. Ao contrário, em sua opinião, a narrativa está à mercê do questionamento profundo de um ser problemático, inconformado, que vaga e divaga de corpo e espírito por não encontrar lugar para os seus pensamentos e sentimentos.⁵³

A pouca ação, a falta de aventuras ou uma história que se inicie no primeiro capítulo e se encerre no último contribuem para caracterizar a fragmentação da narrativa. O conflito propriamente dito não se revela nos fatos, porém permeia as entrelinhas sutil e implicitamente, sustentando-se na desarticulação cada vez mais crescente de Gonzaga de Sá. A tensão nasce da contraposição de duas forças antagônicas, uma vinda do mundo exterior, outra vinda da interioridade do personagem, e se intensifica a cada momento pela espera da revelação e do desvelamento da esquisitice do seu comportamento. Porém nada é explicitado; tudo é simplesmente sugerido.

Em outras palavras, não há ação que retrate, objetivamente, situações (lutas, reações físicas, encontro do antagonista com o protagonista, afastamento do herói ou do objeto que este busca etc.). Contudo, as insinuações são

época e porque, justamente como consequência, seu modo de expressão, toda a sua construção representam uma tarefa não resolvida (segundo Lukács, insolúvel); logo, revela-se como um problema. Em vez de problemático, talvez fosse melhor dizer que o romance é ambíguo. Ele nasce de uma atitude nova, reflexiva e crítica em face da linguagem, a partir do momento em que deixa de ser pura e simplesmente vivido de dentro, como um absoluto, para ser alcançado de fora, entendido como linguagem, distanciada, relativizada. Assim, esse termo já o caracterizaria como algo estruturalmente irônico.

⁵³ RÓNAI, op. cit., p. 36.

constantes e existem pelo viés da ironia, como consciência do autor no que diz respeito ao conhecimento dos artifícios estéticos modernos para a construção de seu texto,⁵⁴ e do humor, que se manifesta como visão cética de mundo e como atitude filosófica em face das graves questões da existência.

No ano da publicação do *Gonzaga de Sá*, Lima Barreto escreve a Alberto Deodato, seu amigo, aconselhando-o a ter mais ou menos aquela atitude filosófica que ele imprimiu ao personagem-protagonista do romance no embate com a existência: “O que falta no teu temperamento, ou está ainda faltando, é angústia, é dúvida, é o sentimento do infinito e da nossa humanidade; é também a interrogação dolorosa diante do teu destino e dos outros, sobre o valor da vida”.⁵⁵ Esse posicionamento do escritor está presente no romance que, acentuadamente intelectual, nada tem, entretanto, de romance de tese porque nada quer provar. Ao longo de suas páginas, não se resolve equação alguma. Nesse caso, Gonzaga de Sá, protagonista do livro, se configura como uma espécie de consciência do romancista, para quem a escrita⁵⁶ é a forma de

⁵⁴ BEHLER, op. cit., p. 86-89.

⁵⁵ BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Correspondência*. São Paulo: Brasiliense, 1961a, tomo II, p. 149.

⁵⁶ Cf. DURAS, Marguerite. *Escrever*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 19: “A escrita sempre foi destituída de quaisquer referências [...], portanto é sempre a porta aberta para o abandono. Existe o suicídio na solidão de um escritor. É possível sentir-se sozinho no interior de sua própria solidão. Sempre inconcebível. Sempre perigosa. Sim. Um preço a pagar por ter ousado sair e gritar [...]. Isso também existe na função de escrever e, sobretudo, talvez, dizer a si mesmo que não é preciso se matar todos os dias, visto que é possível se matar a qualquer dia”. Ao que parece, entre a solidão do louco e a solidão do escritor, mora também um abismo. Nele se debruça Lima Barreto. Nele se lançam outros, como Hölderlin, Artaud, Gérard de Nerval, Camilo Castelo Branco... Entre essas duas solidões, a do louco e a do escritor, uma terceira se coloca, em sua alteridade radical: a escritura. Dela só sabem aqueles que, despossuídos da literatura e do desejo da literatura, foram por ela um dia habitados. Essa solidão, que Maurice Blanchot denominou de

lidar com o desafio fundamental da existência: jogo entre a vida e a morte.

Ora, os aspectos contraditórios, paradoxais e incongruentes desse romance revelam-se desde a sua abertura, pois, logo de início, o autor/narrador não respeita a cronologia no que se refere à morte de Gonzaga de Sá, que é contada antes de sua vida. O autor ressalta ainda as reflexões filosóficas, os episódios e as divagações dos narradores que interrompem continuamente a frágil trama da narração, como os paratextos, que discutem questões relativas à autoria e ao gênero romance; “O inventor e a aeronave”, narrativa encaixada no primeiro capítulo, que discorre metaforicamente a respeito da composição do romance; os comentários do narrador-protagonista e do pseudoautor do livro, que fazem reflexões filosóficas a respeito do mundo das costureiras, das prostitutas, dos emblemas públicos, dos selos, da gente que frequenta o Lírico, da gente de Petrópolis, no sentido de pôr em questão a estrutura da sociedade brasileira e criticar satiricamente a crueldade, o cinismo e o oportunismo de suas elites. No mais, o andamento da narrativa se manifesta por meio de uma velada ironia, que se entremostra nas restrições, nas dúvidas, nas ambíguas concessões à mentalidade que deseja agredir mas não agride, pois se revela na linguagem do mas, do talvez, do embora, que se manifesta dispersa e isolada na urgência polêmica e emocional do romance.

À primeira vista, a técnica de que lança mão o romancista pode parecer descuido ou imperícia. Muitos estudiosos viram no procedimento de construção do *Gonzaga de Sá* um desconhecimento das regras da composição, opinião que não se sustenta quando se avalia criticamente a narrativa de Lima

solidão essencial, pertence, pois, ao campo da obra, esse inalcançável que o escritor deseja alcançar, só lhe restando, no movimento em direção à escrita, habitá-la provisoriamente. Cf. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'Água, 1984.

Barreto, uma vez que o autor consegue imprimir à narrativa, aparentemente disparatada e cheia de incongruências, uma atmosfera de absoluta homogeneidade.⁵⁷ Segundo alguns críticos, como unidade, como todo orgânico, nenhum livro de Lima Barreto é comparável a *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*.

Também a repetição, outro sinal de ironia, é recorrente, manifestando-se como peculiar trajeto do romance, que repudia a linearidade e se realiza em idas e vindas, voltas e reviravoltas, contradições e retomadas, que configuram sua poética como narrativa em processo. Chama atenção quando lança mão de recursos diversos para narrar um mesmo fato, como o enterro do compadre Romualdo, que é contado duas vezes: a primeira, o narrador o antecipa pela imaginação; a segunda, na narração do acontecimento, com diferenças insignificantes. No entanto, a antecipação reveste o fato triste mas banal de uma grandeza trágica.⁵⁸ Em outras ocasiões, o protagonista é omissor; começa uma frase que não acaba, arrisca uma alusão que não encontra repercussão imediata no seu único interlocutor, Augusto Machado, o qual, por sua vez, nos deixa muitas vezes em suspenso.⁵⁹

Um exemplo disso é a primeira frase do romance – “Nunca me passou pela mente que o meu amigo Gonzaga de Sá se dedicasse a cousas de balões”⁶⁰ – que só se explica, veladamente, no meio do livro; mas o seu conteúdo simbólico se esclarece apenas aos olhos de quem, já depois da leitura toda,

⁵⁷ RÓNAI, op. cit., p. 36.

⁵⁸ Cf. ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Trad. José Thomas Brum. 2 ed. rev. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 7-8. Rosset, na esteira de Nietzsche, define o trágico como “o que nos permite viver... o instinto de vida por excelência”. Nietzsche desenvolve essa noção de trágico em *O nascimento da tragédia* (1872). Segundo Rosset, é nessa obra que se encontra a grande descoberta de Nietzsche: “a alegria deve ser buscada não na harmonia, mas na dissonância”.

⁵⁹ RÓNAI, op. cit., p. 37.

⁶⁰ BARRETO, op. cit., 1990, p. 15.

procura retrospectivamente uma visão panorâmica. E o autor, por meio de pensamentos apenas esboçados, de perguntas não respondidas – “Sabes por que o fiscal dos bondes fiscaliza o condutor?” –, vai espicaçando o raciocínio e a sensibilidade do leitor, sugerindo-lhe reflexões e cismas.⁶¹

Paulo Rónai afirma que o romance não tem enredo, já que não se pode considerar como tal o fato de Augusto Machado e Gonzaga de Sá trocarem ideias e impressões passeando pelas ruas do Rio de Janeiro ou sentados no banco do Passeio Público. Para o crítico, a narrativa do romance desvia inteiramente do trilho da ficção limabarretiana, visto que se prende a um único fio condutor, que são as associações soltas. Por isso, o crítico relaciona Lima Barreto com os “processos revolucionários do romance moderno”.⁶² Ao que parece, pelo tema que aborda e pela técnica que utiliza, o escritor carioca antecipa o espírito novo que, logo depois dele, se introduziria em nossa literatura. Por isso, pode-se dizer que ele é o primeiro dos modernos, já que antecipa, em sua ficção, o que diz Mário de Andrade⁶³ no “Prefácio interessantíssimo”: “escrever arte moderna não implica somente a apresentação de problemas figurativos, mas especialmente estéticos”.⁶⁴

Inclusive o narrador,⁶⁵ a certa altura do romance, diz de modo ambíguo que a falta de articulação entre os eventos da narrativa parece responder à personalidade de Gonzaga de Sá. Aquele, ao se referir ao protagonista da história, afirma que “é

⁶¹ Idem, *ibidem*, p. 39.

⁶² RÓNAI, op. cit., p. 36.

⁶³ ANDRADE, Mário de. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

⁶⁴ Idem, apud FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. *Trincheiras de sonho: ficção e cultura em Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998, p. 141.

⁶⁵ BARRETO, op. cit., 1990, p. 104.

tal a incoerência, é tal a falta de ligações de seus atos, que o vejo na memória como o vi naquela tarde, em um café a circunvagando o olhar por tudo – enigmático”.⁶⁶

Lúcia Miguel-Pereira⁶⁷ também considera o *Gonzaga de Sá* como romance de “ação nula”, de “associações soltas”, “sem enredo”, com personagens “incoerentes”, praticando atos “sem ligação”. Para ela, todas essas observações podem ser agrupadas para definir e conceituar a construção romanesca dessa ficção. “O mais bem escrito, o mais composto [...] o menos

⁶⁶ Cf. HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna*. Trad. J. Guinsburg e Magda Franca. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 89. Embora não seja minha intenção explorar neste ensaio o estudo de Hauser acerca da tipologia dos personagens, gostaria de salientar que Gonzaga de Sá parece investido daquelas características do herói problemático de que fala o estudioso, visto que se revela como um herói alienado, que parece destituído de sua subjetividade e de sua natureza universal e que se vê jogado num mundo onde tudo é incerto, questionável e diferente do que parece ser. Nesse caso, em conformidade com o pensamento de Lúács, não podemos deixar de dizer que o herói problemático, próprio dos romances do século XIX, tem uma consciência mais vasta do que todos os destinos que a vida oferece. Daí a hipertrofia de sua alma, que se revela em um comportamento passivo, esquivo à assunção de conflitos interiores. Essas idiossincrasias do herói problemático conferem ao romance características que possibilitam chamá-lo de narrativa da desilusão. Ainda quanto ao alargamento e/ou aprofundamento da alma, cabe dizer que ele não se deve a um simples fato psíquico, mas implica “um juízo de valor decisivo incidindo sobre a realidade: essa autarquia da subjetividade é a mais desesperada das suas defesas finais, a renúncia a qualquer luta para se realizar fora dela, no mundo, luta antecipadamente considerada como sem saída e degradante” (LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 131). São também essas características do protagonista limabarretiano que nos permitem, ao que parece, alcinhar sua narrativa de romance do desencanto.

⁶⁷ MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. Prenúncios modernistas: Lima Barreto, p. 281-313; Pesquisas psicológicas: Machado de Assis, p. 49-103; Sorriso da sociedade: Coelho Neto, p. 251-267. In: _____. *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção (1870 a 1920)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.

pessoal dos romances limabarretianos, aquele em que a ironia não desandara em sarcasmo nem o *humour* em caricatura”, de acordo com a estudiosa. Mas, diferentemente de Paulo Rónai, que diz ser Gonzaga de Sá a figura mais representativa do romance, a estudiosa comenta ainda que, nessa narrativa um pouco solta, constituída principalmente pelas conversas do velho Gonzaga “a fonte do livro é [...] o narrador, mulato que se sentia flutuar, sem saber ao certo a que meio pertencia, acusando a formação intelectual de o haver desenraizado”:⁶⁸

Longe de me confortar, a educação que recebi só me exacerba, só fabrica desejos que me fazem desgraçado, dando-me ódios e talvez despeitos! Por que ma deram? Para eu ficar na vida sem amor, sem parentes e, porventura, sem amigos? Ah! se eu pudesse apagá-la do cérebro! Varreria uma por uma as noções, as teorias, as sentenças, as leis que me fizeram absorver; e ficaria sem a tentação danada da analogia, sem o veneno da análise.⁶⁹

O narrador, ao se posicionar de modo tão pessimista em relação à sua instrução, expõe a triste realidade do mulato numa sociedade recém-saída da escravidão. É a consciência de que, mesmo instruído, não teria espaço nela. A revolta do mulato reflete sua condição de excluído. Daí o desejo da alienação para não se perceber como sujeito do entrelugar, que também reflete sua morte em vida.

É ainda esse mulato deslocado que nos descreve o quadro social leviano, indiferente e adverso do Rio de Janeiro do final do século XIX, ao narrar a história de Gonzaga de Sá. Embora o título do livro sugira tratar-se da vida e da morte do protagonista, vida e morte estão presentes em todo o romance e permeiam a variedade de flagrantes, testemunhados pelos dois

⁶⁸ Idem, *ibidem.*, p. 301.

⁶⁹ BARRETO, op. cit., 1990, p. 81-82.

passeadores, em suas andanças pelo Rio de Janeiro.⁷⁰ Assim, vida e morte se constituem numa tensão que pode ser compreendida como a temática central da narrativa. Aliás, é a morte de Gonzaga de Sá, registrada pelo narrador no começo da narrativa, que oferece ocasião de se escrever sobre sua vida:

Para se compreender bem um homem não se procure saber como oficialmente viveu. É saber como ele morreu; como teve o doce prazer de abraçar a Morte e como Ela o abraçou. Depois de contar este grande fato da vida de um amigo, decifrar-lhe-ei os gestos íntimos e os seus atos insignificantes exporei. Não há erro, penso, procedendo assim.⁷¹

Como em *Recordações do escrivo Isaiás Caminha* e *Triste fim de Policarpo Quaresma*, a morte do burocrata propicia a vida do livro. As lembranças do *flâneur* preservam no plano da escrita do pseudoautor Augusto Machado as imagens da cidade antiga. A propósito, alguns críticos apontam Augusto Machado e Gonzaga de Sá como subterfúgios romanescos dos quais Lima Barreto lança mão para (re)inventar o espaço carioca e suas paisagens naturais. Assim, não deixam que se diluam no tempo os vários aspectos do Rio de Janeiro antigo, inteiramente destruídos pelo processo de modernização da cidade. Além do mais, é importante ressaltar ainda a pluridiscursividade que permeia as vozes dos personagens no seio do romance, concedendo-lhe assim um modo *sui generis* de percepção do mundo na sua luta por significação social.

Bakhtin,⁷² ao estudar as relações do romancista e dos seus personagens, já notara que o autor devia se transformar num outro relativamente a si próprio, ver-se com os olhos de um

⁷⁰ FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. *O romance de Lima Barreto e sua recepção*. Belo Horizonte: Lê, 1995, p. 71.

⁷¹ BARRETO, op. cit., 1990, p. 19.

⁷² BAKHTIN, op. cit., p. 135.

outro. Com efeito, se se deixar levar pelo herói, por seu intermédio, o livro fica desprovido de fundo, de profundidade, de relevo: sem forma. Numa fase intermédia, o autor domina o herói. Se este deixar de ser autobiográfico, perderá em vontade e em emoção para se subordinar a um princípio estético; se continuar a ser autobiográfico, se o autor continuar ainda a se projetar nele, tornar-se-á infinito para seu criador, exigirá sempre novas formas de acabamento: não já clássico, mas romântico. Por fim, naquilo que é sem dúvida para o grande crítico russo o estágio completo de acabamento, o herói é o seu próprio autor. O acontecimento estético exige, para se consumir, “dois participantes, pressupõe duas consciências que não coincidem”.⁷³

É o caso dessa narrativa, em que as vozes de Augusto Machado e de Gonzaga de Sá carregam outras vozes: as vozes do poder político, da burguesia decadente do Segundo Império e da recém-proclamada República, com seus insuportáveis arrivistas e suas manias de bacharelismo; das prostitutas estrangeiras; dos barões, agiotas, funcionários públicos, militares, jornalistas, burocratas, negros, mulatos, suburbanos, deserdados, operários, costureiras, especuladores, novos-ricos, escroques estrangeiros etc. Enfim, é nesse universo permeado pela pluralidade de vozes – da elite e, sobretudo, do povo humilde dos subúrbios cariocas – que Gonzaga de Sá se dá a ler juntamente com a cidade. Por isso, o romance de Lima Barreto se abre para o outro, permitindo que sua voz apareça. Ao permitir que o outro também tenha voz, que se manifeste como diferença em sua narrativa, o narrador possibilita o questionamento da noção ideológica do real, que não raro orienta os valores e os antivalores de uma sociedade.

No enredo, acontecimentos aparentemente banais do cotidiano se constituem em *leitmotiv* para a peroração filosófica

⁷³ Idem, *ibidem*, p. 32-33.

do protagonista, como o encontro casual com um conhecido na rua; ou um jornal do interior aberto sobre a mesa com algum fato corriqueiro, que dá margem a reflexões acerca dos costumes provincianos; ou uma moça que desfila de vestido novo pelo passeio público com o intento de arranjar algum namorado, levando Gonzaga a filosofar sobre a importância do mundo das costureiras; ou as prostitutas estrangeiras que passeiam pela Rua Gonçalves Dias, que lembram as bojudas naus de nossos primeiros conquistadores; ou os comentários satíricos a respeito do barão do Rio Branco e suas falcatuas políticas e diplomáticas etc. Todos esses quadros soltos fornecem rumos em que o narrador entra com a maior naturalidade para refletir, de maneira irônica, cética ou humorística, a respeito de aspectos da realidade nacional ou de questões estéticas, existenciais e metafísicas.

Entretanto, Paulo Rónai afirma que o *Gonzaga de Sá* não tem vozes, uma vez que não tem personagens, a não ser o herói que dá nome à narrativa. Para o crítico literário, a conversa entre o jovem Augusto Machado e o velho Gonzaga se manifesta mais como “monólogo a duas vozes do que como diálogo”,⁷⁴ reflexão, ao que parece, discutível, visto que é possível distinguir, na narrativa, a voz do personagem-narrador e a voz do protagonista. Prova disso é que podemos dizer que ambos os personagens têm vida própria, sem se confundirem um com o outro nem se confundirem com a voz do autor. Portanto, não se poderia dizer que Augusto Machado seja o duplo de Gonzaga de Sá, ou simples pretexto para a existência dos diálogos.

É preciso, sim, ressaltar que essas vozes já apontam para personagens atomizados, estilhaçados e incomunicáveis, hoje muito comuns no romance contemporâneo. Enfim, dizem respeito a personagens que já caracterizam a contingência do

⁷⁴ RÓNAI, op. cit., p. 37.

ser no mundo, o sentimento de vazio existencial, a fragmentação do eu, uma vez que são atravessados pela dúvida, pela angústia e pelo absurdo do isolamento, da solidão e do anonimato no meio urbano. Aliás, o narrador caracteriza esplendidamente Gonzaga de Sá mediante uma técnica das mais estranhas, uma vez que lhe recomeça o retrato umas quatro vezes, sem nunca o terminar. Entretanto, a cada esboço da figura do protagonista, ele lhe acrescenta novos pormenores. Chegamos assim a ver as duas personalidades que coabitam em Gonzaga de Sá: o funcionário público pontual, apagado, correto; e o filósofo irônico, humorístico, cético e racional.

No entanto, no parecer de Paulo Rónai, o seu interlocutor, Augusto Machado, embora fale mais de si do que de Gonzaga, parece não ter existência real. Para o crítico, o personagem-narrador se manifesta como uma individualidade das mais vagas e se constitui como mero pretexto de diálogos sobre angústias metafísicas, o desenho dos selos, a vida das costureiras ou a onipotência do barão do Rio Branco. Por isso, o estudioso afirma que sua personalidade é ora absorvida pela de Gonzaga de Sá, que, por efeito de convivência, acaba adivinhando-lhe os pensamentos e completando-lhe os raciocínios não expressos; ora se dilui no ambiente e na paisagem, a que é ligada por misteriosas correspondências; ora, e este é o caso mais frequente na opinião de Rónai, confunde-se com o próprio autor, cujos complexos de homem de cor, desambientado, de sensibilidade agudíssima, vêm à tona em diatribes amargas.⁷⁵

Na verdade, o crítico literário parece repetir, na análise do *Gonzaga de Sá*, os velhos preconceitos dos mais importantes críticos do romance de Lima Barreto, que, ao que tudo indica, leram-no a partir da perspectiva machadiana. Esse romance não apresenta a revolta declarada, a amargura e o cariz paródico

⁷⁵ Idem, *ibidem*, p. 38.

dos outros romances do escritor. Nele, tudo é dito sob medida. Ademais, o autor já utiliza recursos que estão muito além do seu tempo para compor a narrativa, como dar à voz dos personagens liberdade para refletir também a respeito da crise da linguagem no contexto da *Belle Époque*. Veja-se que a própria estruturação do romance aponta para uma ruptura com aquela estética, já inteiramente esvaziada pelos clichês da arte de bem falar e escrever.

Diferentemente de todos os outros livros do autor (em que predomina a força da expressividade, ou seja, uma estética popular, como o próprio autor a denominava; mais que o puramente bonito, ornamental e superficial, poética muito comum ao tempo do escritor, nas penas de Coelho Neto, Rui Barbosa, parnasianos e simbolistas, cujo belo e superficial palavrório aborrecia Lima Barreto), esse pequeno opúsculo se destaca justamente por seu aspecto econômico, despojado, cerebrino e frio. O efeito final que se tem dessa prosa o mais das vezes seca e concisa, cortada não raro por uma ironia cruel, resulta de um incansável trabalho de depuração textual, em que, ao que parece, sucessivos cortes extraem tudo o que não é essencial ao texto.

O foco narrativo também chama atenção, pois ele é o ponto de ligação entre a caracterização do personagem Gonzaga de Sá e a desmistificação do tipo convencional de personagem. O narrador não traça horizontalmente o personagem, ou melhor, traça-o em poucas linhas. Ele se apresenta dinâmico e sob as mais variadas facetas, escapando-se, com isso, à condição de desvelamento. Nesse procedimento do autor implícito, manifestam-se, simultaneamente, a dessacralização do narrador demiurgo e onisciente e o personagem diáfano. Mediante tal estratégia, o narrador sugere ao leitor novas perspectivas para a leitura do opúsculo, sobretudo quando questiona Gonzaga de si para si, porém sem chegar a um conhecimento preciso ou completo do amigo:

Fiz, como verão, todas as hipóteses, mas nunca nenhuma me satisfaz; entretanto, para não cansar o leitor, eu lembrarei como Poe (creio eu) que a verdade está sempre na hipótese mais simples, ao que Comte ajunta: a mais simpática. Cada um que faça a sua de acordo com esses conselhos.⁷⁶

Outro aspecto em que se apoia a dessacralização do narrador demiurgo e onisciente é a descentralização da narrativa de fatos notórios e de limite objetivo, pois valem por ações os incidentes banais, que despertam reflexão ou críticas profundas não só ao biografado como também ao biógrafo, que passa para o primeiro plano na linha narrativa. A biografia perde, assim, a sua caracterização e reveste-se de memorialismo. Inclusive, no texto, entendido como forma de escritura do passado, Lima Barreto mostra que escrever é recontar, não apenas como um simples exercício de memória, mas como uma procura de origem. Essa tentativa de compreender o passado recuperado pela memória que quer chegar à verdade tem como resultado a descoberta do texto subjacente, que desdiz o que o enunciado afirma e nos revela uma outra história, que é a da técnica do fazer literário.

No entanto, a reescritura do passado não leva à pretendida verdade, mas à compreensão de que existe apenas ausência da verdade, a sua perpétua fuga, o seu espaço vazio, que o discurso mascara para criar o efeito ilusório do real no plano da ficção, já que a arte da escrita não tem outra saída a não ser distorcer o que escreve e o que cria, pois não pode apreender o real, que conserva como sua marca indelével o enigma do Acaso, que desafia a ciência e a razão.

Ora, esse caráter de contingência das coisas fascinava Lima Barreto, e ele o vivenciava no paradoxo da escrita: um processo que se vale da linguagem, apesar da consciência da precariedade desta enquanto instrumento de comunicação: os personagens-

⁷⁶ BARRETO, op. cit., 1990, p. 56.

narradores – Augusto Machado e Gonzaga de Sá – estão à procura de um princípio centralizador, mesmo sabendo que é inútil desnudar a palavra procurando a essência. Para eles, rememorar e escrever não constituem um fim, mas um meio, o contínuo processo da busca, ainda que busca da letra,⁷⁷ que, como afiado estilete, produz a escritura, para contestar, nos avessos da linguagem, o espaço social como geografia excludente, como espaço que impõe a morte ao sujeito, como espaço que faz valer o pragmatismo dos conhecimentos racionais e positivistas que, no entanto, não dão conta de apontar soluções plausíveis para o dilemático conflito entre a ciência e a ficção, entre a Utopia e o real, entre eu (indivíduo) e o meio.

Esse movimento pendular – entre o dito e o entredito, a Utopia e o real, o ficcional e o não ficcional, o enunciado e a enunciação, o indivíduo e a sociedade – leva o narrador a uma reflexão profundamente cética e desenganada acerca do destino humano e sua ação inútil, pois o faz tomar consciência de que a escritura é irremediavelmente falsa, pois nunca pode dominar, apreender ou compreender o real. Um exemplo disso no romance é a aeronave do inventor/cientista Gonzaga de Sá que, embora fruto do conhecimento científico, não voa. Os planos e o projeto falham. O inventor fracassa, o trabalho criterioso de anos a fio resulta vão e, assim, não resta alternativa ao narrador a não ser lamentar o fracasso de sua empreitada.

⁷⁷ Cf. BARTHES, Roland. De l'oeuvre au texte. In: _____. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984. Barthes diz que o segredo de um texto está na enunciação. O enunciado é lugar de todos os jogos da linguagem, mas a enunciação vem da memória e do esquecimento do autor, dos segredos do seu corpo, do ritmo pulsátil de sua mão que segura o estilete da escrita, na letra, sua marca inaugural, inscrição primeira que se escava no real. Enfim, o sujeito marcado por uma divisão, por ser falante, verifica que um objeto o atravessa: o objeto, a causa de desejo, resto, resíduo, onde o sujeito se eclipsa, letra, literalidade.

É essa oscilação irônica, ou seja, esse descompasso entre sonho, ideal, Utopia e real que gera dúvida, desengano, ceticismo no autor/narrador, mas ao mesmo tempo gera o romance (e o prazer no leitor), já que esse mundo ambíguo, construído de papel e tinta, não existe a não ser no plano da arte, e o material de que lança mão o escritor para inventá-lo não passa do uso de um código: a língua. Assim, o leitor fica dividido entre o nada e o real, entre o silêncio e a escrita, entre o mundo ilusório da literatura e o destino humano, não lhe restando outra coisa a não ser sorrir e se divertir com o jogo do autor na sua aventura fictícia, que aponta, a um só tempo, para o processo de criação literária e para a torpe origem de nossa estrutura social, desconstruída, de forma crítica, no *corpus* do objeto de arte – romance.

O autor nos deixar entrever a formalização de referências do nível imaginativo que passam a integrar uma morfologia da narrativa em “O inventor e a aeronave”, ao desiludir, ludibriar, intrigar, enganar, dar o que pensar e divertir o leitor com a estratégia anti-ilusionista da construção de uma aeronave de papel, justamente para chamar atenção para os elementos de composição da narrativa, cujos problemas emergem à superfície do texto e invadem o nível representativo. É nesse complexo jogo alegórico que se manifesta a ironia em “O inventor e a aeronave”, pois a ruptura da ilusão artística, com a paralela intrusão do autor/inventor na história encaixada, ainda que sob a máscara de um eu travestido de terceira pessoa, assume uma dimensão autoral ou composicional:

Desde dez anos não havia segundo em que ele não pensasse na máquina. Às vezes, sobre as folhas do Canson, tanto se demorava a riscar e a traçar que não chegava bem a compreender como passara da treva da noite para a claridade da manhã. Folhas e folhas de papel, outras vezes, amontoava com cerradas equações e outras expressões algébricas; e, nas horas de descanso, passeando os olhos distraído por elas, apareciam-lhe

diante deles, com as suas rebarbativas letras gregas – os “fi”, os “mi”, os “gama”, os “pi”, aqueles minúsculos caracteres ligeiros e de curvas sutis, como pelotões de tênues pensamentos que as “integrais” faziam avançar em fileiras disciplinadas, marchando para frente, para frente... Consultava revistas, tratados, compêndios; folheava-os bem e, noites, com os pés n’água para afastar o sono, ficava sobre as suas páginas a ler, a comparar um com outro, a cotejá-los inteiramente absorvido no ensino deles, a meditar, a adivinhar neles os impossíveis para o seu aparelho e a perscrutar os obstáculos que devia vencer, e as leis a que se devia curvar.⁷⁸

A intervenção do eu autoral no *Gonzaga de Sá* ocorre ora de modo flagrante, ora de modo mais discreto. Por isso o vemos, dentro do romance, ora disfarçado na terceira pessoa, como no fragmento de “O inventor e a aeronave”, ora na primeira, quando se dissimula na voz do protagonista e, principalmente, na do narrador e pseudoautor Augusto Machado.

Como procedimento reiterado, registre-se o corte da representação (interrupção da linha narrativa) por considerações sobre a arte de criar e/ou a arte da ficção, as quais desempenham múltiplas funções: dado configurador de um eu personagem obcecado pelo problema da expressão; elaboração e transmissão de um ideário poético e estético do autor (podemos pontuar isso ao longo de todo o romance); interrupção do fluxo emocional para conter seu possível transbordamento; e um lembrete ao leitor de que ele está diante de ficção (é bom ressaltar que a aeronave de papel, que serve tão-somente para ilustrar uma página de ficção, por isso, não voa, não visa outra coisa a não ser funcionar como pretexto para deter a atenção do leitor no processo de tessitura verbal e nos fatores da construção da narrativa).

⁷⁸ BARRETO, op. cit., 1990, p. 24-25.

É essa cisão do eu literário – ator e espectador de si mesmo – que, sob a égide do autor implícito, acompanha e comenta a aventura da escritura levada adiante pelo pseudoautor e narrador da suposta biografia de Gonzaga de Sá. Como exemplo disso, podemos apontar a tática mais dissimulada de quebra da ilusão artística, mediante a qual ocorrem as incursões do eu autoral tanto nos paratextos – “Advertência” e “Explicação necessária” – como na narrativa propriamente dita, principalmente no primeiro capítulo, quando o autor põe na boca do personagem-protagonista e do personagem-narrador – suas criaturas-disfarces – alusões sinuosas e ambíguas no intuito de fazer valer sua verdade e/ou sua mentira.

A incidência dessa técnica no romance induz o leitor a assumir um certo distanciamento, ainda que momentâneo, frente aos assuntos e temas representados, o que dificulta a sua recepção meramente emotiva e catártica e incita a uma leitura mais atenta a seus elementos de composição. Embora a função e a eficácia dessa disfarçada intromissão do eu autoral não se esgotem no seu valor anti-ilusionista, este não deve ser menosprezado como fator que imprime um certo direcionamento à relação leitor-texto.

A propósito, é de forma insólita e surpreendente que Lima Barreto põe em foco, em “O inventor e a aeronave”, a tensão ilusionismo/anti-ilusionismo, manifesta sobretudo na oscilação Utopia, sonho, ideal *versus* real, que dinamiza toda a sua narrativa. À maneira de um mágico que tira da cartola coisas inesperadas que vão assombrando e fascinando o público, o romancista exhibe o seu poder de criar realidades por meio da palavra, mas logo em seguida dá, como diz Jankélévitch⁷⁹ em *L'ironie*, uma inesperada cambalhota, salta do nível da representação para a folha branca do papel, na qual dispõe sinais tipográficos, e bruscamente desfaz a ilusão de realidade

⁷⁹ JANKELEVITCH, Vladimir. *L'Ironie*. Paris: Flammarion, 1964.

que havia criado, esboçando uma outra realidade – esfumada, etérea e impregnada de impressões sombrias e tristes – que refletem os devaneios e utopias do autor implícito.

Como resultado, “O inventor e a aeronave” sintetiza a aventura da escritura e instiga a leitura tensa entre a ilusão de realidade e o destecer a ilusão, entre função representativa e função poética da palavra, entre o objeto e o nome do objeto, entre o espaço imaginário e o espaço em preto e branco do papel, entre o dizer e o desdizer (ou não dizer), entre o apontar para o sonho, o ideal, a Utopia e criar um objeto de arte engajado, sem cair no panfletarismo.

Logo, não podemos compreender totalmente o estranho enigma apresentado em “O inventor e a aeronave”, uma vez que esse capítulo não pretende resolver os problemas da arte nem a tensão entre o real e o sonho, mas apenas lhe evidenciar as contradições latentes, apontando uma única via para transcendê-las: a aceitação dos dilemas da arte literária e a objetivação da subjetividade, que permitem ao inventor/criador assumir as limitações da própria criação para nelas não se aprisionar. Somente incorporando as contradições pode o artista, como faz Lima Barreto em *Gonzaga de Sá*, construir a obra aberta, dinâmica, pluridiscursiva e progressiva, que Friedrich Schlegel⁸⁰ assimila à modernidade, esta incompatível com sistemas fechados, por sua consciência dividida e (cons)ciente das dissonâncias do real.

Em virtude disso, a atitude irônica do sujeito da enunciação no *Gonzaga de Sá* se radicaliza no seu instalar-se dentro da própria narrativa para questionar a literatura e propor uma nova estética para a Literatura Brasileira. Esse desdobramento do eu do autor revela-se como desprendimento e superioridade do artista e também ambivalência em relação

⁸⁰ SCHLEGEL, Friedrich. Fragments critiques. In: LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc (orgs.). *L’Absolu Littéraire*: Théorie de La Littérature du Romantisme Allemand. Paris: Seuil, 1978, p. 81-97.

ao objeto que cria. Este, sorrindo diante de sua criação, parece manejá-la como que brincando, pois é ela a aeronave que não voa, mas propicia o sonho do voo, a Utopia do voo e o ideal de construir no plano da ficção a utopia de uma literatura que seja, ao mesmo tempo, engajada e objeto de arte.

Esse questionamento da literatura (e também autoquestionamento do escritor/inventor), que o autor/narrador empreende de modo vário ao longo da narrativa, consubstancia a sua independência de ironista romântico-moderno, livre para o fazer/desfazer da própria obra. O distanciado sorriso do autor diante da própria criação já se revela sutilmente na “Advertência”, um dos paratextos do romance, uma vez que ele o assina como editor e cede fingidamente a palavra a um outro autor, Augusto Machado, do qual se distancia para lhe dar liberdade de fala e de ação dentro da narrativa. Esse embuste ficcional conserva o jogo dialético do romance e a tensão entre a voz do autor e a voz do narrador, entre a voz do autor e outras vozes (as do *establishment* e as dos silenciados), entre o enunciado e a enunciação, já que, por meio desse truque de autoria, o autor/real se exime de assumir a autoria do relato, pois inventa um narrador intermediário, Augusto Machado, que é quem conta a história do cético Gonzaga de Sá.

O leitor, à medida que segue o percurso do relato do jovem Augusto Machado, descobre não só as razões do pessimismo e da amargura do protagonista no tocante ao rumo que as coisas tomam com a República, como também o contraponto que com ela estabelece o olhar crítico do narrador, cujos exemplos estão estampados, mediante a parábase,⁸¹ no capítulo da noite no

⁸¹ Interrupção da ilusão narrativa, o aparte mediante o qual a ficção da ilusão é suspensa. Interrupção da ilusão ficcional mediante a aparição do autor, a figura do narrador autor-consciente, que tem a mesma função do anacoluto, isto é, a de romper a sintaxe de uma frase com certas expectativas para, em seguida, prosseguir de modo totalmente diferente. Da mesma forma que na parábase, a função do anacoluto é interromper a linha narrativa.

Lírico, no comentário irônico a respeito dos selos, na descrição galhofeira dos emblemas públicos e nas reflexões em torno do feriado nacional.

Podemos apontar ainda como embuste do autor o título do livro – *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* –, pois a narrativa propriamente dita vai muito além do que ele propõe: a suposta biografia do protagonista do enredo. Todavia, o título assume o valor de uma lótes, pois na narrativa propriamente dita não teremos a biografia de Gonzaga de Sá, mas um amplo olhar irônico e ousado pela ordem das coisas e das ideias, e todo ele, por assim dizer, interior. Assim, também o título já insinua a tensão entre o que o romance se quer – verbo pleno e absoluto – e o que o romance é – verbo precário e relativo, ou seja, tensão entre o real e o ideal, o real e a ficção, o real e o sonho, o real e a Utopia, a escritura e a representação, o enunciado e a enunciação, recorrentes da abertura ao fechamento do romance.

A voz do autor/narrador, no *Gonzaga de Sá*, é tecida de outras vozes. Nela, ressoam outros ecos, tonalidades, ritmos que revelam sua passagem por lugares vários, mesmo que breves, por escritos, textos que deixam marcas na sua voz, interferem no que sua pena produz, já que algo insólito perpassa a narrativa e produz descentramento, fragmentação e ruptura com a forma tradicional de romance, fazendo desaparecer as fronteiras rígidas de um centro encarcerante. Daí o fato de o romance se configurar como texto plural. Isso não quer dizer que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido.⁸²

Por isso, poderíamos até supor que haja, no *Gonzaga de Sá*, ecos do pensamento de Nietzsche, ainda que sejam mediados pela voz de outros autores, via intertextualidade, porém sem assumir o rigor de sistema filosófico; antes se caracterizando pela ambiguidade e liberdade próprias à criação literária, pois o

⁸² BARTHES, op. cit.

diálogo com outros textos se revela como recurso discursivo de instauração da ironia.

Um exemplo disso são as especulações do narrador-protagonista em torno de reflexões filosóficas que colocam em xeque a crença de que, por meio da consciência, do ato de pensar ou da elaboração de conceitos, o sujeito possa apreender o real. Ledo engano, pois não somos mais um eu cartesiano, entendido como um sujeito psicológico, quer como um *ego* transcendental, garantido ontologicamente pela propriedade de seu pensamento, sujeito idêntico a si mesmo, fonte do saber.

Ao que parece, o eu, no *Gonzaga de Sá*, é, como diz Mallarmé, um outro, já que nele o que se configura é antes um processo de estranhamento, anonimato e alterização. Como diz Freud,⁸³ “o Eu não somente não é senhor na sua própria casa, mas também está reduzido a contentar-se com informações raras e fragmentadas daquilo que se passa fora da consciência”.⁸⁴ Como Freud, Nietzsche⁸⁵ também estiliza a concepção de Eu como unidade e, ao que parece, deixa aberta uma lacuna para que ele seja pensado como espaço da ficção, logo das máscaras: isso pode se dar tanto no plano da existência

⁸³ FREUD apud CHAUI, Marilena. *Filosofia*. São Paulo: Ática, 2000, p. 83.

⁸⁴ CHAUI, op. cit., p. 83. Marilena Chauí salienta que, no transcorrer da modernidade, os humanos foram feridos três vezes e que as feridas atingiram o nosso narcisismo, isto é, a bela imagem que tínhamos de nós mesmos como seres conscientes racionais e com a qual, durante séculos, estivemos encantados. Que feridas foram essas? A primeira foi a que nos infligiu Copérnico, ao provar que a Terra não estava no centro do Universo e que os homens não eram o centro do mundo. A segunda foi causada por Darwin, ao provar que os homens descendem de um primata, que são apenas um elo na evolução das espécies, e não seres especiais, criados por Deus para dominar a Natureza. A terceira foi causada por Freud com a psicanálise, ao mostrar que a consciência é a menor parte e a mais fraca de nossa vida psíquica.

⁸⁵ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. A filosofia na época trágica dos gregos, p. 7-42; Sobre verdade e mentira no sentido extramoral, p. 45-52. In: _____. *Obras incompletas*. 2. ed. Seleção de textos de Gerard Lebrun, tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

como no plano da escrita. Na perspectiva do autor de *Ecce Homo*, não somos, pois, um eu inconsútil, uno, consciente, mas um eu disperso, múltiplo, fragmentado, inconsciente e ingovernável.

Nas perguntas que se propõe Gonzaga de Sá, nas hipóteses que levanta, ressoam, ao que parece, concepções do perspectivismo nietzscheano e sua lição de que não existe verdade, mas tão-somente dúvida, metáforas, acaso, contingência, já que a nossa busca da verdade (ou do conhecimento) habita o terreno das ilusões, da cegueira e do improvável:

Quem tem certeza das suas revelações? Quem acreditará na sua consciência? Sou pela dúvida sistemática... Eu não sinto evidências. Não sofro daquilo que Renan chamava a horrível mania da certeza... Tudo para mim foge, escapa, não se colhe... O que há são crenças, criações do nosso espírito, feitas por ele para seu gasto, estranhas ao mundo externo, que talvez não tenha nenhuma ordem para se curvar à que criamos...⁸⁶

O homem é um animal conceitualista, isto é, capaz de tirar de pequenos dados do mundo uma representação mental, uma imagem, estendê-la, desdobrá-la e convencer o outro que aquilo tudo existe fora de nós... Tu sabes?⁸⁷

Há média possível para a felicidade das classes?⁸⁸

No entanto, as perguntas que se faz Gonzaga de Sá não encontram resposta, e a reflexão, em vez de encaminhar-se para um final de apaziguamento da dúvida, desemboca na manutenção da tensão e do dilema. Tem-se a impressão, inclusive, de que o pequeno opúsculo de Lima Barreto parece

⁸⁶ BARRETO, op. cit., 1990, p. 105.

⁸⁷ Idem, ibidem, p. 91.

⁸⁸ Idem, ibidem, p. 92.

dizer implicitamente que o real não existe, ou melhor, que tudo o que existe é mero fruto do acaso. Isso parece perceptível também no devaneio do inventor da aeronave (e ainda nas perorações filosóficas do protagonista). Ali, a concepção de que o mundo das representações procede da atividade pura e livre do eu radicaliza-se na conversão do real em aparências e na sua dissolução pelo mesmo eu que o produzira – dupla atuação da ilimitada soberania do eu, que provocou a violenta crítica de Hegel e as restrições de Kierkegaard à ironia romântica.⁸⁹

Essa dinâmica produtora/destruidora do real, ao que parece, se realiza metaforicamente na dinâmica da linguagem do *Gonzaga de Sá*, no qual o autor implícito, via narrador, produz representações e cria significações para em seguida negá-las, no contínuo movimento pendular entre o real e o irreal, a realidade e a ficção, a escritura e a representação, o real e a linguagem.⁹⁰

⁸⁹ BEHLER, op. cit., p. 190-202.

⁹⁰ Cf. BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, s/d., p. 22-23: “Desde os tempos antigos até as tentativas da vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável – mas somente demonstrável – pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o impossível, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer nunca se render. Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura. Eu dizia há pouco, a respeito do saber, que a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo; e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela é também obstinadamente irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível. Poderíamos, então, pensar que algumas manifestações da arte buscam, ainda, a representação do real. Aí se alinham as diversas modalidades da arte da

Aliás, o que caracteriza magistralmente o romance é essa tensão entre as múltiplas possibilidades da ficção e os conceitos que querem se afirmar como essenciais. Mas estes, hoje, estão esvaziados, pois não mais se pensa o homem na sua inteiridade modelar, mas o lugar onde o sujeito se constitui, sua escrita aí onde ele se apaga, perpassado por algo que funciona como causa de novos significantes, novas escritas que proliferam de modo peculiar na cena literária. A respeito da questão, Gonzaga de Sá diz sabiamente que “é difícil dizer onde começa o real e onde acaba”.⁹¹ Nesse movimento de fazer-desfazer a(da) própria obra, parece delinear-se a concepção de arte como alternância de autocriação e autodestruição proposta pela ironia romântica,⁹² que via nessa dinâmica um signo da consciência de autolimitação, indispensável à liberdade do artista e um índice de superioridade diante do seu material.

A propósito, a contestação do próprio discurso não implica necessariamente a intromissão direta do eu autoral e nem sempre se efetua de forma imediatamente perceptível. Às vezes, Lima Barreto se imiscui tão sub-repticiamente no texto, que o questionamento, a avaliação ou a retificação irônicas do seu discurso se processam de modo oblíquo e disfarçado. Isso ocorre, sobretudo, no primeiro capítulo – “O inventor e a aeronave” – e nos paratextos “Advertência” e “Explicação necessária”, quando o editor/autor põe em questão o trabalho de escrita do pseudoautor Augusto Machado, e quando este louva o gênero biografia para criticá-lo como trabalho de valor literário e estético e, de forma invertida, ironiza a literatura vigente em sua época, cuja linguagem era, na perspectiva do escritor carioca, distante e aristocrática.

mimese, da arte realista propriamente dita. Outras, por sua vez, já não buscam a representação do real, mas sua escrita”. Esse é, ao que parece, o caso do *Gonzaga de Sá*, de Lima Barreto.

⁹¹ BARRETO, op. cit., 1990, p. 91.

⁹² BEHLER, op. cit., p. 95.

Já em “O inventor e a aeronave”, o autor faz uma síntese do processo de criação e construção de um texto, explícito na analogia da construção de uma aeronave, e expressa sua reação diante desse árduo trabalho: solidão, ceticismo, desencanto, perplexidade. A linguagem é concisa e sóbria e, apesar de alguns trechos exclamativos, predomina uma dicção contida. Mas, assim que o inventor/autor conclui sua exposição, o narrador retoma a palavra, intromete-se no texto e extravasa sua emoção e seu profundo desânimo existencial frente ao fracasso da construção da aeronave que, construída ao longo de um intenso, árduo e penoso trabalho, não levanta voo. Porém, logo em seguida, o eu crítico do autor implícito intervém dissimuladamente, sorri como que envergonhado da hipérbole, faz a correção irônica da metáfora e reinstala o ceticismo: “O Acaso, mais do que outro qualquer Deus, é capaz de perturbar imprevisivelmente os mais sábios planos que tenhamos traçado e zombar de nossa ciência e de nossa vontade. E o Acaso não tem predileções...”⁹³

O salto do eu autoral, travestido de terceira pessoa, para dentro da história encaixada, a fim de ludicamente pô-la em xeque, faz de “O inventor e a aeronave” um capítulo especialmente significativo no conjunto do *Gonzaga de Sá*, pelas questões que suscita a respeito da situação da produção literária brasileira no seio do conturbado contexto histórico e cultural do início do século XX. Prova disso é que esse romance aponta para um novo momento histórico-cultural, demarcado pelo fim do regime monárquico e o início do regime republicano, ao mostrar que não há mais lugar para a literatura sacralizada do passado, isto é, a literatura que se orienta sob a égide do epigonismo pós-machadiano, já que, na sua ótica, somente a linguagem dessacralizadora poderia ser compatível com a realidade histórica, social, econômica e cultural do país

⁹³ BARRETO, op. cit., 1990, p. 26.

naquele conturbado momento.⁹⁴ Nesse sentido, *Gonzaga de Sá* contextualiza historicamente o dilema que perseguirá o escritor em sua trajetória, em relação à qual assume valor de premonição. Literatura que parece gerar-se da angustiada indagação sobre a possibilidade-impossibilidade da literatura e que não encontra outra maneira de responder-se senão no próprio processo de fazer-se a si mesma em incessante autotestar-se.

Em função disso, o romance de Lima Barreto se define como posse impura da literatura, traumatizada por desconfianças, retraimentos, paradoxos e conflitos, ou seja, a estrutura do romance reflete também a estrutura daquela sociedade ainda em processo de transição, passando de um regime monárquico para um regime republicano. Daí o fato de o *Gonzaga de Sá* se fundamentar na trajetória de dois personagens problemáticos que, imersos num espaço social

⁹⁴ Cf. PILAGALLO, Oscar. *A História do Brasil no século XX (1900-1920)*. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 16-17. Ainda que o clima de otimismo se estendesse ao quadro institucional daquela época, uma vez que o regime republicano dava sinais de consolidação depois de ter enfrentado revoltas e revoluções sangrentas, a situação do país era profundamente delicada. No entanto, as notícias dos jornais do início do século XX omitiam o que realmente estava acontecendo em plena *Belle Époque*. Mas *Belle Époque* para quem? Obviamente, para a elite, porque o povo vivia mergulhado na miséria e sem qualquer perspectiva de mudança. Nesse sentido, vale a pena levar em consideração a desconfiança com que o narrador e o protagonista do romance de Lima Barreto observam essa mesma realidade. Estes, em vez de tirarem de foco a outra realidade, nada glamourosa, mostram que, fora dos salões afrancesados, onde se declamava poesia para as meninas de Botafogo, o país amargava uma arrasadora recessão. Aliás, o romance faz referência a ela ao citar, *en passant*, o que se denominou naquela época Encilhamento, que, *grosso modo*, é o fruto dos excessos financeiros dos primeiros anos da República. Lima Barreto, revoltado com a humilhante situação do país, não deixa por menos e, pela voz do narrador e do protagonista, faz duras críticas a essa recessão, que só beneficiava a elite que, aproveitando-se da situação e de olho no lucro fácil dos negócios, comportava-se como se estivesse num cassino ou no Jockey Club apostando em corridas de cavalos.

flutuante, incerto e contingente, não têm outra saída a não ser olhar o seu meio por uma perspectiva extremamente cética, amargurada e irônica.

É esse olhar proveniente da objetiva de Lima Barreto que configura o *Gonzaga de Sá* como um romance que oscila na tensão impossibilidade-possibilidade da literatura, mas ainda assim essa tensão – uma constante no romance – ultrapassa essa condição, pois, mais do que tema, ela se configura como a própria dinâmica que funda e enforma a obra do escritor, sem necessariamente emergir à camada referencial do texto como algo de que ele fala. Seu modo de existir é mais subterrâneo: movimento propulsor de contínuos questionamentos do autor, que o impedem de se fixar em certezas. É essa estratégia, por assim dizer, lúdica, que predomina na narrativa, uma vez que se configura no vaivém do enredo. Com isso, poderíamos dizer que o aspecto propositalmente desarticulado do romance não passa de uma opção estética moderna do escritor para construir seu texto.

Daí a impossibilidade-possibilidade da literatura, em alguns momentos, nem sempre ser focalizada pelo escritor com distanciamento irônico ou na clave do *humour*, como em “O inventor e a aeronave”, “Advertência” e “Explicação necessária” e noutros trechos da narrativa propriamente dita, uma vez que, por meio das vozes narrativas, ele a modula em registros diversos e lhe imprime com frequência uma dicção grave e trágica, que não dissimula seu mal-estar, a angústia, a insatisfação que lhe provoca o duro ofício de se exprimir e de escrever.⁹⁵

⁹⁵ Cf. LINS, op. cit. Osman Lins assinala a ausência de profissionalização do escritor e de expansão e diversificação do público leitor, uma assimetria que é imputada ao subdesenvolvimento cultural da sociedade e ao refinamento dos intelectuais. Para ele, pela ausência de canais adequados à circulação de sua obra, Lima Barreto torna-se uma vítima dramática dessa situação de isolamento do escritor, motivo que o leva ao alcoolismo e à loucura. O ensaísta valoriza, pelo estudo das peculiaridades expressivas do autor de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, a obra incompreendida e considera-a uma

Lima Barreto não deixa, no entanto, que a insatisfação imobilize a sua fala em discurso monocórdio sobre a inacessibilidade da palavra-arte, não se deixa apossar por uma subjetividade imoderada, nem se entrega ao envolvimento total com a sua literatura. Adota, ao contrário, a estratégia da ironia,⁹⁶ no que esta propõe de perspectiva distanciada diante da própria obra, de prescrição de um relacionamento ambivalente do artista com sua arte, pautado na dualidade reverência-irreverência, única atitude que torna o criador apto a enfrentar os desafios e contradições da criação sem neles se enredar e se aprisionar, preservando a mobilidade e liberdade do espírito.

A invenção da aeronave, assim, tem a ver com a aventura da escrita; com suas estratégias; com seus processos de criação; com seus jogos de dizer alhos para significar bugalhos. O que está em jogo, portanto, em o “Inventor e a aeronave”, é uma outra coisa, já que a linguagem do escritor distorce o que pensa e o que escreve,⁹⁷ pelo desdobramento do eu que se traveste de

poética que pode minimizar essa assimetria, ao confrontar os aspectos que a distinguem no ambiente cultural de sua época.

⁹⁶ BEHLER, op. cit., p. 41-44.

⁹⁷ Cf. DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. 3. ed. revista. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 14. Não se pode esquecer que a linguagem funciona sempre como um truque de mágica. Nunca sabemos o que o outro fala. Tampouco sabemos se o que diz e/ou escreve é verdade ou mentira. Frente à linguagem só nos sobra esse movimento pendular, ou seja, a dúvida e a suspeita a respeito do que o outro diz e/ou escreve, pois esse artifício, que é a efetividade da linguagem, em vez de apreender o real, torna-o ainda mais obscuro, escorregadio e enigmático. Somos animais mentirosos; eis o que nos caracteriza como *homo sapiens*; por isso, a arte é lúdica, já que, no ato de criar, o homem pode ser o que é: uma ilusão e a mais genial invenção do *homo ludens*. E a escritura: o que é? Simplesmente, manifestação das máscaras, da falsidade e do fingimento; do apagamento, recuo, rechaço e enroscamento do que se escreve, pois a linguagem distorce irremediavelmente o que pensamos e o que escrevemos... Daí como pode existir o ‘Eu’? O ‘Eu’ é simplesmente uma questão de gramática, ou seja, um

cientista para falar das exigências da criação literária. Com isso, o escritor adentra, por meio de uma analogia ao processo criativo, naquilo que faz, como também se distancia do que faz para avaliá-lo do ponto de vista crítico e autocrítico. Logo, todo o trabalho metalinguístico dessa alegoria não é nada mais, nada menos do que um modo de fingimento, de falsear o que se diz, pois a aeronave se revela somente como arte e, como sustenta Heidegger,⁹⁸ a arte é o real na obra.

Nesse sentido, a linguagem do autor converte-se em ambiguidade da mensagem estética que esconde sua verdade e acaba funcionando como atividade lúdica, que põe, entretanto, em xeque a estrutura romanesca e, conseqüentemente, a estrutura da sociedade, já que seu complexo de contradições aponta ao mesmo tempo para as mazelas sociais, políticas e culturais do Brasil da Primeira República e para os dilemas estéticos de sua obra no seio da literatura brasileira da *Belle Époque*.

Lima Barreto, ao lançar mão do uso de estratégias narrativas que fogem às normas estabelecidas pelo cânone literário de sua época, coloca em questão os parâmetros estéticos da *Belle Époque*, ao apontar para possíveis novos caminhos na construção de um texto literário em prosa. Assim, o escritor deixa espaço para o leitor preencher as lacunas do texto, meditando outras soluções possíveis para ele.

dispêndio inútil do código linguístico, já que é uma forma vazia que comporta, portanto, qualquer coisa; até a loucura, se for o caso. Mas, engraçado, um louco nunca diz: 'Estou louco'. É sempre um ele que diz se estamos loucos ou não. A linguagem é espantosamente uma luta de foices no escuro". Como diz Derrida, "a escritura, filha da linguagem, tanto cura como envenena; trai e estimula nossa memória". Daí ser como o coringa, ou seja, a carta irregular do baralho. Pode não significar coisa alguma. Infelizmente, estamos limitados pela circularidade de nosso discurso. Nossa fala estará sempre sujeita à linguagem que utilizamos. Nunca podemos sair desse inevitável caráter humanístico.

⁹⁸ Cf. HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

Alguns adendos na apresentação do opúsculo – inseridos logo depois da fictícia ressalva, por parte do autor/editor do romance, de que o narrador não é um competente escritor de biografia; e de uma explicação, por parte do pseudoautor, dos motivos da escrita da biografia – anunciam a relutância do autor em considerar a sua obra uma biografia romanceada. Antes, parecem sugerir que o pequeno livro é simplesmente ficção, pois, desde o início, já aponta para a construção imaginária de um mundo romanesco, no qual prevalecem as prerrogativas do mundo utópico, como modo de negar a morte.

Seria isso desejo do absoluto? Talvez, pois o devaneio, produto do imaginário, é um modo de negar o limite. Sonhar, portanto, é uma experiência ontológica e uma maneira de se evadir do mundo real, cotidiano e controlado pelo relógio. Evadir-se do mundo real revela-se, pois, como o grande desejo do inventor da aeronave, pois ele a constrói para fugir das prerrogativas brutais do mundo real e construir sua Utopia longe do mundo dos homens.

Por meio de posicionamentos ambíguos (fingimento literário?), Lima Barreto, com sua grande habilidade de romancista, põe em questão a própria natureza da ficção mediante um pseudoautor, que também inventa uma ficção para convencer o leitor, a todo o tempo, de sua (in)veracidade. Daí talvez o fato de se ficcionalizar no romance a partir da “Advertência” e inventar, a seguir, um pseudoautor, que depois escreve uma “Explicação necessária”, na expectativa de que o leitor perceba que o entrelaçamento de ficções – literárias ou científicas – se configura como trabalho árduo, complexo e de efeitos imprevisíveis. Assim, o autor prepara gradual e cuidadosamente um delicado cruzamento entre as pretensões de abrangência da totalidade plural e a contingência humana, cuja imagem se configura no capítulo “O inventor e a aeronave”, fragmento que o narrador-leitor diz ter encontrado entre os papéis que Gonzaga de Sá lhe legou:

Nunca me passou pela mente que o meu amigo Gonzaga de Sá se dedicasse a cousas de balões. A não ser que o tal papel que me deixou entre muitos, queira exprimir outro pensamento, não posso crer, dada a amizade que mantínhamos, que ele me fosse ocultar essa digna preocupação de seu espírito. Tive sempre respeito por aquele que quer voar...⁹⁹

(...) vou publicar a página de almaço encontrada por mim, entre os papéis que ele me deixou, no fito de dar uma módica ideia do que verdadeiramente era o meu velho Gonzaga de Sá.¹⁰⁰

Assim, podemos notar, na “Explicação necessária”, que a fingida ingenuidade do narrador-leitor Augusto Machado se revela como um sinal de alerta para o leitor extradiegético, pois, ao jogar ambigualmente com a história do amigo, esclarecendo não saber que seu mestre se dedicava à invenção de balões, aponta para os aspectos estratégicos da construção do texto ficcional, que se baseia na consciência do fazer literário como jogo irônico e como atitude crítica do autor em face daquilo que inventa. A esse respeito, vale destacar a análise da pesquisadora Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo,¹⁰¹ que diz o seguinte:

Mais que um mecanismo de controle sobre a veracidade da narrativa de vida e morte do velho Gonzaga de Sá, as folhas amareladas de almaço, com a história do inventor/cientista, indicam para o leitor que o objetivo do autor/narrador não é narrar, simplesmente, uma experiência, produzindo a partir dela uma forma, mas mostrar que a forma, o fazer literário, a função mesma dessa atividade, gera a experiência. Nesse caso, o leitor vivencia a experiência acerca da criação ou a natureza da ficção.¹⁰²

⁹⁹ BARRETO, op. cit., 1990, p.15

¹⁰⁰ BARRETO, op. cit., 1990, p. 24

¹⁰¹ FIGUEIREDO, op. cit., p. 149.

¹⁰² Muitos dizem que a forma é o próprio conteúdo. Outros, que não é a garrafa que importa, mas o vinho que os escritores colocam nela. Que

Assim, o fragmento encaixado entre aspas no primeiro capítulo chama a atenção do leitor para o conteúdo de trabalho, inerente à busca de uma forma necessária para realizar o sonho de voar; constitui-se da alegoria para o método de trabalho, intelectual ou artístico, dividido em lentos e longos passos, projetados no tempo e no espaço. Por falar nisso, as reflexões do inventor/cientista, que emergem do mundo dos devaneios e dos voos imaginários e que resultam nas fantasias da Utopia, revelam o desejo do protagonista de voar, por isso ele resolve construir a aeronave.

Ora, esse texto encaixado, ainda que pareça não ter nada a ver com os paratextos e a narrativa propriamente dita, configura-se como elemento imprescindível para a estrutura do romance, pois o sujeito da enunciação, ao dizer, pela voz do narrador, que o encontrou no meio dos papéis de Gonzaga de Sá, esclarece, com isso, sua verdadeira função dentro da narrativa: tornar patente, na alegoria da invenção da aeronave, a tarefa árdua, solitária e ingrata da construção e composição de um romance. Essa alegoria da criação literária ilumina o entendimento do romance, pois aponta para a literatura como algo autorreferencial, ou seja, como algo que fala de si mesmo, de sua própria forma e de seu próprio material: a palavra escrita, que toma feição de arte, mediante a criatividade do artista. Daí seu caráter metalinguístico, já que o texto literário, como a arte de construir aeronaves, exige também planejamento, cortes e um método de construção.

Por isso, o dilema do narrador Augusto Machado, cindido entre a percepção dos valores como convenção, o que o torna pessimista (“queria a terra sem o homem, sem a humanidade”),¹⁰³ permite, em contrapartida, a compreensão de

significa isso? Será o romance uma “garrafa” que comporta indiferentemente qualquer vinho? Então, por que a garrafa explodiu quando Joyce lhe derramou o *Ulysses* adentro?

¹⁰³ BARRETO, op. cit., 1990, p. 108.

que os valores têm origens humanas. A própria capacidade de atribuir sentido, de construir a realidade, de elaborar uma narrativa constitui uma faculdade humana essencial.

Nesse sentido, a complexidade do sentido de escrever moderno na interpretação da realidade realiza-se na obra. Isso porque se estreitam as fronteiras entre ficção e real, e o romance pretende tornar densa a sensação da vida, captada em instantes, para, simultaneamente, revelar as condições de incerteza e fragilidade que alicerçam essa mesma vida. Assim, depois de anos de pesquisa, estudos, reflexões, leituras (“folheava compêndios, tratados, revistas noites e noites, com os pés n’água para afastar o sono”),¹⁰⁴ enfim, o inventor conseguira pôr no papel a máquina de voar – objetivação da forma:

Afinal um belo dia, depois de um longo trabalho de horas a fio, ele (o aparelho de voar) apareceu no papel, maravilhosamente desenhado a cores; e ali, o inventor o remirou muitas vezes, alongou mais uma linha, amaciou mais uma aresta ou uma ligação e, por fim, teve a máquina completa, perfeita, tal e qual a ideia que trazia em mente e se fora fazendo em poucos, dia a dia, durante uma gestação de vinte anos.¹⁰⁵

Ao que parece, Lima Barreto fala da própria criação do romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, escamoteando o processo da escrita na metáfora da construção de uma aeronave. Inclusive, é importante ressaltar que este livro foi o seu primeiro a ser escrito e o último a ser publicado. Os críticos dizem que o livro já estaria pronto em 1906. Mas não teria o escritor feito reparos nele ao longo da vida? Essa é uma questão a que não podemos responder. No entanto, a construção da aeronave – metáfora da construção do romance? – teve,

¹⁰⁴ BARRETO, op. cit., 1990, p. 25.

¹⁰⁵ Idem, *ibidem*.

segundo o protagonista, uma gestação de vinte anos, quase o mesmo tempo que o romance levou para ser publicado.

De fora, nós, leitores, podemos observar o inventor “meditando sobre os materiais com que devia construir a máquina. Para tanto, considerou a resistência de cada um, o peso específico, o custo – tudo ele levou em linha de conta com sagacidade e sapiência”.¹⁰⁶ Na sua obsessiva faina para construir a máquina de voar, ele leva o esboço do aparelho para a oficina e inicia o projeto de construção da aeronave. Para tanto, não sai de perto dos operários e não há parafuso que ele não repare bem, até que, depois de longo, árduo e minucioso trabalho, o inventor, enfim, pode contemplar admirado o seu invento: “Ficou pronto, e lindo, e alígero que nem uma libélula”,¹⁰⁷ para, conforme salienta Carmem Negreiros de Figueiredo,¹⁰⁸ libertar-se, brevemente, da fatalidade da terra e das convenções: “Iria subir, iria remontar os ares, transmontar cordilheiras, alçar-se longe do solo, viver algum tempo quase fora da fatalidade da terra, inebriar-se de azul e de sonhos celestes, nas altas camadas rarefeitas”.¹⁰⁹ Na expectativa do voo, ansioso, tenso e angustiado, o inventor, como se no dia seguinte fosse encontrar o amor que sonhou, não dormira: “Veio a aurora e ele a viu, pela primeira vez, com um interessado olhar de paixão e de encantamento. Deu a última demão, acionou manivelas, fez funcionar o motor, tomou o lugar próprio... Esperou... A máquina não subiu”.¹¹⁰

Concluída a narrativa alegórica, que, na verdade, funciona como texto encaixado no *corpus* da narrativa, o narrador procede às explicações e, como um leitor, refere que não entendera a finalidade daquele relato. Mas imediatamente

¹⁰⁶ Idem, *ibidem*.

¹⁰⁷ Idem, *ibidem*, p. 26.

¹⁰⁸ FIGUEIREDO, op. cit., p.149-150.

¹⁰⁹ BARRETO, op. cit., 1990, p. 26.

¹¹⁰ Idem, *ibidem*.

justifica o fracasso do desfecho da fantasia utópica do autor/inventor: o Acaso, que perpassa todas as coisas, perturba os nossos planos e ainda zomba da nossa ciência e da nossa vontade. Além do mais, não tem predileções.¹¹¹ É o que diz, ceticamente, o autor/narrador, ao final da narrativa alegórica.

Acerca do assunto, Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo, em *Trincheiras de sonho: ficção e cultura em Lima Barreto*, assinala:

O narrador, ao revelar o sentido de suas reflexões sobre o “O inventor e a aeronave”, possibilita que se diluam as marcas de uma realidade objetiva, no contexto do conteúdo a ser narrado. Prepara, nesse sentido, a percepção para a narrativa, que pretende encurtar as distâncias entre as diversas possibilidades humanas de conhecimento e expressão, e nela os personagens serão mais um processo para as diferentes leituras do real do que seres de um mundo reproduzido por imitação. Assim, o processo de elaboração, ao ser descrito alegoricamente na narrativa e entre aspas, sugere ser, apenas, um elemento integrante da lógica e do conjunto da história narrada; no entanto, torna-se a própria história, já que aponta para a metáfora do árduo trabalho da criação literária.¹¹²

Sendo assim, podemos dizer que a forma não constitui um meio para lidar com o conteúdo; ela mesma é o conteúdo. O romance, portanto, manifesta-se para o leitor como criação. Objeto de arte, construído mediante as artimanhas da linguagem, da letra, da escritura: espaço das ilusões, dos jogos de engano, da astúcia da enunciação e da arte do fingimento, pois a escrita é e não é aquilo que retrata. Toda palavra, toda expressão, enfim, a linguagem e, por sua vez, toda ficção geram ambiguidades nebulosas, mantendo, no entanto, suas leis

¹¹¹ Idem, *ibidem*, p. 36.

¹¹² FIGUEIREDO, *op. cit.*, p. 150.

internas e próprias, que é o que caracteriza as mesmas leis e princípios da arte.

Por isso, o autor/inventor mostra, na trama do primeiro capítulo, sua consciência e autoconsciência como escritor e enfatiza a arte como exercício lúdico, artifício, invenção, fingimento e representação de um eu construído de papel, que é manipulado por um sujeito que também se apresenta duplicado: um que se põe dentro da ficção, mediante a condição de autor implícito, e o outro – o autor real –, que cria a obra.

No tópico a seguir, serão mostradas outras facetas da relação autor/narrador noutro romance de Lima Barreto, *Recordações do escrivoão Isaías Caminha*, porém na perspectiva do conceito bakthiniano de dialogismo, com vistas a abordar as estratégias narrativas do escritor carioca como algo que agencia, na trama do enredo, as mais diferentes vozes sociais no seio da sociedade brasileira do fim do século XIX: a voz do negro, do pobre, dos políticos desonestos, das prostitutas, dos arrivistas, das mulheres, da imprensa corrompida, além de abordar, na carpintaria do romance, questão também analisada com esmerado cuidado e rigor no *Gonzaga de Sá*, o complexo jogo autor/narrador, o que nos mostra o viés moderno e até mesmo pós-moderno da ficção limabarretiana.

Quem fala no *Recordações do escrивão Isaías Caminha?*

A solidão aumenta se, sobre a mesa iluminada pela lâmpada, se expõe a solidão de uma página em branco. A página branca! esse grande deserto a ser atravessado, jamais atravessado. Essa página branca que continua branca a cada vigília não é o grande sinal de uma solidão sem fim recomeçada? A solidão se obstina contra o solitário quando é aquela de um trabalhador que não somente quer se instruir, que não somente quer pensar, mas que quer escrever. Então a página branca é um nada, um doloroso nada, o nada da escrita.

(Gaston Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*)

Um aspecto que chama atenção no romance *Recordações do escrивão Isaías Caminha* é o processo de despersonalização sofrido pelo protagonista no decorrer da narrativa. Se, nos primeiros capítulos a sua presença é marcadamente forte, do oitavo em diante a sua ausência é quase total. O escritor abole a voz do personagem e põe em evidência a imprensa, representada pelo jornal *O Globo* – que passa a ser o personagem que fala. De um monólogo interior, o romance se transforma em satírico-paródico, com uma escritura marcada pela violência. A denúncia da sociedade se faz presente nas próprias estratégias discursivas utilizadas pelo escritor, que praticamente mata o narrador e a escrita à moda de fluxo de consciência, imprimindo ao *Recordações*, depois desse capítulo, uma imprevisível escritura, caprichosa e brutal. Essa faceta marcadamente inovadora do romance, no plano estético, coloca-o na esteira do romance moderno e até contemporâneo. Ou mesmo entre os romances que podem ser considerados, na acepção bakhtiniana, polifônicos.

E por quê? Porque o *Recordações* não pertence a um universo literário fechado – é aberto e polifônico. Há nele uma pluridiscursividade, na terminologia de Bakhtin.¹¹³ Para o teórico, essa pluridiscursividade, que tem origem em fatores diversos, manifesta-se de maneira mais clara no romance, a forma literária definida exatamente pela combinação de vozes. Nessa perspectiva, o conceito de pluridiscursividade é inseparável do conceito de dialogismo. O romance faz do dialogismo uma feição fundamental de sua composição.

É importante ressaltar que o conceito de dialogismo tem, ao mesmo tempo, uma dimensão sincrônica e uma dimensão diacrônica, na medida em que se revela não só nos aspectos miméticos do texto, isto é, no relacionamento entre o texto e o contexto sociocultural, mas também na sua intertextualidade, isto é, no seu relacionamento com outros textos passados e até futuros. Os conceitos de pluridiscursividade e dialogismo estão, por sua vez, intimamente ligados ao conceito de romance polifônico, que Bakhtin desenvolve em seu brilhante estudo sobre Dostoiévsky. Ao contrário do que acontece na narrativa monológica, na narrativa polifônica, o narrador não detém autoridade absoluta em relação ao universo ficcional, pois, ao dialogar com as perspectivas dos personagens, sua perspectiva torna-se apenas um dos vários ângulos autônomos e de igual importância dentro do texto.

Pode-se, portanto, caracterizar *Recordações do escrivão Isaías Caminha* como um texto polifônico. Lima Barreto situa a ação de seu romance numa extensa área, que inclui não só a zona urbana, como também as zonas suburbanas e provincianas (Isaías veio do interior). Nelas circula uma variegada galeria de personagens, que vai dos mais poderosos às classes mais pobres, incluindo burocratas, políticos, um coronel do interior, um padre, negros, jornalistas, negociantes, profissionais

¹¹³ BAKHTIN, op. cit.

liberais, prostitutas, escritores, poetas, colunistas sociais, críticos literários, deserdados, marginalizados, pobres, perseguidos, humilhados etc.

Entretanto, Lima Barreto não se limita simplesmente a registrar em seu romance a pluralidade de tipos humanos da sociedade carioca. O objetivo do autor não é apresentar suas criaturas como partes de um grande e unificado painel, mas, ao escutar suas diferentes vozes, representar a complexidade e as tensões de uma sociedade estratificada, multirracial e multicultural, imersa em um verdadeiro inferno social, com graves problemas de habitação urbana, com o abandono da zona rural, o preconceito sociorracial, o falso saber, o culto exagerado do título de doutor, as falcatuas políticas, o nepotismo, o empreguismo e, obviamente, o arbítrio e os desmandos mais incontidos da elite. Ao concretizar esse projeto, o romance de Lima Barreto acaba por penetrar no âmago dos debates mais importantes para a intelectualidade brasileira da época e orquestrar a sua polifonia.

A estrutura polifônica do *Recordações do escrivo Isaiás Caminha* revela-se já no título do livro, que remete para lados diametralmente opostos. Isaiás aponta para o profeta bíblico, e Caminha, para o escrivo-mor da esquadra de Cabral. O próprio nome do personagem-protagonista já é portador de vozes dissonantes: uma, de denúncia; outra, de convivência com o poder. Embora sendo portador de uma voz pendular, a posição do narrador não é de neutralidade em face da realidade histórico-sociocultural brasileira. Graças à trajetória existencial de Isaiás Caminha, o narrador denuncia a razão de o mulato e/ou o negro não conseguir uma posição que lhe é de direito na sociedade. Esta, na denúncia do narrador, é construída para e pelo branco.

À voz do narrador, une-se a voz do personagem-escritor, cujo drama pode ser tomado, por exemplo, nas contradições presentes em sua luta quando empregado num jornal:

Percebi que me viam como exceção; e, tendo sentido que a minha instrução era mais sólida e mais cuidada do que a maioria deles, apesar de todos os seus diplomas e títulos, fiquei animado, como ainda estou, a contradizer tão malignas e infames opiniões, seja em que terreno for, com obras sentidas e pensadas, que imagino ter força para realizá-las, não pelo talento, que julgo não ser muito grande em mim, mas pela sinceridade de minha revolta que vem bem do Amor e não do Ódio, como podem supor.¹¹⁴

Num processo usual em suas recordações, Isaías Caminha interrompe o fluxo da narração mediante um comentário sobre o seu livro que, naquele momento, está chegando ao fim. Vindo do interior para fazer-se bacharel no Rio, não consegue atingir mais que a garantia da simples sobrevivência como contínuo de um jornal. Narra seu drama, descreve os mecanismos e as tramoias do jornal onde trabalha, torna-se repórter protegido pelo diretor ao fim da estória. E, entremeando o texto do romance com diversas observações de cunho satírico-paródico, com a finalidade de expor o mundo da imprensa, termina seu romance. Supõe que a obra dá a resposta aos bacharéis incompetentes, que o julgam inferior por ser mulato e pobre. Faz isso, porém, movido por amor e não por ódio: ligado ao povo, pela origem e mesmo pelo bairro onde mora, deveria ser possível discernir em sua denúncia a intenção de uma crítica solidária aos moradores do subúrbio.

Tal afirmativa parece ir de encontro aos eventos que compõem a história do protagonista: a solidariedade. No contexto da narração, o peso pende para o ressentimento, não para solidariedade. Morando no subúrbio, Isaías Caminha não se liga a ele: refere-se à solidariedade dos pobres sem que dela participe, observador distante, que apenas a descreve. Essa distância de quem descreve chega a ser marcadamente exemplar

¹¹⁴ BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. Rio de Janeiro: Garnier, 1994, p. 158.

em alguns trechos do romance, como quando Isaías Caminha, narrador na primeira pessoa, está lendo, num banco do passeio público e, de repente, se depara com uma rapariga negra.

A leitura do livro leva à percepção de que Isaías sente-se apartado de uma e de outra classe social: “Eu estava só”.¹¹⁵ Em face dos ricos, acha-os ridículos, revoltantes e cheios de empáfia. No que concerne aos pobres, sente comiseração deles. E lamenta a sua incompreensão diante do mulato letrado. Para os pobres, há da parte de Isaías Caminha mais pena do que solidariedade; para os ricos, revolta, ódio e ressentimento.

O ressentimento, levando Isaías Caminha à postura satírico-paródica que, por vezes, se detém na peroração moral, misturado ao jeito de quem se desculpa, propondo-se a comprovar, pela sinceridade da revolta, que não é inferior como o supõem os bacharéis brancos, fariam dele um sujeito pouco simpático. Menos simpático fica quando se sabe desde o início, pelo prefácio, que, onze anos depois:

Perdeu muito da sua antiga amargura, tem passeado pelo Rio com belas fatiotas, já foi ao Municipal, frequenta casas de chá; e, segundo me escreveu, vai deixar de ser representante do Espírito Santo, na Assembleia Estadual, para ser, na próxima legislatura, deputado federal. Ele não se incomoda mais com o livro; tomou outro rumo.¹¹⁶

Não se importa mais com o livro: Isaías desistiu, portanto, de tentar igualar-se ou mostrar-se superior aos bacharéis, brancos e ricos pela criação literária. Utilizou outro meio, bem mais eficaz: se os mandarins são janotas e aspiram ao poder que os representa, Isaías Caminha os igualou em seu próprio campo. Tornou-se deputado, bem-vestido e, supõe-se, rico. Como se

¹¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 73.

¹¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 21.

espera de qualquer branco bem-sucedido. A diferença entre os dois métodos é fundamental. Isaías Caminha, diferente de ricos e pobres, brancos e negros, lhes era superior no potencial de saber literário, que lhe permitiria provar a igualdade escrevendo seu romance. Desse modo, ele trai seu projeto de menino de província e veste a “túnica de Néssus da sociedade”,¹¹⁷ esquecendo por completo os problemas denunciados no seu sincero livro de recordações que escrevera havia onze anos. Ou seja, Isaías Caminha perde a própria identidade no confronto com a sociedade que sempre o recusara. Para não sucumbir e não ter um fim bastardo, assimila os seus valores, é bem-sucedido, mas, por outro lado, anula-se como outro, como diferente, como mulato e como ser humano digno.

Segundo a mitologia, Néssus era um centauro malicioso e traiçoeiro que tentou violar Dejanira, esposa de Hércules. Indignado, o herói o mata, mas antes de expirar, Néssus oferece a Dejanira uma túnica envenenada, dizendo que aquela indumentária teria a propriedade de garantir-lhe a fidelidade do marido. Dejanira cai na cilada vingativa do centauro e coloca sobre Hércules a túnica, a fim de tê-lo só para si. No entanto, Hércules começa a sentir dores horríveis. A túnica mortífera adere ao seu corpo de modo que, para arrancá-la, é preciso arrancar junto sua própria carne. Vencido pela dor, Hércules se mata, lançando-se ao fogo.¹¹⁸

A “túnica de Néssus da sociedade” diz respeito, pois, à segurança enganosa do dinheiro e do *status*. Vestindo-a, Isaías Caminha vê-se obrigado a neutralizar a cor e a se anular como negro para ocupar e/ou conquistar o lugar que desejava: lugar esse moldado pelo e para o branco. Posteriormente, a postura satírico-paródica de Isaías Caminha em relação ao universo da classe dominante, que ele conquistou às expensas do sacrifício da

¹¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 20.

¹¹⁸ DIAS, Carmen Lydia de Sousa. O outro trabalho de Hércules. In: BARRETO, op. cit., 1994, p. 9-10.

compostura moral, funciona como um meio de desmascaramento da ideologia do sistema social vigente, falsamente igualitário. Lima Barreto, astuto como o Lima/autor-personagem, recorreu à mitologia para dizer aos leitores que Isaías Caminha, vestindo a “túnica de Néssus da sociedade”, se destruiria.

Sabe-se que o privilégio do saber, a se manifestar na realização literária, é padrão de valor fundamental para Lima Barreto. Em todo o conjunto de suas obras e anotações, essa ideia de realização e reconhecimento pelos outros ocorre. Como em seu projeto de escrever a *História da escravidão no Brasil*, sobre o qual se pode ler no *Diário íntimo*: “mas até lá, meu Deus, que de amarguras! que de decepções! Ah! Se eu alcanço realizar essa ideia, que glória também! Enorme, extraordinária e – quem sabe uma fama europeia”.¹¹⁹ Vestir-se bem, frequentar casas de chá, ser deputado federal, fatos identicamente abomináveis para quem escreve suas recordações amargas a respeito da diferença opressiva, são um reforço necessário para pintar o descaminho de Isaías Caminha. Ao esquecer o livro, o valor essencial da revolta foi esquecido e, portanto, ela já deixara de existir.

E, todavia, ao Isaías Caminha que produz seu texto, suas recordações, acompanha o escritor Lima Barreto. Pode-se até perguntar: quem é que fala nesse romance: o autor ou o narrador? Não se pode dizer, contudo, como já se comentou, que o *Recordações* seja um romance autobiográfico. No máximo, as intrusões do autor quebram a homogeneidade de um mundo romanesco. E o autor surge no palco com as suas personagens: mais poderoso do que elas, ele se exime de ficar por detrás delas, deixa de esconder-se e torna-se ele próprio o centro do espetáculo. Na primeira pessoa do singular, o eu autoral invade o romance logo desde a “Breve notícia”:

¹¹⁹ BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Diário íntimo*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1961b, p. 84.

Quando comecei a publicar na *Floreal*, [...] as Recordações de meu amigo, Isaías Caminha, publiquei-as com um pequeno prefácio do autor.

Eu, porém, como tinha plena autorização do autor, [...] suprimi o prefácio.

[...] o prefácio, penso eu, consolida a obra e a explica, como os leitores irão ver.¹²⁰

Como contextualizar esses começos na primeira pessoa na voz do autor? À primeira vista, dir-se-ia que não lhe pertencem. No entanto, Lima Barreto assina a “Breve notícia” que inicia o livro, à guisa de prefácio, assim como o romance, de sua autoria. Sabe-se que esse eu é um ente abstrato: não se refere nem ao autor, nem ao narrador. Como pode se referir a ambos. Sobre o eu, pesa a suspeita: não será o autor? não será o narrador? não será o leitor? De maneira geral, a narração em primeira pessoa impõe a presença maciça do autor, ainda que o narrador não se confunda com o escritor. Tente-se escrever na primeira pessoa, e compreender-se-á imediatamente o que é preciso tirar a este eu para se garantir como deveras imaginário. O eu imaginário é reencontrado no ato de ler. Povo, portanto, o espaço ficcional. Ao colocar-se nesse espaço, o autor Lima Barreto se ficcionaliza, colocando-se em pé de igualdade com o narrador-personagem do livro que escreve.

Há, no entanto, graus de identificação entre o autor e o narrador, como entre o leitor e o narrador. O grau mais baixo é aquele em que o personagem que conta é dotado de um nome e de uma personalidade, de uma biografia que em quase tudo se opõe à do autor. No caso do *Recordações do escrivo* Isaías Caminha, o eu representa um grau mais próximo de identificação entre o autor e seu personagem, como se pode aferir nas seguintes falas do escrivo:

¹²⁰ Idem, *ibidem*, p. 17.

Ah! Seria doutor! Resgataria o pecado original do meu nascimento humilde, amaciaria o suplício premente, cruciante e onímodo de minha cor..."¹²¹

Tenho os autores que mais amo. Estão ali *O Crime e Castigo* de Dostoiévsky, um volume dos contos de Voltaire, *A Guerra e Paz* de Tóstoi, *O Rouge et Noir* de Stendhal, a *Cousine Bette* de Balzac, *A Education Sentimentale* de Flaubert, *O Anté-Christ* 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.¹²²

O álcool não entrava nos meus hábitos. Em minha casa, raramente o bebia. Naquela ocasião, porém, deu-me uma vontade de beber, de me embriagar, estava cansado de sentir, queria um narcótico que fizesse descansar os nervos.¹²³

Cinco capítulos da minha *Clara* estão na gaveta; o livro há de sair.¹²⁴

A presença do eu faz com que essas passagens soem de repente de modo pessoal. Veja-se que quem fala é Isaías Caminha, o que ressalta a identificação de Lima Barreto com seu personagem. Ao que parece, o que aproxima a voz de Isaías da de Lima Barreto é o tom revoltado e ressentido do romance. O narrador pode ser Isaías Caminha, no entanto o tom das queixas aproxima-o de Lima Barreto. Isaías, em suas semelhanças com Lima Barreto, não passa de um ser de papel. Mas também não deixa de apontar para o autor, que, vez por outra, se ficcionaliza com a *persona* de Isaías Caminha, para também dizer a sua verdade.

¹²¹ Idem, *ibidem*, p. 26.

¹²² Idem, *ibidem*, p. 65.

¹²³ Idem, *ibidem*, p. 70.

¹²⁴ Idem, *ibidem*, p. 158.

Mas pode-se dizer que a biografia do narrador do *Recordações* se confunde com a do autor do livro? De modo algum, pois ela não se refere a Lima Barreto. As semelhanças entre acontecimentos de pormenor não devem fazer-nos esquecer das diferenças. Os pequenos fatos isolados não chegam a constituir uma biografia, a comparação e a semelhança de pequenos acontecimentos não garantem a compreensão de sua totalidade como a biografia do autor. A intervenção do narrador, testemunha e ator central da intriga, explica-se por uma intervenção do autor que não é da ordem da autobiografia nem do romance pessoal – o escrito em primeira pessoa. A primeira pessoa, empregada por esse escritor como estratégia narrativa, permite-lhe utilizar o discurso analítico, a interpretação infinita, a leitura da essência sob as aparências com uma liberdade que o romance na terceira pessoa não lhe teria dado: já não se sabe se é ele que fala, que descobre leis psicológicas e metáforas, essas mesmas que seriam bem difíceis para um jovem herói imaginar.

Na verdade, a enunciação invade o enunciado sem o destruir como ficção, porque é atribuído a um mesmo personagem imaginário, o qual todavia diz “eu”. Escapa, desse modo, ao mundo do ensaio ou do romance de tese, um universo literário construído e fechado. Ao contrário, o discurso em primeira pessoa deixa o universo literário inacabado e aberto. Além disso, a primeira pessoa é proposta ao leitor enquanto um discurso já preparado, um discurso que ele seria incapaz de proferir até o momento em que o escritor lhe põe diante dos olhos um texto redigido. Por sua vez, o leitor, que se identifica – se quiser, poderá evitá-lo? – com o narrador, olha, interpreta, cria, recria, constrói um outro texto, dá-lhe um novo sentido: dupla presença numa só pessoa, a primeira. Porém, a invasão maciça do autor não impede a do leitor; pelo contrário,

permite-a. Assim, vemos a enunciação invadindo e perturbando o enunciado.¹²⁵

O eu presente no *Recordações* representa um grau mais próximo da identificação entre o autor e seu personagem. Até certo ponto, pode-se dizer que a pessoa do autor e sua biografia se identificam com a vida e a trajetória de desilusões de seu personagem-protagonista, apesar de o autor tentar desfazer qualquer semelhança com o narrador, ao aparecer no prefácio como o editor das recordações do seu amigo Isaías Caminha. Ao acrescentar, onze anos depois, uma outra nota a respeito de Isaías, o autor Lima Barreto, que a assina, presumivelmente se distancia ainda mais do seu personagem, no qual se podem ver muitos traços autobiográficos. Principalmente quando acusa o seu personagem de ter vestido a “túnica de Néssus da sociedade”, isto é, de ter traído seu projeto conscientizador e de compromisso com os oprimidos da sociedade.

O autor se recusa a assumir, por sua própria conta, o personagem Isaías Caminha. Prefere, pois, destruí-lo. Sobre, portanto, a obra, que funciona como um elemento questionador da sociedade na qual vivia Isaías Caminha. Mas, ainda que tenha conduzido seu personagem à derrocada e este, ainda que seja um ser de papel, um ente abstrato, fictício, pura criação, não deixa de ser também máscara e rosto do autor, porque esse anti-herói (o personagem Isaías Caminha) dialoga com situações que o leitor bem informado sabe que foram vivenciadas por Lima Barreto: a discriminação racial e social. Além disso, ao se ficcionalizar, inserindo-se na ficção – via prefácio –, Lima Barreto faz o caminho inverso, como a questionar os limites entre ficção e vida.

Bakhtin, ao estudar as relações do romancista e seus personagens, nota que o autor devia se transformar num outro relativamente a si próprio, ver-se com os olhos de um outro.

¹²⁵ TADIÉ, op. cit., p. 12-13.

Parece ser o que pretende Lima Barreto na figura de Isaías Caminha. Com efeito, se viver sob a segurança do herói, por seu intermédio, o livro fica desprovido de fundo, de profundidade, de relevo: sem forma. Numa fase intermédia, o autor domina o herói. Se este deixar de ser autobiográfico, perderá em vontade e em emoção para se subordinar a um princípio estético; se continuar a ser autobiográfico, se o autor continuar ainda a projetar-se nele, tornar-se-á infinito para o seu criador, exigirá sempre novas formas de acabamento: não já clássico, mas romântico. O acontecimento estético exige, para se consumir, “dois participantes, pressupõe duas consciências que não coincidem”.¹²⁶ Ou seja: uma é a do autor real, do criador de ficção; e a outra, a do narrador, do que conta a sua trajetória, estratégia narrativa semelhante à usada por Lima Barreto no *Gonzaga de Sá*.

Ficcionalmente, as *Recordações* repetem as aspirações frustradas do escritor mulato, o ressentimento e a permanente e recíproca rejeição entre ele e o meio. O olhar de Caminha, contínuo que, mais que ver e narrar, perora contra o diretor do jornal, contra os repórteres e cronistas mostrados no espaço da redação do *Globo*, equivale ao olhar de Lima Barreto na Secretaria da Guerra. Ter sua proposta recusada para morar numa pensão, por ser negro, como ocorre com o primeiro, é o mesmo que ser confundido com um contínuo na secretaria, como ocorreu com Lima Barreto: fato marcante a apontar a rejeição e a alimentar o ressentimento, conforme anotado nas *Recordações*, de um, e no *Diário íntimo*, de outro. As frases de sentido dúbio endereçadas ao mulato, as atitudes de rejeição, o sentimento de não estar entre os seus, seja entre os bacharéis brancos, seja entre os negros e mulatos dos subúrbios, são idênticos para o autor e para o personagem. Se o percurso de Isaías Caminha o leva a aderir ao meio que o oprime, fazendo-o perder o tom de amargura que

¹²⁶ BAKHTIN, op. cit., p. 32.

Lima Barreto conserva até o fim, isso acontece depois de terminada a redação de seu livro. Até lá, a luta surda entre o mulato pobre e letrado e os mandarins é idêntica – na visão ressentida, revoltada e mesmo moralista – à do escritor.

“Quando me julgo – nada valho; quando me comparo, sou grande”.¹²⁷ A anotação de Lima Barreto, em seu diário, poderia ser a divisa de Isaías Caminha. O Rio, o jornal, os ricos, os brancos poderosos são figuras que Barreto descreve até à náusea. Diante dos preconceitos, da dubiedade moral, dos homens poderosos que desfilam perante o mulato malvestido sem o verem, apenas a constância da revolta se destaca. Isaías Caminha é olho revoltado que descreve ações que provocam o ressentimento, e é objeto dessas ações. Sua descrição e narração minuciosa e amarga supera os traços do personagem. Sua luta para subir na vida por meio da cultura, que julga possuir mais do que os superiores, não é suficiente para destacá-lo. Mas, no cenário em que até mesmo os tiques dos figurantes repugnam, o ardor moral o torna diferente. À procura de ser igual, sendo superior.

Lima Barreto, por sua vez, se aspira à glória literária na Europa, ao iniciar definitivamente seu trabalho de escritor em 1904, carrega consigo a certeza de assim mostrar, a quem se julga mandarin das letras nacionais, a sua superioridade. Exaspera-se, portanto, com o não reconhecimento imediato dessa superioridade (que já existe sem ser reconhecida) pelo suburbano, como ele, mulato e pobre: “não tem por mim nenhum respeito e nenhum amor, que lhe fizesse obedecer cegamente”, uma vez que não reconhece “a minha superioridade”.¹²⁸

Isaías Caminha quer subir por opção, revolta-se pela rejeição, amargura-se pela espera. A moral branca e burguesa é arma que

¹²⁷ BARRETO, op. cit., 1961b, p. 52.

¹²⁸ Idem, ibidem, p. 76.

toma emprestada para criticar a burguesia branca: se o diretor do jornal, como quase todos os seus asseclas, é um canalha, não basta lhe narrar as atitudes. Ele é pintado numa cena grotesca dentro de um bordel, no momento em que Caminha o procura para noticiar o suicídio do cronista social Floc:

Corri à sala onde estava o doutor Loberant. Estava semiaberta. Aproximei-me da porta. A um canto havia um piano; ao centro uma mesa cheia de garrafas e copos. Pelos divãs, fumando, três pares; as mulheres em camisa e os homens também, mas mais descompostos. Em torno da mesa, uma mulher cavalgava uma espécie de tapir ou de anta. Era Aires d'Ávila, cujas peles do vasto ventre caíam como úbere de vaca. A mulher montava-o com o garbo de uma *écuyère* e ele rodava em torno da mesa como se fosse um animal de circo.¹²⁹

A utilização da moral burguesa para a elaboração do quadro de degenerescência da burguesia, representada pela empresa jornalística, torna-se por vezes gritante. Na configuração do personagem Caminha, que se sustenta por meio de recusas, não é acidental nem irrelevante uma cena na qual descarta, enojado, o contato com uma prostituta velha:

Quando nos sentiu só, ela lixou-me com sua pele, encostando-se muito a mim, passando o seu braço sobre os meus ombros. Já no corredor, sob a luz de um bico de gás meio aberto, considerou bem a minha fisionomia, a minha mocidade, a falta de mulher que ela farejou logo; pegou-me carinhosamente o rosto com as duas mãos e quis beijar-me...¹³⁰

Quando a população se revolta contra a lei que determina o uso obrigatório de calçados, a mesma arma chega a produzir efeitos ainda mais insólitos. A revolta popular que eclode nas

¹²⁹ Idem, *ibidem*, p. 155.

¹³⁰ Idem, *ibidem*, p. 154-155.

ruas, dentro do quadro político do momento, é ambígua: instigada pelo jornal, servirá a ele para assegurar-se uma influência quase sem limites sobre o governo. Mas na revolta em bruto, é o povo no meio das ruas que enfrenta corajosamente sabres e patas de cavalos, porque a cobertura dos acontecimentos pelos repórteres visa a outro fim:

Os repórteres iam aos lugares perigosos, aos pontos mais castigados pela polícia, corriam a cidade em tálburis. Nem os revisores nem os seus suplentes faltavam à chamada; outro tanto sucedia com os tipógrafos e os outros operários. Toda essa abnegação era para garantir os seus mesquinhos empregos.¹³¹

O moralismo, no entanto, não impede Isaías Caminha de aceitar os favores do patrão e o prestígio que decorre de ter sido convidado a almoçar com ele para firmar-se na redação, em tom de vingança que vence afinal (mediante os bons olhos do chefe). Nem o impedirá de, em seguida, deixar o jornal em nome de uma vida simples e incorrupta no interior, decisão detonada pelo renascimento do orgulho como resposta a um passeio com o diretor e sua amante, culminando com o momento em que Isaías Caminha descarta a expectativa dela de entrar em sua casa, sublinhada pelo cúmplice piscar de olhos do diretor. O orgulho renasce graças à descoberta da subserviência, detonada pela recusa ao convite da mulher.

Homem de superioridade não reconhecida, mantém-se puro pela recusa do mundo, que é irremediavelmente malandro e preconceituoso. No entanto, a moral é usada no livro, uma vez que tomada de empréstimo da burguesia branca, que a profere, mas não a pratica, sem o crivo da crítica. É a sua arma imediata, pouco importando que com seus dois gumes deixe, por vezes, o personagem nada bem. Sob a arma imprópria, no entanto, reside um potencial latente. Mais que a ela, alardeia a

¹³¹ Idem, *ibidem*, p. 144.

sua cultura, o uso que dela fará, o primado das letras que chegará a ser glorioso.

Esse potencial, a cultura, o cultivo das letras, alimenta também Lima Barreto. É ele, afinal, quem pensa, no futuro, alcançar a glória e, eventualmente, a fama europeia com sua *História da escravidão negra*. Essa História, no entanto, aparece como ideia nunca realizada e que decorre em parte “do grande amor que me inspira – pudera! – a gente negra”,¹³² como anotado no *Diário íntimo*. Aqui duas componentes conflitantes se misturam, com ingenuidade que pasma. De um lado, o sofrimento e o ressentimento. De outro, sua catarse por meio de uma obra literária sobre a gente negra, isto é, o oprimido, movida pelo amor. É como afirmar: o sofrimento e o ressentimento são fonte de amor, uma vez que afinal sou negro também. A elaboração da obra é fonte de realização pessoal, o que não deixa de ser ao mesmo tempo a vingança de um negro oprimido.

A complexidade da oposição não resolvida entre a singularidade do homem ressentido e a universalidade da obra sobre a multidão de oprimidos melhor se revela na aspiração a uma glória redentora (para o autor) por meio da fama europeia. Ambos os oprimidos, autor e tema, encravados numa singularidade brasileira, têm como espelho, de volta, a Europa. Ela aparece como referência e aval básico da reivindicação da individualidade e da denúncia da opressão. Seu projeto, a maneira como o descreve, o anseio e o ressentimento que o detonam e que ele deverá resolver poderiam sem prejuízo ser trocados pelo projeto que orienta Isaías Caminha.

A isso tudo, na apresentação que redige para as *Recordações*, Lima Barreto antepõe um complicado mecanismo. No jogo de seus reflexos, negações e dubiedades, pode-se encontrar uma primeira manifestação da dialética do escritor

¹³² Idem, *ibidem*, p. 84.

carioca. *As Recordações* são obra do escrivão da coletoria, Isaías Caminha, preservadas e levadas à publicação por Lima Barreto, seu amigo, que a elas antepõe uma “Breve notícia”. O recurso é aparentemente cautela pessoal, ou uso literário que, se não fosse apenas ingênuo, seria ao menos de menor importância. Nisso seria semelhante a todas as afirmações que fazem uma obra pretender dizer o oposto do que realmente diz.

Lima Barreto, no entanto, não se limita a isso. Faz suceder ao seu prefácio um outro, atribuído a Isaías Caminha ele mesmo. Esse prefácio se originaria da primeira edição do livro, publicada na revista *Floreal* – que realmente foi editada por Lima Barreto em 1907. O jogo das datas (1916/1907), inclusive referências a José Veríssimo, é paralelo ao jogo de níveis autor/prefaciador/editor/personagem. No entanto, não é nesse jogo, claro e declarado de início, que irá residir o fundamental. Ele é menos a matéria que o suporte, um quase despistamento, pela obviedade mostrada, do verdadeiro jogo de semelhanças e oposições que se estabelece entre o personagem e o autor.

O aspecto abordado por Fantinati no livro *O profeta e o escrivão: estudo sobre Lima Barreto* aproxima criador e criatura em vários aspectos.¹³³ Chamo atenção para o fato de que a semelhança é tão marcada que pontua o tom das afirmações de um e outro, como se pode perceber, por exemplo, quando Isaías Caminha declara não ter se inscrito nos registros da Garnier, nunca ter vestido casaca e ainda não ter sido aclamado pelos grandes jornais e, numa ironia amarga, afirma não ser propriamente um literato, o que, junto com o resto, desculparia sua “falta de estilo e capacidade literária”.¹³⁴ Da mesma forma, Lima Barreto contrapõe o seu comentário: “Afora as coisas da ‘Garnier’, e da ‘casaca’ e dos ‘jornais’, que são preconceitos provincianos, o prefácio, penso eu, consolida a obra e a explica,

¹³³ FANTINATI, Carlos Erivany. *O profeta e o escrivão: estudo sobre Lima Barreto*. São Paulo: ILPHA; Hucitec, 1978.

¹³⁴ BARRETO, op. cit., 1994, p. 19-20.

como os leitores irão ver”.¹³⁵ A tensão entre semelhanças se exaspera: os preconceitos provincianos, levantados com ar de distante isenção crítica, são, na verdade, referência a eventos que, constantes em Lima Barreto ele mesmo, se tornam ressalva quando se referem a Isaías Caminha. Como quem, imitando quem não é, critica no semelhante uma característica sua.

A propósito dessa relação tensa entre o indivíduo, o autor e o personagem-protagonista Isaías Caminha, vale ressaltar que o indivíduo não se configura como rocha orgulhosa que atende pelo nome de eu, uma vez que se constitui como entidade fraturada: uma permite o tuteio; a outra, distante, quase estranha, só atende pela forma cerimoniosa. O outro não está *a priori* fora do eu, inaugura-se dentro de si. E este outro interno é outro mesmo porque não é uno, mas disperso. O outro não é apenas quem empresta seu ouvido para o que diz a nossa voz. Dentro dessa voz, já está o mais de um do outro.

Recordações do escrivão Isaías Caminha diz de várias zonas do eu, tantas quantos são os outros que o habitam. A vivência que essas recordações agrupam traz à cena da ficção várias vozes, respostas várias, que, sem serem testemunhas, revelam a dimensão histórica que permeia a distância estabelecida entre a zona em que podemos ser coloquiais e aquela em que só podemos ser respeitosos em relação a nós mesmos.

Os outros internos que encontro no comércio de mim para mim não são apenas imagens discrepantes de mim mesmo. Esses outros subpresentes no engendrador de recordações são transformações do não verbal em verbalidade. Não são apenas fantasmas de mim em mim trazidos, mas condensações do não verbal. E, ao se escreverem condensações do não verbal, fala-se de tudo – paisagens, gestos, impressões, ressentimentos, revolta, denúncia, críticas ferozes contra os valores burgueses, contra a marginalização do negro, do suburbano, do deserdado.

¹³⁵ Idem, *ibidem*, p. 20.

Humano e não humano, que, fazendo parte de minha ambiência, assim se transformou em marca da minha interioridade.

Daí é possível dizer que as recordações não podem nem devem se confundir com o fato histórico, mas nem por isso interessa apenas o agente individual que as compõe. Do mesmo modo, se elas se prendem às vivências do agente individual, contêm um patamar da ficcionalidade, uma via privilegiada de acesso a ela. Não sendo realidade, dizem, no entanto, da forma como a história foi vivida; não sendo pura ficção, dizem como em seu compositor se deposita e estrutura o ficcional. O que recorda nos permite reler o enlace entre o histórico e o ficcional, entre as facetas autobiográficas e a criação, entre o real e o não real; as recordações dizem e não dizem do autor. Velam e desvelam seu discurso polifônico e marcado pela pluralidade de vozes: do oprimido e do conivente com as estruturas sociais vigentes, do reacionário e do revolucionário. A voz de Isaías Caminha é paradoxal justamente por ser plural, polifônica, dialógica, apontando, por isso mesmo, para os vários e multifacetados discursos sociais.

Na voz do narrador e personagem Isaías Caminha, outras vozes se manifestam: a do poder e a que reivindica a mudança da sociedade. Ao conduzir seu personagem ao fracasso, o autor conclama a sociedade a lutar contra os mecanismos sociais e o poder de uma elite branca que oprime os negros, mulatos, pobres, prostitutas, moradores do subúrbio etc. Mediante o personagem Isaías Caminha, o autor parece querer passar ao leitor uma mensagem de caráter moralista: aliar-se ao poder não vale a pena. Principalmente quando se é negro ou mulato, porque a entrada nesse universo significa a perda de identidade e a identificação com os valores burgueses dos brancos. A pretendida isenção crítica e o rápido descarte da queixa amarga, tão próprio de Lima Barreto, não só dão ao seu texto um tom que não é dele, mas são um descarte de queixas

emitidas por ele mesmo. Como se, naquele momento, ele fosse o literato estabelecido e dono do julgamento inapelável a que aspira ser, na medida em que, pelo contrário, é ressentido e pouco conhecido.

Eis aí o primeiro produto do mecanismo montado: se o tom de Isaías Caminha não é, aí, o de Lima Barreto, é como se, sob a sua assinatura, falasse um outro. Esse outro, ao surgir no prefácio, é o primeiro resultado e o primeiro passo de um processo. Ver-se-á que este não se resume à produção de tais personagens paralelos ou parasitários, e que tal evento não é um evento circunstancial. Isaías Caminha, retomando os momentos finais de seu livro, afirma:

Não é meu propósito também fazer uma obra de Ódio [...] mas uma defesa a acusações deduzidas superficialmente da aparência cuja essência explicadora as mais das vezes está na sociedade e não no indivíduo, desprovido de tudo, de família, de afetos, de simpatias, de fortuna, isolado contra inimigos que o odeiam, armados da velocidade da bala e da insídia do veneno.¹³⁶

De novo, Isaías Caminha e Lima Barreto empatam. Não apenas no tom, o que não é irrelevante, mas em componentes, aparecem afirmações de Lima Barreto a respeito do poder redentor da obra literária para o indivíduo espezinhado. E acrescenta-se aqui mais um componente que, nele, é marcante: a preocupação com o aspecto social dos dramas. Não é apenas o indivíduo que está em jogo, é a sociedade que o molda. De um lado, afirmação plenamente coerente com o Lima Barreto anarquista ou engajado. De outro, a visão do artista, ou do homem genericamente, como produto social. Deslumbra-se o conceito de meio, emprestado de Taine e frequentemente retomado nos seus artigos e anotações. Conceito que, se, de um lado, pode ser explicado como único instrumento a ele

¹³⁶ Idem, *ibidem*, p. 19.

disponível para a socialização do seu fazer, implica, por outro, uma plena adaptação à maneira quase fatalista com que vê homem e obra: ser e evento quase passivamente condicionados pelo ambiente adverso. A ideia de ódio, marginalidade forçada, reação individualista por meio da obra literária que, mesmo imperfeita, dadas as condições do meio, redime, é perfeitamente coerente com o conceito. Como o é, no nível individual, o ressentimento perante a adversidade: também o ressentimento é reação individual contra uma condição determinada pelo meio.

Em se tratando, porém, da relação e das oposições entre autor e personagem, pode-se verificar que, nesse jogo – que na verdade não é propriamente de máscaras, porque os disfarces são menos afivelados do que se interpenetram – conviria caracterizar melhor o pensamento de cada um.

Na definição de propósitos de Isaías Caminha, podemos notar duas direções bem caracterizadas:

a) Em primeiro lugar, a essência do mecanismo explica que a rejeição está na sociedade. Perante o livro, o que soar como afirmação do óbvio faz sentido: ao socializar a fonte dos preconceitos, que são a chave e a razão de ser da trama, Isaías Caminha chega realmente a explicar a obra aos leitores, como pretende Lima Barreto. Socializando, Isaías Caminha coloca em perspectiva as agruras do mulato pobre, que são espinha e carne do romance. As *Recordações* são a estória do aspirante desprovido de afeto, de família, de fortuna. E isso, como se sabe, tem raízes sociais. A reflexão citada faz-nos mesmo ir mais longe e saber que o personagem também tem consciência disso.

b) No entanto, a afirmação resvala para uma ênfase que parece indicar o que nela é para seu autor o realmente importante: o fato de se sentir isolado contra inimigos armados de velocidade e insídia. O universo gira de cabeça para baixo. O que era resultado de um nexos social torna-se resultado de empenho persecutório de indivíduos. E a vítima, que era vítima

porque negro e pobre dentro desse nexo de marginal, porque irrelevante, torna-se subitamente figura de proa, objeto de acirrada perseguição, portanto, objeto de todas as atenções e preocupações.

Pretender-se cercado de inimigos implacáveis, que dedicam seu tempo e empenho em persegui-lo pelo fato de ser mulato e pobre, é atitude quase delirante, se contraposta à constelação social que a própria frase propõe e na qual o mulato pobre é, por isso mesmo, marginal, *a priori*.

Em suma, Isaías Caminha define um percurso peculiar até o ressentimento que já se havia encontrado no trecho final do livro, em que se propunha a escrever em nome do amor e não do ódio. O ressentimento, categoria visceralmente ligada ao âmbito individual, presa à gravitação psicológica, volta-se revoltado contra o meio. Mas o faz aspirando à lucidez, como aspira ao amor. Nessa aspiração à lucidez, o ressentimento, num esforço sobreposto para ir mais longe, socializa-se: reconhece a origem social do que aparece como idiossincrasia. Apenas não se suporta no novo papel, que é por natureza insuportável pela contradição em termos que carrega, para então novamente mergulhar no individual e idiossincrático: socializar é provar-se sem sucesso. O social passa a ser o local de inimigos solertes e insidiosos, mais sensível e muito menos claro do que o tecido da sociedade em que autor e personagem viveram.

No entanto, que validade terão essas observações, uma vez que são detonadas por um outro, e não pelo personagem do romance nem pelo seu autor? Isto é, nada disso faria sentido sem a isenção crítica afivelada por Lima Barreto no seu prefácio, em que censura o provincianismo e as atitudes do deputado Isaías Caminha. Do personagem, sabe-se ser em boa parte o autor (salvo no que esse outro acrescenta à sua história). Esse outro, no entanto, é criado por Lima Barreto para observar Isaías Caminha, verdadeiro personagem, portanto. Criado esse outro, no seio da ocultação e do desvendamento que Lima

Barreto elabora no prefácio ao romance, ele pretende a isenção. Ver Isaías Caminha, objetivamente, de longe. E, se Isaías Caminha é ele mesmo, ver-se objetivamente através do personagem. Aí o jogo de espelhos desmonta-se, por revelar-se.

Na procura da objetividade se revela a impossibilidade de fazer do autor, do personagem e desse outro uma só pessoa. E esse jogo impossível é o fundamento do recurso utilizado. Ao montar o outro, Lima Barreto, que não ignora a transparência das *Recordações*, pretende mostrar-se vendo o personagem distante, em quase autocrítica. Dessa forma, Lima Barreto ele próprio, presente nas contradições, que não se resolvem, entre ressentimento e lucidez que aspira à socialização, torna-se muito mais claro ao assumir sua dualidade. Desdobrado, para ser visto à distância por um terceiro sem carne e sem osso, não pode, no entanto, conseguir que esse distanciamento seja solução. E nem parece pretendê-lo, sendo este um recurso eventual. Para que o fosse, sente a falta de um horizonte que, presente, tornaria possível uma síntese que, não se realizando, se protela em desdobramentos até o infinito em todas as análises que se possa efetuar à sua procura.

Acredito, porém, que se possa encontrar aí o mecanismo permanente da obra de Lima Barreto. Ou seja, a maneira pela qual a sua biografia, de escritor mulato e pobre na Velha República, tenta se resolver no que escreveu. Claro que este primeiro exemplo escolhido facilita a tarefa. Cabe verificar a generalidade das sínteses que não se completam, fundadas na biografia e na obra. E para isso, sobretudo buscar a preponderância do ressentimento nas suas relações com o social e com o histórico; sua gênese, percurso e permanência em relação e em decorrência do horizonte disponível dentro do qual ocorrem.


A ser verdadeira a observação sobre o mecanismo encontrado no texto, o ressentimento é chave fundamental, tanto quanto possa ser em toda a sua obra e biografia, a

aspiração socialista. Isso não sendo suficiente, importa saber por que no homem Lima Barreto, que é mulato, escritor e socialista, o ressentimento é preponderante e de que maneira agem e se interpenetram essas dimensões, que são biográficas, íntimas e sociais, a um dado momento da história. Portanto, parece difícil destrinçar, separar, no *Recordações*, a relação narrador/autor. Embora não se possa afirmar que Isaías Caminha seja o *alter ego* de Lima Barreto, não se pode negar que, vez por outra, Lima Barreto se identifique com a sua criatura/disfarce. Daí o que prevalece, ao que parece, é um eu que se mascara. Ora este aponta para o autor, ora para o narrador.

Desse modo, Lima Barreto se ficcionaliza também no espaço da narrativa, confundindo-se com a voz ressentida e revoltada de sua criatura/disfarce, sem, contudo, assumi-la. A inclusão de uma nota no prefácio, onze anos mais tarde, confirma a tentativa do distanciamento. No entanto, na narrativa propriamente dita, a oscilação autor/narrador permanece. A tentativa de ludibriar o leitor no prefácio parece não ter funcionado. Se Isaías Caminha, narrador, traiu seu projeto social e redentor da mocidade, ficou o livro do autor, como um violento libelo contra uma sociedade marcadamente racista e senhorial, que, até hoje, insiste em empurrar para a margem quem realmente serve de suporte da elite branca na construção do Brasil: o negro e o mulato.

Sobre o autor

José Osmar de Melo tem pós-doutorado em Literatura Brasileira pela UERJ. Mestre e doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC-Minas, graduado em Filosofia pela PUC-Minas e em Letras – Português/Francês pela UFMG. Pesquisador do Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque* – LABELLE, no Instituto de Letras da UERJ. Professor de Literatura Brasileira na UEMG. É autor de diversos artigos, livro e capítulos de livros sobre autores da Literatura Brasileira, dentre os quais se destaca Lima Barreto.



Em 2025, o LABELLE – Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da Belle Époque – completa uma década de atividade ininterrupta, seja na forma de eventos acadêmicos, seja na forma de artigos e livros, parte deles disponibilizada no portal eletrônico. Durante esse período, numerosos pesquisadores nacionais e estrangeiros se somaram a este grupo de pesquisa, colaborando decisivamente para o resgate de obras, o diálogo com a crítica e a renovação das perspectivas de estudo. Para celebrar nosso aniversário, a coleção Ensaios Labelle - 10 Anos dá a público livros autorais produzidos por diversos colaboradores, membros do laboratório. Fica aqui o convite para que os leitores conheçam e divulguem esses e outros trabalhos.

Visitem: <https://labelleuerj.com.br/>

