UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

VICTOR CORREA MOREIRA

A figuração de perspectivas históricas divergentes em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*

Versão corrigida

São Paulo

2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

VICTOR CORREA MOREIRA

A figuração de perspectivas históricas divergentes em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de mestre.

Orientadora: Profa. dra. Cilaine Alves Cunha

São Paulo
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Moreira, Victor
M835f A figuração de perspectivas históricas divergentes em Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá / Victor Moreira; orientadora Cilaine Cunha - São Paulo, 2022.
170 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. Literatura CH794. 2. Literatura brasileira CH794.7.4.3. 3. Prosa brasileira. 4. Lima Barreto. 5. Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá. I. Cunha, Cilaine, orient. II. Título.

"Se caminhares para a direita baterás e esbarrarás ansioso, aflito, numa parede horrendamente incomensurável de Egoísmos e Preconceitos! Se caminhares para a esquerda, outra parede, de Ciências e Críticas, mais altas que a primeira, te mergulhará profundamente no espanto! Se caminhares para a frente, ainda nova parede, feita de Despeitos e impotências, tremenda, de granito, broncamente se elevará para o alto. Se caminhares, enfim, para trás, ah! ainda uma derradeira parede, fechando tudo, fechando tudo – horrível! – parede de Imbecilidade e Ignorância, te deixará num frio espasmo de terror absoluto."

Cruz e Souza, *Evocações*

Agradecimentos

Gostaria de agradecer em primeiro lugar à professora Cilaine Alves Cunha, pela orientação profícua, atenta e sempre generosa no compartilhamento de bibliografia, ideias e caminhos para este trabalho. Sua leitura rigorosa, diligente e propositiva foi imprescindível para a realização desta dissertação e importante marco para minha formação acadêmica e intelectual.

Agradeço também aos professores Jefferson Agostini Melo e Šárka Grauová que cuidadosamente leram o relatório de qualificação e, quando desse exame, fizeram inúmeras sugestões e problematizações. Essa etapa, verdadeira aula, foi fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa. Também a esses professores sou grato, ainda, por terem composto a banca de defesa; suas apreciações atentas, cuidadosas, críticas permitiram dar à dissertação uma unidade. Compôs também o corpo de defesa a professora Jussara Maria Menezes Quadros, que realizou também uma leitura concentrada e propositiva, com apontamentos os mais importantes e que muito influíram para o resultado que ora segue, a ela sou também extremamente grato.

A propósito da professora Šárka, agradeço ainda a disciplina ministrada ao segundo semestre de 2019, "Lima Barreto e a banalidade do mal à brasileira". O curso, ao mirar o autor de *Policarpo Quaresma* sob uma perspectiva não rotinizada, iluminou pontos importantes de sua obra que me foram de grande valia.

Registro também meu muito obrigado à grande amiga Ana Marta de Santana por, voluntariamente e de modo tão interessado, ter realizado a correção deste texto. Seu cuidado e respeito para com essas linhas foi gesto pelo qual sou profundamente grato.

Menciono nesses agradecimentos os amigos e amigas, da pós-graduação ou não, que trocaram ideias e sugestões, às vezes desabafos, e que direta ou indiretamente colaboraram para a realização deste trabalho. Trabalhar em uma pesquisa de forma remota, no interior de uma crise sanitária e política fez dessa rede algo entre o urgente e o necessário.

Agradeço meus familiares: Maria Antunes (mãe), Vivaldo Gomes (pai), Izabela Correa Moreira (irmã) e Pedro Moreira (sobrinho) – base e inspiração desse e de outros trabalhos vindouros.

Por fim, agradeço com a maior das ênfases à Raquel Santos Zandonadi, pelo amor e paciência, companheira de todas a horas. Esse trabalho é também seu porque tudo é nosso.

Resumo

O presente trabalho se propõe analisar o romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, de Lima Barreto, a partir da hipótese nuclear de que as personagens Augusto Machado e Gonzaga de Sá, virtualmente biógrafo e biografado, figuram divergências de perspectivas históricas perante a vida. O romance traz de pano de fundo um contexto em que a recém instaurada Primeira República, em busca da modernização de seu espaço citadino, empreende uma reforma urbana violenta, que, por sua vez, demonstra-se incapaz de incorporar o povo à sua conjunção. A obra, publicada em 1919, traz como narrador Augusto Machado, um jovem funcionário público que, após a morte de Gonzaga de Sá, decide escrever o que seria sua biografia. Sob o preceito da biografia paródica, Lima Barreto, utilizando-se em grande medida das discussões historiográficas elucidadas por Nietzsche em seu pequeno ensaio sobre a utilidade da história para a vida, contrapõe duas perspectivas históricas divergentes nas personagens principais.

Palavras-chave: Lima Barreto, Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá, biografia paródica, perspectivas históricas divergentes.

Abstract

The present work aims to analyze the novel Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá, by Lima Barreto, based on the nuclear hypothesis that the characters Augusto Machado and Gonzaga de Sá, virtually biographer and biographee, figure divergences of historical perspectives in the face of life. The novel brings as background a context in which the recently established First Republic, in search of modernization of its city space, undertakes a violent urban reform, which, in turn, proves unable to incorporate the people to its conjunction. The work, published in 1919, brings as narrator Augusto Machado, a young civil servant who, after the death of Gonzaga de Sá, decides to write what would be his biography. Under the precept of parodic biography, Lima Barreto, using to a great extent the historiographical discussions elucidated by Nietzsche in his short essay about the usefulness of history for life, contrasts two divergent historical perspectives in the main characters.

Keywords: Lima Barreto, Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá, parodic biography, divergent historical perspectives.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10
APRESENTAÇÃO 14
1 – ***Vida e morte versus Isaías Caminha*** 17

1.1 - Gonzaga de Sá: cerebrino e pouco acessível 17
1.2 - Entre ninho de medalhões e perobas 19
1.3 – O velho e o novo no interior da Primeira República: uma estranha convivência 21
1.4 - Crítica em tempos de crise 28

2 - Dizeres da crítica 34

2.1 – Realismo fracassado ou tênue melodia 35
2.2 Alguns dizeres sobre *Gonzaga de Sá* 38
2.3 - Romance não convencional 46
2.4 - *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá*: um romance antirrealista? 47
2.5 - Osman Lins no espaço romanesco de *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá*.. 50
2.6 - Gonzaga de Sá: imperador ministerial 58
2.7 - Um herói silencioso 62

3 - ***Vida e morte*****: romance com feição de biografia** 73

3.1 – Explicação necessária 73
3.2 - Pelino [Joaquim da Costa] Guedes (1858 – 1919): uma *personagem* de Lima Barreto 76
3.3 – Pelino Guedes sob ótica estrangeira 83
3.4 - Augusto Machado: biógrafo de escribas ministeriais 88
3.5 - Paródia: breve reflexão 93
3.6– O inventor e a Aeronave 95
3.7 – Ambíguo personagem para uma ambígua biografia 109

4 – Gonzaga de Sá e Augusto Machado: distâncias e divergências 111

4.1 – Comicidade, ironia e a forma paródica 111
4.2 – A sátira menipeia 116
4.3 – Da utilidade e do inconveniente da erudição de Gonzaga de Sá para a vida 122
4.4 – A casa de Gonzaga de Sá: descolamento temporal e espacial 125

4.5 – Possíveis diálogos entre Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá e Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida 136
4.6 – Gonzaga de Sá: critérios interessados o (ou um) passado como valor e a paralisia da ação 140
4.7 – Augusto Machado e a disposição crítica 149
4.8 – Aleixo Manuel, o presente e, quem sabe, o futuro. 152
CONCLUSÃO 162
BIBLIOGRAFIA 166

INTRODUÇÃO

Não raramente estudos dedicados a Lima Barreto fazem menção – em maior ou menor escala – à injustiça que sua obra sofreu à época de seu surgimento. A explicação para tal ocorrência geralmente se dá sob uma constelação de fatores que envolvem os campos social, histórico e estético. Vias que se entrecruzam e acabam por tornar problemática, inclusive, alguma distinção entre o Lima Barreto empírico e alguns de seus personagens, de tal modo que, com alguma frequência, aquele fica a cargo de explicar estes. Sabe-se que a fração dessa injustiça que se firmou em termos acadêmicos começa a ser modificada com a publicação de alguns estudos importantes acerca do autor, tais como *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), de Osman Lins; e *Porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* (1977), de João Antônio, só para citar alguns casos. Estudos dessa leva chegam duas décadas depois de outro marco também importante no que diz respeito a uma resposta em face do embargo ao qual foi submetida a obra de Lima Barreto: trata-se da publicação completa de sua obra, fato ocorrido no ano de 1956, sob a tutela de Francisco de Assis Barbosa – que cinco anos antes havia publicado a biografia do escritor, publicação que, na data desse estudo, já consta da décima primeira edição – em colaboração com Antonio Houaiss e M. Cavalcanti Proença, pela editora Brasiliense. Concorre também para essa valorização, aí já fazendo um salto para os tempos atuais, a homenagem, em 2017, a Lima Barreto feita pela FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty)[1]. O evento colaborou em muito para que Lima Barreto figurasse na ordem do dia, e não se exagera em dizer que esse movimento irradia-se até o presente, em que diversas mídias, tanto as impressas quanto as digitais, demonstram interesse pela obra do autor de *Policarpo Quaresma*, como que reconhecendo que os muitos problemas brasileiros da atualidade estavam já encenados e, diga-se mais, denunciados no conjunto da sua obra. Ora, as frustrações em face da Primeira República, com ações tão distantes das demandas populares, expedientes cujo

[1] O evento, como se sabe, além do caráter de celebração para com a obra do autor eleito para homenagem, traz uma série de discussões acerca dos mais variados aspectos de sua obra. Cabe destacar, desses debates, a mesa de abertura com o lançamento da nova biografia do autor, a obra *Lima Barreto – Triste visionário* (2017), da antropóloga e historiadora Lilia Moritz Schwarcs (trata-se de uma biografia concebida à luz do aspecto racial do Rio de Janeiro do início do século XX). A FLIP de 2017 contou, ainda, com grandes estudiosos de Lima Barreto, tais como: Antonio Arnoni Prado, Beatriz Rezende, Luciana Hidalgo e Felipe Botelho Corrêa.

interesse privado se sobrepõe à esfera do que é público, não parecem se distanciar substancialmente dos inúmeros desafios pelo qual a atual República sofre na atualidade, de modo tão brutal.

Nessa altura, importa perguntar: por que um estudo sobre *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*? Ou, para dizer de outro modo: que justificativa se pode formular para explicar a eleição desse objeto? Cabe explicar aqui então, além dessa escolha, também seus desdobramentos e o processo de trabalho trilhado para chegar ao resultado que ora se apresenta.

Dentre as pendências literárias que um egresso do curso de Letras se vê obrigado a carregar, uma, em especial, me surgia ora com maior, ora com menor insistência: a sensação de débito para com a obra de Lima Barreto. Essa percepção, difusa e ainda ausente de uma ação que lhe solucionasse, advinha, em parte, pela consciência da importância do escritor para a literatura brasileira, atualmente opinião corrente; em parte, pela suspeição de que sua obra poderia se tornar proveitoso objeto de minhas reflexões críticas, dado o cruzamento que nela se processa entre literatura e vida histórico-social, imbricação que me causava – e me causa – grande interesse. Por sorte que, no já comentado ano de 2017, tais inquietações se confrontaram com a homenagem que a FLIP prestou ao escritor e tudo quanto vem a reboque de um evento dessa natureza: publicações, reflexões críticas, intelectuais de diferentes matizes vindo a público atestar à relevância da obra barretiana[2]. Decorre desse movimento, inclusive, a nova edição de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, que saiu pela Ateliê Editorial, por meio da qual travei o primeiro contato com o livro em questão.

Li o referido romance, em um primeiro momento, ainda sem pretensão de ordem acadêmica ou compromisso análogo. Apenas fruição estética. Recordo-me que, finda essa primeira apreciação, senti algo de difuso acerca da pequena obra, em especial porque o Lima Barreto que eu conhecia era o de *Isaías Caminha*, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, "Nova Califórnia", enfim, de obras de maior sucesso junto ao público. Daí que *Vida e morte*, apesar de trazer alguns de seus temas habituais, não os abordava com aquela brutalidade a que eu estava habituado. Neste romance as abordagens são mais distanciadas, mais sugestivas; e os temas, (aparentemente) menos concatenados entre si, dão a sentir uma certa carência de um enredo que imponha uma

[2] Beatriz Resende, importante estudiosa da obra barretiana, afirma ter sido 2017, em termos literários, o ano de Lima Barreto.

lógica de causalidade mais evidente ao andamento da prosa. O livro formula uma estranha biografia do "ilustre desconhecido" Gonzaga de Sá, que faz ver, não raro, mais o biógrafo Augusto Machado que seu biografado.

Evidentemente que minha primeira leitura do romance se deu calcada por certa imagem cristalizada do Lima Barreto, escritor negro em um período que ideias e ideais racistas se impunham ancorados a um discurso pseudocientífico; mordaz em sua crítica a esse mesmo racismo, à República, que se demonstrava um sonho frustrado, à literatura distante das questões sociais do Brasil. Em suma, um Lima Barreto que fundia vida e obra para realizar uma grande crítica ao seu tempo. Não é o caso aqui de desmentir a justeza dessas afirmações, todas elas verdadeiras. Não obstante, o fato é que *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá,* ao trazer tal horizonte de denúncias mais metaforizado, posto por vezes em chave alegórica, diferente no tom de seus outros romances; sem, no entanto, deixar de figurar o horizonte sócio-histórico, fazia ver um Lima Barreto menos ostensivo e "barulhento" (o adjetivo é do próprio autor), responsável por uma literatura mais implícita e sútil. De tal sorte forjadora de expedientes estéticos exigentes de uma reflexão que considerasse tal incorrência na economia artística do livro como decisiva para sua significação. Assomado a isso, o caráter fragmentário da obra, cujo andamento adquire algo de errático ao longo de todo o livro, impunha-se com tal proeminência que não admitia indiferença ou tratamento secundário.

Adiante, tornada tal obra objeto de pesquisa, o desafio que se impôs inicialmente e que, ora com maior, ora com menor proeminência, acompanhou o processo de escrita desta dissertação foi o de (tentar) manter calibrado o diapasão crítico em meio a dois polos, que se não afigurados exatamente como dicotômicos, exigentes, isso sim, de uma abordagem equilibrada no trato com o romance em questão: o viés mais histórico-sociológico, dimensão que atravessa a obra de Lima Barreto de forma geral – impossível de algum modo não referenciá-la; a uma orientação, por assim dizer, de cunho mais formal; em termos de análise de linguagem, auferir a estruturação fragmentária da obra, sua composição parodística e seu (re)aproveitamento de procedimentos da sátira menipeia.

No primeiro caso, o risco de se esgotar na dimensão hermenêutica da obra era patente, tendo como elemento problematizador dessa via o fato de esse livro apresentar uma miríade de temas e discussões, propostos num ir e vir das personagens pela cidade do Rio de janeiro, assuntos e reflexões convidativos a um exame crítico ou, no mínimo, a um comentário. A armadilha aqui, para dizer de um só golpe, é: no esforço de acolher

criticamente o caleidoscópio temático trazido pelo romance, não conseguir colher dele um fio, um nexo. Cometer o equívoco de que fala Susan Sontag em face de uma crítica literária cujo horizonte de atuação exaure-se na averiguação do "conteúdo" da obra literária: fazer da "interpretação" um puro exercício de "tradução", que consiste, segundo a autora, em buscar trazer à superfície (traduzir) o sentido dos temas que a distância temporal da obra em relação à atualidade ou mesmo sua elaboração artística tornou oculto, cifrado[3]. Ainda nas coordenadas da ênfase histórica-sociológica, outra via, decerto correspondente à ênfase no conteúdo, insinuou-se enquanto possibilidade crítica: aplicar a este romance as regras da vertente lukacsiana. Sobre essa redução, Alfredo Bosi, a propósito de uma aplicação ortodoxa do marxismo ao campo literário, bem resume os prejuízos: apequenar "a obra de arte a um decalque das relações sociais, e [tratar] os processos simbólicos e imaginários como epifenômenos da máquina econômica vigente"[4].

O segundo polo, em sinal contrário, decorrente da fragmentação e descontinuidade que o romance mostrava, bem como da ironia, da paródia e da hipótese do diálogo que *Vida e morte* estabelece com a sátira menipeia apontava para uma instância mais formal, como que demandando análises e descrições dos procedimentos estéticos e de linguagem, das opções artísticas realizadas por Lima Barreto. O inconveniente instado sob essa perspectiva é a insistência na pesquisa da estrutura sombrear a propositura realista da obra.

Para dizer resumidamente: unir dialeticamente as duas perspectivas configurou-se enorme desafio.

Devo dizer que oscilei entre estas duas vertentes. Assim, o projeto inicial, escrito em grande medida sob a influência d' *A teoria do romance* (2000), de Georg Lukács; na etapa posterior, da escrita da dissertação propriamente, recusa esse modelo, sobretudo em decorrência do contato estabelecido com a crítica de Carlos Nelson Coutinho, que utiliza desse mesmo referencial teórico de modo esquemático e fechado para ler negativamente *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Essa recusa, por sua vez, teve o prejuízo de, a certa altura, obliterar o aspecto realista da obra barretiana[5]. A orientação da professora Cilaine Alves Cunha, nesse ponto, foi decisiva para equalizar e

[3] SONTAG, Susan. *Contra a interpretação e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 18.
[4] BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 30.
[5] A dimensão realista da obra de Lima Barreto, tendo em vista que o *ethos* de toda sua produção se deu calcada no ideal de uma literatura militante, é inquestionável.

equilibrar esses dois eixos em favor da descrição da obra. Dizendo resumidamente, valer-se do aspecto formal sem, no entanto, desconsiderar as temáticas de extração sócio-histórica suscitadas pela obra. Tais frentes, assumiram no trabalho os seguintes enfoques: refletir sobre a forma biografia – autobiografia ou ainda anti-biografia – adotada por Lima Barreto em chave paródica para compor esse romance – em síntese, buscar descrever o tratamento que esse gênero recebeu pelo autor e seus possíveis indicativos. E refletir sobre a personagem Gonzaga de Sá, no sentido de analisar sua posição algo deslocada em relação à época histórica retratada. Em suma, um representante da aristocracia, agora decadente, em contato com a ascensão de uma burguesia republicana. Na busca por descrever as personagens do romance, sobretudo Augusto Machado e Gonzaga de Sá, foi de grande valia utilizar das premissas da sátira menipeia, segundo a qual, as personagens de um romance encenam ideologias – são, como afirma Bakhtin, heróis ideólogos. De acordo com essa perspectiva, uma obra é o espaço privilegiado para o embate entre ideologias. Nesse caso, averiguar se ocorre tal enfrentamento, como se dá e o que indica.

APRESENTAÇÃO

A primeira parte deste trabalho partiu de uma pergunta em aparência simples, mas que se revelou de longo alcance no esforço para tentar respondê-la, seus desdobramentos permitindo que se realizasse um exame detido a propósito das relações entre as Letras (literatura, jornalismo e discurso político) e a sociedade brasileira do início do século XX: por que, estando com *Vida e morte* já pronto, Lima Barreto decidiu lançar-se ao mundo literário com *Isaías Caminha*?

Sabe-se, por explicação do próprio autor, que *Recordações do escrivão Isaías Caminha* era um romance que se impunha com tal veemência crítica em sua feição "desigual", "propositalmente malfeito" e "brutal", que o tornava mais adequado ao seu objetivo de desagradar e escandalizar a cena literária vigente. *Vida e morte*, em contrapartida, tido por "cerebrino" em excesso, não cumpriria, portanto, tais propósitos. Mas por que, afinal, esse desejo, gerido quase como uma necessidade, de verrumar o ambiente sociocultural brasileiro? Essa disposição crítica contida no interior da opção por estrear com *Isaías Caminha*, será buscado demonstrar, não se deu sob a lógica do arbítrio, tampouco por razões de ordem pessoal; na verdade buscou responder a um bloqueio estético-ideológico que se impunha no início do século XX brasileiro para

aqueles escritores que, como Lima Barreto, desejavam construir uma literatura paralela ao modelo vigente, com o agravo do racismo ser, ainda, o elemento estruturador da sociedade brasileira. O primeiro capítulo buscará, dessa forma, cavar fundo tal contexto, ampliá-lo em sua dimensão política, econômica e social. Examinar, nesse encalço, o entroncamento enfeixado entre linguagem e ideologia, que o autor demonstrou possuir consciência.

A exposição e discussão da fortuna crítica de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, que compreende o segundo capítulo deste trabalho (de título "Os dizeres da crítica") possui, de saída, o propósito modesto – e, de certo modo, comum em inventários de fortuna crítica – de fazer um levantamento dessa produção, discuti-la e matizá-la, aproveitando e alargando alguns pontos e perspectivas; refutando tantos outros. Há de se ver que se trata de fortuna, em certa medida, modesta, e em muito realizada de modo global, a estabelecer um nexo entre a obra de Lima Barreto como um todo, recebendo, por vezes, *Vida e morte* atenção secundária. Consta também abordagens biopsicológicas, ou exclusivamente sociológicas. Também esse capítulo objetiva alcançar, aí já apontando mais diretamente para a linha de argumentação adotada, dois tópicos: as divergências que se deram no plano da recepção crítica no que tange, sobretudo, à elaboração estética da obra estudada – em linhas gerais, mapear as justificativas críticas construídas ou para elogiar o romance em sua qualidade formal ou para apontar nele suas insuficiências e falhas – e demonstrar que talvez tenha escapado à crítica de uma forma mais geral (tanto as positiva quanto as negativas) – ou, no limite, não foi alvo mais detido de sua reflexão – as divergências e diferenças entre Augusto Machado e Gonzaga de Sá no plano ideológico, no entendimento que ambos possuem da história. O pendor de ver em Augusto Machado, narrador e virtual biógrafo, e Gonzaga de Sá, biografado sábio, espelhamentos e modulações de certa homologia, ou figuração de uma relação entre mestre e discípulo é resultado de o romance ter sido construído sob as malhas finas do humor e da paródia. De tal modo resultando em um romance de arquitetação escapadiça, em que os elogios rebaixam e a aceitação do discurso alheio engana.

Levando adiante uma abordagem crítica que rivalize com a premissa do realismo formal, na terceira e quarta parte desse trabalho será sugerida uma via de leitura que aproxime esse romance de elementos dos gêneros sério-cômicos, em especial da sátira menipeia. Assim, no terceiro capítulo será buscado mostrar a componente paródica de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, que fixou como modelo as biografias

de ministros escritas por Pelino Guedes. Para tanto, será descrita uma crítica realizada por Lima Barreto à biografia de Amaro Cavalcanti, escrita por Pelino Guedes. A análise desse texto indicará o que Lima Barreto buscava ao fixar esse modelo como alvo. Em outras palavras, o que Pelino Guedes, com suas biografias encomiásticas, representava no contexto brasileiro da época. Também nesse capítulo, será dispensado esforço para analisar o que seria a parte introdutória do romance – "Advertência", "Explicação necessária" e "O inventor e a aeronave".

Por fim, no quarto (e último) capítulo será realizada a argumentação a propósito de *Vida e morte* estabelecer um diálogo com procedimentos da sátira menipeia. Fundamentado nas reflexões de Bakhtin, sabe-se que tal gênero traz ao proscênio à ideia (filosofia, ideologia, crenças) que, elaborada ficcionalmente, apresenta suas falhas, seus expedientes falsos, suas ilusões. Sob tal perspectiva, será intentado demonstrar que o romance analisado trabalhará as diferentes posturas que se pode ter em face da história, segundo o que discute Nietzsche na sua obra *Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida (1874).* De tal modo que a personagem Gonzaga de Sá apresenta em sua caraterização o modo antiquário (conservador) de conceber o processo histórico, ao passo que Augusto Machado, em oposição a esse, porta-se de modo crítico em relação à história.

1 – *Vida e morte versus Isaías Caminha*

1.1 - Gonzaga de Sá: cerebrino e pouco acessível

O fragmento epistolar a se apresentar adiante, trecho de uma carta de Lima Barreto endereçada a Gonzaga Duque, dá a medida de como dois de seus livros eram concebidos:

> Era um tanto cerebrino, o *Gonzaga de Sá*, muito calmo e solene, pouco acessível, portanto. Mandei as *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, um livro desigual, propositalmente malfeito, brutal por vezes, mas sincero sempre. Espero muito nele para escandalizar e desagradar, e temo não que ele te escandalize, mas que te desagrade.[6]

Reconhece-se na carta a explicação das motivações que levaram Lima Barreto a optar por *Recordações do escrivão Isaias Caminha* – a outra opção era o *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* – para envio ao editor português A.M. Teixeira (que publicou a obra).

O trecho admite algumas considerações quanto à noção que o autor fazia de *Vida e morte* em detrimento das *Recordações de Isaías Caminha*. De chofre, apresentados dessa forma, os livros parecem fulgurar quais peças antagônicas, em decorrência dos termos diferenciadores empregados pelo autor para descrevê-los. Desse modo, se com *Recordações* o autor deseja causar barulho e escândalo, o emprego dos termos "livro desigual", "propositalmente malfeito" e "brutal" sinalizam para esse aspecto, por assim dizer, disruptivo da obra. Em *Vida e Morte*, divisa-se na descrição de Lima Barreto um horizonte de racionalidade, "um tanto cerebrino", diz o autor e acrescenta os adjetivos "calmo" e "solene" para tratar da obra. Ainda tendo em vista o horizonte da carta, sem entrar na análise e descrição dos romances por ela referidos, há, segundo Lima Barreto aponta, aspectos diversos em relação a esses dois livros, tanto em termos estéticos quanto em relação à expectativa de recepção. Tais pontos de divergência como que encenam uma oposição que, adiante, será posta em análise, contando com o apoio de dois críticos: José Veríssimo e Lúcia Miguel Pereira, esta, tratando de *Vida e morte*, aquele, das *Recordações*.

---

[6] BARRETO, Lima. *Correspondência ativa e passiva*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1961, vol. 1, p. 169.

Acerca da expectativa com o sucesso de público de *Vida e morte*, Lima Barreto intui que, pela ênfase racional e pelo "tom calmo e solene", o livro seria "pouco acessível" – estava certo, como se verá. O autor fluminense acertara também no que concerne à capacidade de "escandalizar e desagradar" que *Recordações do escrivão Isaías Caminha* possui. Nesse ponto, são bastante conhecidas as duras palavras com que o crítico José Veríssimo recebeu o romance à época de sua estreia, assim dizendo: "Há nele um defeito grave [...] o seu *excessivo personalismo*. É pessoalíssimo e, o que é pior, sente-se demais que o é."[7] O crítico aponta, ainda, para a incapacidade de síntese artística da obra, já que ela seria a transposição entre o fiel e o caricatural de certos tipos da imprensa carioca da época, sem o acabamento literário que a empresa exigiria: "a cópia, a reprodução mais ou menos exata, mais ou menos caricatural, mas que não se chega a fazer a síntese de tipos, situações, estados d'alma"[8]. A crítica de Veríssimo, de modo geral, recai no excesso da pessoa Lima Barreto que, nessa chave interpretativa, estaria figurada na personagem de Isaías Caminha, deixando transparecer demais sua voz no romance: "A sua amargura, legítima, sincera, respeitável, como todo nobre sentimento, ressumbra demais no seu livro, tendo-lhe faltado a arte de a *esconder* quanto talvez a arte o exija"[9].

Sem entrar no mérito da validade desse juízo crítico no que diz respeito à qualidade literária de *Recordações de Isaías Caminha*, do que foi dito pelo crítico pode-se, para efeito de análise, colocá-lo em comparação a uma crítica feita por Lúcia Miguel Pereira à *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Sem prejuízo do aparente arbítrio que a junção inesperada desses dois críticos possa suscitar, cada qual a tratar de obra distinta, entrevê-se, ao aproximá-los, a instauração de certa oposição entre ambos os romances. Assim diz a certa altura Lúcia Miguel Pereira sobre *Gonzaga de Sá*: "O mais bem escrito, o mais composto [...] o menos pessoal dos romances barretianos, aquele em que a ironia não desandara em sarcasmo nem o *humour* em caricatura"[10]. Pode-se então, a partir dessas duas interpretações, formular uma oposição, respectivamente, da seguinte forma: "pessoalíssimo" x "o menos pessoal", incapacidade de síntese x "o mais bem escrito", transposição caricatural x ironia contida. À parte o acerto ou não do juízo de

[7] BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017, p.187.
[8] *Idem*, p. 187, o grifo é nosso.
[9] *Id., Ibid.*, p. 187, o grifo é nosso.
[10] PEREIRA, Lúcia Miguel. Lima Barreto. In: _____. *Escritos da maturidade: seleta de textos publicados em periódicos (1944 – 1959*). Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994, p. 125.

José Veríssimo e de Lúcia Miguel, que repousa no julgamento do (in)sucesso das escolhas artísticas realizadas – o traço caricatural, o aspecto biográfico, o estilo da escrita – de algum modo esses comentários ressoam a percepção que Lima Barreto já anunciava sobre essas obras, demonstrada na carta linhas atrás comentada. Dito isso, questiona-se: por que e o que visava Lima Barreto fazendo a opção por enviar *Recordações* ao editor em detrimento de *Gonzaga de Sá?* Dizendo de outro modo, para melhor enquadrar o presente objeto de estudo: o que (ou não) há em *Vida e morte* que fez Lima Barreto optar pelo adiamento de sua publicação? [11]

1.2 - Entre ninho de medalhões e perobas

Em outra carta, eis que Lima Barreto anuncia a novidade: "O meu Gonzaga de Sá, editado em São Paulo, apareceu no Rio de Janeiro em 25 de fevereiro de 1919"[12]. Ao mesmo destinatário, em outro registro epistolar, o autor confessa: "*Vida e morte* foi o único livro que eu comecei e acabei"[13]. E se quando do lançamento de *Recordações*, dez anos antes, o autor já tornava patente indícios de que *Gonzaga de Sá* a esse tempo já estava escrito, a observação de seu *Diário íntimo* leva ainda mais longe. Traz esboços de *Vida e morte* datados de 1906, ou seja, treze anos antes de sua publicação. Consta nesse ano em seu diário uma anotação dessa natureza: "Opiniões e ideias de *J. Sá Bragança*, primeiro oficial da Secretaria dos Cultos."[14] A personagem dessa anotação teve, posteriormente, seu nome alterado para J. Gonzaga de Sá e, somente na publicação definitiva da obra, recebeu definitivamente o nome M. J. Gonzaga de Sá. A título de comparação, *O triste fim de Policarpo Quaresma* foi escrito, conforme consta no diário do autor, em "dois meses e pouco"[15]. Assim, a distância entre o projeto e a publicação de *Vida e morte de Gonzaga de Sá*, somada ao teor das duas cartas apresentadas – a primeira justificando o preterimento de *Vida e morte* por conta de seu tom calmo, solene e racional , a segunda conferindo alguma particularidade ao livro, pelo tempo gasto em sua elaboração – possibilita o levantamento de duas hipóteses: a de que o romance de *Gonzaga de Sá* não atendia na ocasião o propósito crítico do autor por ser ele demasiado

[11] Optou-se por situar essas críticas nessa parte do trabalho e não no capítulo "Dizeres da crítica", para tratar com mais ênfase da confrontação *Isaías Caminha* e *Vida e morte.*
[12] BARRETO, Lima. *Correspondência ativa e passiva*. São Paulo. Editora Brasiliense, 1961, p. 144.
[13] *Idem*, 178.
[14] BARRETO, Lima. *Diário íntimo*. São Paulo: Editora Globus, 2011, p. 77. Grifo nosso.
[15] BARRETO, Lima. *Correspondência ativa e passiva*. *op., cit.*, p. 126.

"cerebrino", "calmo" e "solene"; e a de que esse baixo potencial para uma crítica mais explícita que a ocasião exigia, conjugado ao seu baixo alcance popular concorreram para uma dedicação mais acentuada à sua feitura. Nessa perspectiva, os adjetivos que outrora representaram entraves para sua publicação, timbram agora sob o signo invertido, como simbologia de acuidade e maturação.

Entre as consequências felizes da opção de publicar o que era mais direto, pungente e que, como afirma *Isaías Caminha*, pudesse ser lido pelo "espírito geral e no seu interesse, com a linguagem acessível a ele"[16], encontra-se o fato de ter sido Lima Barreto convidado pelo editor-escritor Monteiro Lobato a fazer parte dos colaboradores d'*A Revista do Brasil*:

> Prezadíssimo Lima Barreto.
> *A Revista do Brasil* deseja ardentemente vê-lo entre os seus colaboradores. Ninho de medalhões e perobas, ela clama por gente interessante, que dê coisas que caiam no gosto do público. E Lima Barreto, mais do que nenhum outro, possui o segredo de bem ver e melhor dizer, sem nenhuma dessas preocupaçõezinhas de *toilette* gramatical que inutiliza metade de nossos autores. Queremos contos, romances, o diabo, mas à moda de *Policarpo Quaresma*, da *Bruzundanga* etc. A confraria é pobre, mas paga, por isso não há razão para Lima Barreto deixar de acudir ao nosso apelo.
> Aguardamos, pois, ansiosos a resposta, uma resposta favorável. [17]

No trecho, observa-se certa mesura nas palavras de Monteiro Lobato, já que é o editor quem fala e o objetivo da carta se pauta na ordem comercial. Entretanto, não se pode ignorar o que ela traz em termos indicativos do que significava a obra de Lima Barreto na literatura brasileira de então, lugar este que será descrito adiante e que se afina com a escolha do autor por estrear com *Isaías Caminha*. Pode-se esquematizar as palavras do escritor do *Urupês* em dois polos: de um lado o "ninho de medalhões e perobas", referidos ao cenário literário, com suas "preocupaçõezinhas de *toilette* gramatical", e seu distanciamento do público. Por outro lado, Lima Barreto que, nos termos de Lobato, seria capaz de dar coisas que "caiam no gosto do público", com seu segredo de "bem ver e melhor dizer", contrariando o beletrismo vigente e simbolizando, dessa forma, uma necessária novidade na cena literária brasileira.

A carta de Monteiro Lobato sintetiza princípios importantes sobre o que Lima Barreto pressupunha ser a "missão" da literatura, tais como a necessidade de comunicar-

[16] *Idem*, p. 120
[17] *Id., Ibid*., p. 240.

se com o maior número possível de leitores[18] e um combate à "literatura de salão", preocupada apenas com certo preciosismo verbal, apartando-se do contato com os conflitos da vida social"[19]. Além do que, percebe-se por meio desse arabesco todo ele elogioso, um desejo – fruto talvez da percepção e tino comercial do editor Lobato – de novidade temática e estilística que o autor de *Isaías Caminha* representava.

No compasso do teor da carta, pode-se retornar à questão acerca da opção de Lima Barreto em postergar a publicação de *Vida e morte*. No centro dessa atitude gravita a compreensão aguda e crítica do autor acerca do ambiente literário que a essa altura se mostrava frente a um impasse. Em decorrência da atitude preciosista por parte dos representantes oficiais do bem-escrever, que deliberavam buscar nos vultos do passado a expressão ajustada para lidar com o novo. O certo é que esses novos tempos pareciam exigir outras formulações artísticas, conforme será discutido. Diante disso, pode-se perguntar: em que consiste, afinal, os termos "velho" e "novo" nesse contexto? De que modo foi logrado que esses antagonismos pudessem ser acomodados no período de que se tem tomado nota?

1.3 – O velho e o novo no interior da Primeira República: uma estranha convivência

Para buscar responder às questões há pouco armadas faz-se necessário que se focalize de modo mais abrangente o estado de coisas com o qual a obra barretiana esteve às voltas. Não se trata de justificar a obra pelo seu meio, atitude própria de um determinismo que mesmo Lima Barreto rejeitava. Visa-se, isso sim, estender um pouco o campo da análise, também, para os aspectos sociais, econômicos e políticos que orbitavam a Primeira República, tendo em vista que uma produção artística não se dá em um vazio e que, portanto, tal conjuntura interessa. Destaca-se, ainda, que não se pretende aqui construir longo quadro histórico, solo já tão pisado em trabalhos sobre Lima Barreto. O objetivo, seguindo ainda o ressoar da opção do autor por publicar *Isaías Caminha* antes de *Vida e morte*, é examinar o nó estético, ideológico e social –

[18] "A arte literária se apresenta com um verdadeiro poder de contágio que a faz passar de simples capricho individual para traço de união, em força de ligação entre os homens". BARRETO, Lima. *Impressões de leitura e outros textos críticos* (seleção e organização de Beatriz Resende). São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 275.

[19] "Não há dentre eles [escritores] um que conscientemente procure escrever como o seu meio pede e o requer". BARRETO, Lima. *Diário íntimo*. São Paulo: Globus Editora, 2011, p. 61.

que Antonio Arnoni Prado chamou de *crise* – com o qual a obra de Lima Barreto se insurgiu.

O *fin de siècle* XIX brasileiro foi marcado por dois acontecimentos de grande importância: a Abolição da escravatura, em 1888, e o fim do Império no ano seguinte. A Abolição, como se sabe, ocorreu de modo vergonhosamente tardio, em circunstâncias em que manter tal regime constituía-se insustentável e mesmo a tática reformista – como a promulgação da Lei dos Sexagenários – demonstrava já ter atingido seu limite. O Império, nos momentos que precederam a Abolição, deparava-se com pressões vindas de setores vários, "o abolicionismo tomava [...] as ruas e os jornais: *Jornal do commercio, A onda, A abolição, Oitenta e nove, A redenção, A vida semanária, Vila da redenção, A liberdade, O alliot, A gazeta da tarde, A terra da redenção, O amigo do escravo, A luta, O federalista*, bem como dezenas de panfletos e pasquins"[20]. Alguns desses jornais trazem, como se vê, estampados em seus próprios títulos uma intenção combativa em favor da causa abolicionista, além de agregar à sua agenda grupos heterogêneos. Tais gestos concorriam ainda mais para tornar urgente o abolicionismo, além de fermentar e entrar em constelação com as rebeliões escravas que explodiam Brasil afora. Essas, é bem verdade, experimentavam a constituição violenta do Estado brasileiro. Destaca-se que, em meio ao estopim de revoltas, "a política atuou ao lado de senhores, prendendo escravos considerados indisciplinados, descaracterizando denúncias de maus tratos e reprimindo atos de abolicionistas"[21].

Entretanto, nem isso foi capaz de deter a voga abolicionista, que encontrava um Segundo Reinado trôpego, não só exaurido pela tentativa de manutenção da escravidão, como também mareado por um clima de instabilidade, materializado, sobretudo, na figura de seu líder Dom Pedro II. O monarca, que há tempos acumulava derrotas "fosse pelo encaminhamento da Guerra do Paraguai (1865 – 1870), pela mancha da escravidão, pela centralização do poder e, igualmente, pelos privilégios que seu reino concedia à parte diminuta da população"[22], via diminuir sua popularidade: "O imperador envelhecia e com ele também envelheceria o modelo monárquico que o representava."[23]

Mas se o Treze de Maio, sob certo sentido, representou uma derrota para o Império – posto que, instaurado quase à sua revelia, quando "já tinha entrado na

[20] SCHWARCZ, Lilia M./ STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Cia das Letras, 2015, p. 307.
[21] *Idem*, p. 308.
[22] MARTINS, Ana Luiza. *O despertar da República.* São Paulo: Editora Contexto, 2001, p. 21.
[23] *Idem*., p. 21.

consciência de todos a injustiça ordinária da escravidão"[24] – forjou-se, paradoxalmente, ato mais popular da Monarquia: foi franqueado pela Coroa em termos de se apresentar como um presente. A lógica dessa propaganda monárquica era exigir gratidão, sobretudo aos agora ex-escravizados. Além disso, objetivava capitanear o efeito positivo da Abolição, esvaziando com isso a atuação dos escravizados nesse processo. Pertence a essa elaboração a imagem cristalizada da Princesa Isabel como figura heroica, "A Redentora", responsável por libertar os cativos.

O certo é que não foi sem efeito tal estratégia. Importante destacar que, às vésperas da Proclamação e mesmo depois dela, alguns grupos de "ex-escravizados guardavam lealdade à Monarquia e opunham-se aos republicanos"[25]. Registrou-se no Maranhão, por exemplo, derramamento de sangue entre grupos de ex-escravizados que guardavam fidelidade ao Trono – no sentido de creditar ao Império sua liberdade – e defensores da República, para quem a Monarquia deveria ser destituída. Houve também, no Rio de Janeiro, atuação pungente da Guarda Negra, grupo paramilitar formado por ex-escravizados após a Abolição, que objetivava a manutenção do Império. O grupo, tendo por mentor José do Patrocínio, interrompia conferências e reuniões de orientação republicana[26]. Assimilar essa recusa como decorrente tão somente da propaganda monárquica, contudo, é ver a questão, no mínimo, pela metade. Observa-se nesse contexto que a fermentação da República e sua proclamação se deu sem participação popular. Além do mais, não se deve reduzir a atuação desses grupos ao aparente paradoxo de seu posicionamento, ou seja, à incongruência da defesa de uma Coroa cuja base se erigiu sob o trabalho escravo que os violentou em um passado recente. Tal simplificação tem por consequência o reforço de uma perversa ideologia com grande lastro no pós-Abolição: a associação do negro recém-liberto à incapacidade de reflexão própria. Vale aqui uma pequena explicação acerca das bases desse ideário e de suas trágicas consequências.

Em princípio, fundamenta essa ideologia a concepção de que a população negra possuía vocação para o "desvio de conduta" e de que, por isso, estaria fora da ética de trabalho capitalista que se punha em voga. Sidney Chalhoub, argumenta, que uma via dessa concepção, especificamente a que se refere ao trabalho, fora incorporada,

---

[24] BARRETO, Lima. *Lima Barreto: cronista do Rio*. Organização: Beatriz Resende. Rio de Janeiro: Autêntica, 2017, p.29.
[25] SCHWARCZ, Lilia M./ STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*., *Op., Cit*., p. 312
[26] JANOTTI, Maria de Lourdes Mônaco. *Os subversivos da República*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

inclusive, por parte da intelectualidade brasileira[27]. De modo que a Abolição é focalizada com tal ênfase no seu caráter desagregador, que os ex-escravizados – nessa concepção, destituídos de disciplina e conhecimento técnico para o trabalho livre – experimentam condição de "anomia" ou "patologia social" no período pós 1888. Afirma Chalhoub:

> A primeira objeção séria que se pode levantar neste contexto é a de que a visão de (Florestan) Fernandes passa do liberto – como despreparado para o trabalho livre, destituído de vida familiar etc. – é perigosamente próxima àquela veiculada pela classe dominante brasileira no momento crucial da transição do trabalho escravo para o trabalho livre [...]. Esta é uma objeção importante na medida em que a concepção do liberto que parecia caracterizar a visão de mundo da classe dominante brasileira no fim do século XIX era, em grande parte, uma construção ideológica que visava atender às necessidades desta classe de controlar e disciplinar a força do trabalho num momento crucial da transição para uma ordem capitalista no país. [28]

O apontamento bem explica o caso do Rio de janeiro, que por volta de 1888 e no período subsequente, já experimentando o trabalho livre, recebeu grande número de estrangeiros, cuja ideologia há pouco descrita os compreendiam como mão-de-obra mais apropriada para a nova ordem trabalhista – "os imigrantes ocupavam os setores de emprego mais dinâmico".[29] De tal sorte que grupos de ex-escravizados tornaram-se um excedente que as elites política e financeira, entendendo-os como problema, visavam cercear e, se preciso fosse, punir. A ociosidade desses – advinda do golpe duplo de uma Abolição sem ação afirmativa e da predileção por trabalhadores imigrantes – era tida como porta de entrada para males maiores: alcoolismo, mendicância, rapinagem. Por isso, ganha contornos policialescos, torna-se crime passível de prisão.[30] A bem da verdade, ações dessa natureza advém do fato de que o contingente negro, cuja marginalidade imposta se fazia ver pelas ruas da cidade, constituía-se obstáculo para uma República moldada e estabelecida sob o signo da ideologia Positivista[31], para a qual o progresso, e também a ordem, eram pontos a serem buscados. Esse contingente, pelo que se vê, maculava a paisagem que se pretendia forjar de um Brasil republicano

---

[27] Sidney Chalhoub tem em mira, nesse ponto, o trabalho de Florestan Fernandes – *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Ática, 1978.
[28] CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. São Paulo: Editora Unicamp, 2001, p. 83.
[29] *Idem*, p. 81.
[30] *Id., Ibid*.
[31] Parte-se aqui da ideia de que o Positivismo de August Comte, embora dirimido durante o tempo de elaboração mental da República, sobretudo na figura de Benjamin Constant, não se constituía como filosofia propriamente, mas sim como ideologia.

em compasso com a modernidade. Depreende-se por aqui o tema do fachadismo que a obra de Lima Barreto buscou sob diversos matizes tratar. Pode-se resumir o fachadismo como sendo um conjunto de ações ideologicamente interessadas, realizadas, nesse caso, por atores associados à República, no âmbito de inserir o Brasil na ordem moderna. Não obstante, o esforço empreendido opera sem realizar mudanças reais que uma ação desse porte necessitaria. A transformação é realizada, portanto, no "aparato", "na filigrana", sem ruptura com o traço arcaico que ela encena falsamente romper, além do que, ancorada em brutal exclusão. O elemento atrasado é assim reatualizado sob nova roupagem. A lei da vadiagem, há pouco comentada, dá a exata medida desse expediente. A criação institucional de um aparato de exclusão visando a população negra se dá dentro de um entendimento que via nesses um impeditivo para uma sociedade moderna, ou melhor, de aparência moderna. Bem se percebe nesse arranjo também um objetivo de desassociação com o Império, cuja escravidão é sua grande marca. A solução, contudo, não passa por uma forma de fornecer meios para a inserção dos ex-escravizados à práxis social, trata apenas de submetê-los ao jugo disciplinador, à exclusão e ao encarceramento. Na prática, a estrutura escravista de negação da cidadania é mantida.

Retomando ao ponto dos grupos de ex-escravizados que não aderiram à República, cabem, ainda, mais algumas observações. Em primeiro, dado o dispositivo excludente que a República acionou a essa população tão logo foi proclamada, já não se enxerga nessa recusa ao novo regime um disparate. Cabe lembrar também que o racismo pseudocientífico que virá posteriormente não só pertence ao período republicano, como foi forjado consubstanciado ao Positivismo e ao Darwinismo social, teorias caras aos dirigentes da República. Por fim, o fato é que o abolicionismo nunca fora uma pauta abertamente declarada pelo movimento republicano ao tempo de sua elaboração e divulgação de sua pauta. Consta que a propaganda abolicionista correu paralela à republicana, esta aproveitando-se do desgaste que aquela impôs ao Império sem, contudo, incorporá-la abertamente. Se havia republicanos abolicionistas e se o tripé que sustentava seu ideário era o da igualdade, da liberdade e da fraternidade – extraídos da Revolução francesa – o Manifesto republicano de 1870, clássico documento do regime que se anunciava, por sua vez, não continha em seu programa o tema da Abolição da escravatura. Acrescenta-se que compunha seu quadro a oligarquia

cafeeira paulista, possuidora de mão-de-obra escrava[32], cujo interesse republicano reduzia-se à autonomia das províncias – o federalismo. Interesse, como se vê, pautado em causa própria. Em síntese, é como se os grupos de ex-escravizados que recusaram à República tivessem enxergado no novo regime sua real face autoritária e distante de suas demandas.

O vínculo do contingente de ex-escravizados ao Império e sua franca oposição à República, bem como outros esforços no sentido de manutenção da Corte não foram capazes de impedir o golpe da Proclamação. De há tempos grupos heterogêneos exigiam maior participação política só possível com a queda da Monarquia.

A respeito da troca de regimes, maior acontecimento político depois da Independência, se sua passagem possui algo de abrupto, a arquitetura que a antecedeu deu-se gradual. Alfredo Bosi, bem explica tal dinâmica:

> Se o caráter principal do acontecimento é poder situar-se com precisão nas coordenadas do espaço e do tempo, o mesmo não se dá com o processo ideológico. Este não surge de improviso ou por acaso, de um dia para o outro. Sua matéria-prima são ideias afetadas de valores, e ideias e valores se formam lentamente com idas e vindas, no curso da história, na cabeça e no coração dos homens.[33]

Assim, há consenso historiográfico, afirma Bosi, em assinalar o ano de 1868 como precursor da longa crise que o Império enfrentou e que culminaria na Proclamação. Sem entrar em pormenores, Pedro II, nesse ano, demitiu Zacarias de Góis, majoritário no Parlamento. O gesto, embora dentro do que era permitido ao Poder Moderador, foi visto pelos liberais que compunham o governo como ancorado em arbítrio e o que mais: dissonante com a bandeira do Liberalismo ostentada pela Monarquia. Ademais, o evento conseguiu ordenar insatisfações dispersas em face da atuação da Corte, de modo que houve, em decorrência, reação da imprensa e de grupos acadêmicos que apontavam na Monarquia seu atraso. O *modus* centralizador do Império era explicitado exemplarmente nessa demissão e ele se demonstrava na contramão das ideias de progresso já em circulação no Brasil.

Também de importante peso ao processo cumulativo que operará erosão à Corte está o grupo de cafeicultores paulistas. O sucesso de seus negócios – vale dizer que em consórcio com a economia mundial (inglesa) – trazia como emblema as

[32] MARTINS, Ana Luiza. *O despertar da República. Op., Cit.*, p. p. 41 - 46.
[33] BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.222.

locomotivas, cuja implantação foi capaz de aumentar ainda mais seus lucros. O lema desse grupo era o do progresso, que só seria atingido com maior autonomia das províncias. Assim sendo, a República responderia às demandas de maior participação política, uma vez que economicamente esse grupo já se constituía como sólido.[34]

Por fim, a Proclamação resultará de um motim de soldados.[35] O grupo de militares, já enformados em grande medida pela ideologia Positivista pregada por Benjamin Constant – além do que, ressentidos por não gozarem de maior estofo político que julgavam merecedores em face da participação na Guerra do Paraguai – foi responsável pelo desfecho abrupto e cruento do Quinze de Novembro. E a República, em cuja propaganda vibrava o povo, deu-se em uma quartelada, ficando esse povo excluído, a assistir tal episódio sem nada entender, achando se tratar de um desfile militar. [36]

Para os propósitos dessa pesquisa a elaboração do quadro realizado demonstra-se já suficiente. Conclui-se afirmando que a República "passou durante a primeira década [de sua vigência] pela fase mais turbulenta de sua existência".[37] Crises financeiras, sociais, sanitárias e políticas vicejaram em seu interior. Na década seguinte, porém, ela experimentará alguma estabilidade. Ocorrerá, como afirma o historiador José Murilo de Carvalho, a vitória de uma das tantas vertentes republicanas, mais especificamente, a de Campos Sales. Por esse período, início do século XX, haverá grande esforço para integrá-la à ordem cosmopolita. Desse modo, "Dominada politicamente, reduzido seu peso político pela consolidação do sistema oligárquico de dominação, à cidade pôde ser dado o papel de cartão-postal da belle époque, que teve seu auge na primeira década do século"[38]

Isso tudo culmina na estabilização do regime republicano que, em detrimento do grande contingente não incorporado à cidadania, aderiu, na qualidade de seus dirigentes, a valores cosmopolitas e modernizantes (em aparência). Destaca-se aqui o papel das Letras na construção simbólica e defesa desses ideais, jogo de interesses

[34] MARTINS, Ana Luiza. *O despertar da República. Op., Cit.*
[35] CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro de a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 13.
[36] *Idem*, p. 12.
[37] *Id., Ibid*., p. 15.
[38] *Id., Ibid.*, p. 39.

visado criticamente pela – para retomar o rastro da pergunta armada no início do capítulo – opção literária fomentada por *Recordações*.[39]

1.4 - Crítica em tempos de crise

Nessa altura deste trabalho, parece lícito explicitar (e mesmo reafirmar) as coordenadas do que até aqui foi tentando demonstrar, para calibrar o objetivo deste estudo. Tendo em vista a análise e a descrição de *Vida e morte*, as breves observações feitas pelos trechos de registros epistolares e íntimos atrelados a esse romance, e uma breve descrição do quadro histórico-social que precedeu à República e se redefiniu após sua proclamação talvez possam fornecer elementos para avançar na compreensão sobre como Lima Barreto concebia tal obra, além de apresentar as condições gerais de publicação desse livro. Um tópico de destaque, conforme já sublinhado, encontra-se na opção de Lima Barreto por publicar *Isaías Caminha* antes de *Vida e morte.* Sobre esse dado, convém lançar maior esforço de compreensão, visto que, a escolha circunscrita ao âmbito estético realizada por Lima Barreto, da qual se vem tomando nota, possuía em mira o horizonte ideológico no qual a obra iria circular.

Em face desse cruzamento entre estética e certa visão de mundo – ideologia –, as palavras de João Luiz Lafetá que seguem, cujo referente é o modernismo brasileiro, exprimem de forma aguda a correlação com que ideologia e linguagem se processam no que diz respeito a um movimento de renovação, reflexão crítica ou recusa ideológica no interior de uma cultura. Assim afirma o crítico:

> O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrindo suas relações reais com a natureza e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo.[40]

[39] Optou-se pelo vocábulo "Letras", e não propriamente literatura, para caracterizar esse imbricamento, porque o termo engloba as diversas manifestações no entorno da palavra, dada, sobretudo, no espaço do jornalismo. Havia, para além da obra literária, literatice praticada por políticos, discursos inflados, homenagens interessadas, em suma, o verbo constituía-se pilar importante para a consolidação de valores favoráveis à República. Adivinha-se, nesse horizonte, a noção do quanto os grandes jornais são empresas capitalistas, cuja atuação responde tão somente à lógica financeira. É esse o cenário que *Isaías Caminha* irá esmiuçar ferozmente, mais um motivo para o autor ter lhe escolhido para sua estreia.

[40] LAFETÁ, João Luiz de. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 20.

Cabe à obra de arte – no caso dessa pesquisa, ao romance – a responsabilidade de deflagrar tal investidura a essa linguagem que expressa determinado modo de "ver", "ser" e "conhecer", enfim, a ideologia de uma época. Assim, dizendo de modo habitual, mira-se em um (linguagem, viés estético) e se acerta também o outro (conjunto de ideias e crenças). O inverso dessa fórmula, contudo, em literatura[41], não obterá o mesmo resultado. Isso porque a crítica construída na dimensão hermenêutica, mas que se integre ao projeto estético criticado, poderá ter efeito reverso. Dizendo de outra forma: a negação de uma determinada ideologia, vinculada e veiculada a certa forma, não terá validade – ou terá alcance limitado – se a nova obra não romper também com o projeto estético a que ela serve de suporte. Em não havendo essa ruptura integral, a obra que se pretendia crítica, involuntariamente atestará para a validade do modelo que se tinha em mira apontar sua obsolescência. Logo, o modelo, e junto, a ideologia que ele enforma, como que sobrevivem ao ataque. Para melhor compor a discussão, pense-se em um caso limítrofe: o da literatura de vanguarda. Sua proposta central, se se poder assim afirmar, era opor-se à violência das ideologias, em grande medida ancoradas na primazia da racionalidade. Sabe-se que o realismo, sobretudo o dos romances oitocentistas, pauta-se no relato racional, a organização narrativa, de orientação cartesiana, que objetiva certa unidade. Há, como se vê nessas duas esferas, *mutatis mutandis*, um elemento em comum: a racionalidade. Utilizada nesse realismo como forma de elaborar artisticamente (mimetizar) a realidade, subvertida e elevada à potência destrutiva no seio das experiências terríveis no interior da Primeira Guerra. Em resumo, a ênfase na racionalidade é vista pela literatura de vanguarda como atrelada à barbárie. Em espécie de resposta à terrível pergunta de Adorno acerca de como se daria o fazer poético depois de Auschwitz, a literatura de vanguarda, pode-se dizer, responde: rompendo com o princípio realista do relato, estilhaçando de vez a "correspondência entre obra literária e a realidade que ela imita"[42]. Pois como manter o relato racional, o realismo, depois da barbárie?

Retomando ao autor de *Policarpo Quaresma*, o modelo estético hegemônico a ser rompido era o de uma literatura moldada sob o signo de um parnasianismo

[41] Na pintura, por exemplo, a ruptura com a mimesis pode ocorrer integralmente, abandonando qualquer referencial e códigos. No caso da literatura, por maior que seja o ímpeto disruptivo de determinada obra, terá ela que manter um mínimo grau de convenção, o do idioma, por exemplo. Ver: ADORNO, Theodor. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: _____. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

[42] WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 11.

arcaizante cujo "orador loquaz e o palavroso literato buscavam o efeito pelo efeito"[43], expediente que se apresentava em sua integração estética e ideológica. Vale notar, nessa esteira, que é o "formalismo parnasiano que domina quase inteiramente o romance brasileiro da época imediatamente pós-machadiana"[44]. E o seu referente no plano social se dá no contexto da República, cujas consequências se faziam sentir em hábitos e projeções:

> Com a vinda da República, então, a capital estava abrindo-se à totalidade da corrente de influência europeia, que chegara por meio de uma colonização em massa. Houve uma explosão de orgulho nacional de uma jovem república ansiosa em rivalizar não só com seus pares na América Latina, mas também com os Estados Unidos e o Velho Mundo, em seu modo de vida e em seus hábitos. A sociedade grã-fina ansiava, por exemplo, por uma literatura que refletisse suas aspirações de refinamento elegante em uma risonha terra de promessas[45].

Os literatos que atendiam a essa demanda, "Coelho Neto, Afrânio Peixoto, João do Rio [...] forneciam a prosa de ficção, o jornalismo e as belas letras sofisticadas exigidos por esta sociedade superconsciente de si."[46]. A relação estreita entre ideologia e linguagem, de cujo desdobramento no plano social configura o centro do processo crítico de *Isaías Caminha*, é percebida por Lima Barreto alguns anos antes da publicação desse romance: "Já em 1904 [...] a sua preocupação é mostrar que por traz dessa atitude (desse empenho da linguagem) está o falseamento da realidade, que é preciso denunciar"[47]. O escritor, em seu registro íntimo, traz um emblemático exemplo desse artifício com que na e pela linguagem modula-se certa ideologia oficial. Trata-se de uma passagem em que Lima Barreto discute a retórica de Rui Barbosa, apontando nela o sustentáculo de um traço ideológico vigente na Primeira República: o apego à grandiosidade da descrição de atos supostamente heroicos cuja atuação, ao preço da falsificação histórica, visa alcançar a ideia de unidade. Convém reproduzir a passagem cujo referente é o levante da Armada:

> É um perfeito retórico esse tal Rui, glória do Brasil e honra da América do Sul. Pelos dias 16 e 20 de novembro, ele publicou uma carta na Tribuna, fazendo considerações sobre os acontecimentos de 14 e 15. Havia o seguinte: ele dissera que

[43] BOSI, Alfredo. *A História Concisa da Literatura Brasileira*. *Op. Cit*., p. 308.
[44] COUTINHO, Carlos Nélson. O significado de Lima Barreto na literatura brasileira. In: COUTINHO, C. N. *et al*. *Realismo e anti-realismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974. p. 17.
[45] OAKLEY, Robert John. *Lima Barreto e o destino da literatura*. São Paulo: Editora da UNESP, 2011, p. 37
[46] *Idem*, p. 37.
[47] PRADO, Antonio Arnoni. *Lima Barreto: O Crítico e a crise*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1976, p.18

> a noite de 14 fora prenhe de ameaças, mas que a providência divina, protegendo o Brasil, permitira que a manhã de 15 fosse clara, radiante e azulada, como convinha a uma manhã cheia de boas novas... Entretanto, choveu muito na tal manhã, que foi feíssima, haja visto o testemunho dos que viveram e viram. Como a retórica exigia, lá vai pura, azulada e radiante.[48]

Observa-se no trecho, além da ironia marcante do estilo barretiano, que continuará a ser trabalhada nas obras vindouras, o desmascaramento dessa linguagem empregada por Rui Barbosa que, comprometida com a "legalidade", formula em metáforas extraídas de uma natureza radiante e em adjetivos esvaziados de conteúdos políticos um horizonte de idílica harmonia, em que não há espaço para quaisquer traços de conflitos. Portanto, o ataque de Lima Barreto ao estilo discursivo desse tempo será, em igual medida, "um ataque às maneiras de ser, viver" desse período estampadas pelos representantes literatos da Primeira República. Na passagem, pode-se também constatar algum indício do que viria ser a literatura "militante" de Lima Barreto, qual seja, aquela cuja sinceridade – entendida por Lima Barreto em função da denúncia de uma ordem social, elaborada em linguagem acessível – deveria ser a viga-mestra. Ademais, a concepção de que por meio da linguagem elaborada podem-se falsear os dados de uma realidade trazia à mira o fato de que a literatura tanto poderia ser utilizada para manutenção, como para a denúncia – que objetiva uma transformação – de uma ordem social. Dessa forma, conforme assinala o crítico Antonio Arnoni Prado, Lima Barreto atou a componente falseadora da linguagem ao que era "oficial": literatura, jornalismo e política vigentes. Sendo a "manhã" pós revolta da Armada elaborada discursivamente por Rui Barbosa a síntese perfeita desse processo. No interior dessa construção discursiva interessada ideologicamente, Lima Barreto deflagra a capacidade para criação de "imagem invertida", ação cuja consequência seria a construção de uma "ilusão".

A respeito dessa ilusão, o registro íntimo de Lima Barreto demonstra como sua percepção de que há uma confluência entre linguagem e ideologia atrela-se à leitura que o autor fez do *Bovarismo* de Jules Gaultier. O registro que o autor fluminense realizou em 28 de janeiro de 1905 após a leitura desse autor dá a indicação dessa associação: "[...] o índice bovárico mede o afastamento entre o indivíduo real e o imaginário, entre o que é e o que ele acredita ser"[49]. Lima Barreto entende que o bovarismo seria capaz de

[48] BARRETO, Lima. *Diário íntimo*. *Op. Cit*., p. 49.
[49] *Idem*, p. 56.

atingir toda uma nação: o Brasil da Primeira República que, pelo esforço de seus literatos parnasianos, forjavam construir um país *chic* e cosmopolita, na rota de uma modernização. Ignorando a nula participação popular nas decisões políticas, a Abolição sem contrapartida aos escravizados, o analfabetismo da maioria dos habitantes do país, a cidadania não alcançada por um alto contingente da população e a economia ainda baseada na ação de uma oligarquia rural.[50]

Em linhas gerais, *O Bovarismo,* obra do psiquiatra francês Jules Gautier que Lima Barreto leu e produziu resenha, ajudou-o a melhor formular esse problema da falsidade locada no interior da linguagem. Assim registrou o autor em seu diário: "A constatação, verificação do fato, tende na linguagem a se formular em regra moral, porque a ilusão do fato [...] é tão forte que domina as formas de linguagem"[51]. Sobre tal conceito, R.J. Oakley, comentando a disposição de Lima Barreto para denunciar a linguagem dita oficial, assim elabora: "O bovarismo é uma deficiência seguida a par e passo de uma incapacidade de rivalizar com o modelo em vista"[52]. E continua: "Madame Bovary é um exemplo extremado [...] visto que sua energia lhe dá impulso para não somente conceber-se diferente de si mesma, mas também para tentar modificar seu ambiente, de modo a harmonizar-se com a ilusão"[53]. Desse modo, ainda com Oakley, "Rejeitar a linguagem cultural e política da classe dirigente acompanha uma equação de linguagem e ideologia, e para o escritor é ao descobrir o bovarismo que esse repúdio se torna claro e adquire forma".[54]

O "bovarismo", utilizado por Gaultier no campo da psiquiatria, é, em Lima Barreto, ampliado. Para o autor de *Recordações de Isaías Caminha*, o Brasil da Primeira República caracterizava-se por uma parcela da população que se concebia europeia, cujos escritores "oficiais" pavimentavam no plano simbólico tal ilusão.[55]

---

[50] Sobre a situação social precária do Rio de Janeiro do período estudado ver: CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. O autor apresenta dados do censo de 1890 que dão a medida do atraso ao qual a cidade estava submetida: crescimento populacional vertiginoso e desordenado, 80% da população excluída do direito ao voto, presença ínfima de profissões liberais e proletários, em contrapartida, grande quantidade de trabalhadores informais, com participação econômica baixa.

[51] *Idem*, p. 42.

[52] OAKLEY, Robert John. *Lima Barreto e o destino da literatura*, *Op., Cit*., p.42.

[53] *Idem*, p. 42.

[54] *Id., Ibid.*, p. 42.

[55] Ver RITA, Maria Kehl. *Bovarismo brasileiro*. São Paulo: Boitempo, 2018. Embora seja obra circunscrita, em grande medida, ao horizonte da psicanálise, os ensaios que compõe o livro apresentam algumas manifestações exemplares acerca do bovarismo, com destaque para a análise da personagem machadiana Quincas Borba que, em delírio, se projeta na alta sociedade do Segundo Império.

Esquematizando um pouco, a "permanência do velho estilo como expressão da nova realidade"[56] visava, de maneira bovarista, a manutenção "das velhas estruturas nos principais setores da vida brasileira"[57]. Esse velho estilo, construído com apego à grandiloquência, à gramatiquice, à construção truncada de grandes períodos candentes tem em Rui Barbosa sua imagem cristalizada no campo da oratória, em João do Rio no jornalismo e em Coelho Neto na prosa de ficção. Com efeito, quando se pensa nas implicações desse "real desfigurado pela linguagem", o fulcro da questão repousa na função que as letras "oficiais" praticadas por essas e outras personalidades adquiriram sob o feixe de uma tonalidade parnasiana: representar uma sociedade diferente daquela que se impunha no início da Primeira República. É forçoso destacar que, por essa época, a República demonstrava-se incapaz de diminuir a grande distância entre o povo e os desígnios políticos praticados paralelamente às suas demandas; conforme dizia Lima Barreto, tratava-se de uma "República Aristocrática"[58], em que o código linguístico eleito para sua sustentação deliberava buscar num passado aristocrático seu modelo.

É esse sistema estético "incapaz de conviver com o ciclo de transformações radicais de um processo histórico em mudança"[59] que, na acepção de Lima Barreto, deve ser implodido, para que uma literatura comprometida com os novos tempos de insatisfação popular possa vir à tona. Retomando mais uma vez Lafetá, trata-se, em Lima Barreto, de atacar essas formas de linguagem, consideradas falseadoras, para atingir, por consequência, a ideologia que elas veiculam. "É essa visão da retórica entre 'extraordinária mentira' e artificialismo estilístico que estimula no jovem amanuense a opção de fugir à literatura dos 'literatos solenes e respeitados' e de destruir o universo em que eles se moviam"[60].

Dito isso, pode-se melhor retomar as implicações em jogo na escolha feita por Lima Barreto em publicar *Isaías Caminha* antes de *Vida e morte*. Depreende-se dessa opção sua vinculação imediata à natureza disruptiva de *Recordações* que as "necessidades objetivas da arte e da sociedade brasileiras da época"[61] exigiam. Por certo

[56] PRADO, Antonio Arnoni. *Lima Barreto: O Crítico e a crise. Op., Cit.,* p. 22.
[57] *Idem*, p. 22.
[58] SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 64.
[59] *Idem*, p. 23
[60] *Id., Ibid*., p. 21.
[61] COUTINHO, Carlos Nélson. O significado de Lima Barreto na literatura brasileira. In: COUTINHO, C. N. *et al. Realismo e anti-realismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974. *Op., Cit*., p. 26.

que esse romance, visando atacar formal e tematicamente o estatuto literário vigente, sobretudo na figura da imprensa, distanciava-se explicitamente, e de maneira crítica, do que vinha sendo escrito entre o final do XIX e início do XX, objetivo dissonante declarado, em carta, por Lima Barreto. No caso de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* havia o risco de ele ser associado à prosa machadiana, dado seu tom "calmo e solene", e não cumprir, por isso, esse propósito crítico que se afigurava urgente.

Pode-se aventar a hipótese de que há em Lima Barreto um princípio de – para falar com Antonio Candido – "integração e diferenciação"[62]. Por esse princípio, uma obra pode *integrar-se* aos valores estéticos vigentes (integração) ou *romper* com eles, instaurando uma renovação (diferenciação). A segunda opção, conforme demonstrado, adquiria feições de urgência. Na opinião de Carlos Nelson Coutinho, o tom "solene", "calmo" e "cerebrino" de *Gonzaga de Sá*, aproxima-se da narrativa machadiana, em que a "serenidade distanciada" configura-se como método para o romance. Essa perspectiva de se olhar para *Vida e morte* tendo em vista uma "integração" com o romance de Machado de Assis, que aliás Coutinho realiza nesse estudo, era algo a ser evitado pelo primeiro romance de Lima Barreto. Dessa forma, *Isaías Caminha* encarnaria melhor a função da "diferenciação" visada, por conta do que linhas acima foi sublinhado.

2 - Dizeres da crítica

[62] CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ouro sobre azul. 2014, p. 33.

2.1 – Realismo fracassado ou tênue melodia

Mais de um século depois da carta em que Lima Barreto reconhecia no *Gonzaga de Sá* seu caráter "pouco acessível", o prefácio de Marcos Scheffel para a mais recente edição dessa obra, de 2017, confirma, ainda, a percepção certeira do autor de *Clara dos Anjos* a respeito do baixo alcance popular do seu *Gonzaga*. "Comparado com outras obras de Lima Barreto, *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* é um livro pouco lido, pouco conhecido e pouco estudado [...] tudo isso contribuindo para um reduzido número de estudos sobre essa obra (artigos, dissertações, teses)"[63], comenta o crítico.

As razões para essa impopularidade do romance ultrapassam o horizonte desse estudo, sendo possível o palpite de que estejam talvez ligadas àquilo que apontou Carlos Nelson Coutinho quando mencionou a "falta de fabulação romanesca" de *Gonzaga de Sá*, que se conjuga a um enredo inacabado, cuja coesão é fornecida frouxamente pelo deslocamento dos heróis pela cidade. De mais a mais, desconhecimento do público e fortuna crítica modesta andam de par no que diz respeito à *Vida e morte*, conforme será demonstrado.

O convite do editor Monteiro Lobato para que Lima Barreto integrasse *A Revista do Brasil* data de setembro de 1918, e, em fevereiro do ano seguinte, o livro entra em circulação. A troca de correspondência entre os dois literatos mostra como houve, em princípio, expectativa em relação à obra recém-publicada. Assim escreve Lobato em vinte e dois de fevereiro, de 1919, quando a obra enfim é concluída em seus processos editoriais e é enviada para ser apreciada por críticos e jornalistas:

> O livro está pronto. Remeti-o hoje para todas as livrarias e agente da Revista (cerca de duzentos) de maneira que a penetração se fez em regra, 2000 exemplares de um baque. Mando-lhe vinte exemplares para distribuir entre os críticos do Rio e jornais. Querendo mais, peça. Para os jornais de São Paulo e resto do Brasil, já remetemos. [...] Você precisa fazer aí propaganda da Revista e nela farei do livro.[64]

[63] SCHEFFEL, Marcos. "Prefácio" In: BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2017, p. 1. Seria de interesse aqui averiguar com maior riqueza de detalhes essas informações, no sentido de estabelecer comparações editoriais acerca de *Vida e morte* em comparação com outras obras de Lima Barreto e também no que diz respeito às publicações acadêmicas. Tal esforço, entretanto, excederia os limites desse trabalho.

[64] BARRETO, Lima. *Um longo sonho do futuro*. *Op., Cit.*, p. 254.

Dois dias depois, Lima Barreto responde essa carta selando o compromisso de ajuda mútua – fazer propaganda da revista de Lobato que continha propaganda de *Vida e morte de Gonzaga de Sá* – em tom de otimismo: "[...] ontem chegou-me às mãos um cartão de um vago desconhecido – Senhor Astrogildo César – [...] dando-me parabéns pelo meu lindo e recente livro e pedindo-me um exemplar. [...] Farei como faço a propaganda de tua revista..."[65]

A correspondência é mantida mais ou menos nesse mesmo tom de amistosidade, com ambos comentando as menções que eram feitas ao livro na imprensa, tanto carioca quanto paulista. Entretanto, a certa altura, percebe-se que a empolgação do editor vai perdendo força, ao passo que a ansiedade de Lima Barreto aumenta. "Apesar de não ter até hoje resposta de três sucessivas cartas que te escrevi, nem acusação de teres recebido o manuscrito um conteco meu, mando-te mais esse bilhete..."[66] inicia Lima Barreto em dezoito de março, de 1919. Em determinada carta, posterior a essa, Monteiro Lobato assim se justifica: "O meu silêncio explica-se por excesso de serviço"[67]. No mesmo registro, do dia vinte e três de novembro de 1919, o editor explica: "O teu livro sai pouco, sabe por quê? O título! O título não é psicologicamente comercial. Um bom título é metade do negócio. Ao ler o título do teu romance toda a gente supõe que é a biografia de... um ilustre desconhecido"[68].

De qualquer maneira, no ano seguinte, 1920, o livro recebe pela mesma editora uma segunda edição, na verdade, nova tiragem com outra capa e a insígnia "menção honrosa da Academia Brasileira de Letras". Todavia, segundo registra Marcos Scheffel, nem isso foi suficiente para fazer deslanchar a obra.

Com um intervalo de mais de duas décadas veio a terceira edição, lançada em 1943 pel'*O livro de Bolso,* com prefácio de Elói Pontes. A quarta edição, da *Editora Mérito S. A.,* vem à luz em 1949 e conta com prefácio de Paulo Rónai. Tal edição traz, ainda, a inclusão de dezoito contos inéditos de Lima Barreto, fato que será comum em algumas das edições posteriores.

A partir de 1956, Francisco Assis Barbosa organiza em volumes a publicação das obras completas do autor pela editora *Brasiliense*. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* pertence ao quarto volume, com prefácio de Alceu Amoroso Lima (Tristão de

[65] *Idem,* p 255.
[66] *Id., Ibid..*, p. 258.
[67] *Id., Ibid.,* p. 263.
[68] *Id., Ibid.,* p. 263.

Ataíde). De aqui por diante, o livro vai sendo republicado em versões contendo ou não os contos. As edições que apresentam alguma novidade são as da *Ática* e da *Ateliê Editorial*, respectivamente. Aquela figurou na série "Bons Livros", nos anos 1990, e era destinada a um público escolar, com prefácio de Antonio Arnoni Prado e um breve panorama histórico ao final. Esta, da qual esse estudo faz uso, publicada em 2017, conta com longo prefácio de Marcos Scheffel, além de inúmeras notas explicativas e um trecho do *Diário íntimo (1961)* com apontamentos que trazem esboços do *Gonzaga de Sá*.

No que tange à recepção crítica das obras de Lima Barreto à época de seu lançamento, a indiferença sempre representou, conforme seu registro íntimo atesta, grande entrave. Frente a tal questão, *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* experimenta um agravamento: mesmo depois do renascimento de estudos sobre o autor na década de 70, conforme registra Alfredo Bosi[69], esse romance não figurou como centro dessas reflexões – à exceção do ensaio de Osman Lins, em que *Vida e morte* ocupa papel de destaque. Nessa marcha, muitos ensaios que se ocupam desse romance são demasiado curtos ou abordam a obra dentro de uma perspectiva mais panorâmica, isto é, em diálogo com outras produções de Lima Barreto. Essa escassez de estudos se faz perceber até os dias de hoje, conforme destacado por Marcos Scheffel.

Outra característica referente aos estudos da obra barretiana diz respeito ao fio histórico-social e a dimensão biográfica que, conjugados, atravessam-na em grande medida. Em relação ao biografismo, embora possa se concordar com Bosi, para quem "a biografia de Lima Barreto explica o húmus ideológico da sua obra"[70], a simplificação dessa relação, em que a explicação da obra se dá por meio do escrutínio da vida empírica do autor, concorre para limitar o alcance de uma crítica que seja reveladora do alcance artístico dessa obra, isto é, que se empenhe em rastrear as escolhas formais que o autor deliberou utilizar para tratar dos assuntos de seu tempo. Talvez tenha colaborado para essa vinculação imediata entre obra e vida empírica, além da ficcionalização que Lima Barreto fazia de passagens de sua vida, a biografia escrita por Francisco Assis Barbosa, que bastante dissolve a fronteira entre personagens fictícios e seres empíricos.

---

[69] BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975, *Op. cit*., p. 317. Os estudos apontados por Alfredo Bosi são: Carlos Nelson Coutinho, e outros, *Realismo e anti-realismo na literatura brasileira*, Rio, Paz e Terra, 1974; Osman Lins, *Lima Barreto e o espaço romanesco*, São Paulo, Ática, 1976; Antonio Arnoni Prado, *Lima Barreto: o crítico e a crise*, Rio, Cátedra/MEC, 1976; Carlos Fantinati, *O profeta e o escrivão*, São Paulo, Hucitec, 1978.

[70] *Idem*, p. 316.

Ademais, no que diz respeito à presença marcante de estudos de viés social e histórico, sobretudo aqueles ligados ao racismo brasileiro, e também os referentes a uma investigação das feições da Capital Federal do início do século XX no interior da obra do autor, são eles justificáveis dada a proximidade com que Lima Barreto tratou desses temas, seja em sua ficção ou na sua produção jornalística. Entretanto, ao que parece, tal abordagem estritamente referencial deixa escapar aspectos formais; dizendo de modo habitual, prevaleceu em grande parte de estudos "o que" a obra de Lima Barreto *diz* em detrimento de *como* ela diz.

2.2 Alguns dizeres sobre *Gonzaga de Sá*

Em *História concisa da literatura brasileira* (1975), Alfredo Bosi, comentando de modo geral a obra barretiana, insere-a no rol do "romance social". Mais ou menos nessa marcha, destaca no romance, objeto desse estudo, sua feição de crônica de um tempo pretérito:

> Pintura animada e crônica mordente da sociedade carioca, esse livro constitui, com o seu visível desalinhavo, a mais curiosa síntese de documentário e ideologia que conheceu o romance brasileiro antes do Modernismo. Gonzaga de Sá vem a ser o espectador a um tempo interessado e cético daquele Rio dos princípios do século, onde os pretensos intelectuais macaqueavam as ideias e os tiques da cultura francesa sem voltar os olhos para os desníveis dolorosos que gritavam ao seu redor [...][71]

Os apontamentos de Alfredo Bosi reconhecem na obra sua vocação à historicização, sua capacidade de ter capturado de modo crítico e animado o olhar devotado para as coisas da Europa – em especial da França – que a classe intelectual ostentava ao preço de ignorar seu entorno de "desníveis dolorosos". No que tange à glosa ao repertório cultural francês, sente-se operar o mesmo princípio do bovarismo tratado há pouco. Ora, se a maquinação desse arcabouço prenhe de ideias modernizantes oriundas do Velho mundo dependia, para seu relativo sucesso, de uma negação da realidade social de pura pobreza e arcaísmos que era o Brasil do início do século XX, o que se dá senão a construção de uma ilusão.

[71] *Id., Ibid*., p. 320.

Alfredo Bosi, ainda nessa citação, utiliza a expressão "visível desalinhavo" para descrever a feição do romance, numa referência ao fato de *Vida e morte* ter sido construído sob o código do fragmento; na verdade, desprovido até de uma história propriamente dita. Essa tópica referente à forma inacabada desse romance, como se verá, será discutida por outros críticos. Dito isso, um apontamento importante de Bosi direciona-se à estilística de *Vida e morte* e aproxima essa obra de Lima Barreto ao estilo machadiano:

> Um encontro mais íntimo com o seu estilo uma que outra semelhança com o andamento da frase machadiana, cuja velada ironia se entremostra nas restrições, nas dúvidas, nas ambíguas concessões à mentalidade que se deseja agredir: é a linguagem do "mas", do "talvez", do "embora", sistemática nos romances de Machado, dispersa e isolada na urgência polêmica e sentimental desta *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*.[72]

A aproximação de *Gonzaga de Sá* com a prosa do autor de *Dom Casmurro* se deve ao timbre utilizado por Lima Barreto para compor esse romance, qual seja, alguma sutileza no dizer (ou velada ironia, como diz Bosi) certa hesitação crítica – linguagem do "mas", "talvez", "embora". Entretanto, destaca-se, segundo o crítico, uma diferença importante: em Machado, há sistematização dessa empresa, ao passo que em *Vida e morte* as "dúvidas e ambíguas concessões à mentalidade que se deseja agredir" surgem "dispersas e isoladas" em sua "urgência polêmica e sentimental". Pode-se indicar um exemplo dessa comparação, em *Vida e morte*, na passagem em que Augusto Machado, esperando Gonzaga de Sá no terraço do Passeio Público, faz uma longa descrição da paisagem carioca e vai colhendo analogias da cidade com lances de sua vida. Esse exercício do olhar, eivado de paixão, é interrompido pela visão de alguns estrangeiros que por ali passam, fato que faz emergir no narrador uma insuspeitada xenofobia:

> A esse tempo, passava, olhando tudo com aquele olhar que os guias uniformizaram, um bando de ingleses, carregando ramos de arbustos – vis folhas que um jequitibá não contempla!
> Tive ímpetos de exclamar: doidos! Pensam que levam o tumulto luxuriante da minha mata, nessa folhagem de jardim!
> Façam como eu: sofram durante quatro séculos, em vidas separadas, o clima e o eito, para que possam sentir nas mais baixas células do organismo a beleza da senhora – a desordenada e delirante natureza do trópico de Capricórnio! E vão-se, que isto é meu! [73]

[72] BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. *Op., Cit*., p. 321.
[73] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2017, p. 66.

Sem perder de vista a crítica de Alfredo Bosi, os termos "dispersão e isolamento" fazem menção ao fato de a presença do estrangeiro, conforme posto nesse exemplo, embora surgindo no romance mais de uma vez, não impõe causalidade, em decorrência da estrutura fragmentária da obra. A "urgência polêmica e sentimental" corresponde ao agudo do tom indignado que ressoa desse exemplo, cuja estridência sente-se nas tantas exclamações postas pelo narrador. A linguagem derramada, impetuosa, com notas de palanque, reclama para si um lugar que seria seu por direito. Entretanto, no parágrafo seguinte, assim diz o 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 daquela gente! Lembrei-me gratamente de que alguns deles me deram a sagrada sabedoria de me conhecer a mim mesmo, de poder assistir ao raro espetáculo das minhas emoções e dos meus pensamentos.[74]

O exemplo elucida a "concessão da mentalidade que se deseja agredir" conforme postula Alfredo Bosi. O alvo em mira, a presença e submissão àquilo que é estrangeiro, dialetiza-se, foge à simplificação maniqueísta: afinal, o narrador deve aos escritores estrangeiros à formação de sua identidade. Esse ziguezague, que tem por correlato os termos que Bosi indica – "mas, porém, talvez" – surge nítido no exemplo colhido.

Tal passagem pode ser lida, ainda com Bosi – em texto diverso – como encenação daquilo que se nomeou "dialética da colonização", ou seja, deseja-se superar a visão desse outro, estrangeiro do Velho Mundo, que enxerga na colônia seu exotismo, ou melhor, não a enxerga; entretanto, essa crítica, para ser formulada, necessita de instrumentos vindos dessa mesma Europa. O instrumento a que o narrador faz menção é o romance, cujos autores lhe forneceram "a sagrada sabedoria de [se] conhecer a [si] mesmo, de poder assistir ao raro espetáculo das [suas] emoções e dos [seus] pensamentos". Eis a equação: desejo de superação que se enforma sob códigos oriundos de quem impõe obstáculos a essa superação.[75]

A sistematização machadiana daquilo que, em Lima Barreto, surge, segundo Bosi, sob o código de certa dispersão, estaria ligado à escolha formal, que teria como possível referente traços da modernidade. Sobre esse aspecto, cabe comentário ligeiro.

---

[74] *Idem*, p. 66.
[75] Ver BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

As obras de vanguarda, de modo geral, se põem contra o relato racional e cartesiano, atitude cujo fim último é opor-se à racionalização da vida. Dos procedimentos próprios dessa estética estão a descontinuidade e as experimentações de novos procedimentos estéticos. Sobre esse aspecto, Flora Süssekind[76] apresenta a ideia de que algumas obras da ficção brasileira do início do século XX – *Vida e morte* se enquadrando nesse grupo – incorporaram elementos da modernidade ao seu interior: a fotografia, o cinematógrafo e o automóvel, principalmente. Tal ocorrência se dá não só em termos temáticos, isto é, na aparição desses itens no enredo, mas também em sua composição formal. A título de exemplo, as técnicas do cinema quando surgidas no Brasil, no início do século XX, trouxeram um mundo de imagens fugazes, que mal eram divisadas já se esvaíam aos olhos, fazendo surgir outra em seu lugar, em um movimento contínuo e acelerado. Nessa perspectiva, o vaguear peripatético de Augusto Machado e Gonzaga de Sá que, nos bondes ou em longas caminhadas, buscam assimilar as tantas imagens que surgem e se vão evocam esse ritmo acelerado próprio das técnicas do cinema e, em última instância, da modernidade.

A propósito da "velada ironia" destacada por Alfredo Bosi em *Vida e morte*, Lúcia Miguel Pereira em *Prosa de Ficção – 1870 a 1920* (1973) observa, em clave semelhante, que, juntamente com o "humour", o uso que Lima faz desses instrumentos nesse romance é "equilibrado". O adjetivo, embora grávido de subjetividade, tem em conta que a produção de Lima Barreto de modo mais geral possui caráter de denúncia explícita, cuja ironia e sátira (humor) se manifestam de modo ostensivo, tal como ocorre em *Isaías Caminha* e *Numa e Ninfa*, por exemplo. Ademais, segundo a crítica, "a fonte de vida do livro é [...] o narrador – o mulato que se sentia flutuar, sem saber ao certo a que meio pertencia, acusando a formação intelectual de o ter desenraizado"[77]. Tal acepção encontra ecos na seguinte passagem do romance:

> Por que não sou assim, como aquele barrigudo senhor, inconscientemente animalesco, que não pensa nos fins, nas restrições e nas limitações? 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 parente e, por ventura, sem amigos? Ah! se eu pudesse apagá-la do cérebro! Varreria uma por uma as

[76] SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
[77] PEREIRA, Lúcia Miguel. Lima Barreto. In: _____. *Escritos da maturidade: seleta de textos publicados em periódicos (1944 – 1959).* Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994, p. 321.

> noções, as teorias, as sentenças, as leis que me fizeram absorver; e ficaria sem a tentação danada da analogia, sem o veneno da análise. [78]

Vislumbra-se nesse trecho um arroubo da mesma tonalidade que o exemplo da presença dos ingleses, posto há pouco. Há também aqui grande número de exclamações, rispidez, crispação. Além do que, perguntas são formuladas, questões dolorosas cujas respostas pairam insolúveis. O narrador, reelaborando o preceito eclesiástico de que "quanto maior a sabedoria, maior o sofrimento", o faz tendo em vista sua condição social. Amaldiçoa, assim, sua situação de não conseguir converter sua educação em favor de si, dadas as condições desfavoráveis de seu contexto.

O trecho aciona uma tecla de grande reverberação na obra barretiana, com implicações que transcendem o universo particular de Augusto Machado, na verdade o alça a uma situação típica: trata-se da situação da população negra nos momentos posteriores à Lei Áurea, quando, instaurada a Abolição, esses "foram lançados à própria sorte."[79] Em face desse aspecto, Bosi argumenta – a propósito de *Isaías Caminha*, mas a reflexão cabe para Augusto Machado – que na gestação do Abolicionismo enquanto ideia, foi decerto possível sustentar "historicamente o mito da redenção de um povo inteiro"[80]. Os tempos de promessa permitiram vislumbrar, sobretudo para os escravizados, além da liberdade como valor em si, um adentrar na marcha do trabalho livre e assalariado. A poesia de Castro Alves, nesse sentido, figurou como principal voz artística desse sentimento entre a indignação e a denúncia em face da escravidão. Entretanto, aponta o crítico: "Extinto o regime do trabalho cativo, restaram às suas vítimas poucas saídas: ou a velha condição de agregado; ou a queda no lúmpen, que já crescia como sombra do proletariado branco de origem europeia; ou as franjas da economia de subsistência."[81] Interessa à reflexão do crítico a primeira alternativa. Ao citar os casos exemplares e extremados de Machado de Assis e Cruz e Souza, "o maior romancista e o maior poeta do século XIX brasileiro", afirma que, mesmo contando com grande talento, ambos "dificilmente teriam varado as barreiras da pele e da classe"[82] sem o apadrinhamento e a proteção. Esse "exílio na pele"[83] irá impor à personagem Isaías Caminha – no caso do trecho em análise, também a Augusto

[78] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op., Cit.*, p. 134.
[79] BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização. Op., Cit.*, p. 266.
[80] *Idem*, p. 266.
[81] *Id., Ibid*., p. 266.
[82] *Id., Ibid*., p. 266.
[83] Esse é o título do ensaio de Alfredo Bosi de que se tem tomado nota.

Machado – uma dialética que se dá entre a "liberdade e o confinamento". Àquela, por consequência gerais da Abolição, mas também pela educação de modelo Europeu recebida por meio do apadrinhamento, que abrirá para o sujeito um horizonte de possiblidades. Essa, advinda dos entrechoques que esse jovem negro experimentará em sua trajetória, obstáculos continuadores da lógica escravista, que tratarão de minar seus sonhos de liberdade. É nessa nota que ressoa o lamento de Augusto Machado – "Longe de me confortar a educação que recebi só me exacerba, só fabrica desejos que me fazem desgraçado, dando-me ódios e, talvez, despeitos!".

De qualquer forma, também haverá retificação posterior por parte de Augusto Machado, dinâmica que Alfredo Bosi indicou, pois logo após o discurso envenenado, eis que o narrador pondera no tom acusatório: "Mas... era impossível, impossível! [...] Arrependi-me da maldição e reconciliei-me comigo mesmo."[84]

Outro crítico que vislumbrou em *Gonzaga de Sá* sua capacidade de fornecer elementos da cidade do Rio de Janeiro do início do século XX foi Tristão de Ataíde:

> O livro é um grande olhar ousado pela ordem das coisas e das ideias e, todo ele, por assim dizer, interior. Dos vários aspectos do Rio, a quem ama, tira Gonzaga agudas reflexões e conceitos sutis, como bom *"abstracteur de quintessence"* que é. [...] Um grande amor pelo Rio e uma verdadeira compreensão de sua paisagem emolduram a ação que é nula, por assim dizer. O suave licor de Machado de Assis ressuma dessas páginas de viagem sutil pelo mundo das ideias[85].

Além de assinalar esse aspecto descritivo do livro e aproximá-lo do estilo machadiano, o crítico chama atenção para o fato de a ação ser "nula" nesse romance – ação exterior, posto que, interiormente essa "ação" é fornecida pelas inúmeras digressões do par Gonzaga e Augusto Machado. Trata-se de "um grande olhar", com "agudas reflexões" e "conceitos sutis", que se arvora no horizonte da abstração. O longo trecho em que Augusto Machado retrata a cidade enquanto espera Gonzaga de Sá no Passeio Público, antes de ser perturbado pela visão dos ingleses, cabe, não só ele, na observação de Tristão de Ataíde. O crítico chama a atenção para a vocação de retratista de Gonzaga, que com seu olhar de amor para com a cidade do Rio de Janeiro consegue retirar de seus detalhes agudas reflexões.

[84] BARRETO, Lima. *Vida em morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op., Cit.*, p. 134.
[85] ATAÍDE, Tristão. "Prefácio" In: BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Rio de janeiro: Ediouro, 1956, p. 12.

Voltando à primeira notação de Bosi, referente ao fato de ter *Vida e morte* aspectos da crônica, é dessa premissa que Marcos Vinícius Scheffel parte para construir seu estudo. Em *Estações de passagem da ficção de Lima Barreto* (2012), embora haja uma descrição mais globalizante de *Vida e morte* – trata-se de uma tese de doutoramento, com volumoso debruçar-se histórico – o argumento central diz respeito ao cruzamento entre ficção e não ficção (diário, crônicas, resenhas) do qual Lima Barreto faz uso em sua produção artística. Nesse sentido, argumenta Scheffel, vários temas e reflexões que surgem em *Vida e morte*, sobretudo pelas observações do personagem Gonzaga de Sá, provêm de registros (crônicas e anotações íntimas) feitos por Lima Barreto: "Gonzaga de Sá aproxima-se do cronista Lima Barreto na seleção dos materiais capazes de dimensionar a posição do Brasil no mundo da técnica e do capital"[86]. Exemplo desse reaproveitamento de temas e observações, argumenta o crítico, ocorre na crônica "Ópera ou circo?", publicada no jornal *Tagarela*, em 1903. Parte das observações feitas por Lima Barreto ali, sobretudo em relação ao descabido do luxo do Teatro Lírico contrastando com algo de popularesco em seu espaço físico interior, reaparece na fala crítica de Augusto Machado quando de uma visita das personagens a esse ambiente, inclusive o título da crônica surge como pergunta desse.

Assim tal passagem é encenada no romance:

> A representação ainda não começara. Damas conversavam com cavalheiros, à entrada dos camarotes. Eu ficava bem junto à fila direita. Vi algumas de perto e as cadeiras dos camarotes, que me pareceram bem inferiores às da sala de jantar da minha modesta casa. Notei-lhes o forro de reles papel pintado, o assoalho de tábuas de pinho barato; alonguei o olhar pelo corredor e, além de acanhados, julguei-os sujos, vulgares a guiar os passos para lugares escusos. O teto sempre me intrigou. Com os seus varões de ferro atravessados, supus que se destinassem a trapézios e outras coisas de acrobacia. *Ópera ou circo*? Entretanto, eu estava no ponto mais elegante do Brasil; no ponto para que converge tudo que há de mais fino na minha terra.[87]

O termo "representação" amplia-se em significações, pois pode ser lido como o espetáculo que será encenado no palco, em um sentido primeiro, mas também como a encenação da plateia, que se apresentava chique, em um local que vibrava *glamour* e exuberância, a ostentar um hábito que pode considerar adequado à voga *belle époque* – o gosto pelas artes – mas que será desmascarada pela observação do narrador. E é no

[86] SCHEFFEL, Marcos Vinicius. *Estações de Passagem da Ficção de Lima Barreto*. São Paulo: Annablume, 2012, p. 43.
[87] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op., Cit.*, p. 177. Grifo nosso.

nível do espaço do Teatro que o olhar de Augusto Machado vai se fixar, para revelar o farsesco da ocasião. Os códigos de elegância, que a princípio intimidaram Augusto Machado, vão se demonstrando frágeis em sua constituição: a qualidade duvidosa das cadeiras dos camarotes, assim como "o forro de reles papel pintado" são registrados como um revelar dos bastidores, um retirar de máscaras. Esse repertório de observações críticas culmina na pergunta em tom satírico: ópera ou circo? Esse circo, como expediente a ser ocultado, símbolo de atraso, mas que se revela diante da observação detida de Augusto Machado. O princípio bovarista, mais uma vez, é observado aqui funcionado de modo intenso: uma plateia que pretende identificação com a ópera, signo europeu do traço moderno e *chic*, deixa entrever, à sua revelia, que o hábito não se sustenta em sua constituição. Configura-se, como diz Bosi, mera macaqueação da cultura europeia. O esforço do narrador, nesse sentido, consiste em anotá-lo, revelando-lhe, com humor, seu ridículo.

À guisa de comparação, tal tema surge em crônica assim:

> Deveras, a princípio aquelas barras hercúleas de ferro, que atravessa a sala, lado a lado, surpreenderam-me e, na flagrante adaptação de trapézios que se adivinhavam nelas, lobriguei perceber um circo; mas a o mesmo tempo, aquele ar petulante e faustoso da sala; aqueles heráldicos dragões sopesando o espadagão da República que tão bem se justapôs à esfera armilar do Império; as lojas presidenciais; deram-me a impressão de ópera. [...]
> Qual é o Lírico? É circo? É ópera? [...] É circo e é ópera. Para a última existe sempre o canto, quer represente a Della Guardia, quer seja Rejáne ou mesmo a Darclée, está sempre virtual na inteligência da plateia, tanto assim que certa vez na Gioconda de D'Annunzio, senti uma fisionomia de um espectador a mágoa de ouvir desafinar uma nota.
> E o circo? Existe sempre. Em estando a sala cheia, existem lá: malabaristas de câmbio, acrobatas dos códigos (francês, inglês etc.) *écuyers* gentis, no patrimônio, equilibristas da corda bamba da vida, e por fim, uma coleção de animais exóticos: papagaios parlamentares; macacos velhos que não metem a mão em cumbuca; hidras da oposição; serpentes da intriga; patativas do norte (vulgo meninos prodígios); uniolho biográfico (animal da polinésia onde o mar toca piston); etc.[88]

Elementos do circo que coexistem com o cenário propício à ópera são também destacados nessa crônica de Lima Barreto, de 1903, dezesseis anos antes do lançamento de *Vida e morte*. Na crônica, o circo surge também como que à revelia dos ocupantes do Lírico, ávidos por se associarem ao prestígio que envolve à ópera. Todavia, na crônica, o circo ganha uma dimensão a mais: funciona como símbolo para uma série de

[88] Barreto, Lima. In: SCHEFFEL, Marcos Vinicius. *Estações de Passagem da Ficção de Lima Barreto*. São Paulo: Annablume, 2012, p. 224 e 225.

personagens-tipo, que ocupavam tal espaço interessados que estavam menos na ópera que no *status* social da empresa.

O estudo de Scheffel empreende então um rastreamento dos temas, opiniões, visão histórica de Lima Barreto e de como elas se concatenam em sua produção como um todo, com especial relevo em *Vida e morte*.

2.3 - Romance não convencional

Prosa cujo andamento caracteriza-se pela ausência de um princípio de causalidade que forneça gradação para a narrativa, protagonistas cuja nulidade de ação os tornam reflexões deambulantes pelo Rio de Janeiro, essas serão, de modo geral, algumas observações que serão recolhidas dos críticos que se propuseram a manifestar opinião em relação à *Vida e morte*. Há quem tenha visto nessa construção um *desacerto*. O crítico Agripino Grieco, para quem Lima Barreto foi "o maior e o mais brasileiro de nossos romancistas"[89], em breve ensaio sobre o autor faz menção às "fraquezas" desse romance "cheio de homens-abstrações e de paisagens metafísicas"[90]. Dito isso e já tendo se ocupado da componente biográfica, Grieco passa a comentar os outros romances de Lima Barreto, afirmando que *Vida e morte* (também, *Numa e Ninfa*, mas por motivo diverso) não mereceria maiores atenções. Nesse ensaio, Grieco elege *Isaias Caminha* como a grande obra-prima de Lima Barreto, pela contundência de sua crítica e ferocidade do tom de denúncia. Novamente o paralelo com *Recordações*, que aqui pode ser útil para divisar o critério[91] com o qual Agripino sustenta sua crítica: dada a posição de Lima Barreto na literatura brasileira, exige de seus romances um conteúdo de "verdade", que se daria por meio de sua disposição para a crítica ostensiva. É nessa marcha que os termos "abstrações" e "metafísicas" são dispostos negativamente, como se o crítico esperasse de Lima Barreto concretude, ou, dizendo de outro modo, denúncia objetiva e explícita, sem as figurações da ironia e do humor.

Em clave similar, Houaiss tece comentário acerca desse romance. Afirma o crítico que: "o inconformismo de Gonzaga de Sá se evade numa visão crítica não

[89] GRIECO, Agripino. *Vivos e mortos*. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio, 1930, p. 115.
[90] *Idem*, p. 117.
[91] Ver LAFETÁ, João Luz de. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000. Nesse estudo acerca da recepção crítica do modernismo brasileiro, Lafetá demonstra a maneira como muitos críticos da época baseavam seus escritos em impressionismos e visões puristas da arte, Agripino Grieco, segundo aponta, sendo um deles.

militante, que não foi nem o ideal nem prática do romancista"[92]. Como se vê, também aqui se exige de Lima Barreto sua verve de denúncia, sua "visão crítica militante".

As duas leituras são construídas acusando em *Vida e morte* ausências: de concretude, de tomada de posição, de objetividade declarada, como se as "restrições, "as dúvidas", "as ambíguas concessões à mentalidade que se deseja agredir", presentes nessa obra, conforme destacou Bosi, constrangessem uma leitura que se faz tendo em vista os outros romances do autor. Miguel Pereira chega mesmo a aventar a hipótese de não ser *Vida e morte* propriamente um romance: "É um romance ou apenas um pretexto de Lima Barreto para expor ideias que sempre debateu?"[93], pergunta a crítica.

2.4 - *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá*: um romance antirrealista?

Nessa altura, serão tratados os comentários feitos por Carlos Nelson Coutinho acerca de *Gonzaga de Sá*. Será demonstrado que a apreciação negativa que o crítico fez dessa obra apresenta alguns pontos de contato com outras críticas também negativas linhas atrás sublinhadas. De modo geral, seu ponto de partida assenta-se em um modelo de leitura que não encontra correspondência em *Vida e morte*. Optou-se por tratar desse assunto em tópico separado dado o aspecto paradigmático do enfoque utilizado por Coutinho.

Eis os caracteres com que Carlos Nelson Coutinho emite descrição acerca do romance de *Gonzaga de Sá*:

> Para obter a aparência de "serenidade", para encontrar um estilo "equilibrado", Lima deve renunciar inteiramente a figuração de ações concretas e à estruturação efetivamente narrativa de um enredo; ao contrário dos romances de Machado, onde essa ação e esse enredo (ainda que de modo altamente refinado) ocupam o posto central, no Gonzaga de Sá vemos uma coleção fragmentária de comentários do autor e de "opiniões" do personagem, aos quais o cenário exterior – a calorosa e terna descrição da cidade do Rio de janeiro – não consegue fornecer um quadro épico orgânico e adequado[94].

[92] HOUAISS, Antônio. "Prefácio" in: BARRETO, Lima. *Vida urbana*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956, p. 35.
[93] PEREIRA, Lúcia Miguel. Lima Barreto. In: _____. *Escritos da maturidade: seleta de textos publicados em periódicos (1944 – 1959)*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994, p. 227.
[94] COUTINHO, Carlos Nélson. O significado de Lima Barreto na literatura brasileira. In: COUTINHO, C. N. *et al. Realismo e anti-realismo na literatura brasileira*. *Op., Cit.*, p. 25.

Certa comparação com a prosa machadiana é recuperada, porém aqui para apontar a insuficiência de Lima Barreto nessa escolha artística "serena e equilibrada". Em defesa de Machado, o crítico afirma que, na prosa deste "ação e enredo ocupam o posto central". Fato questionável, visto que não são raras as vezes em que o autor de *Dom Casmurro* adia a narração em favor da análise, isso desde a sua segunda fase, sobretudo em seus últimos romances – *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908). De mais a mais, os termos "quadro épico orgânico e adequado", "figuração de ações concretas" e "estruturação efetivamente narrativa de um enredo", que o crítico reclama não encontrar em *Vida e morte*, indicam que sua leitura se processa segundo critérios luckacsianos, para os quais um romance deve conter em seu interior a totalidade da vida representada.

Em *Teoria do romance* (2000), Georg Lukács empreende, em princípio, assinalar a hora histórica que forneceu substrato para as formas do romance (grande épica) balzaquiano e de Walter Scott; assim afirma o crítico: "Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigo que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade"[95]. O crítico húngaro assinala assim o divórcio que se processou entre alma e mundo, interior e exterior, vida e sentido. Desse modo, não mais há correlação harmoniosa entre ação e alma; não mais o gesto – a trajetória – integra-se aos domínios do espírito a formar com ele uma *circunferência fechada* [96].

Nessa esteira, continua Lukács, sendo a vida por si só incapaz de reconstruir seu sentido imanente, ordem cujos fragmentos desconexos do mundo faz escapar a coesão do todo, "só a forma – romance – utilizando dos próprios fragmentos desconexos desse mundo, comporia um todo perfeito e acabado"[97]. Logo, caberia ao romance selecionar um dado dessa realidade múltipla, condensá-lo, plasmá-lo em forma literária e fornecer-lhe um todo acabado – uma totalidade. Por esse turno, a forma estaria incumbida de criar uma nova realidade, captando estruturalmente o timbre da realidade histórica que a originou, mas fornecendo o soldo que a ela lhe falta. Trata-se, em outras palavras, de se construir uma síntese.

[95] LUKÁCS, G**.** *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 31.
[96] *Idem*, p. 25.
[97] MACEDO, José Marcos Mariani de. In: "Posfácio do tradutor" LUKÁCS, G**.** *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 219.

Retomando a crítica de Carlos Nelson Coutinho, percebe-se o quanto ela se arvora nesse esquema do jovem Lukács[98]. Assim, os termos "figurações de ações concretas" e "estruturação efetivamente narrativa de um enredo", que Carlos Nelson Coutinho reclama não encontrar em *Vida e morte,* provém de seu arcabouço crítico de extração luckacsiana e concorrem todos eles para, na acepção do crítico, apontar no *Gonzaga de Sá* sua incapacidade para fornecer esse todo coeso e acabado, cujo significado homogêneo pudesse ser verificado. Não por acaso, nesse mesmo ensaio – "O significado de Lima Barreto na literatura brasileira" – Coutinho elege *O triste fim de Policarpo Quaresma* como a grande obra prima de Lima Barreto, por ser ela a que mais se aproxima desse pressuposto: há ali causalidade, conflitos, crises e, principalmente, o fechamento daquela circunferência da totalidade. O crítico utiliza do termo "antirrealista" para apontar em *Vida e morte* o que seria um "fracasso do realismo".

Essa visão de romance de que se vale Carlos Nelson Coutinho possui como diapasão de aferência todo um arcabouço prescritivo extraído do realismo formal. Exemplo importante desse caráter prescritivo encontra-se na grande divisão esquemática proposta por essa perspectiva para lidar com o romance. Seus termos são: "fracasso do realismo" e "sucesso do realismo". Um romance teria de ser submetido a todo um procedimento analítico de regras próprias – regras dadas *a priori*, nesse caso, por Lukács – e seu sucesso dependeria de essas prerrogativas serem ou não atendidas. Vale observar que no espectro dessa abordagem crítica como que nem se admite uma dissociação entre "romance" e "realismo", ambos seriam termos correlatos. Embora Lukács tenha abandonado essa cosmovisão pessimista apresentada na sua *Teoria do romance* após sua filiação ao marxismo, suas obras posteriores – *Estudos sobre o realismo europeu (1964)* e *O romance histórico (1936-37)* – votam ao realismo o horizonte possível para o romance: os grandes artistas recriam o todo acabado não mais fornecido como força imanente, [99] continua a afirmar.

Vincula-se também a essa concepção o conjunto de reflexões trazidas por Ian Watt em seu *A ascensão do romance* (1957), tanto aí, como em Lukács, tem-se que "a única forma autêntica do gênero 'romance' é a sua versão realista e historicista surgida na Inglaterra do século dezoito e levada ao seu ápice no romance europeu do século

[98] Convencionou-se assim denominar o período pré-marxista do crítico em questão do qual pertence o referido ensaio.
[99] EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

dezenove"[100]. Não se nega aqui valor ao tipo de apreensão que Ian Watt desenvolve nesse trabalho, que se circunscreve ao horizonte da teoria literária e tem por fim rastrear os motivos sócio-históricos que serviram de solo para o surgimento do novo gênero, o romance – ao mesmo tempo em que averigua como o gênero novo se deu com seus iniciadores, a trinca composta por Defoe, Richardson e Fielding, e se desenvolveu adiante. Não obstante, nessa chave de leitura, o único horizonte possível ao romance é o do realismo ou, para utilizar dos termos do próprio Watt: "[...] o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita"[101]. Mesmo ao lidar com a prosa de Laurence Sterne, do *Tristram Shandy (1759)*, em que premissas realistas, tais como a supressão da cronologia do tempo, não são seguidas, ainda assim, a régua com a qual Ian Watt mede tais rupturas é a do realismo. Dizendo de modo a simplificar um pouco, o registro de compreensão do romance como construção realista, buscará na construção de uma totalidade, na tipificação de seus personagens, na universalidade de seus temas, enfim, na referência à realidade uma busca por nada menos que a "verdade".

Uma abordagem de *Vida e morte* que possua tal referencial como instrumental metodológico, ao modo que faz Carlos Nelson Coutinho pela via Lukacsiana, só poderá vislumbrar nesse romance um acúmulo de ausências. Pois, nessa obra, nada se conclui, tampouco há propriamente uma intriga armada. Adiante, se mostrará como, livre dessa premissa "realista", Osman Lins propõe uma leitura alternativa desse romance.

2.5 - Osman Lins no espaço romanesco de *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá*

Destaca-se por ora a obra de Osman Lins, *Lima Barreto e o Espaço romanesco* (1976). O livro apresenta aspectos dos mais importantes a serem assinalados. Em primeiro lugar, ressaltam-se desde já as variadas coordenadas que a longa citação abaixo aclara.

> *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* oferece aspectos os mais atraentes ao amador de ficção, capaz de perceber certas soluções e singularidades. É preciso, realmente, haver lido outros romances, para julgar com exatidão muitas das rebeldias presentes no livro. Necessário ter seguido as peripécias de muitos heróis romanescos, suas lutas em direção a um determinado

[100] SÁ REGO, Enylton José de. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989, p. 24.
[101] WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Editora SCHWARCS LTDA, 2010, p. 11.

> objetivo, para avaliar a importância dessas personagens menos propensas a agir que a refletir; que se haja acompanhado a evolução de numerosos conflitos, para aferir a ousadia dessa concepção destituída de pontos de resistência; o conhecimento de muitos enredos firmemente estruturados é indispensável à avaliação desse romance desarticulado e cuja desagregação reflete tão bem o homem de que se ocupa, ilhado, não relacionado com os demais e a ponto de fragmentar-se interiormente; só quem afinou devidamente a sensibilidade para as sutilezas do ritmo e do clímax será envolvido por esta peça onde o ritmo narrativo é deslocado para regiões muito profundas – transfigurando talvez em uma secreta e quase inacessível melodia – e onde se recusa toda exigência relacionada com a ideia de crise, sendo as ondulações da obra, as eventuais expansões do seu protagonista absolutamente desligadas de um fio narrativo preciso; essas condições prévias e mais uma atitude de disponibilidade estética não enrijecida por expectativas modeladas nas leituras feitas, eis o que não pode faltar a quem se aproxima de *Gonzaga de Sá*.[102]

Sob um signo injuntivo, o crítico como que instrumentaliza o leitor para lidar com a matéria de *Gonzaga de Sá*, alertando-o, inclusive, para as armadilhas que lançam essa prosa fragmentada e destituída de enredo baseado na ação e no processo de causalidade, próprias daquele realismo há pouco abordado. Nesse sentido, a orientação do crítico é a de que, quem quiser se aproximar dessa obra, deve fazê-lo com dose de sensibilidade e conhecimento prévio da tradição do gênero romanesco, não para repetir tal conhecimento de modo esquemático, como quem procura soluções, motivos e fórmulas, mas para que se porte com desapego a tais modelos. De modo geral, o crítico parece querer destacar que o livro em questão se constitui alheio ao romance calcado em intriga – "crise" – ou em ação – "peripécias de heróis romanescos". Sendo assim, a obra reclama para si uma postura crítica que assimile tal condição.

Osman Lins, dispondo dos elementos prévios que seriam necessários à apreciação justa de *Gonzaga de Sá*, a eles recorre tendo em vista e se distanciando da modelação de Lukács incorporada por Carlos Nelson Coutinho para o romance. Dentre os termos utilizados, o "enredo firmemente estruturado", nessa constelação semântica, aponta para a estruturação da totalidade a que *Vida e morte* se furta. Para Lins, tais pressupostos não encontram nesse romance correspondência, impossível lê-lo sob essa estrutura modelar. Assim, a natureza fragmentária dessa obra não deve ser auferida em chave negativa, como fosse ela fruto de insuficiência artística ou, para utilizar de termo específico, "fracasso do realismo", mas sim deve ter-se em vista que Lima Barreto visava refletir sobre "o homem [...] ilhado, não relacionado com os demais e a ponto de fragmentar-se interiormente". Trata-se aqui de, na e pela forma, representar certo

[102] LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976, *Op., Cit.*, p. 112.

aspecto da realidade, expondo formalmente sua representabilidade problemática – ou sua irrepresentabilidade[103].

Onde Coutinho demarca "incapacidade do autor para criar uma 'fábula romanesca', para dispor a narrativa de tal modo que o seu personagem possa explicitar na ação e através da ação os conteúdos humanos e ideológicos (profundamente críticos) de sua personalidade"[104], Osman Lins entende se tratar de experimentação artística instigante. Adiante, divisa na "rebeldia" formal de Lima Barreto, cuja fragmentação impede mesmo a concepção de uma progressividade narrativa, um traço que encontrará referente em experiências do romance moderno.[105]

Coutinho alude para o fato de o "culto machadiano" – período cujas imitações mal sucedidas desse escritor se avolumavam em uma "confluência do que há de mais superficial"[106] – ter atingido *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* sob as tópicas da "serenidade" e do "distanciamento", isso concorrendo, nas palavras do crítico, para uma "derrota do realismo" dado o resultado ausente de unidade da obra. Para Coutinho, no entanto, o problema não está exatamente na postura adotada, tanto que, em comentário, afirma que "a serenidade e a distância irônica do estilo machadiano [constituem] sua crítica social mordaz e profunda"[107]. O problema está no trabalho artístico realizado por Lima Barreto em *Vida e morte* sob a orientação dessa abordagem, cujo prejuízo que a renúncia de figurações objetivas traz é a "ausência da totalidade de objetos"[108]. Osman Lins, por sua vez, enxerga na obra seu potencial moderno, entre outras coisas, por sua desobediência – estrutura fragmentária – a elementos convencionais de certo tipo de romance brasileiro do início do século XX.

---

[103] Ver Adorno, T. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: _____. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973. No curto ensaio, Adorno discute a ideia de que o romance moderno, sobretudo o narrador das obras vinculadas a ele, estaria frente a um impasse de representação imposto pela catástrofe da Segunda Guerra.

[104] COUTINHO, Carlos Nélson. O significado de Lima Barreto na literatura brasileira. In: COUTINHO, C. N. *et al. Realismo e anti-realismo na literatura brasileira*. *Op., Cit.*, p. 24.

[105] Uma discussão mais aprofundada do que se poderia definir como "romance moderno" extrapolaria os limites desse trabalho, vale argumentar, por ora, que Osman Lins ao utilizar esse termo tinha em mente "o tratamento da dimensão tempo" que, conforme argumenta Ian Watt, seria o problema fundamental do realismo formal. A tendência moderna, nesse sentido, tendo em vista tal problemática, abandonaria o princípio racional de conceber o tempo na sua dimensão cronológica e organizada, lançando-se a rupturas, fragmentações e descontinuidades.

[106] CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade.* Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014, p. 120.

[107] COUTINHO, Carlos Nélson. O significado de Lima Barreto na literatura brasileira. In: COUTINHO, C. N. *et al. Realismo e anti-realismo na literatura brasileira*. *Op., Cit.*, p. 13.

[108] *Idem*, p. 36.

A distância crítica dessas proposições, em que um mesmo tópico recebe apreciações antagônicas, repousa em pontos cruciais, atritos que merecem destaque visto que ajudam a melhor situar a argumentação empreendida por essa pesquisa e levá-la adiante, tirando proveito do resultado. Destaca-se, pois, os pontos divergentes que se constituem arena entre Coutinho e Osman Lins. As "soluções e singularidades" da obra que são interpretadas de modo negativo por Carlos Nelson Coutinho se devem, segundo Osman Lins, à disposição de Coutinho à "estética enrijecida modelada por leituras feitas". Desse modo, a "secreta e quase inacessível melodia", sutil coesão que se constrói em meio à fragmentação do romance e que brota sutilmente do ritmo narrativo de *Vida e Morte,* passa despercebida por Coutinho, limitado que estava esse ao conteúdo de realismo da prosa barretiana.

O fulcro da visão de Osman Lins é deflagrar nessa obra – cujos fios narrativos são "destituídos de pontos de resistência" e em que o princípio de causalidade não se dá de modo objetivo, visível – um vínculo imediato entre a singularidade do gênero e a matéria tratada, afastando a pecha, por assim dizer, de obra errática que esse romance recebeu de alguns críticos. Na argumentação de Osman Lins, ilhamento e fragmentação interna das personagens condizem com a estrutura fragmentária da obra. Ilhamento diz respeito "a lei que estabelece entre as personagens um vácuo intransponível, impermeável, segregador, isolando-as em si mesmas"[109]. Curiosamente, evidencia-se por esse trecho uma linha de argumentação que um tanto se aproxima da orientação lucacksiana, segundo a qual a forma ficcional mimetiza a forma social.[110] De qualquer modo, o tema do ilhamento surge em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* no estreito ambiente do trabalho burocrático, que se afia com uma mediocridade dos atores sociais nele envolvidos, esses, de certo modo, ubíquos nesse espaço. Nesse sentido, manter-se ilhado trata-se de gesto que visa estoicamente desassociar-se da mediocridade reinante. Ou, analisando em chave diversa, exprimir atitude aristocratizante, conservando distância fidalga dos colegas de trabalho vistos como inferiores. No penúltimo capítulo, como ilustração desse aspecto dotado de ambiguidades, tendo em algumas ocasiões anteriores já abandonado o tom "calmo e solene", Gonzaga de Sá assim elabora discursivamente:

[109] LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. *Op., Cit.*, p. 45.
[110] Convém destacar que não se vislumbra, nesse caso, uma contradição, uma vez que o que se objetiva demonstrar na crítica de Coutinho é sua ortodoxia a um método externo à obra.

> - Dantes, eu tinha pena. Hoje, sobe-me ódio, dá-me vontade de lhes quebrar a cara... Eu quis fazer deles meu ambiente, comuniquei-lhes as minhas leituras... Os burros maldizem-me... Eunucos, castrados! Apanharam umas opiniões, uns retalhos dos pensamentos de meus lábios e, com eles próprios, querem me ofender e irritam-me. A burrice humana é insondável! Tenho desgosto de mim, de minha covardia... Tenho desgosto de não ter procurado a luz, as alturas, de me ter deixado ficar covardemente entre tais patos, entre tais perus, burros e maus, agaloados ou não, ignorantes e sórdidos, incapazes de simpatia, de gratidão e de respeito pelo valor dos outros... Como me fui meter com esses idólatras de títulos e posições, patentes e salamaleques, abaixados diante da força e do dinheiro? Não sei. Os mais próximos, eu quis melhorar; eu lhes levei autores, novidades, jeitos de pensar... E eles? Oh! Que bestas! Que bestas! O que mais me aborrece é ter chegado a essa idade vazio de tudo, vazio de glória, de amizade, só, e quase isolado dos meus e dos que me podiam entender. Estou abandonado, como um velho tronco desenraizado num areal [...] Fugi das posições, do amor, do casamento, para viver mais independente... Arrependo-me...[111]

Diante da vocalização crispada de Gonzaga, Augusto Machado observa, não sem espanto, que "Estava desvairado; nunca o vira com aquelas feições, com aquela violência de linguagem"[112]. Em relação à tópica do ilhamento exposta por Osman Lins, Gonzaga de Sá a encena em bom tom, justificando-a como a perguntar: é possível estabelecer vínculos em tais circunstâncias e com tais atores? Vê-se pelo trecho destacado que não, tarefa impossível, portanto. Gonzaga de Sá se justifica: ensaiou tentativas de aproximação, quis ele comunicar a esses homens leituras e pensamentos no fito de romper com seu ilhamento. Entretanto, não comungando esses seres dos mesmos (altos) valores que ele, antes, cultores de títulos e posições, essa tentativa revela-se fracassada, além do que, para dizer de modo habitual, um tiro que se saiu pela culatra, dada a falta de "simpatia, de gratidão e de respeito pelo valor dos outros" que esses lhe pagaram.

Cabe, nesse ponto, retomar uma especificação de Alfredo Bosi no que diz respeito ao estratagema adotado por Lima Barreto nesse romance para construir uma crítica de modo indireto, a concessão à "mentalidade que se deseja agredir". Logo, na medida em que se analisa o discurso de Gonzaga sem adesão imediata ao seu ponto de vista, o sentido do seu palavreado se amplia, revelando menos dos colegas de trabalho que de seu locutor supostamente injustiçado. É assim que, por detrás da aparente justeza de suas reivindicações desponta sub-repticiamente certa missão colonizadora europeia, no sentido de civilizar para adestrar os bugres do Brasil – "eu lhes levei autores, novidades". Ademais, todo desabafo é trespassado por pura arrogância, em que o

[111] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op., Cit.*, p. 173.
[112] *Idem*., p. 173.

amargo do ressentimento se mostra na estridência de impropérios – "burros, [...] eunucos, castrados [...] comuniquei-lhes as minhas leituras". Gonzaga, além disso, como que evoca um senso de hierarquização, atribui a si determinado "valor" que o distingue dos demais, cobrando, por isso, "gratidão" pelo esforço "civilizatório" empreendido. A concessão é verificada aqui no fato de o narrador, ao invés de criticar abertamente a autoestima elitista de Gonzaga de Sá, colocar ele próprio para ostentar seu acesso de vaidade. A ambivalência ora descrita, lida à contrapelo, não possui caráter trivial e será tratada oportunamente, consistirá em cerne da quarta parte dessa pesquisa.

O tom pessimista de coisa irremediável que compõe esses caracteres será retomado pela ótica das "últimas questões", importante eixo da sátira menipeia que o presente estudo abordará. No mais, essa confissão de Gonzaga, embora em estilo não utilizado anteriormente, não chega a se constituir dissonante à sua postura durante todo o romance.

Adiante, Osman Lins verifica que nem o par Augusto e Gonzaga consegue, de fato, romper esse ilhamento, uma vez que não há confissão de um para com o outro, ficando a "comunicação" sempre direcionada a impressões colhidas da exterioridade. Esse impasse impõe a ambos uma descontinuidade, dado o câmbio desnorteante com que os assuntos, reflexões e impressões são materializados pela fala de ambos. Outro ingrediente que colabora para a noção de fragmentação interna que Osman Lins verifica em *Vida e morte* diz respeito ao que Alfredo Bosi postulou e que foi apresentado anteriormente: os personagens dizem e desdizem em momentos de alguma crítica, entram numa espécie de contradição, característica típica de romances irônicos. O discurso, logo após sua manifestação mais acalorada, é reelaborado, problematizado, sua reformulação chegando às raias, inclusive, da anulação do que foi dito anteriormente. Tal andamento, segundo aponta Osman Lins é captado pela forma, também ela difusa, construída sob o signo do fragmento.

Apreciação crítica que viu também com bons olhos o "desalinhavo" de *Gonzaga de Sá* foi a de Paulo Rónai, que assim diz: "Nenhum outro (romance) surpreende tanto pela oposição aos moldes tradicionais. Não há enredo, pois não se pode chamar assim ao fato de o jovem Augusto Machado, rapaz de uns vinte anos, e seu

venerando amigo, o sexagenário Gonzaga de Sá trocarem ideias e impressões passeando pelas ruas do Rio de Janeiro ou sentados num banco do Passeio Público"[113].

Destaca-se do trecho ter o crítico sublinhado – nesse sentido, com algo de convergência em relação à descrição de Osman Lins – a feição de "desvio" que o romance de Gonzaga de Sá possui em relação aos "moldes tradicionais do romance". Novamente as coordenadas vistas por outros críticos como insuficientes enquanto forma aqui timbram em signo diverso. Ponto chave dessa dicotomia refere-se ao procedimento estilístico da fragmentação, Paulo Rónai descreve-a pela ótica do que seria o princípio moderno do romance: "Vendo o romancista sair sistematicamente do trilho de sua narrativa e entregar-se ao único fio condutor das associações soltas, como não nos lembrarmos dos processos revolucionários do romance moderno?[114] A pergunta do crítico destaca, um pouco ao sabor do impressionismo – sem apresentar exemplos – a "segurança de estilo" e a "força de expressão" que surgem desse romance, cujo narrador tem "desprezo propositado por tudo o que é construção"[115]. A argumentação, nesse sentido, visa destacar a intencionalidade artística dessa escolha do inacabamento por Lima Barreto, quer dizer, defender que não se tratou de um erro artístico.

Retomando o *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), percebe-se para além do que vem sendo sublinhado em contraponto às críticas de Carlos Nelson Coutinho, certo abandono daquela visão que se fazia atenta tão somente ao dado referencial, que restringia a obra de Lima Barreto à representação do horizonte social e histórico. Evidente que o aspecto referencial não está ausente desse romance, sua latência permite que se possa falar mesmo em crônica de um tempo e espaço específicos, conforme chama atenção Alfredo Bosi. A questão é que parte da crítica, que Carlos Nelson Coutinho explicita de modo exemplar, atua como que contra a arte e a ficcionalização, encaram a metaforização sutil e irônica de *Vida e morte* como insuficientes para tratar da matéria a que o romance se propõe. Eis os termos com que Coutinho enuncia sua visão acerca dessa obra: "renúncia à figuração de ações concretas", "renúncia à estruturação efetivamente narrativa de um enredo", "coleção fragmentária de comentários do autor e de 'opiniões' do personagem", tudo isso culminando no não fornecimento de "um quadro épico orgânico e adequado".

---

[113] RÓNAI, Paulo. "Prefácio". In: BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Rio de Janeiro: Mérito, 1949, p. 9.
[114] *Idem*, p. 19.
[115] *Id., Ibid*., p. 9.

Do interesse do ensaio de Osman Lins também está o tema da incomunicabilidade estilizado por *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, um "mundo onde as comunicações foram cortadas"[116], já que fere os protagonistas do romance estudado. Em grande parte, esse entrave comunicativo se dá porque Gonzaga, assumindo um tom professoral, imprime a toda conversa teores filosofantes. Conforme sinaliza Lins, essa troca de impressões distanciadas, sem entrar em níveis pessoais, não deságua em plena comunicação. As poucas confidências ensaiadas, em alguns casos encenando uma espécie de desabafo ressentido, elaborado com grande dose de violência verbal, conforme o exemplo destacado, uma vez exposto é interrompido: "Deixemo-nos de barulhos"[117], desculpa-se Gonzaga de Sá em um desses momentos. De tal sorte que um possível horizonte cumulativo é interrompido, o assunto é encerrado e com ele também uma possibilidade de aproximação. Adiante, é útil a discussão acerca do tema do "insulamento", qual seja, a tensão que se processa entre personagem e seu espaço. Sobre esse aspecto, há ocorrência conhecida na obra barretiana[118] : sob o signo da inadaptação das personagens em relação ao seu meio: na burocracia, no arrivismo e no otimismo da nação que se orgulha de símbolos da pátria, os protagonistas, evidentemente incapazes de incorporar tais atitudes, figuram uma posição problemática entre agir, na tentativa de transformar seu meio, ou capitular, entendendo que suas forças encontram-se aquém da empresa visada. Gonzaga opta pela segunda, ao passo que Augusto Machado dá mostras – pela fala e não pela ação propriamente – de que pretende agir sobre a realidade[119].

Por fim, é sobre o último capítulo de *Vida e morte* que Osman Lins se debruça de modo mais detido. Suas postulações são importantes na medida em que as tópicas anteriormente assinaladas – ilhamento e incomunicabilidade – parecem encontrar uma função nesse romance: estilizar o insulamento das personagens, seu desacordo com o espaço e, sobretudo, a dicotomia instaurada já a partir do título – vida e morte. Segundo essa apreensão, a bifurcação entre vida e morte vai se irradiando pela matéria do texto: tempo passado (morte) e tempo presente (vida); juventude de Augusto Machado (vida) e decadência de Gonzaga de Sá (morte); luta (vida) e capitulação (morte). Diante de tal sorte de antinomias, afirma o crítico: "Gonzaga de Sá, livro acentuadamente intelectual,

[116] LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. *Op., Cit.*, p. 36.
[117] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op., Cit.*, p. 159.
[118] O tema da inadaptação ocorre, por exemplo, em *Isaías Caminha* e no *Triste fim de Policarpo Quaresma*, em ambos o meio social é hostil e inóspito para com os protagonistas.
[119] De certo modo, sua ação foi ter publicado a biografia do amigo Gonzaga de Sá.

nada tem entretanto de um romance de tese, nada quer provar, não se resolve ao longo de suas páginas equação nenhuma. Inquietude e perplexidade o atravessam"[120]. Como se vê, ausenta-se do romance uma *conclusão*. Essa negação dos pressupostos do romance de tese, que Osman Lins atribui a *Vida e morte*, alinha-se ao que Alfredo Bosi indicou ao tratar das "concessões", dos "talvez, embora, contudo". Qual seja, furta-se uma tese nessas condições cambiantes.

Em 1997, sai pela *Ática* nova edição de *Vida e morte*, com prefácio de Antonio Arnoni Prado. O crítico aproxima o romance a uma categoria criada por Mario de Andrade, o *romance da desistência*: "romances claramente marcados pela recusa da ação, pela distância crítica amadurecida nos bastidores da elocução, mais que pelo pitoresco da matéria narrada e pela animação épica que, em geral, dão colorido à fabulação da estrutura e ao andamento do relato"[121]. Os termos: "recusa da ação" e "distância crítica amadurecida", que vigoram no *Gonzaga de Sá* em detrimento "da matéria narrada", cuja "animação épica dão colorido à fabulação da estrutura e o andamento do relato", convergem com algo do que Paulo Rónai e Osman Lins destacaram: o romance em questão não se fundamenta segundo o horizonte da ação e nem possui, em termos objetivos, o princípio da causalidade.

2.6 - Gonzaga de Sá: imperador ministerial

Para Dirce Cortes Riedel, algo da justeza moral do imperador romano Marco Aurélio encontra-se tanto na personagem Policarpo Quaresma quanto em Gonzaga de Sá. Valendo-se dos escritos de Ernest Renan acerca do imperador, Riedel faz menção à condescendência, à resignação, à doçura, virtudes que se verificam nesses dois personagens barretianos. "Gonzaga de Sá é também um varão à Marco Aurélio: perfeito, bom, justo, belo... e desencantado, desencantadíssimo."[122], afirma. Ocorrem, por esse turno, duas comparações: entre Gonzaga e Policarpo, e de ambos com o imperador Marco Aurélio que funcionaria como vetor modelar para os dois. A crítica leva em consideração virtudes entre humildade e bondade que esses personagens

[120] LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. *Op., Cit.*, p. 116.
[121] PRADO, Antonio Arnoni. "Prefácio": *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá.* São Paulo: Ática, 1997, p. 3.
[122] RIEDEL, Dirce Cortes. "*Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, tangências literárias ou o peixe medíocre". *In*: *Viver literatura: ensaios e artigos*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ. 2009, p. 400.

demonstram, ainda que, em termos de atitude, se distanciem sobremaneira. Isso porque, no que concerne à questão entre lutar ou capitular, ambos encenam uma dicotomia. Policarpo age sob diversas frentes: incumbe-se da tarefa de reformar a cultura do país, empenha-se no cultivo da terra e, por fim, associa-se à tropa florianista. Fracassa em todas, a última custando-lhe a vida. Gonzaga, ao contrário, encaminha toda sua existência a um gesto contemplativo, sem pleitear quaisquer transformações.

Tendo em vista o trecho em que Gonzaga põe-se a discorrer sobre seus colegas de trabalho, a "humildade" a que Riedel alude fica já comprometida. A passagem, inclusive, dá a ver justamente o contrário dessa virtude, Gonzaga entende-se superior aos seus colegas de repartição, e sua irritação ocorre por esses não terem sido capazes de aprender nada com ele. Mas esse não é o principal ponto, o romance apresenta com nitidez um vínculo insidioso que Gonzaga de Sá mantém com a escravidão no pós-Abolição, sua relação com seu criado Inácio ocorre num dinâmica de senhor e escravizado[123]. Esse laço estreito para com a empresa abjeta do trabalho escravo entra em coro com uma visão amenizada do período, como que fechando uma circunferência entre prática e discurso. Como manter a vultuosa soma de elogios sem ao menos dialetizá-los diante de tal aspecto?

Dando seguimento à comparação com Marco Aurélio, ainda em tom elogioso, mas já ampliando a discussão, assim a crítica afirma:

> A pureza de Gonzaga de Sá, no seu materialismo idealista, na sua doçura intransigente, apresenta um Marco Aurélio reduzido a um escriba de vago ideário filosofante. Na direção do Marco Aurélio de Renan, Gonzaga acredita no possível esgotamento das ciências, no recuo da fé cientificista, no anticlericalismo sistemático da época. Marco Aurélio e Gonzaga de Sá são seres céticos e diletantes, abertos para o humor. Ambos se criam destruindo-se através do humor como corretivo da filosofia. [124]

Em Gonzaga, afirma, as virtudes aurelianas surgem estreitadas, em função do pequeno horizonte em que esse vive. A atitude cética em face do otimismo para com a ciência pode fornecer uma chave de leitura para o episódio do "Inventor e a Aeronave", por exemplo. O título diz respeito a uma narrativa deixada como herança por Gonzaga de Sá ao seu biógrafo e nomeia o primeiro capítulo do romance. Nessa pequena narrativa, um homem dedica toda sua energia a projetar uma aeronave – são vinte anos

[123] A passagem encontra-se no capítulo VII, de título "Pleno contato" e será analisada mais profundamente no capítulo adiante.
[124] *Idem*, p. 404.

– elabora cálculos, estuda variáveis, consulta toda sorte de publicações a respeito, até chegar em um projeto "perfeito". Adiante, parte para dar corpo ao plano e não poupa, também, esforços para concluir seu grande feito. Eis o desfecho da empresa: "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 lugar próprio... Esperou... A máquina não subiu."[125]. Esse fracasso absoluto constitui grave ressalva em relação à crença exacerbada nos preceitos cientificistas. Nesse episódio, verifica-se a representação da racionalidade técnica, veiculada em toda sua potência pelo aparato teórico e suas engrenagens que a personagem do texto maneja, a se chocar com a contingência. O desfecho abre um vinco entre projeção e resultado, como se teoria e prática ocupassem campos distintos. Em Policarpo Quaresma, só para citar outro caso, essa tópica surge quando Quaresma mobiliza vasto arcabouço teórico para apropriar-se e aplicar os desígnios da agricultura, fazendo valer o mito do solo sagrado e fértil. Tanto lá quanto aqui, os projetos resultam em enormes fracassos.

Para além da comparação entre Gonzaga de Sá e Marco Aurélio, o estudo de Riedel examina o exercício que o movimento do olhar adquire em *Vida e morte*. "[...] Augusto Machado pouco olha o céu, quase nunca a lua, mas sempre o mar. A sua notação de natureza, nem sempre extensa, é tensa"[126], afirma Riedel. O longo trecho, já comentado, em que Augusto Machado faz esse exercício do olhar enquanto colhe analogias da paisagem com sua vida ilustra essa afirmação sobre essa "notação de natureza" que se dá sob o signo de certa tensão. Diz respeito, essa ocorrência da tensão, à infiltração de algum elemento que surge a perturbar a descrição – no caso discutido, tal função cabe à presença de estrangeiros. Acerca desse olhar que se direciona para o mar – "O mar espelhejante e móvel realçava a majestade e a firmeza da serrania e, em face de sua suntuosidade, por vezes, conselheiral, o sorriso complacente do golfo tinha uma segurança divina"[127], divaga Augusto Machado – a pouca extensão para a natureza, que Riedel alude, afina-se, talvez, ao pequeno espaço em que os personagens circulam. No que tange à tensão que surge desse olhar, decorre de ele não se dar ao sabor único da fruição, o atravessa um senso que vê na paisagem índices de sofrimentos passados, como quando afirma Augusto Machado: "[...] a paisagem que me rodeia não me é mais

[125] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá. Op., Cit.,* p. 70.
[126] RIEDEL, Dirce Cortes. "*Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, tangências literárias ou o peixe medíocre". *In*: *Viver literatura: ensaios e artigos*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ. 2009, *Op., cit.,* p. 400.
[127] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op., Cit.,* p. 64.

inédita: conta-me a história comum da cidade e a longa elegia das dores que ela presenciou nos segmentos da vida que precederam e deram origem à minha"[128]. O enquadramento desse olhar pelas palavras do narrador, deu-se com expediente de grandes dores que, para além de o antecederem, o originaram. Está o narrador fazendo menção à sociedade recém-saída da escravidão, como se vê. Em síntese, determinado traço da história, tanto do narrador quanto da cidade, está circunscrito nessa paisagem.

Também esse olhar, cujo romance a certa altura compara à vista de um cinematógrafo, não deixa de apontar na paisagem da cidade seus defeitos que se dão no presente, em decorrência de ações humanas. O episódio que Riedel faz menção diz respeito ao "feriado nacional". O narrador delibera assistir de dentro da multidão um evento cívico, o *Sete de Setembro*, encarnando uma espécie de "passeador solitário e pensativo [que] tira uma singular embriaguez dessa comunhão universal"[129]. A observação registrada ou, conforme o poema de Baudelaire mencionado, a "singular embriaguez" tirada, é esse evento não ter despertado nele nada daquilo para o qual foi forjado: o patriotismo. O narrador, pelo contrário, entende se tratar de "um espetáculo, mais nada; brilhante por certo, mas pouco empolgante e ininteligente"[130]. Seu olhar ao evento cívico, sustentado por uma indiferença distante, embora próxima do objeto, recobra um grau de nervura ao se firmar nas criaturas que ali estão a assistir tal espetáculo:

> Voltei a olhá-los. Continuavam a discutir acaloradamente, faziam comparações com a força de outros países vizinhos, e passava-lhes pelas faces uma irradiação de orgulho, quando o cotejo nos era favorável. Por que aqueles homens maltratados pela vida, pela engrenagem social, cheios de necessidades, excomungados, falariam tão santamente entusiasmados pelas coisas de uma sociedade em que sofriam? Por que a queriam de pé, vitoriosa – eles que nada recebiam dela, eles que seriam espezinhados pela mais alta ou pela mais baixa das autoridades, se alguma vez caíssem na asneira de ter negócios a liquidar com algumas delas?[131]

Como ocorre em outros trechos, encavalam-se questões atravessadas de perplexidade que convergem para uma pergunta-síntese: como podem os pobres aderirem a uma ideologia, o patriotismo, que os massacram? A paisagem citadina, alterada para se fixar como espetáculo, encobre relações injustas na medida em que, por

[128] *Idem*, p. 65.
[129] BAUDELAIRE, Charles. "As multidões", In: *O splim de Paris: pequenos poemas em prosa e outros escritos*. Tradução: Oleg Almeida. São Paulo: Martin Claret, 2010, p. 39.
[130] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op., Cit.*, p. 163.
[131] *Idem*, p. 164.

meio de sua prestidigitação patriótica, inviabiliza a tomada de consciência daqueles que nela sofrem. O narrador anota o absurdo da situação, cuja elaboração colhe em Lamennais: "A sociedade repousa sobre a resignação dos humildes"[132]. As relações hierárquicas, os encontros, a cidade, tudo será submetido ao exercício desse olhar que enquadra e trespassa ao exercício da crítica.

2.7 - Um herói silencioso

O ensaio de R. J. Oakley, de título "O herói intelectual fala: *M. J. Gonzaga de Sá"*, pertence à obra *Lima Barreto e o Destino da Literatura* (2011) e vem na esteira do que, no geral, o livro propõe, a saber, descrever a obra barretiana de forma um tanto globalizante[133]. Assim, o ensaio busca aparelhar-se de múltiplas abordagens para enquadrar o romance de *Gonzaga de Sá*, ora com lastro histórico-social, ora apropriando-se de ressonâncias biográficas, para, por fim, fixar-se com alguma insistência na comparação entre Gonzaga de Sá e *Os Heróis*, de Carlyle, e Gonzaga de Sá e o professor Bergeret, personagem de Anatole France da série *História contemporânea*.

O estudo de Oakley, que se ocupa em grande medida na descrição de Gonzaga de Sá pela coordenada de seu heroísmo silencioso, trata já no início do texto de distingui-lo de outro herói barretiano: "Se Isaías Caminha é o intelectual com ideais, que se rende às pressões da sociedade, Gonzaga de Sá é o intelectual que resiste às pressões que o querem conformar."[134] Anteriormente, foi destacado que Riedel distinguiu Gonzaga de Policarpo no que toca à vocação para agir que esse dá mostras de possuir, ao ponto de entregar-se a aventuras bélicas, enquanto que aquele delibera capitular em todos os episódios de sua vida. Cabe aqui a noção machadiana de que o herdeiro pouco ou nada age, pois espera mais receber que doar. Brás Cubas, nesse sentido, em compasso de mediocridade e valendo-se de sua posição de prestígio na

[132] *Id., Ibid*., p. 164.
[133] O livro de Oakley traz estudos sobre *Recordações do escrivão Isaías Caminha, Triste fim de Policarpo Quaresma* em comparação com "Nova Califórnia", "O homem que sabia javanês" e temas que Lima Barreto discutiu em sua obra não ficcional, tais como "O destino da literatura". O que se pretende chamar a atenção aqui é o esforço que se faz para abranger a obra de Lima Barreto como um todo, característica presente nessa obra de modo geral.
[134] OAKLEY, Robert John. *Lima Barreto e o destino da literatura.* São Paulo: Editora da UNESP, 2011, p. 144.

hierarquia social, passa pela academia, insere-se na vida pública e, por fim, fixa-se no seu emplastro. Ações todas realizadas superficialmente, sem esforço, de modo errático. Eventualidades cujo desfecho é nulo. Gonzaga de Sá, pode-se dizer, da mesma extração que Brás Cubas, por encenar o declínio dessa burguesia imperial terá que amargar o trabalho burocrático, seu fracasso será maior, posto que ausente de quaisquer tentativas. Isso posto, o que se argumenta no estudo de Oakley firma-se na resistência que Gonzaga ostenta em não se integrar ao seu ambiente de trabalho, marcado pela mediocridade e por interesses de títulos e posições. Para o crítico, *Vida e morte*, no que diz respeito a Gonzaga de Sá, pode ser assim apresentado: "O romance descreve a forma como sua personalidade [de Gonzaga de Sá] sobrevive na atmosfera intelectualmente debilitante do funcionalismo público."[135] Já foi descrito linhas atrás que essa resistência não se deu livre de um sentimento de desperdício vital, o episódio em que Gonzaga lamenta-se por ter convivido durante toda sua vida em meio à mediocridade e à estultice revela o fracasso em face dessa atitude. O estudo de Oakley, em consonância com esse episódio, fornece uma interpretação para o enigmático conto deixado por Gonzaga de Sá, "O inventor e a aeronave": "A pequena estória de Gonzaga [...] pode ser vista como uma alegoria de seus próprios fracassos em uma carreira na qual nenhum plano cientificamente preparado parece haver entrado."[136] Essa falta de um "plano" mais concreto o faz então adentrar no funcionalismo público e lá ficar durante toda a vida. Esse fracasso, sob essa circunstância, consequência trágica da nulidade de ações por parte de Gonzaga, adquire algo cômico, já que nada foi tentado.

Do interesse do ensaio de Oakley, num plano histórico-social, é o fato de que *Vida e morte* examina uma fonte de poder: "o poder de um demagogo, José Maria da Silva Paranhos Jr., o Barão do Rio Branco (1845-1912)."[137]Assim Gonzaga de Sá descreve a figura desse "eminente" ministro:

> Este Juca Paranhos (era outro modo dele tratar o Barão do Rio Branco) faz do Rio de Janeiro sua chácara... Não dá satisfação a ninguém... Julga-se acima da constituição e das leis... Distribui o dinheiro do Tesouro como bem entende... É uma espécie de Roberto Walpole... O seu sistema de governo é a corrupção... Mora em um palácio do estado, sem autorização legal; salta por cima de todas as leis e regulamentos para prover nos cargos de seu ministério os bonifrates que lhe caem em graça. Em falta de complicações diplomáticas,

[135] *Idem*., p. 144.
[136] *Id., Ibid*., p. 145.
[137] *Id., Ibid*., p. 147.

> ele as arma, para mostrar o seu atilamento de Talleyrand, ou a sua astúcia bismarckiana.[138]

O fato de Gonzaga de Sá não tratar tal político por Barão dá a ver, de modo claro, a posição crítica que adiante ele elaborará. O trecho em destaque apresenta duras falas, ferinas acusações em relação à política exercida pelo Rio Branco: o interesse privado orientando ações na esfera pública, a corrupção, a opulência, o desprezo às leis. Além do que, certa capacidade para fabricar problemas diplomáticos onde não há. A exemplo dessa característica, Oakley chama atenção para o fato de, em 1904, Rio Branco ser visto "persuadindo o presidente Rodrigues Alves a regressar à corrida às armas, dizendo: 'Senhor Rodrigues, é preciso colocar o Brasil no seu lugar, entre as nações civilizadas'."[139] Esse anseio, de base positivista, por inserir o Brasil no rol das grandes nações, faz Rio Branco figurar como símbolo de um tipo excludente de modernização: "Lima usa Paranhos para fixar a personalidade do fachadismo brasileiro, visto aqui como uma preocupação com relação à imagem do Brasil no exterior e como a concepção tida pelos homens no poder quanto ao que o Brasil deveria ser"[140]. Gonzaga de Sá faz menção também a essa característica do ministro dos exteriores: "O seu ideal de estadista não é fazer a vida fácil e cômoda a todos; é o aparato, a filigrana dourada, a solenidade cortesã das velhas monarquias europeias – é a figuração teatral, a imponência de um cerimonial chinês, é a observância das regras de precedência e outras vetustas tolices versalhescas."[141] O empenho das aparências, que esse romance não se furta de apontar em mais de uma ocasião – o desfile cívico e o teatro, conforme destacado, são algumas delas – tem no Rio Branco sua dose de ufanismo e sua fome de grandeza. Oakley, nesse horizonte, recupera uma crônica de Lima Barreto, "A volta", em que o autor divisa nessa atitude de Rio Branco "a obsessão de Buenos Aires", algo que vigorava na mentalidade de algumas lideranças da Primeira República. "O rio civiliza-se" escreve nessa crônica, em troça, Lima Barreto, o bordão que tanto circulou, tão representativo de todo um esforço por parte das autoridades para que o Rio de Janeiro entrasse na ordem das grandes (e dos grandes) capitais. Civilização era, nos termos postos, sinônimo de poderio militar, urbanização e tudo o mais que fosse *chic*, que sustentasse a imagem de um Rio de Janeiro capital da *Belle époque*.

---

[138] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op., Cit.,* p. 94
[139] OAKLEY, Robert John. *Lima Barreto e o destino da literatura*, 2011, op., cit., p. 148.
[140] *Idem.*, p. 149.
[141] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op., Cit.,* p. 94

Ainda sobre a ação de Rodrigues Alves e do Barão do Rio Branco, Robert Jonh Oakley não deixa de dar destaque ao violento processo de urbanização empreendido por Pereira Passos no Rio de Janeiro colonial, que entrará em consonância com a política adotada. O Bota-abaixo, assim destaca o crítico, possui função "abrangente e complexa", isso porque "a grande demolição foi determinada não só por motivos sanitários, mas também por razões de prestígio nacional"[142]. Novamente, tem-se em vista o "parecer-ser" que essa política visava.

A presença do Juca Paranhos, para além do horizonte político, é enquadrada também por R. J. Oakley naquilo que ela representa de ostensiva, barulhenta e pomposa, predicações opostas ao vaguear silencioso de Gonzaga de Sá: "O barão desfila pomposamente pela cidade, sendo celebrado pela multidão onde quer que vá; Gonzaga de Sá vagueia pelas ruas da cidade a pé, muitas vezes à noite, e tendo por companheiro o silêncio."[143]. Essa distância abismal entre essas personagens, a que o ensaio faz menção, pode ser demonstrada quando da passagem triunfante do Barão ante aos olhos de Gonzaga de Sá e Augusto Machado, assim descreve o narrador: "Por essa ocasião [...] repimpado em luxuoso automóvel de capota arriada, passou, com o ventre proeminente atraído pelos astros, o poderoso ministro de Estrangeiros"[144]. A ocasião a que o trecho se refere diz respeito a um encontro entre Gonzaga de Sá e Augusto Machado, em que o assunto era mesmo o ministro Rio Branco, "uma mediocridade supimpa, fora de seu tempo, sempre com o ideal voltado para as tolices diplomáticas"[145], que naquela manhã havia recebido um "poeta". A descrição de Augusto Machado indica que a passagem do ministro se deu carregada de uma carga triunfalista, com algo de performático em toda cena. Esse aspecto, todo ele, opõe-se ao horizonte de Gonzaga de Sá, composto de anonimato e discrição, atravessado por uma reflexão que ocupa função nuclear em sua vida em detrimento da ação. Se o Barão do Rio Branco é a celebridade que se exibe para a multidão, Gonzaga de Sá, ao longo de sua vida, ocupará espaço marginal, "não afetará ninguém, a não ser seu discípulo [Augusto Machado] e o pequeno filho de Romualdo, Aleixo Manuel"[146]. Gonzaga é o herdeiro da tradição, posto que vinculado ao Império, entretanto, não detém mais o poder, que está agora na mão de um arrivista. Nos termos de Oakley, "O observador

[142] OAKLEY, Robert John. *Lima Barreto e o destino da literatura*. *Op., Cit*., p. 152.
[143] *Idem*., p. 154.
[144] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op., Cit.*, p. 94.
[145] *Idem*., p. 93
[146] OAKLEY, Robert John. *Lima Barreto e o destino da literatura. Op., Cit*., p. 155.

silencioso e impotente contempla o herói nacional e homem todo-poderoso do momento."[147] Como se vê, a abordagem feita visa destacar os polos, mais que contrários entre esses personagens, antagônicos. O adjetivo utilizado por Oakley para descrever Gonzaga de Sá – "silencioso" – é posto a construir uma ponte para as analogias que serão realizadas em relação aos "heróis silenciosos"; tal discussão será posta adiante.

Carlyle, recuperado por Oakley, assim descreve tais heróis: "Os grandes homens silenciosos! Olhando em roda para a inanidade ruidosa do mundo, palavras com pouco sentido, ações com pouco valor, apraz-nos refletir sobre o grande império do Silêncio. Os nobres homens silenciosos, espalhados por aqui e por ali cada um no seu departamento; pensando silenciosamente, trabalhando silenciosamente; dos quais nenhum jornal da manhã faz menção! Eles são o sal da terra."[148]

À luz da elaboração apresentada, a existência desse tipo de herói expõe uma sociedade cujos valores demonstram-se degradados. Um herói que realmente apresentasse benefício para sociedade deveria ser tido em grande valor, pois vibram em suas atitudes virtudes modelares à população. Entretanto, se essa sociedade decide eleger para tal posto determinada figura cujos valores estão em desacordo com essas virtudes, será o verdadeiro herói forçado a ocupar uma posição marginal, uma posição silenciosa, anônima, argumenta Oakley. O correlato para esses atores recai ao Barão do Rio Branco e a Gonzaga de Sá. O primeiro, mesmo em termos históricos, aqui ficcionalizado em personagem, goza de prestígio, "rei sem trono da população carioca"[149]; o segundo, Gonzaga de Sá, representa o "sal da terra" que, entretanto, "jornal nenhum faz menção". Vale aqui algumas observações. Em primeiro, a comparação que Oakley constrói é bastante generosa ao elevar Gonzaga de Sá à categoria de herói: um herói contemplativo que não empreende nenhuma ação concreta. Delibera "transmitir conhecimento" a quem não se interessa por ele. No mais, cumpre recordar que Rio Branco foi responsável por abrir a economia ao capital privado e ao internacional, o que contribuiu para a queda da Monarquia. De tal modo que o ódio que Gonzaga nutre por esse pode ser lido à luz das classes que os dois representam: o oriundo da Corte, cujo poder passou de mão e agora experimenta a decadência, assiste passivo o burguês mandatário triunfar.

[147] *Idem*., p. 155.
[148] CARLYLE, Thomas. *Os heróis*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1963.
[149] OAKLEY, Robert John. *Lima Barreto e o destino da literatura. Op., Cit*., p. 154.

Diante de tal formulação, o estudo de Oakley apresenta a seguinte leitura: "A missão de Augusto Machado será entender a significância deste herói silencioso e fixar sua importância na continuidade da história brasileira"[150]. Figurando Gonzaga de Sá na categoria dos silenciosos, além de, conforme destacado, ter fracassado na tentativa de transmitir algum conhecimento para os colegas de repartição, sobrará ao seu biógrafo – ou discípulo – dar voz a ele, estabelecendo uma continuidade entre a tradição e a modernidade. Se nessa transmissão de conhecimento a quem por ele não se interessa insinua-se laivos de uma missão civilizadora; a ordem moderna, por sua vez, avizinha-se violenta, cuja representação do Bota-abaixo expõe os riscos para além da alteração da moldura física da cidade. Trata-se do declínio do Império no que tange a seus hábitos, costumes, símbolos e determinado tipo de cultura e saber – os estudos clássicos e literários, implodidos que foram com a vigência republicana. É essa a herança recebida por Augusto Machado, uma espécie de moeda que o novo regime tornou sem valor.

A consequência imediata da troca de poder, como seria de se esperar, é a consagração de novos atores políticos. "No decorrer do processo de mudança política, os cargos rendosos e decisórios – antigo e novos – passaram rapidamente para as mãos desses grupos de recém-chegados à distinção social, premiados com as ondas sucessivas e fartas"[151] da nova situação. Traço comum da heterogeneidade desses grupos, os novos ricos do Encilhamento, é o "arrivismo sôfrego e incontido"[152] que os orienta. O que se verifica aqui é a consolidação do padrão burguês de comportamento e visão de mundo, cuja imagem síntese passa a ser a da bolsa de valores que, flutuando ao sabor do acaso, poderia da noite para o dia fazer novas fortunas. E assim a cultura do dinheiro entra no proscênio e faz todas as relações moverem-se "nas águas gélidas do cálculo egoísta"[153]. O arcabouço programático que o novo regime havia construído, de promissoras palavras libertárias e democráticas, na prática converte-se a uma República da "caça ao ouro", impulsionada pela "penetração intensiva do capital estrangeiro ativando energicamente a cadência dos negócios e a oscilação das fortunas"[154]. O novo regime como que

[150] *Idem*., p. 157.
[151] SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 38.
[152] *Idem*, p. 37.
[153] MARX, Karl. *Manifesto do partido comunista*. São Paulo: Editora Schwarcs S. A., 2020, p. 46.
[154] SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República, Op., Cit.*, p. 38.

acomoda e responde satisfatoriamente os interesses da nova elite capitalista, que não se constrange em explicitar seus motivos puramente materiais.

Cabe aqui dirimir dois aspectos que Karl Marx em seu *Manifesto do Partido Comunista* (1872) registra acerca das características da burguesia e que podem ser utilizadas no caso que se tem tomado nota. Em primeiro, o estratagema que essa possui de fazer com que seus avanços materiais possuam correlatos no campo político. O Estado, desse modo, é sequestrado por agentes que irão fazer dele sua imagem e semelhança. A consolidação financeira é, por consequência – em verdade, fruto de articulações – estendida à consolidação política. "O moderno poder estatal é apenas uma comissão que administra os negócios comuns de toda a classe burguesa"[155], afirma Marx. No caso da República brasileira, centrada no interesse das oligarquias, opera-se lógica similar. Esse Estado, antes pertencente ao Império, será agora utilizado em benefício dessa burguesia ascendente.

Ademais, no local em que a burguesia se assenta é operada toda uma profanação de valores. As relações que anteriormente poderiam se dar nos diversos campos são dinamitadas "sem deixar outro vínculo a ligar seres humanos que não o puro interesse, o insensível 'pagamento em dinheiro'"[156]. O que farão os seres cujas mentalidades foram forjadas em épocas de bases sólidas que se desmancharam no ar? No caso de Gonzaga de Sá, sendo ele um representante legítimo do Império agora decadente, a proximidade de sua morte indica a alteração inevitável dos ventos, não há mais o que se possa fazer além de lamentar e recordar os tempos idos. Problema será para Augusto Machado, jovem herdeiro dessa cultura tornada inválida; como lidará com os novos tempos?

Seguindo, ainda, o tema do heroísmo de Gonzaga de Sá, que se dá nessa recusa aos novos valores burgueses, Oakley, pautando-se na característica de "passeador" desse personagem, o aproxima da ficção de Anatole France, especialmente do ciclo Bergeret. Também o personagem franceano, que vive em Le Mail, enfrenta um derredor de hostilidade e valores degradados e, assim como Gonzaga de Sá, é dado a grandes passeios: "E o senhor Bergeret deambulava sozinho, num passo desigual e lento, sob os olmos."[157] O espaço habitado, tanto ali como em *Gonzaga de Sá*, opera de modo dialético: é descrito, na atividade da *flaneria*, com notas passionais, numa relação de

[155] MARX, Karl. *Manifesto do partido comunista. Op., Cit.*, p. 46.
[156] *Idem*, p. 46.
[157] FRANCE, Anatole. *Série História Contemporânea*. São Paulo: Editora Best Bolso, 2009.

grande proximidade entre personagem e espaço físico, mas também, não acomoda esses personagens, que não conseguem integrar-se efetivamente nos espaços. Em *Vida e morte*, por exemplo, Augusto Machado propõe uma simbiose entre a paisagem e lances de sua vida, entretanto, há algo de distanciado nessa relação, as personagens não conseguem ir além de uma paixão que parece se dar só pelo exercício da contemplação. Oakley, sobre isso, pontua: "A mediocridade, a ignorância, a hostilidade, a falta de solidariedade humana à sua volta são sublinhadas por uma sensação de desapego obtida [...]"[158] A comparação entre Bergeret e Gonzaga de Sá empreendida por Oakley visa uni-los em um mesmo aspecto: o afastamento desses heróis em relação ao seu meio, que se dá em função desse mesmo meio estar corrompido em seus valores. Desse modo, é correto afirmar que esse gesto de afastamento é, em ambos os casos, representativo de uma denúncia.

Há uma passagem em *Vida morte* que ilustra a distância que se processa entre o duo Gonzaga de Sá - Augusto Machado e o restante das pessoas que estão no Passeio Público a aproveitar o domingo. A cena diz respeito a um jantar que os dois deliberam realizar depois do enterro do compadre Romualdo. Assim comenta o narrador:

> Do outro lado, pela alameda que corria defronte do botequim, víamos agitar-se, aos impulsos de energias acumuladas durante a semana, uma multidão policrômica; e, ali, separados dela, silenciosos e inertes às forças que a moviam, nós estávamos como fora da humanidade, como entes de outra estrutura, sem nada de comum com eles. O grande relvado circular que dividia as duas alamedas, com o seu repuxo ao centro, marcava o limite entre os dois meios fluidos, próprios à vida deles e à nossa. Víamo-los como o passageiro vê o peixe, da borda do navio, através das águas prateadas.[159]

Distingue-se da passagem dois pontos: Augusto Machado e Gonzaga de Sá estão compostos aqui como um "duo", conforme pontuou Eloy Pontes, cuja melodia é erigida na mesma clave. Em seguida, o divórcio de ambos para com o grosso da sociedade se dá em um nível que é espiritual, conforme já pontuado, mas que se materializa também no plano espacial. Torna-se forçoso demorar-se um tanto mais nesse apontamento.

No que diz respeito à distância que se processa imaterialmente, o que se verifica no encontro que o duo presencia de fora é decerto parte do novo mundo econômico e social surgido com a modernização. O processo de Regeneração que entra

[158] OAKLEY, Robert John. *Lima Barreto e o destino da literatura*. *Op., cit.*, p. 159.
[159] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op., Cit.*, p. 156.

em marcha na segunda década da República, período que o romance encobre, visava uma série de transformações, dentre as quais incutir novos padrões de sociabilidade aos cidadãos cariocas. Apropriar-se do que a cidade tinha a oferecer, agora alinhada à ordem cosmopolita, era tido em bom tom à luz desse preceito. Dessa feita, o modo como a "multidão policrômica", representante desse novo padrão, se afigura impenetrável aos dois personagens, indica como eles estão apartados da nova ordem moderna. Além disso, o romance cuida em demonstrar que esse distanciamento se dá também no plano espacial – "O grande realvado circular que dividia as duas alamedas, com o seu repuxo ao centro, marcava o limite entre os dois meios fluidos, próprios à vida deles e à nossa". Em síntese, as personagens estão apartadas dessa ordem.

No levantamento crítico que vem sendo realizado, não foram poucos os estudos que acusaram na relação de Augusto Machado e Gonzaga de Sá algo de mestre e discípulo, Dirce Cortes Riedel e mesmo R. J. Oakley vão nessa direção. A biografia permeada pela relação entre biógrafo e biografado, serviria para encobrir essa dinâmica de formação. Dentro desta perspectiva, a passagem ora destacada é tida como ilustrativa desse aspecto, já que nela Augusto Machado e Gonzaga de Sá experimentam a mesma sensação de não pertencimento. Não é o caso de desmentir certas confluências das personagens, que experimentam situações algo similares como é o caso desse não pertencimento discutido. De igual modo, a dimensão formativa está também mencionada na relação entre Augusto Machado e Gonzaga de Sá, aquele discípulo, este mestre. Entretanto, tais críticas deixam de mencionar como elemento problematizador dessas instâncias o que há de diferença nessas personagens, cita-se tão somente a mais evidente: Augusto Machado, jovem negro, descende de escravizados e Gonzaga de Sá, filho da Corte, "possui" um escravo[160]. Na mesma medida, a formação é figurada enquanto problema, não só pela distância entre os atores envolvidos, mas mesmo pelo seu conteúdo: o que Gonzaga de Sá tem a legar ao jovem Augusto Machado não possui mais valor nos novos tempos, sobretudo para alguém de sua cor. Daria, nesse sentido, para falar de uma formação negativa ou uma anti-formação.

Retomando a comparação de Oakley entre Gonzaga de Sá e Bergeret, realizada tendo em vista o distanciamento que ambos vivem com seu derredor; na passagem destacada, Gonzaga de Sá e Augusto Machado, narrando a uma só voz, dão a ver que tal afastamento atingiu um grau de cisão que os coloca "fora da humanidade", "como entes

[160] O capítulo quatro deste trabalho mapeará as diferenças e divergências dessas personagens.

de outra estrutura, sem nada em comum com eles". Em outras palavras, a multidão, em acordo com o espaço e com o dia (um domingo), dá vazão a tudo quanto foi acumulado durante a semana de trabalho, é barulhenta, policromática e não dá sinais de carregar qualquer reflexão que ofusque o brilho da ocasião. Em extrema oposição, Augusto Machado e Gonzaga de Sá estão "separados" dessa multidão, "silenciosos e inertes às forças que a movem", carregados de cismas, não seriam capazes de adentrar na matéria que a anima. Trata-se, como se vê, de um alheamento radical, duas partes cuja comunicação foi cortada, algo para o qual Osman Lins, em estudo já apresentado, dá a alcunha de ilhamento.

Insistindo um tanto mais nessa passagem, há nela uma dimensão que vale notar: a multidão é vista para além da mera distância espiritual e espacial, é notada "como o passageiro vê os peixes, da borda do navio, através das águas prateadas", afirma Augusto Machado. A analogia deixa escapar a maneira pela qual a multidão é tomada em sua incapacidade de reflexão, "gente fácil de rir-se".[161] Segundo aponta Oakley, "A localização da casa de Gonzaga de Sá no alto do morro de Santa Teresa, dominando o centro da cidade do Rio de Janeiro, exprime igualmente seu isolamento moral e intelectual"[162] em face do seu meio. Dizendo em específico: sua intelectualidade, fruto de "árduas leituras difíceis"[163], não ressoa nos novos tempos, cuja figura do Rio Branco é representativa do pragmatismo em voga. A cidade colonial, referencial de sua memória e cultura, está sendo apagada pelo forte vendaval do progresso. Sua morada e os elementos que dela fazem parte, e que entram nessa constelação, são assim ilustrativos dessa situação. Sobre esse aspecto, Oakley observa: "Gonzaga e Escolástica representam o passado no romance, e suas conversas estão impregnadas de nostalgia de um tempo que já passou".[164] Novamente, o comentário recai na função que Augusto Machado desempenhará frente ao que Gonzaga de Sá representa. Deverá aquele acompanhá-lo em sua existência peripatética ou em sua casa, símbolo de outra era, herdando o que esses símbolos oferecem de índice de outros tempos. Porém tratará de processar toda essa matéria de modo crítico, como quando em ocasião de Gonzaga de Sá e Escolástica lembrarem com ingênua doçura a passagem do

[161] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá. Op., Cit.,* p. 133.
[162] OAKLEY, Robert John. *Lima Barreto e o destino da literatura. Op., Cit.,* p.159.
[163] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá. Op., Cit.,* p. 75.
[164] OAKLEY, Robert John. *Lima Barreto e o destino da literatura. Op., Cit.,* p. 160.

pianista Gottschalk pelo Rio de Janeiro, Augusto Machado comentar: “E eu refletia comigo mesmo sobre a ingenuidade daquela época”[165].

[165] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá. Op., Cit.*, p. 124.

3 - *Vida e morte*: romance com feição de biografia

3.1 – Explicação necessária

Para um exame acerca de como o gênero biografia é trabalhado sob as coordenadas da paródia por Lima Barreto em *Vida e morte* convém nesse momento refletir sobre os dois prólogos – "Advertência" e "Explicação necessária". Neles o autor fornece uma chave interpretativa que tem por objetivo justificar, no plano da ficção, a feitura dessa "biografia" ficcional de Gonzaga de Sá.

Na "Advertência", em um manejo já conhecido, Lima Barreto, falando em seu próprio nome, se apresenta como um editor, encarregado de revisar e publicar a obra do "antigo amigo de escola e, hoje, de ofício, Augusto Machado"[166]. Tal artifício, como foi dito, é conhecido na medida em que tantos outros autores utilizaram-no. A título de exemplo, já no século XVIII, o escritor inglês Daniel Defoe, em sua famosa obra, *Robinson Crusoé,* afirma no prefácio ser ele o editor de uma autobiografia, cujo autor empírico, Crusoé, teria vivenciado as aventuras ali narradas. Também José de Alencar utilizou tal técnica em quase todos os seus romances.[167] O próprio Lima Barreto, nas *Recordações de Isaías Caminha,* em prólogo de título "Breve notícia", porta-se como sendo o editor da obra. Desse modo, embora na "Advertência" de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* ocorra essa infiltração da realidade no plano ficcional – e vice-versa, já que Augusto Machado (ser ficcional) e Lima Barreto (ser empírico) são postos como amigos – esse é um recurso artístico com tradição, cujo intento seria atuar na verossimilhança em relação ao mundo social contemporâneo e dissociar autor de narrador. Por esse turno, inclusive, pode-se recusar uma leitura que tenha por coordenada o horizonte da autoficção[168], Augusto Machado e Lima Barreto, nos termos

[166] BARRETO, Lima. *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá. Op., Cit.*, p. 51.

[167] A lista aqui é enorme, de modo que apresentá-la pormenorizada excederia os objetivos dessa pesquisa. O que se deve registrar é que a finalidade desse tipo de formulação é a criação, por de parte do escritor, da ilusão de realidade da ficção. Firma-se, portanto, entre obra e leitor uma espécie de contrato cujo acordo é o de que tudo quanto será narrado adiante de fato ocorreu. Evidentemente que sem, com isso, negar o conteúdo ficcional da obra apresentada.

[168] Corrente contemporânea que baralha ficção e autobiografia, dissolvendo suas fronteiras. Nela, o escritor assume a primeira pessoa do discurso e se utiliza de nomes e experiências da realidade empírica para construir sua obra. O termo foi cunhado em meados da década de 70, na França, pelo escritor e crítico literário Serge Doubrovski. O nome de Lima Barreto já foi associado, inclusive por Beatriz Resende, a tal segmento, como tivesse ele adiantado coordenadas da autoficção. Para o horizonte desse

em que são dispostos, são seres diversos. Por mais que haja algumas correspondências na composição das personagens, aspecto não referente ao horizonte desse estudo, é o próprio autor que, nessa "Advertência", orienta a leitura apontando para a dissociação entre autor e narrador.

Consta desse prólogo, além dessa informação, algum juízo de valor que o Lima Barreto editor faz à biografia do amigo Augusto Machado. Primeiro destaca a falta de precisão da classificação: "Não me pareceu de rigor a classificação de biografia que o meu amigo Machado lhe deu"[169]. Em seguida explica: "Faltam-lhe [...] a rigorosa exatidão de certos dados, a explanação minuciosa de algumas passagens da vida da principal personagem [...] Aqui e ali, Machado trata mais dele do que do seu herói"[170]. Por fim, tendo feitas essas ressalvas, o autor sai em favor da obra, argumentando que o resultado, positivo, trataria de animar "uma acentuada vocação literária [...] nas páginas que seguem"[171]. A equação montada aparentemente poderia ser assim resumida: "os insignificantes defeitos"[172] apresentados pelo livro não seriam capazes de ofuscar seus "reais méritos".[173] Endosso um tanto dúbio elogiar uma biografia naquilo que ela tem de "vocação literária" e apontar sua fragilidade em face do que estaria a cargo de conferir certo rigor ao seu funcionamento, elementos indispensáveis para sua integridade, a saber: "exatidão dos fatos", "explanação minuciosa de algumas passagens da vida" e neutralidade do biógrafo – Machado, afirma o editor, por vezes trata mais dele que de seu herói. Por esse início percebe-se que a apreciação crítica realizada pelo editor fictício é construída sob o signo da ironia, em que as coordenadas se alternam e o sentido dos termos tornam-se abertos, vacilantes, cambiáveis. Desse modo, se o gênero biografia, assim como a escrita da História, prescreve que expedientes literários e ficcionais não devem ser adotados, com risco de "falsear" o suposto teor de verdade que eles, em tese, deveriam possuir[174] , elogiar na biografia do amigo tais atributos faz com

---

estudo, no entanto, tal tendência é descartada, visto que, Lima Barreto no romance confere autonomia e dissociação ao narrador Augusto Machado.

[169] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op., Cit.*, p. 51

[170] *Idem*, p. 51.

[171] *Id., Ibid*., p. 51.

[172] *Id., Ibid*., p. 51.

[173] *Id., Ibid*., p. 51.

[174] A validade dessas concepções faz sentido tendo em vista a época da obra; na atualidade, contudo, há tendência de não ver mais esses campos tão separados. Foram os estruturalistas que, em meados do século XX indicaram que também os gêneros não fictícios, a História e a biografia, se organizam utilizando-se de estruturas próprias da ficção. Caso paradigmático dessa tendência de estudo é o de Hayden White que, em diálogo com a obra de Nortrhop Frye, aproxima diferentes escritas da História aos modos de ficção elaborados por esse, retirando da historiografia, inclusive, a categoria de "ciência". Ver: WHITE, Hayden.

que esse elogio troque de sinal. Esse sentido se dá na medida em que o autor, em nome do editor – que por outro jogo irônico é assinalado como Lima Barreto – finge apresentar uma biografia verdadeira. Entretanto, há de se divisar outra possibilidade interpretativa, pois se a biografia é, de fato, ficcional, a "vocação literária" indicada poderá ressoar positivamente se se tem em conta que seu resultado é o romance que ora se apresenta.

Pode-se reconhecer nessa "Advertência" todo um jogo irônico, posto que as ressalvas (críticas) que Lima Barreto faz não figuram oposição ao sucesso – que é literário e não documental como o gênero assim reclama – da biografia. Um detalhe que valida ainda mais a hipótese de essas palavras estarem postas sob a elaboração da ironia encontra-se no fato de as prerrogativas do gênero biografia não seguidas por Augusto Machado serem apresentadas pelo próprio editor. É ele o primeiro a apontar, antes mesmo que o leitor tome contato com o texto, que seu autor não obteve êxito na empresa, pôs-se a escrever uma biografia que resultou em outra coisa – não obstante com mérito artístico. Daí que ambos os polos, elogio e ressalva, timbram na mesma via, os dois concorrendo para, em última instância, propor, em chave irônica, uma *singularidade*, para dizer o mínimo e ser cuidadoso no termo, dessa biografia apresentada. Uma biografia *sui generis*, poderia se dizer, inclusive por recortar drasticamente a vida do biografado; na verdade limitá-la ao curto período em que ambos conviveram.

A "Explicação necessária", ainda no horizonte do prólogo, insere-se no plano ficcional propriamente dito, isto é, quem fala não mais é Lima Barreto, autor empírico, mas sim um autor-personagem fictício, o narrador Augusto Machado, que assim inicia: "A ideia de escrever essa monografia nasceu-me da leitura diurna e noturna das biografias de Pelino Guedes. São biografias de ministros, todas elas, e eu entendi fazer a dos escribas ministeriais."[175]

No trecho, há uma informação importante: a incursão de Augusto Machado pelo gênero biográfico tem por modelo – ou, no limite do termo, surgiu enquanto ideia – (d)as biografias de Pelino Guedes. Registra-se, contudo, uma adequação: pois enquanto Pelino Guedes dedicou sua produção aos ministros, que dispunham de prestígio e, por isso, seriam supostamente merecedores de tais escritos, Augusto Machado entende

Meta-história: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

[175] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá. Op., Cit.,* p. 53.

realizar biografias de "escribas ministeriais", figuras anônimas, cuja percepção corrente entende não serem tipos ideais para tal tipo de escrito.

A proposta de enquadrar biograficamente um anônimo, cujo ofício transcorra na masmorra do serviço burocrático, deixa ver laivos de uma atitude irônica que se vem tomando nota. Tal ocorrência ganhará maior ênfase se conjugada à eleição de Pelino Guedes como figura modelar para esse escrito. Torna-se forçoso para um exame adequado dessa passagem analisar mais detidamente não exatamente *quem*, mas *o que* representava Pelino Guedes na produção de Lima Barreto.

3.2 - Pelino [Joaquim da Costa] Guedes (1858 – 1919): uma *personagem* de Lima Barreto

Vale explicar, mais uma vez, o aparente desvio que ora se encaminha para tratar de Pelino Guedes. Desvio que, *aparentemente*, trai a prerrogativa apresentada de não fazer um estudo literário que interprete as personagens de um romance como transposições diretas da realidade. O fato é que Pelino Guedes é trazido para o interior do romance na "Explicação Necessária" sem pseudônimo. Incidência que, embora não o torne um personagem no sentido estrito do termo, uma vez que ele não participa do enredo da obra, por outro lado faz com que o romance mantenha lastro com o dado empírico: a pessoa em questão de fato existiu. Decerto não há interesse nesse estudo em tratar de tal pessoa, o que se pretende é conhecê-lo por meio da formulação de Lima Barreto e pela análise da sua produção de biografias. Pretende-se juntar elementos que deem pistas do porquê seu nome surgiu dessa maneira no prólogo desse romance; saber, sobretudo, de que modo suas biografias foram construídas. Será de bom proveito, portanto, percorrer a produção não-ficcional de Lima Barreto em que o nome de Pelino Guedes é também trazido à baila.[176] Logo, irá se abordar que tipo de valores Pelino Guedes como que indicava dentro da produção barretiana. Dessa forma, poderá ser

[176] Como alguns críticos já destacaram, a dimensão ficcional e a não-ficcional na produção de Lima Barreto mantém vínculos estreitos, sendo difícil por vezes estabelecer uma linha fronteiriça rígida diante desses dois pontos. O estudo de Alfredo Bosi discute essa situação tendo o *Diário de hospício* como exemplo. A anotação do relato íntimo, construído sob a forma de diário, dá a ver que sua elaboração passa pelo filtro artístico, o que faz surgir em alguns momentos do diário, argumenta Bosi, passagens com acabamento formal mais resolvido que a mesma passagem no romance *O cemitério dos vivos*, transposição artística desse relato. Ver: BOSI, Alfredo. "O cemitério dos vivos: testemunho e ficção". In: *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

discutida a finalidade com que Lima Barreto estabeleceu as biografias de Pelino Guedes como vetor para produção da biografia de Gonzaga de Sá.

Convém, antes de se deter a descrever tal tópica, discutir brevemente a maneira pela qual Lima Barreto ficcionaliza seres empíricos dentro de sua produção. Para esse fim, revisitar sumariamente a polêmica acerca de *Isaías Caminha* no que tange à proximidade dessa ficção com o dado factual demonstra-se operacional, levando-se em conta que essa proximidade fez o livro receber a marca de *roman à clef*, obra cujo intento último é o escândalo.

Quando do lançamento das *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, o primeiro crítico a julgá-la foi Medeiros e Albuquerque, que o fez de forma negativa por conta das alusões pessoais que a recém-lançada obra trazia, sobretudo na segunda parte do enredo: "mau romance", afirma o crítico, "porque é da arte inferior dos *romans à clef*"[177]. A referência direta à esfera extraliterária, que também o crítico José Veríssimo destacou como defeito artístico da obra, impediu sua plena realização enquanto romance. Diante da acusação, Lima Barreto se justifica: "Caso o livro consiga viver, dentro de curto prazo ninguém mais se lembrará de apontar tal ou qual pessoa conhecida como sendo tal ou qual personagem"[178]. O argumento de Lima Barreto – acertado já que a obra sobreviveu à sua referencialidade imediata – repousa na ideia de que a referência direta à realidade era circunstancial, posto que datada, enquanto que a construção da personagem – de relevância superior ao retrato desse ou daquele perfil conhecido – sobreviveria à ação do tempo. Trata-se, o uso desses perfis, de retirar da esfera empírica um tal sujeito que reúna características – em Lima Barreto, quase sempre negativas – exemplares e paradigmáticas e plasmá-los em personagens. A elaboração empenhada, que reforça certos traços, exclui outros, enfim, que realiza um trabalho artístico, alça-os à categoria de personagens de romance. O resultado da empresa, cuja elaboração formal poderá recair no tom satírico visa, em última instância, cristalizar uma característica específica que não mais se circunscreve dentro de um horizonte local e temporal, mas o transcende.

Há outra ocasião em que Lima Barreto basicamente dá continuidade a essa discussão e sinaliza ter consciência de que a alusão ao expediente factual não pode prescindir da elaboração formal. Trata-se de um artigo que escreveu em 1921, fazendo

[177] BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017, op., cit., p. 184.
[178] *Idem*, p. 185.

uma apreciação artística do livro *O homem sem máscara*, de Vinício da Veiga. De título "Um livro desabusado", Lima Barreto, em chave impressionista, vai tecendo comentários entre positivo e negativo acerca da obra e do autor. Em determinado momento, eis que assim afirma:

> O autor se enganou quando, tentando o romance da espécie que tentou, à clef, se esqueceu que era preciso retratar o personagem, dar-lhe a sua fisionomia própria, fotografá-lo por assim dizer. Julgou que era bastante pôr um pseudônimo transparente para que os leitores reconhecessem nas suas criações certos e determinados cidadãos que nós encontramos todos os dias na avenida, afivelando toda a sorte de máscaras de austeridade e moralidade. [...] relações do personagem com o modelo não devem ser encontradas no nome, mas na descrição do tipo, feita pelo romancista de um só golpe, numa frase. Dessa forma, para os que conhecem o modelo, a *charge* é artística, fica clara, é expressiva e fornece-lhes um maldoso regalo; para os que não conhecem, recebem o personagem como uma ficção qualquer de um romance qualquer e a obra nada sofre. Com o recurso, porém, de simples pseudônimos transparentes, o trabalho perde o *quid* artístico, passa a ser um panfleto comum e os personagens, sem vida autônoma e sem alma, simples títeres ou fantoches.[179]

O trecho em destaque alinha-se com a justificativa dada a despeito das críticas recebidas acerca da referencialidade mais direta de *Isaías Caminha* e formula mais profundamente o tópico da ficcionalização que vem sendo discutido. Lima Barreto acentua que a simples menção ao elemento empírico, por meio do uso de pseudônimo, é sem valor se não houver a construção da personagem em termos artísticos. Construção essa que deverá conferir autonomia, "fisionomia própria", em relação ao sujeito que lhe serviu de modelo. Essa personagem, extraída da ocorrência empírica, se trabalhada adequadamente se descolará de sua matriz. Anatol Rosenfeld, tratando mais ou menos nesses termos do tema, afirmará que:

> [...] as personagens adquirem um cunho definido e definitivo que a observação das pessoas reais, e mesmo o convívio com elas, dificilmente nos pode proporcionar a tal ponto. Precisamente porque se trata de orações e não de realidade, o autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos aspectos que apresenta, dando às personagens um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma sugerir, levando-as, ademais, através de situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida.[180]

[179] BARRETO, Lima. "Um livro desabusado". In: *Impressões de leitura e outros textos críticos*. Org. Beatriz Resende. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2017, p. 298.
[180] ROSENFELD, Anatol. "Literatura e personagem", In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968, p. 35.

Na vida empírica, a apreensão dos contornos de uma pessoa surgirá dispersa e carente de coesão. Ainda que na ficção essa construção fragmentária se faça presente, todavia ela operará sob certo grau de intencionalidade. Ante à construção da personagem, por meio da seleção que o autor faz, esses contornos se delinearão com maior nitidez ou, nas palavras de Rosenfeld, surgirão "definidos e definitivos". Reafirma-se, com esse crítico, mais uma vez: "As pessoas (históricas) [...] ao serem focalizadas pelo narrador [...] passam a ser personagens"[181]. Essa lógica, que confere autonomia às personagens que compõem *Isaías Caminha*, poderá, guardadas as diferenças, ser utilizada para discutir o uso que Lima Barreto fez de Pelino Guedes pois, no que pese sua existência real, a menção que o romance faz a ele toca a figuração ficcional, elaborada que é no sentido de "selecionar traços, dada a impossibilidade de descrever a totalidade de uma existência"[182]. Portanto, o propósito de Lima Barreto trazer Pelino Guedes para o romance consiste em, aproveitando de uma característica específica sua – escrever biografias encomiásticas – denunciar um horizonte em que as letras de modo geral (literatura, jornalismo e oratória) eram utilizadas para fins de interesse e glória pessoal, moldada a uma estética parnasiana e, nesse caso, dispostas a alçar sujeitos à categoria de heróis da nação. É de se destacar que "a pequena obra" sobre Gonzaga de Sá, ao invés de se ocupar biograficamente com medalhões, traz ao proscênio tipos anônimos, sendo um deles, Augusto Machado, jovem negro. Esse, figurando como biógrafo, inicia o relato demarcando o que seria uma série de negativas, elementos que o desautorizariam a escrever uma biografia tal qual o modelo eleito como referencial: "Não sei grego nem latim, não li a gramática do senhor Candido Lago"[183]. Para além de não possuir formação aos moldes clássicos, também o narrador não está associado à boa sociedade, intelectuais vinculados ao poder, "nunca pus uma casaca e não consegui até hoje conversar cinco minutos com um diplomata bem-talhado"[184], afirma. Mais uma vez a tecla da ironia é acionada de modo que a falta de formação recebe uma torção e funciona algo performática, assumindo um sentido positivo: a possibilidade de um saber diferente, paralelo, mais chão, que tornará viável, inclusive, a construção de uma biografia para "escribas ministeriais". Na mesma chave, o narrador como que se orgulha de não possuir vocação para se relacionar com figurões. Fica

[181] *Idem*, p. 26.
[182] CANDIDO, Antonio. A personagem de romance. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968, p. 75.
[183] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá. Op., Cit.*, p. 54.
[184] *Idem*, p. 54.

evidente no trecho o desejo que Augusto Machado manifesta de se distanciar do que se poderia denominar de os "literatos da Guarnier". Tendo em vista a posição de Lima Barreto na literatura brasileira do início do século XX e o modelo oficial tido por ele como obstáculo a ser denunciado – tópicas discutidas anteriormente – Pelino Guedes, embora não sendo um escritor a rigor, se solda a esse grupo.

O período ao qual essa pesquisa acaba por se concentrar se incide sobretudo às duas primeiras décadas do século XX que, embora denominado por *belle époque*[185], trazia o confronto como marca importante da vida cultural e política brasileira. Maurício Silva, em seu ensaio *A hélade e o subúrbio: confrontos literários na belle époque carioca (2006)*, traz ao centro da discussão quais valores e concepções estavam em jogo nessa disputa, cujos atores principais – e arquirrivais – eleitos pelo ensaísta são Coelho Neto e Lima Barreto. Tal estudo, de natureza comparatista, não deixará de montar, contudo, um quadro mais abrangente acerca do que a crítica já postulou em face dessas duas vertentes. Dizendo resumidamente, destaca-se no grupo identificado como oficial, uma ligação com políticos ou civis de extração burguesa, ambos com vocação para o arrivismo e associados a valores que a República visava imputar à sociedade. Valores que encontravam na reforma urbana seu símbolo maior, posto que por meio da "restauração" da cidade se realiza uma perfeita síntese entre sua transformação física enquanto projeto de modernização material (alargamento de ruas para comportar melhor os automóveis, desenvolvimento de fachadas em prédios comerciais visando um melhor trânsito de consumidores, só para citar alguns exemplos) e sua complementar modernização imaterial, desenvolvimento de hábitos e culturas que se adequem a esse novo modelo. Nessa perspectiva, observa-se no período "a proliferação de artigos que autores do porte de Olavo Bilac, Coelho Neto, João do Rio Martins Fontes e muitos outros espalhavam com frequência pelos periódicos mundanos da época, defendendo impetuosamente as decisões muitas vezes discricionárias do governo"[186] em nome da modernização. Aqui, é decisivo o vínculo insidioso que os grandes jornais mantêm com a lógica mercantil – seus donos agindo quais patrões em busca de lucro[187]. Esse

[185] Denominação que não deixa de ser problemática, visto que não compreende exatamente um período histórico definido, tampouco uma tendência estética, sendo antes o resultado de transformações de fundo técnico-científico. Ver: SILVA, Maurício. *A hélade e o subúrbio: confrontos literários na belle époque carioca*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

[186] SILVA, Maurício. *A hélade e o subúrbio: confrontos literários na belle époque carioca*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

[187] É sempre importante repetir que a relação entre imprensa e capitalismo configura, senão o cerne, eixo de grande relevância na obra *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*.

jornalismo, então à mercê de interesses monetários – a República um tentáculo político desses interesses – é praticado nas grandes redações de modo a incutir em seus leitores uma cultura da "modernidade"[188]. No que concerne à estética, o imperativo que vigora – conforme já apresentado anteriormente nessa pesquisa – é a de uma literatura acadêmica, em conformidade com o molde parnasiano. O inventário de expressões utilizadas para descrever essa tendência e grupo demonstra que o apego ao diletantismo e a superficialidade de suas produções saltou aos olhos da crítica: "literatura sorriso da sociedade"[189], "naturalismo estilizado"[190] e "jovens enamorados da Academia Brasileira de Letras"[191] foram algumas denominações lançadas por diferentes críticos. Em lado oposto, encontra-se aquele grupo de escritores que, mesmo sem uma unidade estética determinada, constituíram-se como "a expressão máxima de contestação dessa oficialidade"[192].

A cisão apresentada evidencia o caráter interessado que o primeiro grupo sustenta, de tal sorte que "a chamada literatura oficial acabou sendo incorporada pelos grupos políticos institucionalizados, que estabeleceram com a mesma uma duvidosa relação de troca de favores, o que justifica sua natureza oficial"[193]. O trânsito capcioso entre literatura e interesse dá conta de iluminar a posição de Pelino Guedes nesse quadro. O "escritor fracassado e burocrata incansável"[194] , "diretor-geral da Diretoria da Justiça, secretário do sr. dr. Seabra[195] (titular da pasta de Justiça e Negócios Interiores do presidente Rodrigues Alves), possui na sua produção a biografia do ministro de Guerra Marechal Carlos Machado de Bittencourt[196] e do ministro da Justiça Amaro Cavalcanti[197], escritos que, sobretudo no caso deste – pelo fato de seu cargo ter se dado

[188] FEIJÃO, Rosane. *Moda e modernidade na belle époque carioca*. São Paulo: Editora Estação das Letras e Cores, 2011.
[189] Expressão utilizada por Afrânio Peixoto para descrever o tipo de literatura que esse grupo realizava. PEIXOTO, Afrânio. *Panorama da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1940.
[190] PEREIRA, Lucia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Belo Horizonte, Itatiaia, EDUSP, 1988.
[191] CAMPOS, Humberto de. Da seara de Booz. Rio de Janeiro: Editora W.M. Jackson, 1941.
[192] SILVA, Maurício. *A hélade e o subúrbio: confrontos literários na belle époque carioca*. *Op,. Cit.*, p. 13.
[193] *Idem*, p. 29.
[194] A expressão é de Antonio Arnoni Prado. Ver: PRADO, Antonio Arnoni (org.). *Lima Barreto: uma autobiografia literária*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 35.
[195] SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 141.
[196] GUEDES, Pelino. *O Marechal Bittencourt, a vítima do dever*. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1898.
[197] GUEDES, Pelino. *A Escola. Biografia de Amaro Cavalcanti, Ministro da Justiça*. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1897.

no mesmo Ministério que Pelino ocupou – dá pistas desse imbricamento entre literatura e interesse[198]. Ainda sem entrar no mérito estético desses escritos – análise que será realizada ulteriormente com o texto escrito para Amaro Cavalcanti – a posição ocupada pelo biógrafo de ministros e sua sanha em dedicar-lhes tais escritos encena uma face da literatura dita oficial: o proveito próprio.

Eloy Pontes, crítico que prefaciou *Vida e morte* na edição d' "O livro de bolso", de 1943, faz menção a esse personagem:

> Ministro da Justiça, no governo Rodrigues Alves, o antigo representante baiano J.J. Seabra colocou como secretário Pelino Guedes. Homem modesto, mas figura original – magro, de óculos pretos, os bigodes tintos, com a bengala debaixo do braço – ele se distinguira escrevendo biografias. A caricatura e o humorismo tomaram conta do secretário, tornando-o célebre em pouco tempo.[199]

Trata-se, como sugere a citação, de uma figura da qual o elemento risível era compartilhado dentro de um contexto, isto é, não estava restrito à percepção apenas de Lima Barreto. Consta da edição de 10 de janeiro de 1903, do jornal *O malho*, por exemplo, a seguinte nota: "Viva o nosso Pelino Guedes, que acaba de ser promovido a diretor geral da secretaria da justiça! Pelino ainda há de ir mais longe do que isso. Ainda havemos de ver Pelino presidente da República. Ora!"[200] O deboche em tom de ironia bem poderia ter sido escrito por Lima Barreto, que assim se refere a Pelino Guedes numa carta a Mario Galvão, de 16 de novembro de 1905:

> Bem sabes o que é a dor de escrever. Essa tortura que o papel virgem põe n'alma de um escritor incipiente. É uma angústia intraduzível, essa de que fico possuído à vista do material para a escrita. As coisas vêm ao cérebro, vemo-las bem, arquitetamos a frase, e quando a tinta escreve pela pauta afora – oh! que dor! – não somos mais nós que escrevemos, é o Pelino Guedes[201].

---

[198] Consta da produção de Pelino Guedes, além das duas biografias já indicadas, três discursos solenes: GUEDES, Pelino. *Discurso oficial, proferido no sarau literário do Real Clube Ginástico Português na noite de 8 de março de 1881: Primeiro centenário do Marquês de Pombal*. São Paulo, SP: [s.n.], 1882. ___ *Discurso proferido no decênio de Castro Alves*. São Paulo, SP: [s.n.], 1881. ____ Discurso proferido por ocasião da manifestação acadêmica do conselheiro Manuel Antônio Duarte de Azevedo. São Paulo, SP: [s.n.], 1881. O autor publicou também três livros de poesia: *Sombras (1870)*, *Nuvens esparsas (1873)* e *Saudade do sertão* (1899).

[199] PONTES, Eloy. "Prefácio" In: *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. O Livro de Bolso, 1943, p. 6.

[200] SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lima Barreto: triste visionário*. *Op., Cit*., p. 141.

[201] PRADO, Antonio Arnoni. *Lima Barreto: uma autobiografia literária*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 26.

Destaca-se dessa carta, acerca da "luta vã" com que o escritor trava com as palavras, a figura de Pelino Guedes como representante de um tipo de escrita ruim, algo a ser evitado. O trecho em destaque faz menção também aos riscos que um iniciante da literatura – a considerar o ano da carta, esse "escritor incipiente" bem pode ser o próprio Lima Barreto – corre ao mirar determinado projeto, a elaboração que ainda não ganhou o papel, e acertar outro, o resultado insatisfatório. Subscrito à carta há também o reconhecimento de que escrever trata-se de tarefa difícil. O escritor de *Clara dos Anjos*, como bem pontuou Antonio Candido, compreendia que a literatura deveria ter pré-requisitos básicos, dentre os quais: "transmitir diretamente o sentimento e as ideias do escritor, da maneira mais clara e simples possível", além do que, "dar destaque aos problemas humanos em geral e aos sociais em particular"[202]. Como se vê, a literatura para Lima Barreto exigia certos compromissos.

3.3 – Pelino Guedes sob ótica estrangeira

Foi discutida até aqui a posição de Pelino Guedes no que tange à esfera extraliterária, em especial no âmbito das relações com que as letras operavam sob a lógica do interesse. Não por acaso, esse assim escreve como a justificar a feitura da biografia de Amaro Cavalcanti: "As dívidas oriundas da gratidão devem ser pagas à boca do cofre e eu não disponho de outros recursos para satisfazer a que contraí, senão pelo modo que o fiz."[203] Ao tom de modéstia orgulhosa e como a ostentar suas qualidades de amigo fiel, o autor faz uso de cadeia metafórica toda extraída da esfera monetária como justificativa para a feitura da biografia. O texto, nesse caso, funciona como objeto de troca. Em outros termos, em não possuindo outros meios para pagar a gratidão, decidiu por escrever a biografia. E no limite, caso os tivesse, o texto talvez poderia não existir.

Para não ficar circunscrito a esse horizonte, conforme dito, extraliterário, convém um passo adiante. É evidente que não se pretende aqui uma análise dos escritos de Pelino Guedes – raros e que excederiam os objetivos dessa pesquisa. Optou-se então por apresentar uma análise do próprio Lima Barreto para uma das biografias escritas

[202]CANDIDO, Antonio. Os olhos, a barca e o espelho. In: _____. *A Educação pela noite e outros ensaios.* São Paulo: Ática, 2017, p. 47.
[203] BARRETO, Lima. *Vida urbana: artigos e crônicas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956, p. 13

pelo diretor geral da secretaria da Justiça para Amaro Cavalcanti.[204] Trata-se de texto de 1918, publicado no jornal *A.B.C*., com quantidade razoável de exemplos extraídos do original, que permitirão, portanto, um conhecimento do estilo de Pelino.

De título "Cada Raça Tem Um Calino", o pequeno ensaio cria a figura de um *privat docent* de uma universidade alemã, que, com olhar de estrangeiro, faz uma crítica à biografia de Amaro Cavalcanti escrita por Pelino Guedes da qual Lima Barreto apresenta uma síntese. O interesse desse *privat docent* de 45 anos se resume "ao estudo do grotesco e do ridículo"[205], o argumento defendido por ele é o de que "para cada povo e raça havia um Calino especial"[206]. Em outras palavras, o que Pelino Guedes representa não estaria circunscrito à esfera local, específico de determinada sociedade, no caso, a brasileira, mas algo maior, universal. O nome Calino, como bem se pode ver, é referência direta a Pelino, alterou-se apenas a primeira sílaba, mantendo-se, inclusive, a tonicidade paroxítona.

Assim se inicia a apreciação crítica do dito *privat docente*, figura fictícia de um professor universitário alemão que Lima constitui como analista do texto de Pelino:

> A Biografia do Senhor Amaro é um grosso volume de 56 páginas, destas, oito em branco ou simplesmente com o título da obra; duas ocupam-se com a dedicatória ao próprio biografado, seis são destinadas a dedicatória (quanta dedicatória!), à escola – e que escola! – à Escola Nacional do Caráter... *pro pudor*![207]

O que se denuncia dessa biografia é, nesse primeiro momento, sua carência de material. Não bastasse suas parcas 56 laudas – "grosso volume", diz, ironicamente, o narrador estrangeiro – uma parte dessas páginas é preenchida com elementos que não são o texto biográfico propriamente dito: páginas em branco, repetições desnecessárias e dedicatórias que se avultam. Divisa-se um elemento para além dessa enrolação: o excesso de dedicatórias furta-se à narração do texto biográfico e dá a ver, com isso, o objetivo bajulador do escrito. A atividade escritora, ainda que não vinculada exatamente à literatura, visto que a biografia pretende-se gênero verdadeiro, converte-se em interesses alheios à escrita. E o narrador continua, afirmando que "Das 40 [páginas] que ficam, temos que subtrair oito destinadas às notas finais (cópia de relatórios, de

[204]GUEDES, Pelino Joaquim da Costa. *Biographia de Amaro Cavalcanti*. Rio de Janeiro: Typ. Leuzinger, 1897.
[205] BARRETO, Lima. *Vida urbana: artigos e crônicas. Op., Cit*., p. 135.
[206] *Idem*, p. 135.
[207] *Id., Ibid.*, p. 135.

decretos, etc.) fica[ndo] pois 32 que formam a biografia."[208]. Por aqui já se poderia perguntar: afinal de contas, quanto há de biografia nesse livro de Pelino Guedes? O narrador prossegue a discriminar da obra tudo quanto não for o texto biográfico. Diante desse procedimento, a pergunta poderia ser reformulada: restará algo depois de concluída essa etapa? O narrador assim responde: "Estas 32 páginas têm 986 linhas, das quais 531 são ou parecem ser da lavra do autor, e as outras 495 são constituídas por citações do Smiles e de outros autores, *apud* Símiles. Desse modo o que nos resta são algumas frases, que recomendam muito o talento do autor."[209]

A biografia de Amaro Cavalcanti, que Pelino Guedes incumbiu-se de realizar, contém, na prática – isto é, em termos autorais – "algumas frases", sendo o restante frágeis "sentenças morais que pensam o pensado", lugares-comuns, banalidades. Vejam-se alguns exemplos. "A ideia de Deus não é incompatível com o amor da Pátria."[210] Ao sabor sentencioso, Pelino Guedes faz timbrar uma concordância ufanista com o sentimento religioso. O narrador observa o lugar comum da frase que serve de prelúdio ao elogio que irá ser feito ao biografado Amaro Cavalcanti, a seu patriotismo, atributo inerente à sua função pública, primeiro de ministro, depois de prefeito, que, nos termos da ideologia oficial postos, deve estar em consonância com a "ideia de Deus". E é assim que Pelino apresenta seu biografado: "Imaginai uma paisagem que, pouco a pouco, vai sendo iluminada pelo sol. Estende-se além a vastidão do deserto, em cujo seio flutua a sombra de um vulto solitário! – É a sombra de meu herói!"[211] Arranhando um pseudolirismo derramado e inapropriado ao gênero, que prescreve gravidade e se pretende o relato verdadeiro da vida de alguém, o pressuposto biográfico dá lugar à bajulação desmedida. O estilo empola-se visando à grandiloquência; há paisagem, sol, sombra; imagens poéticas que objetivam emprestar fulgor ao surgimento quase diáfano desse herói. Uma linguagem que traz, em nível rebaixado, resíduos de um romantismo nacionalista – um estilo sub-romântico pode-se dizer – é manejada na tentativa de emoldurar esse herói-ministro em um cenário sublime. Há de se recordar aqui, *mutatis mutandis*, o relato de Rui Barbosa acerca da Revolta da Armada. Tanto lá quanto aqui, o uso de uma linguagem em que se avultam imagens extraídas de certa natureza radiante não trazem informações verificáveis, com lastro histórico a rigor, o que se busca é o

[208] *Id., Ibid.*, p. 135.
[209] *Id., Ibid.*, p. 136.
[210] *Id., Ibid.*, p. 136
[211] *Id., Ibid.*, p. 136.

ornamento, expediente a um só golpe estético e ideológico, uma vez que o estilo trabalha no encalço da ideologia.

O "vulto solitário", para além do efeito poético pretendido, visa destacar a dimensão singular do biografado. O destaque à sua solidão, nesse caso, objetiva timbrar quase como uma virtude. A propósito dessa característica, o biógrafo fora testemunha ocular: "Habitamos, algum tempo, a mesma casa. Fez-me lembrar, muitas vezes, os solitários da Tebaida. Pagava as visitas que lhe faziam [...] Quando estava comigo queixava da solidão."[212] Lima Barreto, em nome de Adolfo von Schulze, o pesquisador de tipos grotescos que assina o texto, aponta para o descabido de uma informação circunscrita à esfera doméstica, a moradia compartilhada, ser relatada como algo de interesse coletivo. Em tom igualmente debochado, comenta cortante a queixa que Amaro Cavalcanti teria feito ao seu amigo e biógrafo Pelino em face do sentimento de isolamento: "Pudera!", como se estar em presença de Pelino Guedes fosse o mesmo de estar sozinho.

Adiando mais uma vez a narração biográfica, Pelino Guedes informa o leitor como se dará seu retrato: "Tendo-o diante dos olhos, eu procurarei em largos traços, porém distintos, desenhar-lhe a imagem, sem omitir uma só linha, nem uma sombra; de modo a poder com fidelidade, fotografar-lhe a personalidade não de perfil, mas de fronte voltada para o Céu."[213] O narrador do texto de Lima Barreto, analisando o trecho, notará, em troça, que por essa imagem evidencia-se "a vocação para fotógrafo de necrotério"[214] que Pelino Guedes possuía, dada a fronte voltada ao céu do biografado. Essa passagem do texto, arquitetada estilisticamente no mesmo timbre que a anterior, deixa entrever o que seria uma contradição que explicita o *modus* dessa biografia. Pelino Guedes promete "com largos traços, porém distintos" desenhar sem omissão ou sombra a imagem do biografado, mencionando também a fidelidade da composição. Entretanto, buscando o enfático e grandiloquente, afirma que tal composição não será realizada com o biografado estando de perfil, "mas de fronte voltada para o céu". A busca pelo retrato altivo e idealizado, além de contradizer a promessa de fidedignidade quanto à realização do perfil, acaba por gerar o riso, uma vez que cria a imagem de alguém que está deitado, "fotógrafo de necrotério", nos termos do narrador estrangeiro.

[212] *Id., Ibid*., p. 137.
[213] *Id., Ibid.*, p. 137.
[214] *Id., Ibid.*, p.137.

O fragmento adiante é de uma platitude que destoa completamente da heroicização buscada anteriormente: "O doutor Amaro tem a tez morena e olhar cintilante dos filhos do Norte. Dicção correta e voz metálica. É amigo leal e dedicado. Fala francês. Monta a cavalo..."[215] O narrador da crítica, apresentando o trecho, fala em estilo telegráfico, por conta dos períodos curtos, alguns até simples, sem subordinações. O "olhar cintilante dos filhos do Norte" trata-se, mais uma vez, de ornamento cujo conteúdo é vago, efeito pelo efeito. A biografia escrita, já tão reduzida de material biográfico, quando os apresenta, os fatos carecem daquele vigor cênico que a escrita pomposa desejaria. Pelino Guedes, diante desse problema, tenta compensá-lo carregando na tinta do estilo rebuscado. A frase a seguir demonstra tal esquema: "O meu herói distingue-se em outro cenário diverso; na vasta e tempestuosa arena de luta pela existência"[216]. Ora, que traço há de distintivo na luta pela existência? Verifica-se, mais uma vez, o estilo a tentar encobrir a platitude do episódio; "vasta e tempestuosa arena de luta" é termo que pretende vibrar em compasso épico quando, na verdade, trata-se apenas do transcorrer da vida. O biógrafo se contradiz reiteradamente, além de não entregar o que promete. O narrador de "Cada Raça Tem Um Calino", sobre esse trecho, afirma satírico: "Extraordinário esse Senhor Pelino! Descobre aquele "paradoxo": "a biografia" etc. Depois tem um herói sem "ações heroicas", que se distingue – não na guerra, não nas artes, não na ciência – mas onde, Santo Deus? – na arena da luta pela existência!"[217]

As paisagens, vastidão, fronte ao céu e o mais de grandiloquências apontam todas para uma constatação: Pelino Guedes não domina o gênero biografia. Se o exercício da escrita era, no período que se tem tomado nota, utilizado pelos atores à sombra do poder como passaporte para acesso ao grupo dito oficial, com sua forma diletante de escrita como viga mestra, o caso do biógrafo analisado é extremado porque de um rebaixamento explícito. Ao invés de narrar feitos, triviais que sejam, o secretário evade-se em lirismos, intercalando gêneros que expressam sentimentos e reflexões, acrescentando aqui e ali sentenças morais e frases feitas, buscando, com isso, atingir voos literários com o prejuízo de trair o gênero e, consequência disso, rebaixar o biografado a segundo plano. Além disso, indica que destacará no herói sua luta pela

[215] *Id., Ibid.*, p. 137.
[216] *Id., Ibid.*, p. 138.
[217] *Id. Ibid.*, p. 138.

sobrevivência, expediente comum a todos. Ora, não se tem notícia de heróis que lutem pelo oposto da sobrevivência, que seria, conforme diz o *privat docent*, a morte.

3.4 - Augusto Machado: biógrafo de escribas ministeriais

A menção que o romance faz a Pelino Guedes coloca esse numa posição algo flutuante, entre o ficcional e o empírico, entrelugar que baralha essas coordenadas ao passo que dissolve a fronteira entre esses dois horizontes já tão próximos em Lima Barreto. Se a pessoa histórica converte-se em personagem quando de sua entrada para a obra ficcional, posto que sua materialização, sendo virtual, depende da figuração artística; não obstante, vale perguntar: "A explicação necessária" pode ser considerada parte do romance? Ou seria antes um preâmbulo desse com notações referenciais mais diretas? O argumento partidário que se poderia adicionar a essa linha é o de que o nome de Pelino Guedes não surgirá ao longo do romance, não fazendo assim parte do enredo. Em contrapartida, a menção ao biógrafo de ministros é realizada por Augusto Machado, narrador da obra, ser fictício portanto. O impasse, que não se visou solucionar, direcionou essa pesquisa a um movimento duplo: discutir a maneira pela qual ocorre a ficcionalização de seres empíricos na obra barretiana, e o que fora visado na menção ao nome de Pelino Guedes no introito da obra estudada. Tendo discutido esses dois aspectos, passa-se agora ao exame das "Explicações necessárias".

Augusto Machado afirma entre modesto e irônico que por ora, no momento em que escreve a "Explicação", pretendia apenas oferecer "subsídios para uma" biografia e que, "mais tarde, talvez *escrevesse* as dúzias que *pretendia*". Há, nos quatro parágrafos que seguem a esse primeiro apontamento do narrador – basicamente metade do prefácio irônico –, uma ideia apresentada ironicamente como grande descoberta, "uma lei nos domínios da biografia"[218], a de uma divisão do trabalho intelectual. Segundo o narrador, essa divisão se dá pelo fato de uns se dedicarem a escrever biografias para ministros e outros para amanuenses. Afirma Augusto Machado: "Dessa forma, somos, eu e o doutor Pelino, uma bela prova da plena generalidade desse grande asserto científico da divisão do trabalho; portanto, longe de ser um capricho, a publicação deste opúsculo é

[218] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá. Op., Cit.*, p. 53.

manifestação de uma grande e inevitável lei, a que me curvei e me curvo, como todas as leis, independente da minha vontade"[219].

Por essa divisão de trabalho "descoberta" por Augusto Machado, Lima Barreto propõe que, ao contrário do modelo de Pelino Guedes, que se especializou na escrita da vida de seres socialmente bem posicionados, ele, por sua vez, pretende se dedicar a um simples funcionário público, figura que ocupa posição menos prestigiada na hierarquia da carreira pública. Com isso, o autor sugere, ironicamente, elevar um tipo social considerado desprestigiado, utilizando, para tanto, os mesmos recursos de enobrecimento empregados para louvar os ministros, cujo prestígio, conforme destacado na descrição da biografia de Amaro Cavalcanti, se encontra na luta pela sobrevivência. O enobrecimento em *Vida e morte* surgirá, entretanto, com sinal trocado, posto que a biografia tem já no primeiro capítulo a narração da morte de Gonzaga de Sá em circunstâncias carentes de quaisquer traços heroicos. Tendo em conta a divisão mencionada pelo narrador (ministros e amanuenses), a personagem representa o oposto de uma figura vitoriosa. Por aqui pode-se perceber aquela cisão entre literatura oficial e seus opositores que se destacou anteriormente. Augusto Machado estará livre de interesses no exercício de sua escrita, e a grande prova disso é o fato de que o biografado é alguém comum, que não figura nenhuma posição importante.

Uma expressão destaca-se das palavras irônicas do narrador: as "duas dúzias" de biografias que ele, Augusto Machado, afirma pretender produzir. A quantidade exageradamente elevada da pretensão instaura um rebaixamento ao gênero biografia – nesse caso, a biografia praticada por Pelino Guedes – que tem sua seriedade golpeada por conta da rapidez e facilidade com que são postas em circulação, sem apuramento formal.

Ao fim do prefácio esse rebaixamento é posto de modo mais ostensivo; assim diz Augusto sobre a tarefa de escrever biografia: "É um estimulante que procuro, e uma imitação que tento. 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."[220]

Na passagem, Augusto Machado realiza, em tom falsamente sério, uma equiparação de Pelino Guedes ao filósofo e historiador grego. Com isso, ele demonstra

[219] *Idem*, p. 53.
[220] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op., Cit.*, p. 55.

estar mobilizando a alta consideração que o biografista brasileiro tem por Plutarco e seu ofício. A ironia encontra-se também no gesto de considerar um gênero tido por menor, a biografia, em "excelso gênero". Todavia, na ambiguidade prevista na ironia, essa referência ao gênero biográfico pode também ser lida literalmente, como uma proposta de que a biografia de Pelino pode ganhar melhor consideração se for adotada – no caso, parodicamente – como ponto de partida para a composição de um romance, narrado da perspectiva de um reles escritor de biografia de funcionário público.

Em outras palavras, tanto o traço irônico – aproximação entre Plutarco e Pelino – quanto o objetivo paródico – "transformar tão excelso gênero em específico de botica" – são estabelecidos. Essa aproximação, Pelino & Plutarco, se dá sob o signo da ironia, dada a distância de proporção que se processa entre o famoso historiador Plutarco e a figura "humorística" de Pelino Guedes. A comparação interessa também naquilo que toca o material de suas produções. Plutarco escreveu *Vidas paralelas* utilizando como matéria a biografia de heróis que possuíram grande relevância nos mundos gregos e romanos. Seu propósito era, biografando esses ilustres personagens, fixar algo de modelar no que tange às virtudes necessárias para se governar: espécie de quadro normativo universal desses valores. Pelino Guedes, à luz dessa comparação, teria propósitos dessa natureza: tratar dos ministros como fossem eles dotados de estatuto moralizante para a nação brasileira. Complicada empresa quando se tem diante do horizonte um biografado cuja grande proeza é a "luta pela sobrevivência", conforme exposto. O crítico Elóy Pontes, sobre tal aspecto, afirma: "Espectador irônico e compadecido de tudo, estimando sua cidade com afinco, Lima Barreto resolveu fixar em caricatura as histórias das biografias de Pelino. Escreveu, então, mais ou menos em forma de paródia alegórica, *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*"[221].

Juntando um pouco os fios acerca da "Explicação Necessária" e dando um passo adiante, tem-se que a motivação para a "monografia", conforme virtualmente diz o narrador no primeiro parágrafo, haveria nascido "da leitura diurna e noturna das biografias do doutor Pelino Guedes"[222]. A primeira frase desse introito que se vem tomando nota sugere, como se vê, que houve anteriormente um debruçar-se às biografias de Pelino Guedes por parte do narrador. A informação surge algo de ambígua na medida em que revela a apreensão diligente de um modelo – "leitura diurna e

[221] PONTES, Elóy."Prefácio" In: *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. O Livro de Bolso, 1943. *Op., Cit.*, p. 6.
[222] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá. Op., Cit.,* p. 53

noturna" – de cujo autor exemplar recebe o tratamento de doutor inclusive, posto de maneira séria. Mas que, apreendido, possibilitará a escritura de "dúzias" de biografias, informação que indica a facilidade com que eram produzidas essas biografias, e que desfaz essa seriedade sem, no entanto, anular de todo o que foi posto. Afirmar enquanto se nega, indicar a precariedade das postulações, relativizar horizontes, eis alguns elementos que se insinuam aqui.

Logo adiante, o narrador afirma que o escrito não traria "nenhuma censura ao ilustre biógrafo"[223]. Apontar nessa afirmação sua dimensão irônica afina-se com a ideia de se criticar esse tipo de biografia e os interesses que a orbitam. O tratamento de falsa reverência – "ilustre biógrafo" – opera em consonância com tal horizonte, isto porque há sim censura ao biógrafo nada ilustre e às suas biografias laudatórias. Todavia, agora já saindo do traço virtual, tomando a obra como romance que ela é: se as biografias de Pelino Guedes são apontadas em sua negatividade – a descrição de uma delas realizada há pouco confirma essa posição – poderão elas fornecer um antimodelo que será redimensionado à ficção de Lima Barreto. A estilização paródica opera nessa dinâmica, constrói-se a glosar criticamente determinado estilo, seu resultado, quando da eficácia artística da empresa, é a destruição das bases que o sustentam.[224]

Retomando "a importante descoberta", circunscrita à divisão internacional do trabalho intelectual, de que fala o narrador Augusto Machado, descoberta essa que o mundo haveria de agradecê-lo: "[...] que houvesse um biógrafo para os ministros e outro para os amanuenses."[225] Antes de fazer menção à especificidade literária dessa comparação entre "ministros e amanuenses", cabe observar que subjaz a essa sugestão do narrador acerca da divisão do trabalho a ideia de um intelectual que ao realizar seu ofício, nesse caso, sua "biografia", o faria sem mobilizar, para tanto, as diversas áreas das ciências humanas, a filosofia, a literatura, a política, a religião, qual seja, trataria de isolar seu objeto dos demais campos do saber. No entanto, o narrador aproxima-se irônico das biografias de Plutarco, historiador cujos textos contavam com diversos

[223] *Idem*, p. 53.
[224] Um exemplo talvez paradigmático do poder destrutivo da paródia encontra-se em *Dom Quixote*. Nesse romance de Cervantes, Quixote embrenha-se em um mundo de "aventuras", almejando alcançar um sentido para sua existência. Entretanto, essa aventura, forma pela qual os cavaleiros que lhe precederam conseguiam, nos Romances de Cavalaria, atingir essa plenitude de sentido de forma harmoniosa, tornou-se impossível em seu tempo, o que o faz vivê-las de modo ilusório ou, nos termos de Lukács, "inadequado". O descompasso então entre o empenho da aventura de Quixote, que se quer realizar a despeito de uma realidade inóspita a quaisquer heroísmos, e sua impossibilidade real assume a forma de paródia, o que evidencia a obsolescência do modelo que a originou.
[225] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá. Op., Cit.,* p. 53.

recursos dos conhecimentos. A contradição armada dá à passagem seu expediente cômico e demonstra a consciência intelectual de Augusto Machado que, assim como Pelino Guedes, não domina o gênero biografia. Mas se esse, jornalista e bacharel, sem esse domínio especializou-se em biografias laudatórias e encomiásticas, cujo intento último é, sob o signo do arrivismo, a bajulação de ministros; Augusto Machado, escritor de extração plebeia, pode contemplar o simples amanuense, desprovido de notas de prestígio.

Augusto Machado faz ainda menção a outro exemplo, não de modelo de biografia, mas de certa atitude, assim diz: "sigo [...] 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."[226] Tendo afirmado que aceitara e se curvara às leis da divisão do trabalho internacional, Augusto Machado, no entanto, adota como modelo e transfere para a sua própria consciência intelectual a figura de um matemático que se dedicou anos a fio a esse conhecimento específico, "a alta matemática", para dedicar-se posteriormente à homeopatia. O *modus* de Licínio Cardoso é descrito como "inflexível e reto", "que tira a sua inflexibilidade da própria ordem do Cosmos"[227]. O que se tem cifrado nessa afirmação é a porção de arbitrariedade desse método de cuja intransigência do seu caráter revela seu viés dogmático e autoritário, já que não é certo que o Cosmos possua uma ordem, muito menos que ela seja inflexível. "Não me julgo com a verdade"[228] diz, contudo, o narrador, na mesma medida que apresenta como modelo para o seu escrito um método que opera fechado, numa via dogmática. Mais uma contradição que seguirá insolúvel apontando para o aspecto contraditório da consciência do narrador.

Embora curta em tamanho, a "Explicação Necessária", que vem sendo discutida, é longa em alcance no que se refere à ambivalência acerca da consciência intelectual de Augusto Machado, que articula suas postulações não livre de contradições. Pode-se afirmar por isso que emerge de suas palavras um biógrafo que não domina o gênero, que não estuda o assunto que vai tratar, que mistura diversos estilos e discursos. Uma atitude de cujo objetivo é o rebaixamento dos modelos que se pretende imitar. Por outro lado, Augusto Machado fala sério também, pretende criar um discurso romanesco que não obedece às convenções oficiais de biografias

[226] *Idem*, p. 54.
[227] *Id. Ibid*., p 54.
[228] *Id. Ibid*., p 54.

encomiásticas. Lima Barreto, pela boca de seu herói, discute as regras de seu próprio romance, propondo que sua literatura será construída paralelamente a esse modelo.

3.5 - Paródia: breve reflexão

Se não há paródia sem a existência prévia de uma determinada estruturação – gênero, obra, linguagem, ideologia – pode-se afirmar que a paródia barretiana que se vem tomando nota visa uma determinada convenção. Na esteira desse preceito, o caso da biografia de Pelino Guedes insere-se na relativa estabilidade sob a qual essa relação entre Letras e interesse se assentava[229] e de cuja forma continha a ideologia locada no interior da cultura brasileira do início do século XX. Isso evidencia o fato de que essa biografia não atuava isolada, antes, possuía de fundo um movimento que lhe fornecia pavimento. Movimento esse que Antonio Candido denominou "literatura de permanência", em síntese, "Uma literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião nem abismos. Sua única mágoa é não parecer de todo europeia; seu esforço mais tenaz é conseguir pela cópia o equilíbrio e a harmonia, ou seja, o academismo."[230] O atributo "permanente", do qual o crítico faz menção, diz respeito à acomodação esvaziada que os escritores desse período realizavam em face de obras e tendências já estabelecidas. Exemplo dessa correlação, destaca Candido nesse ensaio, é o fato de "A *écriture artiste* e o relevo psicológico de Raul Pompeia s[er] agora a retórica e o amaneiramento de Coelho Neto, que domina esta fase com foros de gênio."[231] A biografia de Pelino Guedes em face desse contexto possui uma função que vale destacar: ela pertence a esse horizonte, haja vista seu caráter de empresa interessada, além disso, demonstra a busca por grandiloquência, característica típica da prosa oficial; não obstante, representa uma degradação desses preceitos, a descrição da biografia de Amaro Cavalcanti realizada bem demonstra isso: não é um texto de ficção, tampouco uma biografia.

Conforme abordado no primeiro capítulo desse trabalho, a literatura de Lima Barreto estabeleceu-se desde o seu princípio como voz dissonante do tom geral daquilo que vinha sendo produzido no Brasil do início do século XX, horizonte bem exposto por Antonio Arnoni Prado em seu *O crítico e a crise* (1976). Em síntese, o combate travado

[229] Ver BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
[230] CANDIDO, Antonio. "literatura e cultura de 1900 a 1945 (panorama para estrangeiro)" In: *Literatura e sociedade*. Rio de janeiro: Ouro sobre Azul, 2014, p. 120.
[231] *Idem, p. 120.*

pelo autor de *Vida e morte* visava desmontar um sistema estético-ideológico entendido por ele enquanto falsidade de uma ideia de literatura, de Brasil, que utilizava de um timbre parnasiano para fazer vigorar o bovarismo: tecer em pinceladas europeias um país diverso daquilo que ele era. E o que era o país, cujo Rio de Janeiro da Primeira República é uma espécie de índice metonímico? Trata-se de população que, a despeito do regime republicano, não consegue ascender aquilo que José Murilo de Carvalho denomina "povo político", pois não delibera influir nos desdobramentos da política do país. Para se ter dimensão do caráter antipopular do novo regime, verdadeira reposição da condição aristocrática, atualizada agora sob o vezo da democracia, 80% da população era excluída do direito ao voto, número obtido por meio de dispositivos legais, tais como o impedimento ao voto do analfabeto ou de quem não possui propriedade devidamente registrada – bem se vê que tais injunções encontrarão, sobretudo, nos ex-escravizados seu grande alvo – nas palavras de José Murilo de Carvalho: "a República conseguiu quase que literalmente eliminar o eleitor"[232]. Acompanharão em grande medida esses 80% todo um contingente de pessoas excluídas das promessas da modernização brasileira; indivíduos cada vez mais expulsos dos centros (agora) comerciais – movimento próprio da Reforma Urbana – precarizados em suas condições de moradia, trabalho, lazer, em suma, de cidadania. Dados censitários que encobrem o período da República demonstram que o incipiente, posto que recente, proletariado representa mais de 50% da população, incluídos os sem profissão definida[233]. Toda uma massa cuja literatura dita oficial fazia-se indiferente. O uso da paródia, dentro desse contexto, atende bem a esse propósito de Lima, isso porque: "Nesta recusa em aceitar os modelos literários vigentes ou os mitos, ou os procedimentos, ou melhor, tudo aquilo que compõe o acervo cultural de sua época, o parodiador está denunciando a sua preocupação com os elementos que servem a essa estrutura já esgotada, que é preciso esvaziar, para preencher com algo novo."[234] Maria Lúcia P. de Aragão, nessa esteira, divisa no parodiador sua disposição para a recusa de determinada estrutura estético-ideológica que ele percebe ultrapassada. Sua ação, nesse sentido, visa desmontar a

[232] CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 86.
[233] *Idem*, p. 75. José Murilo traz, ainda, a informação de que entre 1890 e 1906, além dos 51,8% de proletariados, havia 23,8% de operários, também sujeitos, em sua maioria, pobres. Em seguida, 24,4% eram os que compunham os chamados setores intermediários: profissionais liberais, funcionários públicos, técnicos e comerciantes. Por fim, 1,1% da classe alta: banqueiros capitalistas e proprietários.
[234] ARAGÃO, Maria Lúcia P. de. "A paródia em A força do destino". In: *Sobre a paródia*. Rio de Janeiro: Revista tempo brasileiro, n° 62, 1980, p. 19.

edificação em voga para que outra possa ser pavimentada em seu lugar. A paródia então, afirma Maria Lúcia Aragão, denuncia "o fracasso do poder constituído, numa sociedade cheia de contrastes"[235].

3.6– O inventor e a Aeronave

O primeiro capítulo de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* constitui-se, de certo modo, como continuação do prólogo ficcional composto pela "Advertência" e pela "Explicação Necessária". Ocorrem nele a mistura de discursos, a suposta falta de traquejo do narrador que, na qualidade de biógrafo, deixa sua perspectiva invadir a narração e alguns temas como a energia gasta na demanda inútil da burocracia.

"Nunca me passou pela mente que o meu amigo Gonzaga de Sá se dedicasse a cousas de balões"[236], inicia, *in media res,* o narrador. Tão logo o leitor saberá que a sentença diz respeito a uma narrativa deixada por Gonzaga de Sá a Augusto Machado, acerca do fracasso de um homem que decidiu construir uma aeronave. Entretanto, Augusto Machado, adia essa narração, que será exposta apenas ao final do capítulo, para antes narrar seu primeiro encontro com Gonzaga de Sá, que se dará por ocasião de um "conflito", eis:

> Conheci Gonzaga de Sá quando, certa vez, por dever de ofício, fui mandado à Secretaria dos Cultos. Tratava-se de um caso de salvas devidas a um bispo. O bispo de Tocantins, ao entrar no porto de Belém, a bordo de um "gaiola", recebera da respectiva fortaleza apenas dezessete tiros de salva. Sua reverendíssima reclamou. Competir-lhe-iam dezoitos tiros; e basto cabedal de textos e leis a alta autoridade eclesiástica citou, fundamentando a sua opinião.[237]

É oportuno aqui, para uma comparação, recuperar o estilo com que é construído a abertura da biografia escrita por Pelino Guedes apresentada em texto de Lima Barreto. Tem-se naquele registro uma "paisagem iluminada pelo sol em cujo seio flutua a sombra de um vulto solitário". Dirá o biógrafo Pelino, em seguida, que essa sombra corresponde à sombra de seu herói, Amaro Cavalcanti. O contraste que se averigua tendo em conta a abertura do relato sobre Gonzaga de Sá demonstra que se o

[235] *Idem*, p. 21.
[236] *Id. Ibid*., 57.
[237] *Id. Ibid*., 57.

esforço por parte de Pelino Guedes era tentar mobilizar uma retórica grandiloquente em vista de oferecer um alto posto ao seu biografado; o de Augusto Machado, declinando de recursos ornamentais dessa ordem, apresenta seu "herói" às voltas com a operação fútil da burocracia. Vale observar, ainda, algo de paradoxal acerca dessa comparação, já que Pelino Guedes utiliza de um expediente que mais se aproxima da ficção para construir sua biografia que não é ficcional; enquanto Lima Barreto, nessa parte do romance, apresenta uma descrição relatorial para uma biografia ficcional. De qualquer forma, Lima Barreto expõe por essa abertura o timbre que atravessará o relato biográfico de Gonzaga de Sá, a saber, ausente de traços heroicos. Tendo em vista a biografia estabelecida como modelo pelo narrador, cuja circulação se dava na esfera de certa oficialidade, o reaproveitamento desse gênero para tratar de um funcionário público exercendo seu ofício naquilo que ele possui de mais sem propósito e insignificante – "vim a conhecer Gonzaga de Sá, afogado num mar de papéis"[238], informa o narrador –, aplica na seriedade do gênero original um golpe que visa a um só passo destruir as bases sérias que precariamente o sustentam e também propor um modelo alternativo de escrita menos dado a ornamentações e heroicizações. A precariedade dessa base pode ser desvelada pelo fato de que a biografia de Pelino Guedes se esforça, sobretudo estilisticamente, por galvanizar Amaro Cavalcanti, conferir-lhe estatuto de herói nacional, mas a certa altura admite que a luta desse herói era travada na arena da sobrevivência. O que significa, em outras palavras, que essa luta não representa um traço distintivo, é antes característica das mais comuns. Essa contradição identificada é elaborada sob o código da paródia no início de *Vida e morte*, que apresenta seu biografado também desprovido de heroísmo, entretanto despido de qualquer grandiloquência que intente encobrir esse aspecto; na verdade, o esforço da obra se encaminhará para tornar explícita a falta de heroicidade da vida de Gonzaga de Sá.

Vê-se, por aí, que a paródia opera sob o código da duplicidade: de um lado, a forma original, disposta como referência; de outro, a nova que se está a apresentar. Ambas se dão com algum grau de relação, que varia a depender do caso. No presente estudo, o novo texto – o romance *Vida e morte* – radicaliza a ideia de se criar uma biografia cujo biografado não atende expectativas heroicas fixadas pelo entendimento corrente acerca desse gênero; além de declinar de um estilo elevado, marca do modelo

[238] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá. Op., Cit.*, p. 59

tomado ironicamente como referência. Tendo isso em vista, é correto entender na paródia sua vocação para um exame de procedimentos de linguagem, cujo fundo será então comparativo. O texto paródico como faz sempre referência a um outro [texto, gênero, discurso] que o antecedeu, com vistas a revelar ou explicitar algo que ainda se ponha nebuloso nele, convida o leitor forçosamente a olhá-lo aparelhado de vigilância, a "desnudar o dispositivo"[239] e não mais tomá-lo como algo natural, verdadeiro. Também esse olhar direcionado ao novo texto será duplo, olha-se a proximidade e os desníveis em relação aos dois textos, o paródico e o parodiado. Um pouco nessa linha, buscando conceituar a paródia, Maria Lúcia P. de Aragão a aproxima, em termos de funcionamento, da ideologia visada pela paródia. Simplificando bastante, entende-se que a ideologia, ao modo que a elabora Marx, diz respeito a um conjunto de valores, crenças e representações, socialmente interessadas e historicamente postas, que se apresentam como sendo a própria realidade, que por ser tida como natural seria, por conseguinte, imutável.[240] Nesse sentido, argumenta Maria Lucia Aragão, a paródia faz com a ideologia o que esta fez com a realidade: a inverte.[241] Realocando essa formulação ao presente estudo, tem-se que a paródia aplica uma inversão ao texto parodiado – que aqui funciona como representante da ideologia vigente, liberal e cosmopolita – que o faz revelar sua própria natureza ideológica. Esse "desnudamento do dispositivo", conforme dito linhas atrás, isto é, perceber que a criação de "ídolos aterradores"[242] que Pelino Guedes intencionava realizar com suas biografias, era atitude interessada e forjada no trabalho com a linguagem.

Dando continuidade à descrição do conflito que o romance apresenta em face das salvas ao bispo, o narrador, diante do impasse, descreve-o com certa riqueza de detalhes em todo o seu desenrolar. Eis que assim se dá o prosseguimento do relato:

> A reclamação [acerca do tiro a menos na salva] foi presente ao ministro dos Cultos, cuja secretaria, na longa informação que deu, aludiu à questão das investiduras, à dos bispos no tempo do Império e ao direito canônico, ainda por cima, sem nada resolver em definitivo.

[239] NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida. *Laurence Sterne e Machado de Assis: a tradição da sátira menipeia*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2004, p. 30.
[240] EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. São Paulo: Editora Boitempo, 2019.
[241] ARAGÃO, Maria Lúcia P. de. "A paródia em A força do destino". In: *Sobre a paródia*. Rio de Janeiro: Revista tempo brasileiro, n° 62, 1980, p. 18.
[242] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá. Op., Cit.*, p. 59.

> Ouviu-se o Ministério do Exterior e o protocolo, carinhosamente interpretado e sabiamente, nada adiantava ao caso. Recorreram, então, ao estabelecido na legislação dos países civilizados ou não.[243]

Pelo trecho deduz-se facilmente que, em havendo um ministro dos Cultos – de cuja gravidade do termo faz exigir inclusive letra maiúscula – deverá haver também um ministério específico para tratar de assuntos relacionados a essa seara. Pergunta-se: que assuntos serão esses? Já que o vocábulo "culto" admite aqui duas leituras: erudito ou culto religioso. Em ambos os casos, de qualquer modo, o que a obra deseja expor nessa passagem é o despropósito de haver ministérios que se ocupem com questões tão irrelevantes. O tratamento falsamente sério que o narrador utiliza, emprestando reverência à caracterização da cena, é, por sua vez, irônico, uma vez que traz em sua proposição sua própria antítese, pois enformar como sério e grave um relato flagrantemente sem sentido terá como resultado a comicidade. Trata-se de característica do narrador irônico, fingir que compactua com a (in)verdade de seu interlocutor.

A cena traz um motivo, que Sonia Brayner, fazendo uma síntese, chamou de "recurso", que se dá entre "[...] o confronto do diminuto e mesquinho das preocupações e pesquisas detalhistas da burocracia e o grande arcabouço administrativo comprometido em resolvê-las."[244] Brayner fará ainda menção à natureza satírica desse procedimento, que visa expor, demonstrando todo o ridículo de seu funcionamento, o afastamento que se processa entre as instituições oficiais e as demandas da população: "Para os habitantes do espaço suburbano, é um local [essas instituições] onde se passam os mistérios indecifráveis da legislação do país, fortaleza inexpugnável e inacessível"[245]. A justeza dessa assertiva é indiscutível, sobretudo quando se tem em vista os alvos da literatura militante de Lima Barreto. Para além do que a crítica aponta, a passagem demonstra também o funcionamento intrincado do quadro burocrático em vigência, em que elementos residuais do estamento monárquico (mal) convivem com a lógica liberal instaurada pela República burguesa. Eis o desenrolar do quiproquó:

> Foi organizado um quadro, muito bem feito, bem riscadinho, em que os nomes dos sacerdotes de cada religião foram escritos, respeitando-se a índole ortográfica de suas línguas próprias.

---

[243] *Idem*, p. 57.
[244] BRAYNER, Sonia. Lima Barreto: mostrar ou significar. In:_____. *Labirinto do espaço romanesco – tradição e renovação da literatura brasileira: 1880 – 1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 163.
[245] *Idem*, p. 163.

> O catolicismo, o budismo, o judaísmo, o bramanismo e as seitas protestantes encontravam-se placidamente no terreno das conveniências burocráticas e protocolares.
> Imãs, muezins, bispos, lamas, bonzos, dervixes, foram postos ao lado uns dos outros camarariamente.
> Acreditava-se no Ministério dos Estrangeiros que, desta forma esclarecida a correspondência entre sacerdotes de todas as seitas e religiões, melhor poderia ser interpretada a legislação, relativa ao assunto, de cada país do globo, isto é: as práticas da Birmânia, do Tibete e da Turquia viriam em auxílio da mortificante colisão em que se achava a administração brasileira.
> Nada disso, porém, conseguiu decifrar o problema [...].[246]

No que tange às dificuldades de se cumprir o impasse absurdo, a passagem cria, em tom debochado, uma espécie de curto-circuito entre dois sistemas cuja coexistência opera em latência. Em suma, a reivindicação do Bispo de Tocantins está vinculada à tradição, mais especificamente, "dos bispos no tempo do Império", conforme o narrador afirma. Trata-se, como se vê, de expediente todo calcado na simbologia, estritamente convencional, cuja base de assentamento é o mundo da honra. Acontece que vigora no tempo do romance a República, liberal e burguesa, que substituiu esses valores pelo valor único da troca mercantil. Daí o choque, tentar resolver uma equação cujos sinais foram alterados. Consegue-se melhor focalizar o cerne dessa discussão utilizando de suporte teórico as ideias de Max Weber acerca dos tipos de dominação.

O sociólogo em questão discute n"Os três tipos puros de dominação legítima"[247] o *modus* com que se dá a relação entre dominadores e dominados no interior de uma sociedade. Sua atenção se volta para o "mando e obediência" que vigora com respaldo jurídico, garantia que fornece a essa relação estabilidade e continuidade; embora tal condição de legitimidade não livre o regime de possíveis rupturas e mudanças de paradigma, contudo, afasta de seu funcionamento o elemento contingencial. São três os tipos de dominação apresentados pelo pensador alemão: "Dominação legal", "Dominação tradicional" e "Dominação carismática". Com vistas ao trecho do romance em questão, pode-se excluir do horizonte da discussão o tipo terceiro, já que o poder – ou o declínio dele – ostentado na cena não possui qualquer base no carisma ou em virtude similar. Passa-se de imediato à dominação legal e à dominação tradicional.

[246] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Op., Cit., p. 58.
[247] WEBER, Max. *Weber*. Organizador: COHN, Gabriel. São Paulo: Editora Ática, 2004.

A dominação de tipo tradicional opera "em virtude da crença na santidade das ordenações e dos poderes senhoriais de há muito existentes."[248] Sua palavra de ordem é a fidelidade, que se dá, pelo menos em tese, numa via de mão dupla: obedece-se em virtude de a tradição ter garantido ao senhor o *status* de líder maior; manda-se em obediência a essa mesma tradição, que negligenciada pelo líder põem a todos em risco. Na prática, contudo, uma vez que falta à tradição rigor e formalização racional, além de ser limitada sua prescrição – a cena das salvas ao Bispo aponta para isso – sua obediência será problemática. Haverá, desse modo, grande campo para atuação de interesses pessoais, de simpatia ou antipatia, ênfase nos gostos particulares do mandante, arbítrios, em suma, sendo grande a "elasticidade" de atuação daqueles que lideram sob a proteção da tradição irá ela adquirir um caráter personalista. "No quadro administrativo, as coisas ocorrem da mesma forma. Ele consta de dependentes pessoais do senhor (familiares ou funcionários domésticos) ou de parentes, ou de amigos pessoais (favoritos), ou de pessoas que lhes estejam ligadas por um vínculo de fidelidade (vassalos, príncipes tributários)."[249] Weber aponta ainda na esfera da administração duas estruturas distintas, uma "puramente patriarcal de administração [em que] os servidores são recrutados em completa dependência pessoal do senhor"[250] e outra "estamental [em que] os servidores não o são pessoalmente do senhor, e sim independentes, de posição própria que lhes angaria proeminência social."[251] Se na primeira estrutura a dependência ao senhor ocorre de modo único e direto, no segundo, privilégios, cargos e concessões podem ser obtidos juntos a esse geralmente na forma de titulações e honrarias. Não havendo nesse tipo de dominação a noção de competência, impera o privilégio.

De natureza diversa é a dominação legal, cujo "tipo mais puro é a dominação burocrática."[252] Vale aqui a nota fria do estatuto, obedece-se – dominador e dominado – à "regra estatuída". Também é via regimento que se institui quem deve ordenar o cumprimento e quem deverá obedecê-lo: "Sua administração é trabalho profissional em virtude do dever objetivo do cargo."[253] Em função da ênfase racional e do apego formal

[248] *Idem*, p. 131.
[249] *Id., Ibid*., p. 131.
[250] *Id., Ibid*., p. 132.
[251] *Id., Ibid*., p. 132.
[252] *Id., Ibid*., p. 128.
[253] *Id., Ibid*., p. 129.

das leis e regulamentos, seu ideal de funcionamento é a impessoalidade, vigora a "disciplina do serviço", tem-se em vista a competência técnica.

A breve apresentação dos tipos de dominação discutidos por Weber posiciona melhor a passagem descrita. Assim, a demanda do bispo pertence – e se resolveria – a uma sociedade firmada na tradição, e sua decisão final provavelmente se daria na esfera pessoal. Ocorre que essa sociedade de Gonzaga de Sá está agora edificada politicamente no aparato técnico-burocrático, o que torna a questão insolúvel. Importante observar que a República investia-se de uma ênfase racional, impessoal e, de certo modo, propensa ao rigor do documento. No romance isso surge na forma com que o caso vai passando de ministério a ministério: Ministério dos Cultos, Ministério do Exterior, Ministério dos Estrangeiros e, por fim, Ministério da Guerra. Cada qual tentando aplicar regulamentos, utilizar protocolos, transpor documentos estrangeiros: "Na linda repartição das cousas internacionais, fizeram sábias transposições de uma religião para outra, de modo a se estabelecer a equivalência das autoridades"[254]. Em face de toda essa mobilização, afirma o narrador: "Nada disso, porém, conseguiu decifrar o problema."[255]

Embora tenha excedido os seus domínios, a demanda do bispo é própria da Secretaria dos Cultos, tanto é assim que no momento em que Augusto Machado vai levar esse óbice a tal seção, ocasião, inclusive, em que trava o primeiro contato com Gonzaga de Sá, esse está a informar "muito seriamente a consulta do Vigário de Sumaré, versando sobre o número de setas que devia ter a imagem de São Sebastião."[256] Trata-se, bem se percebe, de inquirição similar a das salvas ao bispo. Nesse sentido, a Secretaria dos Cultos representa a continuidade do Império na República, uma continuidade sem poder político e financeiro, rebaixada a questões simbólicas, que se dão totalmente desconectadas da práxis social. A mobilização de titulação e todo aparato simbólico próprios da seção de "alfaias, paramentos e imagens" – seção pertencente à Secretaria dos Cultos – vincula-se à Corte, mais especificamente ao Segundo Reinado, no que diz respeito ao fornecimento de honrarias capazes, como diz o narrador, de fabricar "manipansos milagrosos, ídolos aterradores e deuses onipotentes", entretanto, quando da implementação da República, passou-se a vigorar a cultura burguesa, cujo mando assenta-se na ética do trabalho e na posse dos meios de produção e do dinheiro.

[254] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá. Op., Cit*., p. 58.
[255] *Idem*., p. 58.
[256] *Id., Ibid*., p. 60.

A seção mencionada encena a "estrutura estamental", cuja honra não adquirida no nascimento poderia ser comprada, prática recorrente na segunda metade do século XIX, que trazia, ainda, uma "burguesia insegura de sua força e de seus poderes, [que] nobilita-se e se afidalga por todos os meios, pela imaginação, falsificação ou imitação. [...] Burguesia mascarada de nobreza, incerta de suas posses, indefinida no estilo de vida."[257] Falando com Raymundo Faoro, "a classe em ascensão coexiste com o estamento; muitas vezes, a classe perde sua autonomia e desvia-se de seu destino para mergulhar no estamento político, que orienta e comanda o Segundo Reinado."[258] Esse convívio, no entanto, com o fortalecimento cada vez maior da burguesia já conluiada com o capital internacional, torna-se desnecessário. Ora, para que se paramentar com títulos e honrarias se se tem em mãos o maior dos símbolos, o dinheiro? Se outrora "o delírio da nobreza, sombra e imagem da ambição nobiliárquica, doença que teria contaminado o nosso Império, tão pródigo de títulos"[259] se fazia sentir, agora a estratificação se dava pelas classes, como afirma Faoro, é a "situação econômica, definida no patrimônio ou na percepção de rendas, [que] define o tipo de classe a que pertence o homem."[260]

Por aí se vê o horizonte meramente acessório que a Secretaria do Cultos desempenha. Suas deliberações na atual circunstância em nada afetam a vida dos cidadãos, e tanto mais se narra a busca por uma solução às salvas do bispo, mais a solução se afasta, tornando a narração algo desconcertante e cômica.

Para além da descrição de uma dinâmica específica, o que se tem no desenrolar dessa cena é o perfil do próprio Gonzaga de Sá. Tanto que antecede o relato a seguinte informação: "Conheci Gonzaga de Sá quando, certa vez, por dever de ofício, fui mandado à Secretaria dos Cultos."[261] Na ocasião, o narrador, além disso, afirma ter encontrado esse "informando muito seriamente a consulta do Vigário". Desse modo, não se exagera em colher um toque de malícia nesse "conhecer" do narrador, isto é, conheceu o homem presenciando sua função "seriamente" desempenhada junto à Secretaria dos Cultos. Gonzaga de Sá encontra-se ligado então ao *ancien régime*. Acrescenta-se ainda a seguinte informação quando desse encontro: "[...] adivinhei que

[257] FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Editora Biblioteca Azul, 2001, p. 23.
[258] *Idem*, p 13.
[259] *Id., Ibid*., p. 41.
[260] *Id., Ibid*., p. 13.
[261] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá. Op., Cit.*, p. 57.

tinha um bom nascimento e a antiguidade do aparecimento dos seus antepassados nestas terras não datava da República nem do encilhamento."[262] A suspeição é confirmada no trecho seguinte do romance.

Na passagem seguinte, o narrador põe-se a descrever fisicamente Gonzaga de Sá: "Era Gonzaga um velho alto, já não de todo grisalho, mas avançado em idade, todo seco, com um longo pescoço de ave, um grande 'gogó', certa macieza na voz grave, tendo uns longes de doçura e sofrimento no olhar enérgico."[263] Já se foi registrado que a literatura de Lima Barreto traz a doçura como importante virtude e o olhar como índice revelador de traços de suas personagens[264]. Gonzaga é descrito, então, entre a doçura e o pesar, ambos conjugados ao olhar "enérgico". De mais a mais, a narrativa por esse momento como que se ajusta à trilha do gênero biografia, focalizando o biografado fisicamente.

Merece destaque, nesses primeiros lances do romance, o diálogo – o primeiro deles – travado entre biógrafo e o biografado. Augusto Machado, já manifestando interesse em melhor conhecer Gonzaga de Sá, assim pergunta a iniciar uma conversa que mais se assemelha a uma entrevista:

> - Senhor Gonzaga, não é casado?
> - Não.
> - Nem quis casar?
> - Duas vezes: uma, com a filha de um visconde, em baile de um marquês.
> - E a outra?
> [...]
> - Pois saiba: a outra foi com a minha lavadeira.[265]

Não se força a nota em se olhar tal passagem em sua notação simbólica. Em face do primeiro casamento, vê-se as figuras de um marquês e de um visconde, de modo que é oportuno lembrar que "Dom Pedro estabeleceu certas normas para a concessão de títulos. Aos estadistas do reinado anterior, envelhecidos no serviço público, fez marqueses; viscondes, aos presidentes do Supremo Tribunal de Justiça"[266]. Em síntese, o contexto aí é o do Império, mais especificamente de seu substrato estamental. O segundo casamento, por sua vez, traz outra classe, pode-se dizer oposta àquela.

[262] *Idem*, p. 60.
[263] *Idem*, p. 60.
[264] Ver PROENÇA, M. Cavalcanti. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Grifo, 1976. Nesse texto, o crítico apresenta diversos exemplos acerca da caracterização de personagens de Lima Barreto, que trariam a doçura como grande virtude, no caso de serem personagens "bons".
[265] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá. Op., Cit.*, p. 60.
[266] FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. *Op., Cit.*, p. 43.

Questiona-se: o que o trecho alegoriza? Será um interesse de Gonzaga pela manutenção de sua classe, em um primeiro momento, abandonado em seguida quando da ascensão da burguesia republicana? Ou visava, no segundo casamento não realizado, uma relação desigual de extração patriarcal em que fosse possível um disfarçado mando? O curto trecho não nos permite afirmar nenhuma das opções. Não obstante, reconhecendo que se tem encenada duas classes distintas, é lícito notar o trânsito que Gonzaga realiza entre uma e outra, não escolhendo nenhuma por fim. Essa duplicidade se expande e adquire contornos mais nítidos na cena a seguir:

> [...] era [Gonzaga de Sá] cético, regalista, voltairiano. Usava, como vim a saber mais tarde, para estar em dia como o seu Deus, o dele, frequentar as cerimônias religiosas; e não, como a burguesia republicana, para firmar-se nos frades, padres, freiras e irmãs de caridade e enriquecer-se ignobilmente, criminosamente, cinicamente, sem caridade e amor, senão aquelas de aparato.[267]

O trecho exposto é atravessado por um senso de pura contradição. Se o ceticismo nega a ideia de uma verdade universal, dogmática e se abre para uma postura de radical crítica; a ideia de "estar em dia com seu Deus" colide frontalmente com tal filosofia, posto que a admissão da instância divina exige aceitar o dogma e suspender o ceticismo. Além disso, o filósofo Voltaire foi crítico contumaz da manutenção de quaisquer que sejam os privilégios, fato que se entrechoca com o regalismo de Gonzaga de Sá, que admite a defesa de privilégios pessoais. Para dar mais uma demão à ambivalência flagrada, Voltaire também foi forte crítico da igreja, essa mesma instituição da qual Gonzaga era frequentador. O trecho, contudo, nesse ponto, distingue Gonzaga de Sá da burguesia republicana, essa, que se aproxima da igreja e dos elementos que a orbitam com interesses puramente materiais e de aparência. Ora, mas não compartilha Gonzaga de Sá com o mesmo regalismo dessa burguesia?

A coexistência de elementos díspares aponta para o relativo das postulações, o impossível da síntese, da verdade única. Há de se destacar na cena aquilo que ela maquina em termos irônicos; "a mão ordenadora do escritor"[268] dispõe na figura do narrador os elementos de modo que eles soem neutros e imparciais, entretanto, sub-repticiamente, aponta para as contradições de Gonzaga de Sá. É de se perguntar por esse

[267] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá. Op., Cit.*, p. 61.
[268] A expressão é de Erich Auerbach, utilizada para se referir à elaboração calculada de Flaubert no que tange à ambientação de Madame Bovary. AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019, p. 434.

momento se o resultado da biografia será positivo para o biografado, enfim, se se resultará em crítica ou elogio. Um detalhe, mencionado lateralmente e de modo abrupto pelo narrador enquanto explica o método que irá utilizar para escrever a biografia talvez forneça uma pista sobre tal dúvida: "A vida de Lorde Bacon é abjeta e cheia de vilania; mas vede-lhe as obras, as suas reflexões"[269]. Está aí uma importante reflexão realizada por Augusto Machado acerca do caráter relativo das valorações: os homens não possuem uma face única, podem sustentar elementos contrários, antagônicos até. Nesse caso, as obras e reflexões de Francis Bacon não deixariam de ser feitos positivos por conta de sua vida "abjeta e cheia de vilania". Que forças contrárias conflitam em Gonzaga de Sá? Sua oposição à República é justamente válida ou esconde motivações de outra natureza?

Se já ficara patente que Gonzaga de Sá foge ao modelo corrente de biografados por sua vida transcorrida em marcha de pura insignificância, desvelar para além disso o caráter ambivalente dessa composição, em que os elogios podem timbrar em chave negativa, adicionará ao texto um grau de complexidade que vale refletir. E se o biografado possui essa dimensão particular, também o método a ser utilizado na construção de sua biografia acompanhará tal movimento, assim explica o narrador: "Para se compreender bem um homem não se procure saber como oficialmente viveu. É saber como ele morreu, como ele teve o doce prazer de abraçar a Morte e como Ela o abraçou."[270] O desrespeito à convenção é sinalizado: Augusto Machado informa que o relato será elaborado cronologicamente invertido. Haveria nesse deslocamento, conforme as palavras do narrador orientam, uma maior compreensão do biografado. Ou seja: paralela à vida oficial pode-se haver informações decisivas. Isso equivale a afirmar que, escrutinando a forma como se deu a morte e como se configurava "os gestos íntimos e os [...] atos insignificantes"[271] do biografado, tem-se um quadro paralelo ao olhar posto sob a oficialidade de sua vida. Pontua-se aqui o distanciamento que o texto pretende manter da biografia escrita por Pelino Guedes, cujo interesse recai à vida oficial do biografado. É também bastante próprio da ironia dimensionar o pormenor, o insignificante, ver neles a contradição. Não se exagera em aceitar a indicação do narrador de que o relato oficial – podendo-se ler "a literatura oficial" – em sua pretensão séria, unívoca, entenderá que aquilo considerado pequeno, desimportante, não merecerá

[269] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá. Op., Cit.*, p. 61.
[270] *Idem*, p. 61.
[271] *Id., Ibid*., p. 61.

relato. Augusto Machado, desse modo, ao inverter tal lógica, dá a entender que esse pormenor pode oferecer uma compreensão justa acerca de determinada vida.

O narrador não se fixa na descrição mais pormenorizada desse seu método e, mais uma vez, alterna o assunto. Por ocasião de esperar Gonzaga de Sá "no terraço do Passeio Público, para ver certo matiz verde que o céu toma, às vezes, ao entardecer"[272], evade-se numa longa descrição do espaço, que faz ecoar aspectos de sua vida. Eis a sonoridade do relato: "Quando cheguei ao terraço do passeio, já os morros de Jurujuba e de Niterói haviam perdido o violeta com que eu os vinha vendo cobertos pela viagem de bonde afora; sobre a Armação, porém, pairava ainda o jorro de densas nuvens luminosas, por onde, nas oleografias devotas, acostumamos a ver os santos e anjos da nossa fé."[273] A perspectiva centrada no eu assume de vez o espaço, e a incumbência de tratar de Gonzaga de Sá é momentaneamente suspensa. O processo narrativo ganha, ao descrever a natureza com as técnicas do sublime, fulgor grandioso e majestático, já não se trata mais de uma biografia, mas sim de um demorado contemplar de Augusto Machado, que vai olhando a "calma face da Guanabara", "o negro costão do Pão de açúcar", e "o mar espelhejante"[274]. Constata-se pelo trecho a "Advertência" do editor posta na introdução do romance: a "pessoa do autor" sombreia o biografado; Augusto Machado não realiza uma biografia a rigor. De mais a mais, percebe-se um paralelo se se tem em vista que linhas atrás o narrador incumbia-se da descrição pormenorizada da resolução de um aspecto da burocracia. Assim, passa-se do corriqueiro ao sublime rapidamente, câmbio que impõe ao relato certa heterogeneidade discursiva. Acerca da descrição, o narrador deflagra a correspondência que ele possuía com a cidade, cuja paisagem conta uma história de "longa elegia de dores", que precedeu e deu origem a sua própria história. O passado escravocrata é aqui referido, surge fantasmático: presença na ausência. Augusto Machado apresenta-se para o leitor à luz do conflito de classes, cuja espinha dorsal nesse contexto é a escravidão, bastante próxima no plano temporal e social. A extração do narrador provém daí, conforme o próprio afirma. Não é casual o fato de Gonzaga de Sá pertencer ao Império, calcado fundamentalmente no trabalho escravo; esse dado por si – antes mesmo de uma demonstração de suas implicações no romance – já perturba a apreciação crítica que vê nos dois personagens

[272] *Id.*, *Ibid*., p. 61.
[273] *Id.*, *Ibid*., p. 62.
[274] *Id.*, *Ibid*., p. 62.

uma simetria. Trata-se de distinção fundamental que será descrita e problematizada no capítulo seguinte.

A atmosfera de "tranquilidade catastrófica"[275] com que o relato vai sendo elaborado é então interferido, eis: "A esse tempo, passava, olhando tudo com aquele olhar que os guias uniformizaram, um bando de ingleses, carregando ramos de arbustos – vis folhas que um jequitibá não contempla."[276] O trecho que segue foi já discutido à luz da crítica de Alfredo Bosi, que menciona a "concessão à mentalidade que se deseja agredir", materializado no uso reiterado de adversativas. Em resumo, o narrador se indispõe discursivamente em face dos europeus quererem conhecer sua terra por amostragem: "Tive ímpetos de exclamar: doidos! Pensam que levam o tumulto luxuriante da minha mata, nessa folhagem de jardim."[277] Adiante, a vocalização indignada exaspera-se ainda mais desaguando em xenofobia: "Façam como eu: sofram durante quatro séculos, em vidas separadas, o clima, e o eito, para que possam sentir nas mais baixas células do organismo a beleza da senhora – a desordenada e delirante natureza do trópico de Capricórnio!... E vão-se, que isto é meu!"[278] A alternância de tom que se dará logo adiante, em que o narrador reconhece que sua "sagrada sabedoria de se conhecer a si próprio" não seria possível sem os autores do velho Mundo, indica o que foi posto por Alfredo Bosi, conforme já indicado.

Novamente "a vilania", que pertence ao aspecto, por assim dizer, mais humano, conflita com a obra, dois sinais que se interpolam insolúveis. E se o autor menciona a ambos, é porque tem-se que ter em consideração as duas vias, elas convivem. A revolta contra a colonização dos ingleses, cuja posse da mata funciona como índice metonímico; admite que a cultura, sobretudo a literária, desses seja apreendida. No que tange ao registro xenofóbico de Augusto Machado, depreende-se dele sua ocorrência alegórica. Ao dispor portugueses e africanos em assimilação da formação histórica brasileira, expulsa-se daí os ingleses. A cena serve, desse modo, para situar a história do romance no interior da histórica formação social e étnica do país.

Nesse capítulo que vem sendo descrito é narrado adiante o encontro que se dá entre Augusto Machado e Gonzaga de Sá, dessa vez fora do espaço fechado do serviço

[275] A expressão é de Antonio Candido e foi utilizada para caracterizar a atmosfera em que se davam os contos da obra *Cavalinhos de Platiplanto*, de J.J. Veiga. Ver CANDIDO, Antonio. "A nova narrativa". In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 255.
[276] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op., Cit.*, p. 65.
[277] *Idem*, p. 66.
[278] *Id., Ibid.,* p. 66.

burocrático. Desse encontro, o último, Augusto Machado descreve um passeio que ambos tiveram e que precede a morte de Gonzaga de Sá, assim narrada: "Ao chegar ao jardim de sua casa, que olhava para a Lapa, para a Glória, para a Armação, para Niterói, contemplou [Gonzaga de Sá] o mar insondável, abaixou-se para colher uma flor que me oferecera, mas caiu, e morreu."[279] O relato da morte, já no primeiro capítulo, cumpre a promessa feita linhas atrás pelo narrador de elaborar uma biografia de trás para frente, embora seja o relato rápido, brusco, sem nenhum detalhamento. No mais, sente-se vibrar nessa cena uma componente patética, afinal, morrer ao tentar colher uma flor permite uma via cômica em face de algo correntemente tido como sério, a morte. Além disso, o ato de se abaixar encena uma espécie de queda controlada, que a morte acaba por frustrar. Trata-se de uma expectativa que desagua no nada, definição do que vem a ser o humor. Mais uma vez qualquer traço de heroísmo é negado a Gonzaga de Sá, mesmo sua morte dá-se em circunstâncias das mais prosaicas. Em relação ao passeio que antecede tal cena, nele surgirá uma dinâmica que se repetirá ao longo do romance: os personagens, identificados com a flaneria (sobretudo Gonzaga de Sá) farão diversas elucubrações como que respondendo aos estímulos citadinos. Dizendo de outro modo, as situações do enredo, produzidas em larga medida pelos passeios dos dois personagens, provocarão a palavra, que irá conter críticas, observações, comparações, reflexões.

O capítulo que vem sendo analisado é concluído com a narrativa deixada por Gonzaga de Sá, "O inventor e a Aeronave". Pode-se dizer que se trata de uma história dentro de outra, com a diferença de essa possuir certa lógica causal, com conflito, clímax e desfecho, diferente do romance em si, em que essa estrutura não aparece de modo explícito. No entanto, a pequena narrativa deixada por Gonzaga de Sá, ao trazer seu herói obscuro e fracassado, funciona como uma *mise en abîme* do próprio romance. Em resumo, o conto narra a trajetória de uma obsessão: um homem que dispensa todos seus esforços – físicos e intelectuais – para construir uma aeronave cujo destino é nunca conhecer os céus. Parte da crítica tende, inclusive, a reconhecer nessa passagem a alegorização do senso de frustração apresentado por Gonzaga de Sá. Sob esse registro, as árduas leituras, à recusa ao pleito de títulos e à vida conjugal, sacrifícios enfrentados pelo biografado que desaguaram todos em nada, é correspondente da aeronave em seu malogro de não se desprender do chão. A diferenciação que não se deve furtar aqui a

[279] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op., Cit.*, p. 67.

propósito dessa comparação é que no conto, o "inventor", a despeito do fiasco com sua aeronave, agiu; Gonzaga de Sá não, embora o destino de ambos ser o nada.

3.7 – Ambíguo personagem para uma ambígua biografia

A discussão realizada neste capítulo do que se pode denominar a parte introdutória de *Vida e morte*, que compreende a "Advertência", a "Explicação necessária" e "O inventor e a aeronave", ofereceu um conjunto de informações que permitem o acréscimo de um tópico à reflexão realizada: a ocorrência de elementos próprios da sátira menipeia. O crítico Enylton de Sá Rego, em importante estudo, deliberou circunscrever a segunda fase da obra machadiana na tradição da sátira menipeia[280], indicou para tanto que a incorporação e a assimilação de textos antigos realizadas pelo autor de *Memórias póstumas,* que subvertia passagens e citações desses, fazendo emergir daí a paródia, permitiria, entre outros elementos, a filiação desses romances a esse gênero. Ademais, é também comum à sátira menipeia, destaca o crítico, que ela apresente: "Extrema dificuldade de classificação genérica, caráter fragmentário, ponto de vista irônico, distanciado e geralmente julgado como pessimista."[281] O esforço do crítico se concentra em, por meio de exemplificação, demonstrar a proximidade fundamental dos escritos de Machado de Assis da fase madura, sobretudo do romance *Memória póstumas de Brás Cubas,* com a sátira menipeia. No caso dessa pesquisa, que tem em mira *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá,* o objetivo é outro. Trata-se de trazer o argumento da sátira menipeia não no sentido de provar que é esse um romance que pode ser categorizado segundo tal definição, mas sim entender – e defender a ideia de – que Lima Barreto faz uso de algumas características próprias desse gênero para construir um retrato complexo da relação Gonzaga de Sá e Augusto Machado. Não se deve negar que a fragmentação e a heterogeneidade discursiva – há, só nessa introdução, o registro da biografia propriamente dita, da descrição realista da burocracia, da evasão com técnicas do sublime, do conto deixado por Gonzaga de Sá, para se ficar nesses aspectos – são elementos próprios da menipeia e estão presentes no romance, merecerão comentário, inclusive. No entanto, o foco do estudo recairá na

[280] SÁ REGO, Enylton José de. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
[281] *Idem*, p. 8.

ambiguidade com que o narrador traçou – e adiante, conforme se demonstrará, irá traçar – o perfil de Gonzaga de Sá. Apresentando-se o texto como biografia paródica, o registro do narrador irá ser construído sob a forma da ironia, que irá baralhar as coordenadas entre o sério e o cômico.

O narrador é, decerto, enfático ao tomar o modelo de Pelino Guedes por antimodelo, e sua oposição é, nesse sentido, declarada; descobriu a divisão do trabalho e entende estar em lugar distinto desse. A escolha de um biografado sem prestígio, em diferença dos ministros preteridos pelo biógrafo oficial, funciona como prova desse "asserto". No mais, também seu estilo, ele que não travou contato com a "gramática do senhor Cândido de Lago", irá diferir da grandiloquência buscada pelo Secretário de Justiça. Acresce-se outro elemento fundamental, entretanto, não declarado: Gonzaga de Sá, por ser descrito como sujeito em contradição, terá uma biografia cujos elogios poderão ser dispostos ironicamente e funcionarem, portanto, como críticas. Deve-se lembrar que a biografia de Pelino Guedes é concebida ao modelo de uma homenagem, um espaço para o elogio. O breve trecho discutido, por exemplo, revela nessa biografia sua vocação para o enaltecimento, que inclusive é declarada de antemão quando o biógrafo afirma que o escrito objetiva o pagamento de "dívida" contraída com o biografado. Ora, se Lima Barreto trabalha a biografia de Pelino Guedes sob o signo da paródia, conforme posto, uma homenagem a Gonzaga de Sá pode funcionar com sinal trocado.

4 – Gonzaga de Sá e Augusto Machado: distâncias e divergências

4.1 – Comicidade, ironia e a forma paródica

O capítulo anterior buscou analisar e descrever o traço humorístico presente no romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. De grande importância para a composição dessa comicidade, viu-se, é a ironia, compreendida aqui enquanto procedimento com vistas a ideologias em disputa. Augusto Machado, nessa chave irônica, assume a suposta verdade das biografias escritas por Pelino Guedes que se pretendiam um registro decerto fiel da vida de alguém, mas que – o jogo irônico evidencia isso – nada mais era que construção discursiva, tanto precária do ponto de vista formal, quanto interessada do ponto de vista da vida prática. Dizendo de outra maneira, Augusto Machado, na *aparência*[282], redige uma humilde biografia no fito de traçar um quadro elogioso da vida e das ideias de Gonzaga de Sá, fixá-las para a posteridade; não obstante, o conteúdo que se define desse relato desmente tais objetivos e assim a biografia deixa de elogiar e cumpre, como se demonstrará mais detidamente, propósitos críticos. Em síntese, uma assimilação irônica de determinada ideologia objetiva rebaixá-la e, ao virtualmente pô-la em funcionamento, cava-lhe fundo a estrutura e expõe sua feição negativa, de cujo seus operadores, no plano histórico, tanto se esmeraram em ocultar. Uso exemplar desse procedimento encontra-se nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Ao instalar no proscênio do romance um representante típico da burguesia do Segundo Império, cuja condição de defunto o libera das convenções (necessidade de ocultamento), Machado de Assis expõe dessa classe a Ilustração manejada enquanto verniz, o capricho como regra, a incorporação artificial seguida do descarte de teorias de segunda mão[283] – novidades liberais do Velho Mundo, aclimatadas e postas a conviver com o bárbaro e retrógrado, a escravidão – a iniquidade que não se constrange do errático e superficial de seus projetos e o desejo de fazer-se

[282] A expressão é utilizada por D. C. Muecke para fazer menção a um tipo de ironia cujo significado aponta-se no subtexto do discurso; em sua forma mais comum, no contrário do que se afirma. MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

[283] Roberto Schwarz chamará tais flutuações de "volubilidade"; em seu estudo sobre Brás Cubas, o crítico argumenta que tal movimento, para além de seu trato temático, é também incorporado formalmente no plano sintático, de tal modo que "a volubilidade do narrador e a série dos abusos implicados retém a feição específica [...] de um movimento que a circunstância histórica impunha – ou facultava, conforme o ponto de vista – à camada dominante brasileira." SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 35.

póstero enquanto mera vaidade que a maturidade faz surgir como manifestação de mais um capricho. Pode-se dizer que um dos resultados do produto é: conhece-se melhor – ou, no mínimo, sob ângulos diferentes – uma ideologia quando, pelo trabalho do escritor, pode-se assisti-la em seu funcionamento.

Em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, a ironia, há pouco estudada nos introitos cômicos e n"O invetor e a aeronave", permite discernir sua intenção paródica, que é também procedimento a se sobrepujar uma ideologia. Ora, as biografias escritas por Pelino Guedes, afirma o narrador, lhe inspiraram e serviram de modelo a ser "imitado". Entretanto, a glosa produzida, cuja finalidade cômica foi descrita, resulta na ridicularização desse mesmo modelo que lhe serviu de vetor. Esse jogo é visto em pleno funcionamento na "Explicação necessária", prólogo escrito virtualmente depois de concluída a obra. No tom sério do narrador, que em sua justificativa afirma que "A ideia de escrever esta monografia nasceu [lhe] da leitura diurna e noturna das biografias do doutor Pelino Guedes"[284] é acrescido, no mesmo parágrafo, que seu plano é, posteriormente, escrever as "duas dúzias" que pretende; movimento que, trabalhado ao longo do capítulo, informa o programa irônico do escrito. Com risco de repetição, vale insistir: Pelino Guedes é figura típica da escrita enquanto prática interessada, sua fraseologia adornada e oca bem ilustra, sobretudo porque rebaixada, um tipo de escrita trabalhada no início do século XX a que Lima Barreto por meio de suas obras tanto denunciou. Sintetizando a lógica, atingir criticamente Pelino Guedes significa recusar tudo quanto ele representa no campo histórico-cultural.

Isso posto, confirmadas as investidas paródicas que o narrador, no prólogo avalizado, faz às biografias de Pelino Guedes, sem deixar escapar do conjunto sua dimensão alegórica, um alerta como que surge ao leitor quando em contato com essa "Explicação necessária" no que diz respeito à seriedade da biografia que será lida. Eis que sua forma faz perguntar: se a motivação do escrito é trabalhada em propósitos declaradamente paródicos, o que esperar dessa biografia? Se a pergunta apresenta um quê trivial, sua possível resposta a acompanhará no tom: "que a biografia não será, de fato, uma biografia". O que se deseja acentuar aqui, é que o narrador, no trabalho que realiza de justificar a biografia mobilizando motivos de fundo paródico, imputa uma chave de leitura à obra que reconheça sua feição de "não-biografia". Nesse sentido, também a "Advertência", apreciação que o reticente editor realiza quanto ao equívoco

[284] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op., Cit.*, p. 53.

da classificação "biografia" que seu autor virtual lhe confere, dada a quantidade de expedientes que a desabonam no que tange a essa categorização (excessiva presença do narrador, ausência de rigor no que se refere a dados da vida do biografado, falta de uma explanação mais detida em certas passagens) atua de modo cumulativo no direcionamento da leitura do texto para um outro ponto que não seja o do "relato verdadeiro da vida de alguém", entendendo por verdadeiro mesmo o ficcional, que da biografia emula sua forma. O leitor da biografia de Gonzaga de Sá, pelo contrário, sabe, tão logo entra em contato com os prólogos, que não tomará contato com um texto que se faz passar, formalmente falando, por biografia. A nota inicial do editor a censurar discretamente a demasiada intromissão do biógrafo no relato, seus relapsos a respeito de datas e passagens da vida do biografado; em suma, todo arsenal de gracinhas mobilizados pelo narrador na "Explicação necessária" dão a entender algo de desajuste no que tange os critérios do gênero biografia.

O que se pode destacar então de *Vida e morte* tendo em vista sua construção irônico-paródica tão proeminente em sua introdução? Ou, dizendo de outro modo, se a própria obra indica que o relato não se guiará segundo os fundamentos de uma biografia, que chave de leitura será então útil para melhor enquadrá-la em seu funcionamento?

O presente capítulo propõe aproximar esse romance a elementos da sátira menipeia. Dizendo sumariamente, utilizar-se dos pressupostos da menipeia para analisá-lo. É lícito, nesse momento, não se esquecer de que é o "confronto de ideias" o dínamo da sátira menipeia – importante também a ironia, o uso abusivo da paródia, a variedade estilística, expedientes todos encontrados em *Vida e morte* e já discutidos. Dito isso, insinua-se nessa altura o argumento a que essa pesquisa tentará demonstrar: o confronto de ideias, nervo da menipeia, ocorrerá entre Augusto Machado e Gonzaga de Sá. E esse embate é arquitetado por Lima Barreto de modo a fazer-se amenizado, oblíquo – no limite, até invisibilizado – consequência direta do trabalho com o gênero biografia que, tal qual o modelo parodiado, é afeito ao elogio. Entretanto se se elogia algo ou alguém sob os domínios da ironia, a real significação da predicação se encontra em seu oposto. Tem-se aqui um motivo inicial para assimilar Gonzaga de Sá, no mínimo, com alguma desconfiança. Além disso, é ele descendente de famílias colonizadoras, estruturada no vexatório escravismo, ao passo que Augusto Machado, seu biógrafo, descende de escravizados. É gratuita ou lateral essa discrepância? Teria Lima Barreto posto em

contiguidade tais desníveis a troco de nada? Pelo que foi argumentado até aqui, pode-se, com alguma tranquilidade, dizer que não.

Esse é um dado, todavia, que de modo geral a crítica deixou escapar[285]; em alguns casos, inclusive, vendo na relação de Augusto e Gonzaga tão somente tons cordatos, cujo *quantum* harmonioso os assimilava numa relação de quase homologia. No conjunto dessas apreciações, não foram poucas as que enxergaram em Gonzaga de Sá características todas positivas, o comparando, em alguns casos e a justificar o elogio, a personagens da tradição. Eis, por exemplo, o que afirma Alceu Amoroso Lima no prefácio da edição de 1956: "Gonzaga de Sá é um velho irmão de M. Bergeret e do conselheiro Aires, que encara o mundo sem preconceitos, com um amor entranhado pelos humildes e sofredores"[286]. No registro, para além da comparação, já de intuito elogioso, o crítico destaca na personagem a ausência de preconceitos e o que seria um amor pelos que estão à margem. Certamente que o motivo para tais predicações se deve à parte do enredo que apresenta a amizade que Gonzaga de Sá manteve com o compadre Romualdo, esse, de extração humilde e em tudo diferente daquele – isto é, não dado à vida do pensamento abstrato, à atividade intelectual, a árduas leituras. Mas será que tais virtudes se confirmam no andamento do romance? Também o crítico Robert Oakley traça paralelos entre Gonzaga e os ditos "heróis silenciosos", categoria discutida e apresentada por Carlyle: homens anônimos cujas ações e pensamentos não receberam o devido valor pela sociedade de seu tempo. Desse modo, afirma Oakley, seria a biografia publicada por Augusto uma forma de retirar Gonzaga desse anonimato que lhe foi imposto. O crítico também vê na trajetória peripatética de Gonzaga uma proximidade com Bergeret, personagem da tetralogia de Anatole France[287]. Além disso, o enxerga enquanto uma inteligência capaz de resistir o universo estreito que o cerca, sobretudo no espaço da burocracia.

---

[285] Descontado aqui o trabalho de Osman Lins. Em seu ensaio, a comentar a visita do biógrafo à casa do biografado, entende que "a amizade entre Machado e Gonzaga repousa sobre bases suspeitas; e que, em zonas muito profundas, reconhece Machado subsistir algo dos dominadores na doce figura do amigo". LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. *Op., Cit.*, p. 135. Infelizmente essa linha argumentativa não é levada adiante pelo crítico, que passa a se concentrar em outros aspectos da obra. Vale lembrar que seu estudo trata da produção barretiana de forma abrangente, não se concentrando apenas em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Nos outros críticos que não aderiram abertamente aos preceitos de Gonzaga de Sá, a problematização de suas ideias ou os desníveis em relação a Augusto Machado são tópicas que não surgem em suas reflexões.

[286] LIMA, Alceu Amoro de. In: prefácio de BARRETO, Lima. *Vida em morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op., Cit.*, p. 12.

[287]

Na mesma chave se dá parte da apreciação crítica de Dirce Côrtes Riedel já discutida anteriormente. Também ela destaca a proximidade com que Gonzaga de Sá mantém com Conselheiro Aires, mas principalmente com Marco Aurélio, retratado por Ernest Renan, cujo senso de justiça, de bondade e desencanto para com a vida são também reconhecidos no biografado de Augusto Machado. No conjunto dessas apreciações críticas, para além da visão integralmente positiva acerca de Gonzaga de Sá, a relação biógrafo e biografado é caracterizada enquanto relação de mestre e discípulo, numa espécie de pura harmonia, em que esse retém acriticamente o que aquele postula:

> Gonzaga de Sá e Augusto Machado estão emparedados em sua pureza. O primeiro quer se ver no segundo, naquele que o olha "puro", "imaculado". Nos seus longos diálogos e nos solilóquios do pretenso biógrafo, os dois formam uma ilha em torno da qual gira uma humanidade de covardes, de aproveitadores. No olhar e ser olhado, nas trocas de imersão de um personagem no outro, às vezes os olhares colhem um amálgama dos dois amigos – o mestre e o discípulo – impossível de ser depurado completamente pelo leitor.[288]

Vale repetir, destaca-se por aqui o julgamento inequivocadamente positivo que Gonzaga de Sá recebe, sem que quaisquer de suas posições ideológicas sejam problematizadas; e a relação de Augusto Machado com ele é disposta como se ambos figurassem uma homologia – afastadas desse horizonte as extrações discrepantes de ambos.

O presente capítulo buscará, tendo de apoio os preceitos da sátira menipeia, analisar e demarcar as diferentes visões que as personagens possuem da história – posições que, forçosamente, são ideológicas. O exame dessas perspectivas historiográficas indica que Lima Barreto utilizou-se das categorias históricas discutidas por Nietzsche em *Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida (1874)* para dimensionar suas personagens numa relação de oposição amenizada.

[288] RIEDEL, Dirce Cortes. *Viver literatura: ensaios e artigos (uma seleção). Op., Cit.,* p. 411.

4.2 – A sátira menipeia

A sátira menipeia, de cujo nome deve ao filósofo do século II a.c., Ménipo de Gádara[289], pertence à categoria que se denomina sério-cômico, cuja construção atuou em franca oposição aos gêneros que, na Antiguidade, eram expressões puramente sérias: epopeia, tragédia, história e retórica clássica. Incide sobre a menipeia – e sobre todo o campo do sério-cômico – uma profunda relação com o "folclore carnavalesco", em que se "debilitam a [...] seriedade retórica unilateral, a racionalidade, a univocidade e o dogmatismo[290]. A propósito da carnavalização, Mikhail Bakhtin entende tratar-se da transposição de elementos próprios do carnaval para a esfera da arte, em especial da literatura. Em outras palavras, o autor da *Estética da criação verbal* versa sobre os diálogos diretos e indiretos que a literatura estabeleceu, sob diversos elos mediadores, com as modalidades do folclore carnavalesco. O tema do carnaval, flexível em suas manifestações ao longo das épocas e das diversas culturas existentes, é pensado por Bakhtin no que diz respeito à sua capacidade de horizontalizar e inverter, ainda que momentaneamente – isto é, no curto espaço de duração dessa festividade –, posições ocupadas de forma enrijecida pelos sujeitos na práxis social. Para o filósofo: "o carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores"[291]. Além disso, indica o filósofo:

> As leis, proibições e restrições, que determinava o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade entre os homens.[292]

Em síntese, o carnaval combina "o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante."[293] Importante enfatizar, nesse conjunto de

[289] Cabe observar que dele não se tem registro de nenhum escrito, o conhecimento de seu nome se deve, portanto, à menção que o literato Terêncio Varrão (116 a. C. – 27 a. C.) fez dele e também à evocação de Luciano de Samósata a seu nome.
[290] BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de janeiro: Forense Universitária, 2018, p. 122.
[291] *Idem*, p. 140.
[292] *Id. Ibid*., p. 140.
[293] *Id. Ibid*., p. 141.

características oriundas da cosmovisão carnavalesca[294], a maneira pela qual a literatura passa a lidar com a prática social de uma época, com a história presente, com a vida empírica, a saber, em contato mais imediato, inserindo-se assim na atualidade viva. Trata-se de uma visada de caminho diferente dos gêneros sérios, cujo centro de concentração era o passado grave da tradição, de feição heroica e mítica, apartado do chão histórico mais imediato, entendido, em sua trivialidade, enquanto algo rebaixado.

Os gêneros do sério-cômico, então ocupados com aspectos da atualidade, dessacralizados por assim dizer, apresentavam-se em feições cognatas, com similitudes variadas, dentre as quais é imprescindível destacar o diálogo socrático, posto que constitui base fundamental para a sátira menipeia. O diálogo socrático, enquanto gênero, está calcado na descoberta da natureza "dialógica da verdade" – ainda se acreditava na existência de uma verdade. Sócrates, para quem a verdade nascia do processo dialógico, em oposição ao monologismo universal que se pretendia dono de uma verdade única, definia-se como parteiro, a saber, provocador do nascimento dessa verdade por meio da maiêutica – ato de "inquirir, questionar, refutar, ironizar, fazendo seu interlocutor ser vencido e se desfazer das falsas opiniões"[295]. Em posse então da "dúvida metódica", conseguia demonstrar no outro as fragilidades das posições rígidas, baseadas em dogmas, na autoridade e na falta de lógica. O princípio da maiêutica era, em Sócrates, realizado oralmente. Com o registro que Platão faz de alguns desses diálogos, seus discípulos puderam acessá-los na forma de texto, permitindo assim que a prática pudesse ser replicada e constituída em um gênero discursivo próprio. Há de se destacar no processo maiêutico, procedimento fundamental do diálogo socrático, duas técnicas que a sátira menipeia irá conservar e atualizar: síncrese e anácrise. A primeira consiste na "confrontação de diferentes pontos de vista sobre um determinado objeto"[296], a segunda direciona-se propriamente aos "métodos pelos quais se provocam as palavras do interlocutor, levando-o a externar sua opinião e a externá-la inteiramente"[297]. Um exemplo da aplicação desses procedimentos pode ser percebido no famoso diálogo

[294] Essa pesquisa evitará o termo "carnavalização" por entender que seu significado fora esvaziado no uso indiscriminado em variados contextos. Além disso, o carnaval ao qual se refere Bakhtin em muito pouco – na verdade em quase nada – se assemelha ao que se tem na atualidade. Vale dizer, ainda, que o romance realiza trocas não mais com essa festividade, mas com outros textos.
[295] NAVARRO, Eduardo de Almeida. "Sócrates, o mestre da Grécia e do mundo". Prefácio In: PLATÃO. *Apologia de Sócrates & Banquete*. São Paulo: Martin Claret, 2002, p. 17.
[296] BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de janeiro: Forense Universitária, 2018, p. 126.
[297] *Idem*, p. 126.

socrático intitulado *Fedro.* Comentando sumariamente o texto, o objeto a que recai dois pontos de vistas divergentes (síncrese) é o amor[298]. A personagem Fedro, em ressonância a um discurso proferido por Lísias, representa[299] a defesa dos benefícios de uma relação cujo amor não esteja no centro. Nessa visão, melhor seria a relação orientada pela racionalidade, pautada pelo autocontrole e pela razoabilidade. Em oposição, Sócrates advoga em prol do amor em sua capacidade de êxtase, de entrega, de loucura (fará aqui o elogio dela). Essa divergência, motor da narrativa, eis a síncrese. No que tange aos modos arregimentados para que as opiniões sejam postas está o princípio da anácrise. No exemplo que se vem comentando, Sócrates lança mão de alguns expedientes desse tipo: questiona as insuficiências retóricas do discurso de Lísias, a quem Fedro tanto admira; como se vê, uma provocação visando a polêmica, esse, em resposta, o desafia a elaborar uma contra-argumentação superior. Sócrates assim faz, e elabora um discurso, inicialmente incorporando a premissa da censura ao amante em detrimento do não-amante, para posteriormente inverter tal lógica em defesa dos ditames de Eros. Esse jogo que vai da provocação e passa posteriormente para a falsa incorporação do discurso que tem em vista combater, para, por fim, apresentar a conclusão de determinada ideia, tudo vazado pela forma dialógica, são modulações da anácrise. Pode-se pensar nesse procedimento enquanto mobilização de estratagemas cujo intento último é a busca por um acordo entre os sujeitos, acordo esse temporal, gerado no exercício do diálogo.

Vê-se por aí a ideia enquanto construção, que se processa por meio da confrontação de posicionamentos distintos. O resultado do embate, equilibração (síntese) de perspectivas discordantes, a quem as personagens dão corpo e voz, é o objetivo visado – a assim chamada verdade. Não havia em Sócrates, importante ressaltar, a conclusão apriorística dessa verdade, de modo que as personagens não apresentavam posições estanques; estavam, isso sim, passíveis de mudança, de negociação – colabora para essa organicidade o fato de esses diálogos terem sido travados no exercício da oralidade.

[298] O amor, no contexto do texto, embora não restrito à pederastia no que diz respeito, sobretudo, a leituras posteriores, parece ter nela sua grande referência, daí a síncrese seria: "ao jovem rapaz, é mais proveitoso aceitar a amizade/companhia de um homem mais velho apaixonado ou optar por aquele cujo interesse não seja amoroso?" Para o interesse dessa pesquisa, tal detalhe, e outros a respeito da assimetria da relação referida, é irrelevante, posto que o objetivo do exemplo é ilustrar os procedimentos da síncrese e da anácrise.

[299] Já aqui a personagem enquanto porta-voz de uma ideia.

Comparando com o romance de aventura, destaca Bakhtin, o que se vai ao centro é o homem já formado em sua interioridade (tanto mais exemplar quanto mais impermeável a alterações for), cuja trajetória de provações – exteriores e não internas – constituem pedra de toque à comprovação de sua integridade. Dizendo a mesma coisa de outra maneira, se na obra monológica vazada sob o princípio da aventura, a ideia é inabalável às pressões externas; na constituição do diálogo socrático ganha o proscênio a ideia não acabada, aberta para ser testada, discutida, alterada: trata-se da experimentação de uma ideologia ou filosofia a se formar ou desformar na relação dialógica experienciada pelas personagens. Vale observar que essa abertura para a busca da "verdade" que o diálogo socrático, fixado por Platão por meio do memorialismo, expressa inicialmente, sofre – a par da decadência grega – uma degeneração pelos seus continuadores, posto que o gênero se converte em proposições de verdades prontas (apriorísticas e não mais dialógica, portanto) e a veiculação de ideologias. De tal modo que, a despeito da forma apresentar-se ainda enquanto diálogo, esse é artificial e monolinguístico, um recurso retórico que, sob o invólucro da dialogia, sustenta em sua base uma univocidade que era inicialmente combatida por Sócrates. No diálogo socrático esvaziado da possibilidade de confrontação, as personagens funcionam quais títeres a percorrer um caminho já traçado pelo autor.

É Luciano de Samósata quem funde esse tipo de diálogo com o cômico e passa a decompor os princípios que ele, não mais dialógico, estabelece como sérios. De tal sorte que a história elaborada sob essa forma será construída contra a ideologia que se deseja demonstrar a falsidade. Valendo-se do modelo socrático em que as personagens figuram ideias, Samósata irá, em seu *Diálogo dos mortos*, por exemplo, submeter esses heróis-ideólogos à dialogia posta numa situação limítrofe, uma anácrise aplicada sob o signo da emergência. Na obra em questão, essa excepcionalidade diz respeito às personagens estarem todas mortas quando do exercício dos diálogos. A inserção do elemento fabuloso além de afrontar a seriedade do gênero dialógico já rotinizado que lhe serviu de base, radicaliza a busca pela verdade (na prática, o desmascaramento de uma verdade que se quer demonstrar a falsidade), pois as personagens estando mortas, despem-se daquilo que em seus discursos é convenção e respeito à norma[300]. Esse

[300] Exemplo da morte enquanto desrecalque discursivo encontra-se em Dostoiévski, a quem Bakhtin dedica todo um estudo e o elege como grande continuador e atualizador da sátira menipeia. O exemplo está no conto Bóbok, de 1873. Nele, o narrador Ivan Ivánitch, tendo ido a um enterro, a certa altura deita-se por sobre uma lápide e passa a ouvir uma estranha conversação: um diálogo travado no mundo dos

procedimento de dispor as personagens em situações atípicas, anormais – que não se restringe ao diálogo dos mortos – é nomeado por Bakhtin como "diálogo no limiar". Dado no compasso da excepcionalidade, trata-se de circunstância especial que retira a "palavra de qualquer automatismo"[301]. Embora expediente característico da menipeia, o diálogo no limiar é destacado, em estado seminal, por Bakhtin no próprio Sócrates. O exemplo dado pelo autor russo é o da "Apologia de Sócrates". O diálogo nesse texto – a autodefesa que Sócrates é forçado a elaborar – ocorre diante da violência de uma acusação. Eis o limiar, as discussões, os embates, em suma, a aventura da ideia, aqui poderá – e será – paga com a própria vida. Quanta diferença a propósito do diálogo com Fedro, em que Sócrates dialoga em espaço calmo e ameno, ausentes quaisquer traços de ameaça em seu entorno.

Diante do exposto, o que se retém é que, se é por meio do diálogo que a "verdade" pode ser desconstruída – a mentira descoberta – maior a eficácia se esse diálogo ocorrer fora da normalidade da práxis. Em situações limítrofes, é dada à palavra livrar-se de sua convenção e norma. De tal modo que na busca pelo elemento capaz de retirar dos diálogos sua rotinização, será comum à sátira menipeia o uso do elemento fantástico, de cujo diálogo dos mortos é exemplar. Para o argumento que vem se desenvolvendo, no entanto, descrever e caracterizar a figuração fantástica é sem utilidade; interessa, isso sim, entender o preceito central de sua função na menipeia, que é: dispor as personagens numa posição tal (anormal, atípica, excepcional) que seus diálogos se desnudem, se mostrem integralmente. Bakhtin bem resume essa função:

> A particularidade mais importante da menipeia consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia filosófica: uma palavra, uma verdade materializada na imagem do sábio que procura essa verdade. Cabe salientar que, aqui, a fantasia não serve à materialização positiva da verdade, mas à busca, à provocação e principalmente à experimentação dessa verdade.[302]

---

mortos. Dessa interlocução, se sobressai reiteradamente uma espécie de "nova ordem": "proponho que não nos envergonhemos de nada", "vivamos [...] na mais desavergonhada verdade! Tiremos a roupa, dispamo-nos" bradam os mortos. Ver DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Contos reunidos*. São Paulo: Editora 34, 2018. Na literatura brasileira, o grande exemplo desse expediente encontra-se no romance de Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas (1880)*. Aqui é o narrador que, por estar morto quando da enunciação, não se constrange em assumir sua vilania, veleidades e frivolidade. Machado consegue com isso desnudar as veleidades da elite do Segundo Império.

[301]BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de janeiro: Forense Universitária, 2018, p. 127.

[302] *Idem*, p. 130.

Pode-se depreender dessas palavras que personagens e enredo, e o que mais compuser uma narrativa constituída sob o modelo da menipeia, objetivarão fins filosóficos-ideológicos. As outras características da menipeia como que orbitarão todas em torno desse núcleo, e mais: desaguarão todas nele. Isso firmado, não se deve deixar subsumir que a verdade na menipeia há de se manifestar enquanto busca, provocação de ideologias e verdades aceitas, e não enquanto defesa e afirmação positiva de seu juízo.

Se a viga mestra do diálogo socrático era, no exercício do colóquio, chegar à verdade por meio de uma construção, na menipeia, conservada essa construção dialógica, terá lugar a destruição de uma verdade (ideologia), consequência própria de sua natureza paródica. Luciano de Samósata, nesse sentido, se apropria de uma ideia tida como verdadeira e a submete a várias experiências que paulatinamente levam essa ideia a sofrer deboche, irrisão e, por fim, desmonte absoluto. *Das narrativas verdadeiras* é obra artificiosa no jogo alusivo que realiza ao modo com que "antigos poetas, historiadores e filósofos" narravam a história, qual seja, acrescentando feitos, seres míticos, exageros de tom, em resumo, fabulações. Samósata então radicaliza o expediente; em forma paródica, tece sua história tingida de aventuras, cuja fantasia, o exagero, o andamento errático avultam-se de modo surpreendente. Não obstante a temática deliberadamente excêntrica, com aventuras que vão da lua ao sol, passando pelo interior de uma baleia, o autor encapsula todo esse devaneio na forma de relato de viagem, gênero que os historiadores antigos praticavam. Apropriando-se então da estruturação em forma de relato, que objetiva conferir verossimilhança a um determinado modo historiográfico, e da busca pelos fatos heroicos, Samósata toma tal procedimento para narrar as mais desmedidas cenas. E no exercício paródico de sua historiografia, assumida de antemão um produto da imaginação, eis sua provocação: informa abertamente a natureza puramente ficcional de seu relato. Diferente dos historiadores a quem parodia que, no exercício de suas historiografias, buscavam escamotear o caráter de artificio presente nesse tipo de texto. Também por aqui palmilha-se a representação de uma ideia, ou melhor, demonstra-se, no exercício paródico, a indiferenciação entre processos da poesia e da historiografia, praticada pelos

historiadores à época de Luciano de Samósata, e a leva a um paroxismo.[303] Explicita-se seu tanto de mito e amplificações, exagerando-lhes os procedimentos.

Em posse desse referencial teórico, pergunta-se: que elementos filosóficos-ideológicos são encenados e testados em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*? Que ideias o herói-ideólogo Gonzaga de Sá encena? E seu biógrafo Augusto Machado? Que ideologia – ou ideologias – se pretende desnudar?

4.3 – Da utilidade e do inconveniente da erudição de Gonzaga de Sá para a vida

Aos primeiros encontros com Gonzaga de Sá, Augusto Machado, em face de "algumas considerações suas [de Gonzaga] a respeito do sentido da civilização na América do Sul"[304], pergunta-lhe: "Por que o senhor não publica isso?"[305]. O biógrafo, há pouco tendo mencionado o fato de que, se o amigo "não possuía qualquer sabedoria excepcional", contudo, "tinha em compensação vistas suas e próprias"[306], complementa em seus próprios termos: "Não ruminava"[307]. Está-se aqui nas "primeiras informações" a respeito de Gonzaga de Sá, o narrador, empenhado que está em descrever-lhe a formação e a atividade mental – "Possuía boas Luzes e teve sólidos princípios de formação e instrução"[308] – visa destacar, para além disso, uma nota de excesso, assomada a qualquer coisa de um movimento de livre pensar: "Conhecia psicologia clássica e a metafísica de todos os tempos. Comparava opiniões de Visconde de Araguaia com as do senhor Teixeira Mendes"[309]. A amplitude de escopo enquanto virtude da curiosidade que não conhece limites é aqui estremecida pela implicação de um exagero inespecífico contida na expressão "de todos os tempos", de igual modo, a autonomia de pensamento que põe em diálogo Raimundo Teixeira, divulgador do Positivismo no Brasil, com o poeta Gonçalves de Magalhães faz desconfiar de uma

[303] BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A poética do Hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2001. O autor do estudo indica que essa obra de Luciano de Samósata objetivava discutir o quanto historiadores de seu tempo pareciam desconhecer – ou, no exercício do encômio, ignoravam – as diferenças entre poesia e historiografia, cada qual com suas formas e cânones próprios. Para o autor do *Diálogo dos mortos*, a historiografia era erroneamente elaborada sob preceitos oriundos da poesia.
[304] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op., Cit.*, p. 74.
[305] *Idem*, p. 74.
[306] *Id., Ibid*., p. 74.
[307] *Id., Ibid*., p. 75.
[308] *Id., Ibid*., p. 71.
[309] *Id., Ibid*., p. 71.

excentricidade eclética, errática. A insinuação irônica parece assim precipitar-se nessas linhas, de modo que conhecimento universalizante e autonomia de pensamento se confundem com ausência de método e falta de especificação. Talvez seja esse um indício da incapacidade de Gonzaga de Sá para transformar esse esforço em criação. O biografado, todavia, apresenta motivos de outra ordem em face da recusa em publicar suas ideias ali expostas – "Deus me livre! E os jornais?"[310]. Para o biógrafo, no entanto, "devia haver outro motivo mais profundo e significativo"[311] que esse.

No trecho, Augusto Machado acena para a noção de que um conhecimento implica algum uso, ainda mais se esse for elaborado a duras penas e com traços de autoria. E diante da tergiversação de Gonzaga de Sá, arrisca hipóteses:

> A sua ânsia [de Gonzaga de Sá] e a sua febre de conhecimentos, tais como via nele, sempre a par do movimento do mundo, fazendo árduas leituras difíceis, deviam procurar transformar-se em obra própria, tanto mais que não era um repetidor e sabia ver fatos e comentar casos a seu modo. [...] nunca cessou de aumentar a sua instrução, limando-a, polindo-a, estendendo-a a campos longínquos e áridos. Para que seria esse trabalho senão para criar?[312]

Uma nota de perplexidade é acrescentada à incógnita, informada pelo grau de intensidade e diligência que esse estudo de grande campo de interesse exigiu: que explica todo esse trabalho, senão para a criação? torna perguntar o narrador. Pergunta que, se não é respondida por ora, informa algo de quem a faz: o conhecimento deve possuir alguma utilidade ou, nesse caso em específico, deve implicar criação. É bom que se note que não se trata de uma utilidade qualquer, ao modo capitalista, por exemplo, em que a busca pelo lucro se impõe enquanto ponto de chegada para todos os esforços empreendidos. Lima Barreto, pela boca de seu narrador, cuida para que essa exigência de alguma finalidade para o conhecimento posicione-se fora do campo da troca mercantil; trata-se, isso sim, de uma utilidade voltada para a criação de formas de vida que alimentem a satisfação de viver no presente. Pode-se pensar aqui, inclusive, na criação artística, mas não só, afinal publicar é fazer circular, dialogar, propor. Por esse viés, adentra-se o nervo da obra de Nietzsche que se pretende articular à análise de *Vida e morte*. Já no prefácio de *Sobre a utilidade e a desvantagem da história pra a vida*, de

[310] *Id., Ibid*., p. 74.
[311] *Id., Ibid*., p. 75.
[312] *Id., Ibid*., p. 75.

súbito, o autor alemão fixa algumas palavras incendiárias de Goethe que lhe servirão de aporte para a construção de seu ensaio: "odeio tudo aquilo que apenas me instrui, sem aumentar ou estimular diretamente minha ação"[313]. Por esse dito, Nietzsche buscava afirmar uma historiografia conjugada a um compromisso com a vida da ação (para ele, a vida verdadeira, do prazer no presente), condenando, na mesma medida, um acúmulo de erudição tornado mero luxo, incapaz de ação ou estímulo na vida chã, pois distanciado e encastelado. Esse excesso de conhecimento desvinculado da ação no presente, em Gonzaga de Sá, se dá, conforme se insinua, com o prejuízo da dispersão.

O debruçar-se absorvente de Gonzaga de Sá em vista do que não se converte em gesto é também incompreensível para a tia Escolástica, que lhe criou desde que a mãe do biografado falecera, quando esse tinha oito anos. Sobre tal aspecto, numa conversa travada num jantar, quando da visita de Augusto Machado à casa de Gonzaga de Sá, tia Escolástica diz do sobrinho: "Não parecia um velho, não tinha horas para nada, não tinha método algum." E continua: "Há dias que ele me chega aqui [...] à meia-noite... E sem jantar! Não sei onde anda... Chega cansado... E não é tudo: há noite que passa em claro, a ler, a ler...[314] Em que pese o próprio narrador ver nessas queixas "uma frescura juvenil de amuo entre irmãos de vinte e poucos anos"[315], assomado ao fato de que em mais de uma passagem a tia ser figurada como personagem que não atina para questões de fundo intelectual, ainda assim a de se considerar a percepção de Escolástica acerca do sobrinho, posto que, em certo sentido, ela se relaciona com as próprias percepções do narrador em face de seu amigo. De certo modo, tanto para a tia quanto para Augusto Machado, os esforços acumulativos de Gonzaga de Sá, que na prática se converteram em um modo de viver, se dão esfumados em mistério pois não direcionado a nenhuma serventia.

Houve, contudo – informa a tia – uma situação de exceção. Nesse mesmo jantar, Gonzaga está a contar para Augusto Machado dos sacrifícios que enfrentara para ficar com a casa, que era do pai, e eis que a tia interrompe-lhe, cáustica: "Foi a única vez que te vi ativo"[316]. A pequena frase desce fundo porque informa que a única ação empreendida por Gonzaga no horizonte da práxis visou não a criação, mas a

[313] Apud, carta de Goethe a Schiller, de 19/12/1798, a propósito da *Antropologia* de Kant.
[314] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op., Cit.*, p. 121.
[315] *Idem*, p. 121.
[316] *Id., Ibid*., p. 118.

manutenção do que foi herdado: a casa. O que ela alegoriza? Que implicações ela acarreta para a descrição de Gonzaga de Sá?

4.4 – A casa de Gonzaga de Sá: descolamento temporal e espacial

Como se verá, a visita que Augusto Machado realiza à casa de Gonzaga de Sá, que corresponde aos capítulos VII e VIII, "Pleno contato" e "O jantar", respectivamente, é capital na descrição que se tem buscado realizar do biografado e, além do mais, do biógrafo. Vale aqui concentrar-se mais demoradamente.

A caminho para a casa de Gonzaga de Sá, sente-se pelas palavras do narrador todo o clima de saborosa expectativa que a ocasião lhe despertara: "Acompanhava-me [...] uma grande e exuberante alegria na alma."[317], informa. Em seguida: "O contato ia ser pleno e a visita dar-nos-ia o perfeito enlace de nossas almas [...] levavam-me à sua casa a simpática curiosidade de viver o interior e o desejo de saborear a sua inteligente palestra, paradoxal e um tanto sentenciosa."[318] Comunicação plena e "perfeito enlace de almas" são como promessas de uma fusão que a visita poderia tornar possível. Além disso, "a curiosidade de viver o interior" da morada de Gonzaga insinua um adentrar a um território posto a decifração. Vê-se que tanto a expectativa quanto o desejo de fazer da experiência algo intenso parecem ter função de pôr também o leitor atento a essa visita. Essa perspectiva de se considerar o interior da casa como possível fornecedor de explicações acerca de Gonzaga de Sá ganha relevo uma vez que o narrador informara anteriormente que por todo o caminho vinha pensando no amigo qual uma incógnita. Narra, em primeiro lugar, as circunstâncias em que conheceu o biografado, na Secretaria dos Cultos, a propósito de uma consulta de fundo burocrático. Em seguida, descreve o estreitamente de relação entre ambos, ao que já observa: "[...] pude ir percebendo que se ocultava, sob o seu azedume habitual, uma grande alma compassiva"[319]. Adiante, ainda no exercício de, pelo caminho, ir passando a limpo os lances do amigo, as hipóteses acerca de Gonzaga de Sá se avultam: mágoa não confessada proveniente da juventude, amor não concretizado, sistematização calculada de desgostos e ressentimentos? É nesse trecho, inclusive, que o episódio em que

[317] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op., Cit.*, p. 106.
[318] *Idem*, p. 106.
[319] *Id., Ibid*., p. 104.

Augusto flagra o amigo a desenhar uma figura humana é recordado como componente para talvez servir de pista. Todavia nenhuma conclusão é elaborada a partir dessas rememorações. A última hipótese formulada em tom de pergunta, não obstante, dialoga com o que se vem propondo acerca da falta de método de Gonzaga: "Havia nele um drama de organização ou o que havia?"[320] Desse modo, a visita ocorrer após esse esforço interpretativo de Augusto Machado não ocorre gratuitamente, é esquematizada de modo a sugerir que talvez a residência seja uma resposta.

O caminho até então permeado por hipóteses, e num jogo em que a visita se processa enquanto projeção, isto é, no campo da expectativa e do desejo, depara-se com o real, a porta da casa de Gonzaga, eis como se dá a cena:

> [...] bati palmas, com respeito, no portão do jardim de sua velha casa, lá quase no alto de Santa Teresa. Veio-me abrir a porta um preto velho, da raça daqueles pretos velhos que sofreram paternalmente os caprichos das nossas anteriores gerações.
> - Senhor Gonzaga de Sá?
> - Nhonhô?
> - Sim, meu velho. [321]

Que significa essa recepção? Embora o narrador não a comente frontalmente – a sutileza da crítica é, nesse romance, um requisito técnico – Lima Barreto cuidou para que o episódio de forte menção escravocrata prefigurasse o encontro com Gonzaga de Sá, como a pôr em bases suspeitas "o perfeito enlace de almas" que a visita supostamente permitiria aos dois. Isso porque atende a porta um descendente de escravizados, cuja situação de servidão e, sobretudo, o tratamento dispensado a Gonzaga – Nhonhô[322] – faz ver uma situação de permanência da escravidão. Ora, Augusto Machado também descende de escravizados, que quis Lima Barreto indicar aqui? Em que pese o trecho ser curto, não se pode passar por ele sem maiores considerações.

De saída, deve-se atentar para o momento em que tal cena é disposta: ao final de uma maquinação de hipóteses, expectativas e abstrações realizadas pelo narrador ao longo do caminho para a casa de Gonzaga de Sá, e ao início da experiência no campo da realidade, a visita em si. Pode-se dizer até que a cena opera uma demarcação entre esses

[320] *Id., Ibid.*, p. 105.
[321] *Id., Ibid*., p. 106.
[322] Trata-se de uma forma com a qual escravizados se dirigiam aos seus "senhores", uma adequação do pronome de tratamento "senhor".

dois eixos, sendo o resultado uma espécie de frustração para o leitor ou, pelo menos, um indicativo preliminar de anomalia das condições sociais que circundam Gonzaga de Sá. Outro efeito, também fruto de o episódio abrir a visita, é que não se poderá ignorá-lo no desenrolar da cena, tudo quanto ocorrer no interior da casa como que pode ser submetido e medido segundo esse fato inicial.

Cumpre recordar um dado formal: se o escritor selecionou tal episódio e o enformou no tecido do romance, isso possui implicações para o todo do livro – numa obra não existe gratuidades. Para dizer o mínimo, se a cena aparece figurada em *Vida e morte* é porque ela possui alguma relevância. Ademais, é o próprio narrador quem informa que o "preto velho" que lhe atende a porta – adiante o leitor ficará sabendo seu nome, Inácio – descende de escravizados que sofreram "*paternalmente* os caprichos das nossas gerações anteriores". Na expressão em destaque – paternal – a tecla da ironia é acionada, em face de que nada há de paterno na violência perpetrada aos escravizados, além disso, o vocábulo está implicado em termos críticos, pois era sob a justificativa de uma disciplinarização do sujeito escravizado – o pai enquanto signo desse controle – que as violências e assassinatos eram cometidos pelos escravistas. Por esse movimento, o narrador figura Inácio não apenas como tipo individual, mas insere-o dentro de uma coletividade maior de classe, uma classe de explorados da qual ele, o narrador, demonstra ser sensível. A ironia dirigida ao estatuo da escravidão é também um dispositivo narrativo que alcança aproximar Augusto Machado de Inácio. De igual maneira o tratamento carinhoso que o narrador dispensa a ele – "Sim, meu velho" – timbra na chave de uma identificação ou, no mínimo, de um reconhecimento da injustiça sofrida. Findado o arco da pequena cena é como se a família de Gonzaga de Sá recebesse a etiquetação de escravocrata.

Assim que adentra a casa de Gonzaga, imbuído daquela curiosidade já informada anteriormente, a forma narrativa de Augusto Machado é vazada em forte esforço descritivo. Vale reproduzir todo o trecho:

> Entrei para a sala principal da casa, da qual mestre Gonzaga de Sá fizera a sua de estudos. Tinha o teto em tronco de pirâmide retangular e estucado, e as estantes, a não ser nos vãos das janelas e portas, eram pequenas, da altura do peitoril da janela, e guarneciam a sala em toda a extensão das quatro faces. Por cima delas, ao jeito de um longo consolo, havia bustos, quadrinhos e minerais insignificantes; e, nas paredes, além de dois ou três quadros a óleo, uma reprodução de "Primavera" de Botticeli e um Rouget de Lisle, cantando pela primeira vez a "Marselha". Havia também sobre a secretária um busto de Júlio César e, pregado à parede em que ele se encostava, bem alto, um magnífico retrato do Dante, enquadrado em moldura vulgar, lia-se-lhe

> embaixo, em letras góticas, este verso do "Inferno": *Amor, che aa nullo amato amar perdona* [Amor, que a amado algum amar perdoa]. Pairava por toda a sala o olhar transcendente de um mocho de bronze, empoleirado na "bandeira" da porta de entrada. Com isso, tudo em muita ordem e sem luxo; havia desordem só na grande mesa do centro, em que livros, revistas, papéis se baralhavam familiarmente. Uma cadeira de balanço destinava-se às longas meditações vadias; à direita da mesa, uma cegonha de pescoço esticado, naquele meneio arisco de cabeça tão característico desse pernalta, presidia com elegância e desconfiança ao laboratório das cismas e dos pensares de Gonzaga de Sá. [323]

Em vista do longo arco descritivo, é de se imaginar que alguma função deve haver nessas palavras. No conjunto da cena, sem ainda penetrar no possível sentido de cada objeto, colhe-se um todo heterogêneo, em que elementos os mais variados e dispersos enfeixam o ambiente – "havia bustos, quadrinhos e minerais insignificantes", "além de dois ou três pequenos quadros a óleo" – dando a ver, conforme as palavras de Osman Lins, uma "curiosidade não especializada"[324]. Dizendo de outra maneira, no conjunto dispersivo exposto na sala, tempos antigos se sobrepõe aleatoriamente, misturam-se o tempo de Botticeli com o de Rougest de Lisle, também o de Júlio César com o de Dante. Mais uma vez aqui a ideia de uma ausência de método, reforçada pela mesa de centro "em desordem", com livros, revistas e papéis é posta. De mais a mais, a junção de elementos tão díspares nesse espaço aplica à noção de cultura antiga, que Gonzaga dá mostras de apreço, um barateamento. Nesse *bric-a-brac*, agrupamento de antiguidades aleatórias, vê-se, além do mais, a manifestação do *kitsch.* O retrato de Dante "em moldura vulgar", com verso do "Inferno" em letras góticas – estilo e época em nada próximo do poeta italiano – bem simboliza essa noção de uma banalização.

A propósito das obras expostas, talvez seja possível apontar sumariamente algumas hipóteses acerca do que cada uma possa simbolizar. "A primavera" (1482), de Sandro Botticelli, que possui em sua história a ideia de obra talismã, porque foi encomendada para servir como espécie de orientação ao equilíbrio, cujos polos, à época, se davam entre a melancolia, enquanto possibilidade de acessar o conhecimento do cosmo e, do outro lado, o destempero e a loucura, possível efeito colateral dessa busca quando excessiva, dialogam com o drama de Gonzaga. Pode-se pensar nesse equilíbrio também sob o binômio da sabedoria e da destruição.[325] Parece lícito ver na erudição disforme e estéril de Gonzaga de Sá a ideia de um desequilíbrio, ao passo que a

[323] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op., Cit.*, p. 107.
[324] LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. *Op., Cit.*, p. 133.
[325] BERLINCK, Luciana Chauí. *Melancolia: rastros de dor e perda*. São Paulo: Editora Humanitas, 2008.

destruição se dá no seu imobilismo que nada cria. Em contrariedade ao imobilismo, por sua vez, estão a pintura de Rouget de Lisle – "A Marselha" – e o busto de Júlio César. Aquela, prenhe de implicações heroicas; esse, a elogiar a personalidade de ação grandiosa, do homem que bem conjuga o esforço do gesto ao vigor intelectual. Em ambas, a representação dos atos em grandes proporções, horizonte em tudo distante de Gonzaga de Sá, mas que, por estarem expostas em sua sala, sugerem uma admiração nostálgica desses tempos. Por fim, o mocho de bronze, a cegonha e a cadeira de balanço dão a ver, juntos, decerto o hábito da meditação, da dúvida, do estudo.

Adiante, por ocasião de ir jantar, Augusto passa para a sala contígua e, por aí, depara-se com mais elementos: "retratos de família", que Gonzaga, a manter a tradição, os expunha na sala de visitas. Nas palavras do narrador, "Havia uma galeria de mais de seis veneráveis retratos de homens de outros tempos, agaloados, uns, e cheios de veneras, todos; e de algumas senhoras."[326] Eis aqui uma indicação de que antepassados de Gonzaga possuíam patentes no exército. Um desses quadros expõe uma figura de homem que especialmente chama a atenção do narrador: "Sem bigodes, de barbas em colar, com um olhar imperioso e sobrecenho carregado, um deles me pareceu que ia erguer o braço de sob a moldura dourada, para sublinhar uma ordem que me dizia respeito"[327]. A imagem assume, para o narrador, tons sinistros, não só pelo aspecto sombrio do retratado – um homem em cujo semblante se adivinha o signo do mal – mas também pela ameaça, que se processa mentalmente, de que a representação materialize-se no plano concreto. Nessas poucas pinceladas, Lima Barreto articula um tema de grande reverberação para a literatura de horror: o retorno do que já foi – em geral, dos mortos – enquanto ameaça para os vivos. Mas afinal o que se insinua retornar como ameaça para Augusto Machado? É ele mesmo quem informa, ao revelar que pôde adivinhar que o homem do retrato teria uma ordem que lhe dizia respeito, "cri que ia ordenar: metam-lhe o bacalhau"[328]. Essa é uma expressão utilizada por escravistas que objetivava a pura violência aos escravizados, e informa, como a acentuar sua brutalidade, o arbítrio do gesto atroz, já que Augusto Machado viu-se ameaçado tão somente pela cor de sua pele. Dizendo de outro modo, para além de ver o chicote nas mãos do algoz, mesmo que esse não esteja à mostra, Augusto entende que seria ele o alvo, seu corpo é que haveria de receber as sevícias do algoz. Se o biógrafo fornece aqui

[326] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op., Cit.*, p. 117.
[327] *Idem*, p. 117
[328] *Id., Ibid.*, p. 117.

mais um dado de uma certa união ao escravizados, Gonzaga, em oposição, tem em sua origem escravocratas. Antagonismo que, a despeito da sutileza com que trata o narrador, se acentua no romance.

O tema da escravidão, enquanto presença mal disfarçada ou ameaça de retorno, terá na cena em que pela segunda vez Inácio surge uma agudização porque mais explicitada em seus contornos. Gonzaga de Sá convida Augusto Machado para apreciar um vinho Bucelas e é "o velho preto Inácio" quem serve:

> Dentro em pouco o velho preto Inácio entrou com os copos e a garrafa numa bandeja.
> - Deixa aí, Inácio.
> Embora Gonzaga de Sá falasse com toda brandura, o pobre velho quase deixou cair a garrafa.
> - Não imaginas, menino, que tesouro de dedicação há nesse homem. Eu não sei donde ele a tira e de que maneira argamassou tão grandes sentimentos. Nasceu escravo, uns dias antes de mim; meu pai o libertou na pia, por isso. A mim me acompanha desde os primeiros dias de nascimento. É um irmão de leite. Viu-me nas atitudes mais humildes, apreciou-me em propósitos repugnantes; assistiu ao desmoronamento da grandeza da minha casa familiar; entretanto, não sendo, como parece a todos, destituído de inteligência crítica, sou para ele o mesmo, o mesmíssimo, cuja representação se lhe fez na consciência, no correr dos seus primeiros lustros de vida. Eu não o chego absolutamente a compreender. Acho-o obscuro; mas me deslumbra – é grandioso!... Às vezes, confesso, me parece uma subalterna dedicação animal; às vezes, também confesso, me parece um sentimento divino... Eu não sei, mas amo-o.[329]

A cena aqui, verdadeiro campo minado em seus significados, é arquitetada de modo tal que, mesmo sem que o narrador comente diretamente suas implicações, ocorra o desnudamento acerca da persistência escravocrata na casa do biografado.

Em primeiro, é importante observar que Gonzaga sente-se impelido a explicar para Augusto Machado a circunstância servil a que Inácio atua em sua casa. Vê-se a maquinação técnica de Lima Barreto na ordenação das cenas, pois o que fora sugerido linhas atrás, quando Inácio abre a porta; na passagem acima é construído numa espécie de continuação mais demorada, mais detalhada, como a não deixar dúvidas da relação senhor-escravo que se apresenta ali. Ademais, um elemento dos mais significativos: a distância que se processa entre a brandura com que a ordem de Gonzaga de Sá é dada e a recepção de Inácio, que quase deixa cair a garrafa servida. Que explica tal descompasso? Pode-se compreendê-lo sob as malhas do realismo flaubertiano, em que o narrador imparcial não emite juízos, entretanto a cena em si possui uma crítica que se dá

[329] *Id., Ibid*., p. 111.

no modo como foi erigida. Nesse sentido, a reação em tudo nervosa de Inácio à ordem aparentemente "branda" de Gonzaga tem o alcance de desmentir essa brandura, ou então, situá-la no horizonte do disfarce, pode-se conjecturar: em presença de visitas o tratamento provavelmente se dá de um jeito calmo, ameno, no entanto, sem ela, a coisa muda de figura, por isso a reação de Inácio. Não se força a nota, inclusive, em enxergar no gesto de Inácio algo de um trauma, um reflexo do corpo em face da violência, mesmo quando ela não se apresenta concretamente naquele momento. Além do que, o escritor não o teria figurado em tal situação sem razões. A relação explorado e explorador recebe aqui uma demão, torna-se mais e mais nítida, com o agravante da sugestão de uma violência física.

Na continuação da cena, Gonzaga de Sá traça uma aligeirada narração acerca da história de Inácio com sua família, o tom elogioso e, ao final do trecho, emocionado, tornam desconcertante o relato em tudo porejado de violências. A situação própria de escravizado em que se encontra Inácio é vista por Gonzaga enquanto "tesouro de dedicação", que o biografado afirma não saber "como" nem "de onde" foi "argamassado". Ora, a própria reação de Inácio, em que o expediente violento demonstra sua presença ainda latente, funciona como explicação antecipada para a pergunta equacionada por Gonzaga em chave elogiosa. Em suma, a dedicação é consequência da violência a que Inácio foi e, ao que parece, é submetido. Assim, o próprio arranjo da cena mais do que invalida a dúvida de Gonzaga, a insere no jogo de interesse de classe, do cinismo, da negação do outro enquanto sujeito. No mais, nesse suposto elogio, Gonzaga de Sá aplica a si uma espécie de autoindulgência: afinal, se Inácio tanto se dedica, a virtude deverá estar em seu senhor. Dizendo brutalmente, é como se a própria condição escrava fosse assimilada por Gonzaga enquanto atitude heroica, grandiosa. Ademais, novo choque entre o que se conclama no discurso e o que a cena expõe na prática: Gonzaga afirma que seu pai libertou Inácio "na pia", todavia, a cena o mostra ainda escravizado, a alforria revela-se, portanto, símbolo sem implicação na prática.

No que tange aos elogios que Gonzaga direciona a Inácio, todos eles vão, paradoxalmente, tonando o escravismo mais evidente. Tanto que o biografado afirma a certa altura: "É um irmão de leite", cantilena desgastada no que concerne a agência de mão-de-obra escrava ao entrelugar de "quase família". Essa, inclusive é uma implicação com lastro histórico; sobre tal ponto, o historiador Luiz Felipe Alencastro chama a atenção para o fato de que a escravidão compreendeu um nó no período posterior à

Independência. Isso porque, se na Colônia a escravidão já era operada na esfera privada, no Império deveria passar pelo crivo legal, ser amparada juridicamente. Daí a dubiedade surgida, o escravizado era constituído enquanto propriedade e mão-de-obra em termos legais, mas suas funções eram realizadas, em grande parte, no seio doméstico, *locus* imune ao aparato legal que, pelo menos teoricamente, subscrevia um conjunto de regras a serem cumpridas. Nos limites da casa senhorial, a única regra vigente era a do senhor, a não regra do arbítrio e do castigo. Desse modo, a expressão "irmãos de leite" como que visa retirar a personagem Inácio do frio estatuto documental, que trata da relação de posse do trabalhador servil. Ele é assim locado como (quase) pertencente à família. Tal esforço objetiva camuflar a exploração. É forçoso observar que, sendo Inácio um "irmão de leite" para Gonzaga, ele não participa do jantar, muito menos da apreciação do vinho: a bem da verdade, a palavra não lhe é direcionada e nas duas vezes que aparece está servindo.

Outra virtude destacada por Gonzaga em Inácio é a percepção daquele de que para esse o tempo parece nunca ter passado: "sou para ele o mesmo, o mesmíssimo, cuja representação se lhe fez na consciência, no correr dos seus primeiros lustros de vida". O trecho informa o processo de decadência ao qual passou a família de Gonzaga de Sá: pertencente ao Império, assistiu com o advento da República os privilégios trocarem de mão. Mas para Gonzaga de Sá, Inácio o enxerga do mesmo modo, está como que preso em sua condição escravizada, que vê no outro seu senhor, a quem deve obediência e devoção; é isso que o emociona. Mais um elogio que dá a ver a face de quem o realiza, afinal que virtude há na suposta "incapacidade" de Inácio em perceber as alterações ocorridas na estrutura social da família Sá?

Ao final da cena, Lima Barreto cuida para que o discurso de Gonzaga se esfume em paradoxos: Inácio é admirado em sua condição servil, não obstante Gonzaga o ache obscuro; a percepção do biografado oscila entre ver em Inácio "uma subalterna dedicação animal" e um "sentimento divino". Esse jogo de opostos tão distantes tem a função de cavar mais fundo a atitude e mentalidade escravocrata de Gonzaga, pois ver na servidão forçada do outro tanto um dínamo animal quanto uma iluminação divina é em si violenta porque retira do outro a possibilidade de ser simplesmente humano. No mais, a cena ainda permite ser lida em vista das relações que Hegel explicita entre o senhor e o escravo: este compreende aquele, mas aquele não consegue compreender

quem é este.[330] Se Gonzaga demonstra incapacidade mesmo para admitir que a subserviência dedicada de Inácio é fruto de uma estrutura violenta cuja permanência se deu por falta de opção, isto é, por não ter o Brasil da Primeira República criado condições – sobretudo trabalho assalariado – capaz de integrar os ex-escravizados à sociedade, Inácio lhe será sempre um mistério.

Ainda sobre a cena, é possível arriscar um paralelo do tremer de mãos de Inácio, que quase o faz derrubar a garrafa de vinho, com o retrato que ameaça transformar-se em coisa real para Augusto Machado. Aqui, tanto o chicote quanto a ordem de açoite são adivinhadas mesmo na ausência de sua presença física. Em Inácio, o mando violento é igualmente entrevisto, embora realizado sem violência, pelo contrário, "com toda brandura". É como se na casa, o passado irrompesse em manifestações violentas, não de qualquer violência, mas naquela de fundamento escravocrata. As reações assustadas, tanto de Augusto machado quanto de Inácio, para além de pô-los numa aproximação, tem o poder de revelar o gesto violento pregresso que se busca encobrir.

Também o ameaçador retrato é explicado por Gonzaga de Sá, e as explicações o desabonam posto que revelam seus preceitos. Quando Augusto, em presença da "carranca do velho em barba e colar"[331], pressente o mando violento preso à sua imagem, Gonzaga, como a lhe adivinhar o pensamento, contextualiza acerca dos avós, "cujas fisionomias dão a entender que tinham da vida uma visão de carrasco."[332] "Cada um na sua época há de ser representativo de seu meio", justifica. Para Gonzaga então, tudo se passa como se a história resultasse de uma necessidade interna própria, como se fosse fatal, como se seu desenrolar não fosse desencadeado pelas mãos humanas e pelas relações sociais. A história, para ele, se dá como produto da natureza. Nessa perspectiva, tanto o ascendente carrasco quanto Inácio são títeres a cumprir seus destinos inexoráveis.

Voltando ao jantar, Augusto é apresentado à tia de Gonzaga, Escolástica – cuja velhice sem herdeiro é representativa da cultura "escolástica que, na República, está desaparecendo. O narrador então, "por mera polidez", em presença de um piano – em suas próprias palavras, um "Érard, de cauda, monstruoso, muito grande, [surgido] na

[330] HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2014.
[331] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op., Cit.*, p. 117.
[332] *Idem*, p. 118.

sala iluminada como um animal fantástico"[333] – pergunta se ela toca. Fica então sabendo que essa não trava contato com o piano há 30 anos, desde que escutara Gottschalk.

A respeito do piano, Luiz Felipe Alencastro afirma que em 1850, no Brasil, houve uma febre de importações deles, "a mercadoria-fetiche dessa fase econômica e cultural"[334]. Curioso destacar que o piano, explica o historiador, enquanto signo de *status,* sobretudo um Érard, muitas vezes não tinha quem os tocasse. Por que o comprou então? Alencastro busca responder:

> Porque dava status, porque era moda, a moda, anunciando os 25 anos, a maioridade efetiva de D. Pedro II, o fim da africanização do país e da vexaminosa pirataria brasileira, o prenúncio de outros tempos e dos novos europeus que iriam imigrar para ocidentalizar de vez o país. [335]

Será talvez demais ver no piano de Escolástica as características todas que o historiador aponta, entretanto, não será equivocado enxergar o essencial delas: o piano é mais um traço da identificação e profunda ligação de Gonzaga de Sá com a elite oligárquica imperial.

O fato é que a simples pergunta acerca do Érard postado inútil na sala leva a conversa para tempos remotos. Gonzaga e a tia recordam emocionados antigos e deliciosos tempos – antes do término da guerra com o Paraguai – em que árias de ópera eram cantadas por uma Stoltz vibrante, para o delírio do público. A reminiscência é toda tecida enevoada de sonhos e glórias:

> Depois da ária "Oh! Mio Fernando!", da Favorita, houve um estrépito de palmas, flores e brindes. A duquesa de Abrantes, sobre uma almofada por ela própria bordada, manda-lhe uma coroa. A sala delirou: "coroai-vos! coroai-vos!" Flores, gritos... A Stoltz hesita, afinal põe o emblema na cabeça. Que mulher! Nem que fosse uma rainha.[336]

Depois desse arroubo, Augusto nota que "Gonzaga de Sá tinha lágrimas nos olhos e a tia olhava para o teto cheia de beatitude"[337]. Por aqui, confirma-se que sobrinho e tia comungam de um grande apreço para com um passado em sua feição aristocrática, de pompas e glórias, a cena toda é vazada num clima de pura celebração.

---

[333] *Id., Ibid*., p. 123.
[334] ALENCASTRO, Luiz Felipe. História da vida privada no Brasil: Império: a Corte e a modernidade nacional. São Paulo: Companhia de Bolso, 2019.
[335] *Idem*, p. 37.
[336] *Id., Ibid*., p. 124.
[337] *Id., Ibid*., p. 125.

Vale observar, para falar com Osman Lins, que "Escolástica constitui uma versão mais transparente de Gonzaga" e em presença dela, ele "policia-se menos"[338]. Traduzindo em termos de composição literária, a presença da tia é mais um dispositivo a caracterizar Gonzaga de Sá mais detalhadamente, a revelar-lhe. O narrador em face do saudosismo manifestado diz de si para si: "E eu refletia comigo mesmo sobre a ingenuidade daquela época"[339]. Por aqui se apreende a maquinação do olhar crítico de Augusto Machado, que olha para a história sem reverência e ingenuidade. Essa reflexão inicial será concluída com uma passagem decisiva para fixar o olhar crítico de Augusto Machado:

> Tinha penetrado no passado, no passado vivo, na tradição. Em presença daqueles velhos bons que me falavam das coisas brilhantes de sua mocidade, tive instantaneamente a percepção nítida dos sentimentos e das ideias das gerações que me precederam. [...] pude ver os trabalhos e as virtudes dos antepassados e, também, seus erros e seus crimes. [...] Lançara mais uma raiz; estava mais firme contra as pressões externas, senti que sorvera também uma gota de veneno. [...] Tinha mastigado ideias... Não há civilização isenta de crimes e de erros – concluí. Estava na estação. Saltei. [340]

O narrador entende que a visita lhe trouxe informações das mais importantes, não só de Gonzaga de Sá, seu foco de interesse, sua concepção de história, da vida social, de seus modos aristocratizantes, mas também de uma época que lhe precedeu. Sua expectativa de "viver o interior" daquela casa havia se cumprido, embora o "enlace das almas" ficasse comprometido pela ligação do biografado com a escravidão. Augusto Machado muito observou, analisou e conversou, está, no caminho de volta para sua casa, repassando as impressões gerais, buscando realizar uma síntese. Eis que chega em uma: "[...] pude ver os trabalhos a as virtudes dos antepassados e, também, seus erros e crimes. [...] Tinha mastigado ideias... Não há civilização isenta de crimes e de erros.[341] Sua conclusão, que não à toa é uma máxima nietzschiana contida na *Segunda extemporânea,* tem a feição de uma iluminação. Importante enfatizar que a visão crítica ora figurada, ao realizar seu julgamento para com a história; embora distinga o mal enquanto lei, não põe o sujeito em um pessimismo cuja ação afasta-se do horizonte, pelo contrário: o narrador adquire força ao compreender tal funcionamento, sente-se mais preparado para resistir as pressões externas e, a julgar que empreendeu uma criação artística – o livro que se está a comentar – foi capaz de objetivar uma realização.

[338] LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. *Op., Cit.,* p. 134.
[339] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op., Cit.*, p. 124.
[340] *Idem*, p. 126.
[341] *Id., Ibid.*, p. 127.

Augusto Machado, além do mais, não se evade na pura destruição do passado, como se este fosse a manifestação absoluta do mal; em face do que ouviu, equaciona os termos, há crimes pregressos – sempre os há – entretanto há também virtude.

O último período do capítulo é composto por uma única palavra – "Saltei". No andamento cumulativo do trecho, a expressão reveste-se de uma força simbólica com implicações críticas. Esse salto decerto alegoriza um distanciamento crítico de Augusto Machado para com Gonzaga de Sá. Se nos móveis de Jacarandá vistos no interior da residência, o narrador bem já notava que se destinava a outra categoria de pessoas que não a sua, o gesto violento – "metam-lhe o bacalhau" – teria como mira seu próprio corpo – que dizer então da condição de Inácio? Desse modo, configura-se de bom tom saltar desse mundo ideológico representado por Gonzaga e sua tia. Pode-se, por fim, retomar uma pergunta feita linhas atrás acerca do significado dessa casa, cuja manutenção fora, segundo a tia, única vez que o sobrinho agira: a casa representa o passado. Assim, o esforço por mantê-la exatamente igual, é o esforço de fazer com que a estrutura escravista perdure.

A propósito do texto nietzschiano que apareceu nas palavras Machado, esses são os termos do filósofo: "Pois lá onde somos resultados de gerações anteriores, somos também resultado de seus desvios, paixões, erros e até mesmo crimes; não é possível se livrar dessa cadeia."[342] Bem se vê que o texto barretiano incorporou, nos níveis sintáticos e semânticos, como que integralmente o preceito exposto por Nietzsche: a história presente resulta, inevitavelmente, de ações precedentes, com suas virtudes e seus, sempre presentes, crimes.

4.5 – Possíveis diálogos entre Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá e Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida

No exame que se tem realizado da personagem Gonzaga de Sá, investigação que, lateralmente deu a ver também a posição crítica que Augusto Machado adota, viu-se que o episódio da visita possui centralidade no que se refere a um desvendamento do biografado. É oportuno, nesse momento, articular tal episódio a um procedimento de bastante ressonância na sátira menipeia, a saber: a narrativa é armada no fito de revelar

[342] NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida: Segunda consideração extemporânea*. São Paulo: Editora Hedra, 2017, p. 63.

o que as personagens buscam ocultar. E, sabendo que as personagens encenam, nesse registro da menipeia, ideologias, a derrisão delas é um objetivo importante. No caso que se tem examinado, o apreço à cultura antiga manifestado por Gonzaga de Sá, visto mais de perto, traz consigo a prática da escravidão já legalmente abolida. Em outras palavras, viver o – e no – passado extrapola a dimensão de coisa simbólica para desaguar no plano da realidade, ou seja, na residência há objetos e símbolos, nostalgia do passado, entretanto há também um homem, Inácio, sendo escravizado.

É hora de expor a hipótese nuclear desse capítulo, a de que Lima Barreto valeu-se de alguns pressupostos de Nietzsche elaborados na sua *Segunda extemporânea* para compor o romance, em específico, no que se refere às posições divergentes frente a história apresentadas por Augusto Machado e Gonzaga de Sá. Interessa saber como tais ideias foram compreendidas pelo escritor fluminense, aclimatadas ao horizonte brasileiro do início do século XX e vazadas na forma do romance que se tem estudado. A sátira menipeia, nesse caso, tem a ver com a fatura formal, pois personagens símbolos – na expressão de Bakhtin, "heróis-ideólogos" – postos em situações limítrofes para que sejam expostos em sua inteireza é o nervo desse gênero. É importante nesse ponto que a ideias gerais do texto de Nietzsche sejam apresentadas para que a hipótese possa ser argumentada.

O prelúdio do texto nietzscheano traz, conforme dito, uma coordenada geral: um conhecimento[343] deve ser útil para a vida. Nietzsche cuida para que essa utilidade não timbre no horizonte restritivo do pragmatismo, no texto barretiano essa necessidade de serventia recebe um direcionamento mais específico, é posta no campo da criação. Eis uma interessante incorporação e elaboração, além disso, quem está de posse dessa visão é o narrador, que enxerga em Gonzaga de Sá esse acúmulo de conhecimento que não se traduz em ação.

No texto de Nietzsche, esse acúmulo está ligado a um excesso de cultivo da história, nas palavras do próprio filósofo, uma saturação da faculdade de lembrar. Para o filósofo, as grandes ações históricas dependem, em algum grau, da capacidade de esquecimento que deve acometer a humanidade ou o sujeito em períodos de transformação. No exame a propósito da casa de Gonzaga de Sá, viu-se, que há ali a materialização de um lembrar-se perpétuo. Fisicamente a residência pertence já a outros

[343] Na introdução, esse conhecimento não é especificado, adiante é que se dirá tratar do conhecimento histórico. Para os objetivos dessa pesquisa, essa distinção é pouco relevante pois o interesse é demonstrar a paralisia que o excesso e a falta de utilidade para a ação que o excesso pode incorrer.

tempos, toda sua mobília, seus adornos, sua decoração são objetos que informam o passado, não obstante, também os hábitos aristocratizantes, mesmo as conversas, olham todos para trás. Por aqui toca-se as linhas mestras de *Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida*. Quando Nietzsche, em 1874, publica essa consideração extemporânea[344], segunda das quatro que escreveu, tinha como alvo o pretenso saber da ciência histórica alemã de sua época, cuja ampliação do arco de atuação – em seus termos, o excesso da faculdade de lembrar – demonstrava-se inábil em face da vida verdadeira, "a vida da ação". Não se tratava, para o filósofo, de recusar o saber histórico em sua relação com o tempo vivido, mas de apontar na sanha historicista por intitular-se ciência, sua incapacidade para esquecer e, consequentemente, superar a história. Dito isto, dois pontos tanto se articulam no texto de Nietzsche quanto no romance, na verdade em Gonzaga: excesso de conhecimento sem utilidade e excesso de lembrança – excesso de passado – ambos a prejudicar a vida.

Conforme se viu, em termos de perspectivas históricas, Gonzaga cultiva o passado, ou melhor, vive nele em várias dimensões. Augusto Machado olha esse mesmo passado – também o amigo – de modo a analisá-lo, julgando as ações pregressas que desaguaram no presente. Tem-se aqui dois modos distintos de se portar em face da história: resguardando-a ou a criticando. O texto de Nietzsche trabalha, para além do conhecimento que não gera ação, com a noção de diferentes maneiras de um sujeito, povo ou cultura se relacionar com a história, o filósofo apresenta em seu texto três formas: monumental, antiquária (conservadora) e crítica. Segundo a argumentação que se vem desenvolvendo, de que tal obra de Lima Barreto estabelece diálogo com esse pequeno estudo de cunho historiográfico do autor de *Gaia ciência,* o direcionamento agora é demonstrar que *Vida e morte* estabelece diálogo com essas formas de se portar frente à história, sobretudo com duas delas, antiquária e crítica, como parece óbvio, aquela representada por Gonzaga de Sá, essa por Augusto Machado, ambas a conflitar. Para argumentar em defesa dessa hipótese e examinar como se deu esse diálogo, convém apresentar e discutir essas perspectivas tal como as propôs Nietzsche.

A explicação sumária realizada pelo próprio filósofo é capaz de posicionar as personagens nessa ou naquela perspectiva, eis:

[344] Sobre a expressão, segundo o próprio Nietzsche: "contra a época, sobre a época e a favor de uma época futura", *Idem,* p. 31.

> Se um homem quiser criar algo grandioso, e precisar do passado, então se apoderará do passado por meio da história monumental; aquele que, ao contrário quiser preservar o costume e a reverência pelo que é antigo, cultivará o passado como historiador antiquário; e apenas aquele em quem a carência do presente aperta o peito, querendo livrar-se a qualquer preço do seu fardo, tem necessidade da história crítica, isto é, da história que julga e condena.[345]

Por essa entrada já se pode situar Augusto e Gonzaga nessas perspectivas. Como se vê, são três categorias e as personagens são duas, há de se eliminar uma ou, no mínimo, acoplá-la a outra. Gonzaga de Sá, ficou evidente, se relaciona de modo antiquário com a história: "preserva o costume" e reverencia o que é antigo. Embora ostente em sua residência alguns símbolos heroicos que dão a ver certo pendor monumental, a ausência de qualquer possibilidade de ação retira-o dessa perspectiva. Augusto Machado se relaciona com a visão crítica, e é importante que se registre que Lima Barreto faz esse "apertar no peito", que se processa pela "carência de presente", próprios dessa perspectiva, ocorram em face da permanência da escravidão. A visão crítica, segundo pontua Nietzsche, se impõe porque a continuidade do passado no presente é sentida enquanto "fardo"; em Augusto Machado tal implicação está ligada à sua cor, à sua ascendência africana; não só escravizada num passado remoto, mas no tempo presente, a presença de Inácio confirma isso.

Dizendo um pouco mais sobre os três modos, na perspectiva de se compreender a história chamada monumental, busca-se nos grandes feitos dos, igualmente, grandes homens, combustível para, no presente, repetir suas ações gloriosas do passado. Não é difícil de adivinhar os riscos dessa empresa: selecionar determinados eventos da história em detrimento de outros menos vibrantes; subsumir nos desdobramentos históricos as causas em benefício dos efeitos; supor a possibilidade de repetição e, no que diz respeito à falsificação, emprestar glória e mitificação onde não há. O conservador, por sua vez, embora mais aproximado do conteúdo monumental pois, como esse, está identificado com o passado, é diferente desse, no sentido de que seu apego ao pretérito traz junto a indisponibilidade da ação. Ação essa visada tanto pelo monumental quanto pelo crítico, naquele enquanto repetição, nesse enquanto evento inaugural. E assim o conservador, ou antiquário, em seu culto indiscriminado daquilo que os longos anos dourou de inestimável valor, se vê dispensado da seleção e

[345] NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida: Segunda consideração extemporânea*. *Op., Cit.*, p. 47

da valorização; para ele, o valor histórico está contido no passado ele mesmo, desnecessário hierarquizar. No que tange à falsificação histórica, o antiquário, em face dos "desvios e crimes" dos antepassados, adotará a postura complacente. Sob a desculpa de não incorrer em anacronismo, tudo perdoa porque tudo fora fruto da época, nada há que julgar; ele argumenta, "assim foi porque assim era para ser". Sua contrafação se processa, portanto, sob o signo de uma condescendência, que logra absolver os atores históricos cujas violações foram tantas e tão graves, em decorrência de sua relação reverente. Ele assim advoga por esses e os declara inocentes, a sentença: agiram em resposta e em conformidade com o que o meio exigiu deles. Esse o modo como Gonzaga de Sá naturaliza as ações pretéritas de seus antepassados.

Augusto Machado reconhece no passado seu tanto de crimes – e, embora o narrador não o diga frontalmente, em decorrência da escravidão. Essa postura que não se apieda das agruras do pretérito e que delibera apontar-lhe a sordidez será impossível de ser realizada por aqueles[346] que, em nome da ação no presente, vão colher no passado heroico e grandioso seus exemplos. Esse é um ponto que totalmente afasta Augusto Machado do viés monumental.

Expôs-se até aqui algumas indicações a propósito do modo com o qual Lima Barreto, em diálogo com *Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida*, figurou Gonzaga de Sá em conformidade com a noção antiquária de percepção e relação com a história e Augusto Machado com a noção crítica. Será tentado adiante fornecer mais provas desse diálogo, além disso, examinar mais detidamente o modo dessa figuração e o que se resulta em termos de significação para a obra.

4.6 – Gonzaga de Sá: critérios interessados o (ou um) passado como valor e a paralisia da ação

No episódio em que Gonzaga de Sá e a tia estão a falar da casa herdada, essa observa que a residência permanece quase a mesma; o sobrinho, entretanto, a contraria:

[346] As tendências de se relacionar com a história na vida pode, aponta Nietzsche, se dar nos níveis pessoal, enquanto tendência de um povo, traço de uma cultura, de uma época, de uma classe social. A presente pesquisa, na maior parte das vezes, fará menção a um nível pessoal, entendendo, contudo, as outras dimensões presentes no particular, sobretudo tendo em vista que o romance barretiano figura o ambiente histórico-social.

"Aquela palmeira [...] é nova"[347]. A tia contrapõe, em troça, a informar que a Palmeira nada tem de nova, possui já mais de vinte anos. Gonzaga, por sua vez, arremata: "Nova, sim! Senão nos viu nascer..." [348]. Define-se por essas poucas linhas uma espécie de critério que Gonzaga de Sá fez uso para validar ou não a antiguidade de algo: se não o precedeu é novo. Seguindo a hipótese de que ele está identificado com a noção antiquária, seu apreço ao passado irá, por força, ignorar tudo quanto surgiu depois dele. Isso dito, vale perguntar: que passado exatamente ele cultua no Brasil e que implicações trazem?

Logo ao primeiro capítulo do romance, biógrafo e biografado passam à frente do convento de Santa Teresa, Gonzaga levou Machado até ali para propor uma reflexão acerca do passado. O diálogo travado pelos dois talvez forneça pistas acerca da relação de Gonzaga de Sá com um tipo de passado, eis:

> - Sabes quem mora ali?
> - Freiras.
> - Mora também um conde e creio que princesas.
> - Mortas?
> - Sim, mortos, vê lá o sinal da morte?
> - Não, está sorridente e alegre.
> - E este casarão ali?
> - Está aqui, está desabando.
> - Morto, não é? Sabes por quê? Porque não guarda nenhum morto.[349]

Ao modo de um colóquio de extração socrática que objetiva o convencimento do outro, Gonzaga de Sá inquire seu biógrafo, deseja convencê-lo da grandeza que o passado imprime às coisas. Diante de ambos, duas construções, uma de aparência "sorridente e alegre", outra "desabando". Que se pode concluir dessa diferença? O biografado possui a resposta tão paradoxal quanto sofística: a primeira construção, por carregar o signo da antiguidade, dos mortos, torna-se viva; ao passo que a segunda, sem o peso dos anos a lhe tingir de valores, em suma, sem a presença de mortos, é, por sua vez, morta – em outras palavras, sem valor. O que se pode reter até aqui é que seria a antiguidade o conteúdo que faz aquela ser superior a essa. No mais, ressoa no trecho a noção de tradição, o convento a possui, personagens de outrora deixaram por lá sua marca, ao passo que o casarão, segundo Gonzaga de Sá, não carrega tal marca. Além

[347] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op., Cit.*, p. 119.
[348] *Idem*, p. 119.
[349] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op., Cit.*, p. 67.

disso, a ausência de tradição se faz ver no plano físico: o casarão está desabando, indicativo de que não possui raiz, não guarda a história.

Pode-se pelo trecho arriscar um passo adiante, inferir que o convento traz em si a representação da antiga política monárquica, já que o poder do clero sempre sustentou o absolutismo.

Outro trecho que traz a manifestação do critério de Gonzaga de Sá em relação ao passado é o episódio dos selos. Trata-se de um curto capítulo, "Emblemas públicos", escrito com o propósito de – assim explica o narrador – narrar um traço gracioso da visão de Gonzaga de Sá acerca das coisas, no caso, dos emblemas e selos. Prepondera, no trecho, a voz de Gonzaga, que assim expõe: "A nossa insuficiência nas artes do desenho é manifesta [...] As armas dos nossos estados, das nossas cidades, o cunho das nossas moedas, são uma prova disso"[350]. A respeito da fealdade atribuída ao conjunto de signos que tem diante de si, o critério agenciado não é exposto. Entretanto, ao se propor uma comparação percebe-se a natureza da crítica de Gonzaga de Sá:

> Como são diferentes dos coloniais! Basta a esfera armilar atravessada pela cruz de Malta – símbolo do Reino do Brasil – outorgado por não sei que rei de Portugal, para mostrar como naqueles tempos havia mais gosto do que hoje, nas altas regiões.[351]

Como se vê, é a noção de antiguidade responsável por conferir valor para os emblemas. Nesse caso, não se trata de qualquer antiguidade, mas de uma relacionada ao período colonial. Gonzaga de Sá estabelece enquanto modelo, portanto, uma representação de um período anterior à Independência.

E suas críticas se estendem agora ao Almanaque Garnier, em que as manifestações artísticas da época eram apresentadas:

> Não posso abrir o Almanaque Garnier e ver-lhe os mapas das nossas províncias, com os respectivos emblemas heráldicos, que não fique horripilado com aqueles bonecos que ladeiam escudos estrambóticos, cheios de montanhas e letreiros, além de arvoredos papagaios – tudo o que pode vir de mais extravagante e hediondo à cabeça de um sujeito doido e menos artista desse mundo.[352]

[350] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op., Cit.,* p. 77.
[351] *Idem*, p. 77.
[352] *Id., ibid.,* p. 77.

A crítica às manifestações artísticas do tempo presente é aqui também exposta por Gonzaga de Sá, vale ater-se num ponto. O biografado diz enfaticamente que acha horrível os arvoredos, papagaios e montanhas expostos na publicação, em seus termos, peças hediondas e extravagantes. Ora, são esses elementos símbolos principais do nativismo romântico, que valorizava a paisagem local como diferenciação da cultura europeia. Sob essa perspectiva, não havia no Brasil templos e catedrais antigas – tal qual o convento representa – mas uma natureza exuberante. Essa virada representativa que se intentou no romantismo é símbolo da Independência. Por aqui se pode sentir o modo antiquário elaborado por Nietzsche em Gonzaga de Sá; segundo o filósofo, aquele que admira "utensílios ancestrais" e acredita que ambos – ele e esses objetos – são feitos da mesma matéria, é fiel e devoto desse passado e assim rejeita o que se inscreve no presente, que está em curso e é, portanto, transformação. A recusa de Gonzaga aos símbolos artísticos da atualidade timbram nessa chave.

O desvalor do casarão se dá porque ele ainda não foi banhado pelos longos anos, de igual modo, os emblemas públicos são feios porque atuais. Essa postura própria do antiquário que cultua acriticamente o passado, em Gonzaga de Sá, não se imiscui de uma noção de interesse, pois era ele "filho de um general titular do Império"[353], descendente dos Sá – sobrenome ligado à fundação da cidade do Rio de Janeiro. Sob essa perspectiva, o apego nostálgico implica uma resistência à mudança vista como prejudicial. Tanto o casarão quanto os emblemas remontam ao período colonial, eis uma identificação de Gonzaga com tempos passados.

Essa conexão com o passado, buscada e cultuada por Gonzaga de Sá, intenta também forjar-se enquanto traço distintivo. O descendente da família Sá busca distanciar-se da burguesia arrivista, a seu ver, carente de tradição. No capítulo IV de *Vida e morte*, "Petrópolis", o munício que lhe dá título funciona como metonímia desse outro rejeitado porque ausente de virtudes. Assim discorre Gonzaga:

> A mais estúpida mania dos brasileiros, a mais estulta e lorpa, é a da aristocracia. Abre aí um jornaleco [...] Dás com uns clichês muito negros e encimados pelos títulos: "Enlace Souza e Fernandes", ou "Enlace Costa e Alves". Julgas que se trata de família de grandes nobres? Nada disso. São doutores arrivistas, que se casam muito naturalmente com filhas de portugueses enriquecidos. Eles descendem de fazendeiros arrebentados, sem nenhuma nobreza e os avós da noiva ainda estão à rabiça do arado na velha gleba do Minho e doidos pelo caldo de unto à tarde.

[353] *Id., ibid.,* p. 71.

No trecho, a crítica de Gonzaga de Sá volta-se à ideia de uma aristocracia inautêntica porque arranjada sob as bases do interesse material na figura do casamento enquanto conluio interessado. Trata-se, para o descendente de Salvador de Sá, de uma aristocracia de mera aparência, despojada de quaisquer virtudes, sem tradição e cultura. Ao que se percebe, o alvo da crítica é a burguesia republicana, no entender de Gonzaga, classe que reduziu todas as relações à órbita do cálculo monetário, conforme se lê nessas palavras que ele direciona a Augusto Machado: "Fugi dessa gente de Petrópolis [...] eles são estrangeiros, invasores, as mais das vezes sem nenhuma cultura e sempre rapinantes, sejam nacionais ou estrangeiros."[354] No entanto, o biografado recusa o posto de nobreza pura, afirma não possuir "superstição de raça, de cor, de sangue, de casta".[355] Além disso, afirma que seus antepassados não seguiram as regras da nobreza, casaram "por toda parte", o que por si tornaria impossível o sangue azul. Em que pese tais considerações que visa distanciar-se de certo interesse de se fazer nobre, Gonzaga de Sá, ainda assim, considera-se mais próximo dos códigos da nobreza que a "gente de Petrópolis".

Ainda em oposição ao que representa a gente de Petrópolis – novos ricos, sem tradição e cultura, recém-chegados a posições prestigiosas – num discurso algo performático Gonzaga brada: "Eu sou Sá, sou o Rio de Janeiro, com seus tamoios, seus negros, seus mulatos, seus cafuzos e seus galegos também"[356]. Eis o empenho discursivo de fazer cruzar a história particular com a cidade e seu povo. Sobre esse aspecto, o autor da *Segunda extemporânea* informa que o antiquário "saúda a alma de seu povo como a sua própria alma"[357]. Ser descendente de uma família com quatrocentos anos, para Gonzaga, faz o Rio ser mais dele que da nova burguesia.

Para Gonzaga de Sá, os novos tempos representam uma degradação, ele enxerga a transformação como signo da decadência

E se a transformação corresponde ao pesadelo do conservador, há de se ressaltar que *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* tem de fundo uma profunda alteração da cidade do Rio Janeiro, o Bota-Abaixo. Cumpre antes de tratar desse aspecto, recordar

[354] *Id., Ibid*., p.83.
[355] *Id., Ibid*., p.81.
[356] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op., Cit*., p. 83.
[357] NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida: Segunda consideração extemporânea*. *Op., Cit*., p. 58.

um dado. No estudo que Bakhtin realiza acerca da sátira menipeia, ele assinala a forma com que esse gênero se inscreve em momentos de crise. Seu surgimento, com Samósata, ocorre na decadência de valores do mundo helênico – qual seja, em uma crise. Por crise, no que diz respeito a esse estudo, entende-se: o descompasso que se dá entre uma cultura (ideologia, posição filosófica, forma de vida, crença) instaurada anteriormente e novas formas de vida que se vão impondo na atualidade. Dizendo melhor, um determinado modo de apreender as coisas e lhe fornecer significações, de tal sorte solidificados, se entrechoca com novas relações que estão se redefinindo. Lima Barreto figura essa crise na conjugação que se dá entre modificação e permanência. Gonzaga de Sá aponta (e sofre) essa transformação na cultura e, como se verá adiante, no aspecto físico da cidade, Augusto machado aponta (e também sofre) a permanência da lógica escravista que ainda impera. Em todo caso, a república representa um fracasso pois não é capaz de acolher as demandas populares.

Em relação à mudança no aspecto físico da Capital Federal, não são poucas as passagens do romance que dão a ver tal atmosfera de transformação pela qual a cidade do Rio de Janeiro estava passando no início do século XX, com o Bota-Abaixo, reforma que punha perplexo Gonzaga de Sá, assim informa o narrador:

> Nas ruas da cidade, já não me causava surpreso vê-lo [Gonzaga de Sá]. Era em todas, pela manhã e pela tarde. Segui-o uma vez. Gonzaga de Sá andava metros, parava em frente a um sobrado, olhava, olhava e continuava. Subia morros, descia ladeiras, devagar sempre, e fumando voluptuosamente, com as mãos atrás das costas, agarrando a bengala. Imaginava, ao vê-lo nesses trejeitos, que, pelo correr do dia, lembrava-se do pé para a mão: como estará aquela casa assim, assim que eu conheci em 1876? E tocava pelas ruas em fora em fora para de novo contemplar um velho telhado, uma sacada, e rever nelas fisionomias que já mais não são objetos... Não me enganei. Gonzaga de Sá vivia da saudade de sua infância gárrula e de sua mocidade angustiada. Ia em procura de sobrados, de sacadas, dos telhados, para que à vista deles não se lhe morressem de todo na inteligência as várias impressões, noções e conceitos que essas cousas mortas sugeriram durante aquelas épocas de sua vida. [...] Um dia faltou à repartição (contou-me isso mais tarde) para contemplar, ao sol do meio-dia, um casebre do Castelo, visto cinquenta e tantos anos atrás, em hora igual, por ocasião de uma gazeta da aula primária. Pobre Gonzaga! A casa tinha ido abaixo. Que dor![358]

A postura de Gonzaga, conforme se pode vislumbrar, condiz com a do *dètraqué*, cuja existência transcorre em desajuste com a atualidade. Esses elementos não são estranhos à perspectiva antiquária, na verdade a confirmam. O sujeito a viver em

[358] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Op., Cit., p. 88.

dissonância com sua época, em um tempo paralelo. Pertence também à mentalidade antiquária, o entendimento de que o passado da cidade espelha seu próprio passado. O casebre do Castelo, não à toa, bairro ligado às origens da cidade, é a própria infância de Gonzaga de Sá. De mais a mais, seu tombamento pode ser lido enquanto destruição de determinada superestrutura que se pretende alterar por outra, e Gonzaga de Sá, seu representante, ao assistir tal espetáculo talvez adivinhe seu próprio destino.

Para se examinar o que o Bota-abaixo metaforiza, vale expor sumariamente sua significação em termos históricos.

A rigor, tratou-se de uma reforma urbana idealizada e posta em prática no centro urbano da Capital Federal, Rio de janeiro, ao início do século XX sob o comando do prefeito, engenheiro de formação, Francisco Pereira Passos. O presidente à época era Rodrigues Alves, que não por acaso hasteava a bandeira do positivismo, cujo progresso era seu *slogan*, além do que, a promessa de remodelar a Capital fazia parte de seu plano de governo. Não se pretende aqui catalogar em pormenores o conjunto de reformas realizadas nesse período, excederia o campo de interesse dessa pesquisa. Mais eficiente é tentar entender que motivações as definiam; dizendo em outras palavras, auferir as relações entre as modificações físicas e a alteração de mentalidades.

Tome-se o caso paradigmático da Avenida Central. Exemplar porque demonstra em corpo e forma o ideário empenhado nessa remodelagem. Em primeiro, analise-se seu aspecto de ordem mais prática, melhor dizendo, sua adaptação à modernização técnico-produtiva do início do século XX. De tal sorte que a Avenida ao término de sua construção dispunha de longos 33 metros de largura. A rua do Ouvidor, em 1900, era de tal modo estreita que mal comportava os automóveis que à época começavam a circular.[359] Marc Ferrez, informa que a maioria das ruas possuíam no máximo seis metros de largura, para se ter uma ideia, só a calçada da Avenida possui sete.[360] A estreiteza referida é signo de uma cidade materialmente erigida em conformidade com o regime escravocrata, em que a carência de equipamentos adequados – exigentes de uma estrutura mais moderna – era reposta pela mão-de-obra servil.[361] Além disso, a economia ainda não estava urbanizada, nem o capitalismo havia se expandido para todas as relações sociais. Em suma, a economia encontrava-se na

[359] FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Rodrigues Alves: apogeu e declínio do presidencialismo*. Brasília: Editora Senado Federal, 2001.
[360] FERREZ, Marc. *O álbum da Avenida Central*. São Paulo: Ex Libris, 1983.
[361] FEIJÃO, Rosane. *Moda e modernidade na belle époque carioca*. São Paulo: Editora Estação das Letras e Cores, 2011.

mão de poucos e sua característica ainda rural adequava-se às ruas estreitas, pois o veículo não se fazia presente. Sendo assim, a configuração tida por "atrasada" no período republicano, ao tempo do Império, assentado, sobretudo, sob o escravismo, não via nesse atraso um empecilho. Finda a escravidão, eis exigências modernizantes. E os 33 metros da Avenida Central, tanto visa cumprir tal exigência moderna como afastar-se do período anterior. A pesquisadora Rosane Feijão chama atenção para o fato de que era comum nas crônicas da época, cujo objetivo era o elogio da reforma, o adjetivo "colonial" ser empregado de modo pejorativo, como indicativo de atraso. Não por acaso, o mesmo adjetivo é utilizado por Gonzaga de Sá, no episódio dos emblemas públicos, em termos positivos. Desse modo, o que a modernidade republicana estabelece como signo do atraso, tanto mental como físico, Gonzaga considera superior porque depositária de uma tradição, mais virtuosa porque a atualidade, para ele, representa a degradação.

O que se quer enfatizar aqui é que o projeto de modernização[362] da cidade do Rio de Janeiro atua nessas duas frentes (material e imaterial), de igual modo a rejeição de Gonzaga de Sá opera nessas duas camadas: rejeita-se os novos prédios – e a destruição dos antigos – da mesma maneira que os emblemas públicos, ambos são duas e a mesma coisa. No romance, o Bota-Abaixo é a metáfora da alteração que se dá no plano físico e mental da cidade, o Rio republicano que se desfaz de uma tradição para adentrar a uma lógica de desenvolvimento capitalista.

Pode-se reconhecer tal declínio figurado na própria morte de Gonzaga de Sá. Após a passagem do Convento de Santa Tereza, abruptamente Augusto Machado descreve a morte de Gonzaga de Sá:

> Continuamos a subir.
> Ao chegar ao jardim de sua casa, que olhava para a Lapa, para a Glória, para a Armação, para Niterói, contemplou o mar insondável, abaixou-se para colher uma flor que me oferecera, mas caiu, e morreu. Foi assim. [363]

[362] Utiliza-se aqui o termo "modernização" com base no estudo de Faoro. Se a modernidade se dá enquanto busca pelo progresso, seu movimento seria positivo, de modo que tal esforço não se restringiria apenas ao horizonte tecnológico, se daria em um campo mais abrangente, envolvendo principalmente as noções de cidadania, saneamento básico, saúde, educação, uma modernidade capaz de fazer do Estado uma Nação. Modernização por sua, traz uma ideia de progresso com ênfase estritamente material, é restrito a uma classe (burguesa) e localizado geralmente nos centros urbanos, o interesse que aqui vigora é particular; e o povo, não raramente, é tido como um obstáculo. FAORO, Raymundo. *A questão nacional: a modernização*. *Estudos avançados*. São Paulo: USP, v. 6, n. 14, p. 7-22, jan./abr. 1992

[363] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op., Cit.*, p. 67.

A cena guarda em si cintilações de ironia, tanto pela forma como ocorreu tal morte, descrita de forma apressada e sem maiores detalhamentos, como pelo que ela suscita em termos de comparação entre o casarão de Gonzaga e o outro que ele havia dito não possuir em si o sentido da história porque não guardara os "mortos", ou seja, Augusto Machado, ao justapor esses dois casarões, associa Gonzaga a típica burguesia que ele criticara em prejuízo de sua admiração e identificação com símbolos e seres da antiga nobreza. No que se refere à dimensão simbólica, a morte de Gonzaga de Sá representa a morte de sua família e a dos colonizadores, além disso, fenece também o mundo da tradição.

Por fim, o excesso de passado que causa a paralisia da ação pode ser percebida nas palavras de Augusto Machado a comentar o "abuso que [Gonzaga de Sá] fazia da faculdade de locomoção" – sempre em busca de reavivar impressões, noções e conceitos que a paisagem lhe suscitava: "Entendi que havia nele uma parada de sentimento e que o volumoso caudal, de encontro ao dique incógnito, crescera com os meses, com os anos, subira muito, e se extravasara pelas cousas, pelo total de vivo e de mortos que lhe assistia viver."[364] Lê-se nas palavras do narrador a indicação de que esse apreço e reverência ao passado, aqui na forma física da arquitetura da cidade, se processou em Gonzaga de Sá tal como um sentimento. Esse, por sua vez, fora crescendo com o tempo a ponto de se extravasar pelas coisas. Essa noção de transbordamento afina-se com a ideia de excesso de conhecimento, em ambos, qualquer ação no horizonte da práxis fica inviabilizada.

Em relação ao fracasso do antiquário, Nietzsche aponta o excesso de história que, ao invés de conservar, mumifica o sujeito. Esse, atulhado de imagens pretéritas, realiza-se e mesmo esgota-se nelas. Gonzaga de Sá, em face da cidade, ignora o que há de presente nela e busca evadir-se naquilo que já passou. Nesse sentido, sua casa é também toda deslocada temporalmente, está com símbolos e com a presença de um escravizado.

[364] *Idem*, p. 88.

4.7 – **Augusto Machado e a disposição crítica**

Na cena em que o narrador visita a casa de Gonzaga de Sá, viu-se seu afastamento em face do biógrafo, dado o conjunto de índices colhidos naquela residência que informavam da ligação desse com a escravidão. Pretende-se nesse ponto da pesquisa apresentar mais uma passagem em que a ótica crítica de Augusto Machado fique evidente. Examinar como Lima Barreto, em diálogo com Nietzsche, enformou a ótica crítica. Importante recordar o que o filósofo afirmou em relação a essa disposição de submeter a história a um julgamento: "[...] a mesma vida que precisa de esquecimento precisa, de vez em quando, da destruição desse esquecimento"[365].

A propósito de esperar Gonzaga de Sá para, no Passeio Público, "ver certo matiz que o céu toma"[366] em alguns entardeceres, Augusto Machado passa a descrever o ambiente que o cerca. A força plástica da descrição faz supor, dada a proeminência com que a natureza é explanada, algo de um romantismo talvez alencariano: "O negro costão do Pão de Açúcar dissolvia-se nas mansas ondas da enseada; e da mágoa insondável do mar, se fazia a tristeza da Boa Viagem."[367], canta o narrador e essa é a tonalidade geral da passagem. Quão distante em timbre é essa descrição, avultosa de adjetivos e prenhe de intenções poéticas, em vista do relato absurdo realizado páginas atrás acerca dos desdobramentos mesquinhos de um quiproquó burocrático. Lá, a sensaboria do que é reles e insignificante, o espaço fechado e sufocante do papelório inútil; aqui, o lume, a amplitude a quase arranhar o transcendente em palavras febris. Essa alternância de modos narrativos dá ao conjunto do capítulo uma aparência heterogênea – sem esquecer que o finaliza a narrativa do "Inventor e a aeronave", isto é, outro modo narrativo – expediente que dificulta apreciar o panorama ou, como indica o narrador, vencer as lacunas que a história de Gonzaga de Sá propõe enquanto desafio. Mas esse estilo ziguezagueante, se visto como procedimento, ajusta-se à maneira com que se vem tratando criticamente o romance; vale lembrar que as citações, glosas, estilizações e paródias configuram arsenal da menipeia, de igual modo seu uso saturado faz emergir a comicidade que lhe é própria. Em conformidade com essa oscilação estilística opera, de igual modo, um revezamento temático, ambos a atuar amalgamados. A saber: a questão das salvas ao Bispo que o primeiro capítulo encena, se esse deveria receber dezessete ou

[365] *Id., ibid*., p. 63.
[366] *Id., Ibid*., p. 61.
[367] *Id., Ibid*., p. 62.

dezoito salvas, é disparatada em seu desenrolar intrincado, e a linguagem relatorial empregada torna o conteúdo ainda mais sem cabimento diante de um assunto tão pequeno e insignificante. Desse esforço narrativo racional, Lima Barreto alcança a satirização, uma vez que nada há de racional tanto no impasse quanto no seu esforço de solucionar a questão das salvas ao bispo agenciando leis e portarias, e a linguagem igualmente racional acaba por revelar isso. Entende-se ver nesse esquema narrativo flutuante parte do jogo paródico-irônico de dizer e desdizer, elogiar criticando, afirmar enquanto se nega etc, em suma, o vaivém temático-estilístico visa impor-se enquanto desafio à compreensão. Se mesmo o narrador se vê impossibilitado de iluminar alguns pontos nebulosos da vida de Gonzaga de Sá, isto é, explicar-lhe as razões do fracasso assumido qual um destino, algo desse impasse surge igualmente ao leitor em presença de obra cuja aparência é tão errática. Mas as coordenadas históricas de Nietzsche podem fornecer – como se quer provar esse capítulo da pesquisa– um nexo em face da descontinuidade que *Vida e morte* apresenta.

Na descrição que Augusto Machado realiza, corre no avançar dessa evocação distanciada um momento em que essa natureza deixa de ser simples objeto de apreciação que se esgota em si, para se revestir de um conteúdo algo além de sua aparência:

> A glória, do alto do outeiro, com o seu séquito de palmeiras pensativas, provocou-me pensar e rememorar minha vida, cujo desenvolvimento – conforme os votos que os meus exprimiram no meu batismo – se devia operar sob a alta proteção de Nossa Senhora da Glória.[368]

A natureza agora faz rememorar as promessas que, conforme vai revelar o narrador logo adiante, não se cumpriram nem se cumprirão – "se ainda não estou nem a milésimo do caminho nunca lá mais chegarei..."[369], afirma. Se a visão do cenário dispara em seu apreciador o facho da memória pessoal; o olhar demorado do biógrafo trata de elevá-lo a condição de símbolo: "[...] fiz um detido exame dos meus atos passados e fui colhendo as analogias com o meu ambiente pátrio"[370]. Vê-se que a natureza – de forma mais ampla, o ambiente – é imantada de notações históricas, não apenas faz lembrar seu observador, como traz em sua feição alguns índices que guardam

[368] *Id., Ibid*., p. 64.
[369] *Id., Ibid*., p. 64.
[370] *Id., Ibid*., p. 64.

correspondências com sua vida precedente. Se se pressente nessas indicações do biógrafo aquele ligame do qual Nietzsche afirma possuir o conservador com o passado de sua cidade; as analogias elaboradas por Augusto Machado hão de diferenciá-lo desse tipo, porque críticas, sem reverência e desejo de continuidade próprias desse modelo de historiador, ei-las: "Diante da Serra dos Órgão [...] aprendi a desprezar as fofas cousas da gente de consideração e a não ver senão a grandeza de suas inabaláveis agulhas que esmagam a todos nós"[371]. Ademais, a evocação do colorido da cidade deixa-se perturbar pela ressalva, emoldurada na linguagem da adversativa: "Quis viver muito, tive ímpetos e desejos, nas suas manhãs claras de maio, *mas* o sol causticante do seu verão ensinou-me [...] a sofrer com resignação e a me curvar aos ditames das cousas, sempre boas, e dos homens, as vezes maus."[372] Como a concluir o exercício reflexivo, o narrador assim arremata:

> E assim fui sentindo com orgulho que as condições de meu nascimento e o movimento de minha vida se harmonizavam [...] e também foi com orgulho que verifiquei nada ter perdido das aquisições de meus avós, desde que se desprenderam de Portugal e da África. Era já o esboço do que havia de ser de hoje a anos, o homem criação deste lugar. Por isso já 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 de dores que ela presenciou nos segmentos de vida que precederam e deram origem à minha.[373]

Aqui nova informação: a paisagem, além de fornecer analogias com a história pessoal do sujeito, engloba aspectos mais coletivos, a saber, a relação entre cidade e seu povo. E essa paisagem admite não só o olhar que lhe adivinhe afinidades, mas também aquele que reconhece em suas marcas o rastro de outrora, que dá a ver o que no presente é sedimentação do passado. Cumpre assinalar a gradação da cena: o narrador inicia com o registro que compõe quadros de força plástica, em seguida passa para a aproximação da paisagem com o transcorrer de sua vida pessoal, por fim, o particular amplia-se para o social e a conclusão que se chega é que o cenário contemplado contém em si um sentido histórico, capaz de explicar o presente. As origens do narrador – Portugal e África – explicam seu estar no mundo – "as condições do meu nascimento e o movimento de minha vida se harmonizavam" – e, retroativamente, informam as razões

[371] *Id.*, *Ibid*., p. 64.
[372] *Id.*, *Ibid*., p. 65, grifo nosso.
[373] *Id.*, *Ibid*., p. 65.

de seu fracasso: descendente de escravizados, experimentou a atualização de antigas opressões. Não obstante a instância pessoal se ampliar ao coletivo, Lima Barreto cuida em fazer seu narrador não deixar o plano social subsumir em face do individual. De tal modo que se a personagem Augusto Machado indica o quanto o meio influi nos desdobramentos de sua própria vida – sendo mais específico, o quanto um meio enraizado pela escravidão é limitador para quem descende de escravizados – a percepção dele é logo articulada ao corpo social urbano "o homem criação deste lugar [o Rio de janeiro, o Brasil]" é igualmente fruto de ações de um passado escravocrata. Essa "longa elegia de dores" (afinal foram trezentos e oitenta e oito anos do terrível regime, quase quatro séculos) estão presentes nessa paisagem, ela explica as relações estabelecidas no agora, o narrador entende que ela precedeu e originou o que há em seu presente.

4.8 – Aleixo Manuel, o presente e, quem sabe, o futuro.

Em raro momento de descontração no romance, Augusto Machado está com os amigos, o grupo apelidado de "Esplendor dos Amanuenses", em um café. Trata-se de local em que se cultivam ideias, discussões, projetos literários. O clima de amenidade é então perturbado pela chegada de Gonzaga de Sá, que traz informações fúnebres: "– O compadre acaba de morrer... Vim tratar do enterro... Preciso de ti para carregar o caixão...Vem, Machado... Vem, Machado; espero esse serviço de sua piedade..."[374], suplica ao amigo.

A morte do compadre Romualdo trará para o romance, conforme se verá, consequências variadas: animará desejos recônditos, orientará assuntos e dúvidas, tocará o local e também o universal da vida; em Gonzaga, avivará ressentimentos adormecidos. A ressonância dessa morte dará ao romance o tom das últimas questões, acontecimentos no interior de uma narrativa que impelem as personagens a se despirem de jogos convencionais, a se revelarem.

Se parte da crítica apontou em *Vida e morte* sua lógica fragmentária, o evento acima referido é talvez o de maior força romanesca, no sentido de que sua ocorrência retira as personagens de um lugar de puro discurso distanciado e os põe a lidar com a

[374] *Id., Ibid*., p. 132.

finitude da vida. A morte do compadre ocorre no capítulo IX – "O padrinho" – e a partir daí os dois devem deslocar-se até o subúrbio da cidade do Rio de Janeiro para acompanhar toda liturgia fúnebre: velório, cortejo e enterro. Augusto põe-se a questionar a velha "interrogação a que ninguém até hoje respondeu com segurança – o que vamos ser depois 'disto'?[375] E em presença da morte as coisas tingem-se de cores mais vivas que de costume:

> E as mulheres passavam, moças ou velhas, feias ou bonitas, de todas as cores, roçavam-se, e nunca em seus olhos, nunca em suas faces eu vi tanto brilho, nunca as vi com aquele estranho fulgor, com aquela fascinação, com aquela força de absorção... A luz tinha mais doçura, as fachadas mais beleza, o calçamento não era áspero... Eu ia ver um morto![376]

Vê-se nitidamente que tal alteração não se deu nas coisas em si, mas na apreensão do sujeito que em face da iminência do contato com um morto empresta perplexidade ao rotineiro. Insinua-se aqui um estado de coisas muito próprio da menipeia, a vida vista sob ponto de vista menos rotinizado, expediente da ordem das últimas questões. Augusto Machado olhando a humanidade como que com olhos novos, pensa de si para si: "Não estava só no mundo e toda aquela gente tinha que morrer, como eu..."[377]. Eis um cálculo a demonstrar que, em que pese as diferenças dos seres – na verdade, as injustiças entre eles – a humanidade toda tem um destino comum: a morte. O raciocínio guarda um tom de evasão, modulado como a afugentar o doloroso da vida que se afirma no presente. E esse presente surge personificado logo adiante a rivalizar com esse prenúncio de capitulação. No bonde tomado no Largo do São Francisco, em direção ao velório de Romualdo, o narrador depara-se com quatro sujeitos. Pelo modo como são descritos, ressalta-se o antagonismo que esses representam em relação a ele. São falantes, risonhos e a narração faz ver que estão em perfeita harmonia com certos valores da época. Tanto é assim que, a certa altura, um deles põe-se a discorrer sobre a "tese das raças": "Dizia um com um grande anel simbólico no indicador: - Tem a capacidade mental, intelectual, limitada; a ciência já mostrou isso."[378] O anel é aqui signo do desejo de distinguir-se pelo diploma, decerto

[375] *Id., Ibid*., p. 132.
[376] *Id., Ibid*., p. 132.
[377] *Id., Ibid*., p. 133.
[378] *Id., Ibid*., p. 134.

traço comum em parte da burguesia republicana[379]. Lima Barreto, entretanto, não deixa que o racismo pseudo científico passe ileso ao olhar crítico de Augusto Machado, eis como se dá a continuação da cena:

> O mais moço então perguntou, olhando os fios de transmissão elétrica:
> - Por que será que os passarinhos tocam nos fios e não são fulminados?
> - É que de dia a comunicação está fechada.
> E se não fossem os graves pensamentos que me assoberbavam naquela hora, ter-me-ia rido daquele sábio de capacidade intelectual ilimitada.

O disparate da resposta do "sábio de capacidade intelectual ilimitada" (expressão posta ironicamente) é demonstrativo a um só tento tanto do caráter irracional da "tese das raças" quanto da indigência intelectual de quem a defende – racismo em sua manifestação pura. Quem a expõe a faz sob o argumento vexatório da suposta "capacidade intelectual limitada dos negros", e a cena, em sátira mordente, demonstra que o limitado vem justamente da tese e dos defensores e propagadores dela. Não à toa, quem a defende porta um "grande anel simbólico", espécie de senha que lhe garante a autoridade da posição prestigiosa, um dado que alegoriza o quanto parte da classe dita intelectual do Rio de Janeiro do início século XX, em posse de premissas positivistas e de um darwinismo social, repuseram a ordem escravista no pós-Abolição. Se à perspectiva crítica interessa livrar-se de formas pretéritas de organização social alicerçadas na injustiça, a reatualização delas será grande obstáculo a quem se orienta segundo tal visão. Isso porque a repetição, isto é, a manutenção do que é antigo, surge aqui com o vezo da novidade. Se a escravidão, legal e juridicamente ficou para trás, estatuto bárbaro e atrasado – o hino da República, por exemplo, não se constrange em bradar que "Nós nem cremos que escravos outrora/Tenha havido em tão nobre País"[380], esse outrora, inacreditavelmente, corresponde há menos de três anos – seu eixo central de inferiorização da população negra é mantido na República sob a conspurcação da "ciência".

Sob o efeito da notícia da morte de Romualdo, são essas impressões e questões que primeiro surgem a Augusto Machado. Gonzaga de Sá, por sua vez, demonstra ter ao encalço outra sorte de divagações. Pergunta ao amigo se esse já namorou, e na negativa

---

[379] SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. *Op., Cit.*, 2014.
[380] ALBUQUERQUE, Medeiros e. MIGUEZ, Leopoldo Américo. *Hino à Proclamação da República do Brasil*. Publicado no Diário Oficial em 21/01/1890.

desse alerta: "- Deves namorar, filho. Quando te vier a velhice hás de te arrepender, se não o fizeres a tempo. Vênus é uma deusa vingativa, dizem. [...] Experimente já, enquanto é tempo."[381] Vê-se nitidamente que o biografado está a falar de si, a velhice mencionada é a sua própria, assim também o arrependimento por não ter experimento o namoro é o que ele amarga. A vingança de Vênus – Gonzaga repete três vezes tal frase – ao que se percebe, recaiu sobre seus ombros: não há mais tempo para viver.

A perspectiva antiquária, que, segundo se vem argumentando, Gonzaga encena, traz a ele variadas implicações: inação, adesão ao escravismo, acúmulo de tudo quanto é o passado, aversão ao presente. Essa capitulação deságua, como demonstra a passagem, com um ressentimento das coisas não vividas, que o romance figura na ausência de um contato amoroso. Pode-se chegar aqui a uma espécie de síntese das consequências que essa visão pode acarretar: incapacidade de fabricar uma vida verdadeiramente autêntica – já que o antiquário mantém a vida do passado, e assim nada cria. Ao final da trajetória daquele que se evadiu do presente (da vida da ação) para dedicar-se à erudição estéril e encastelada, o remorso.

No desenrolar do velório, o tema do namoro novamente surge, dessa vez enquanto possibilidade de união: Augusto Machado encontra uma moça, Alcmena, e os dois põem-se a conversar com "um velho conhecimento". Em um primeiro momento, em tom de pura amenidade: "- A tarde refrescou; não acha?", pergunta o jovem a puxar assunto. "- É verdade, mas na sala faz ainda muito calor", responde Alcmena. A jovem em seguida informa que há dois anos vive no subúrbio, e que possui saudades do tipo de vida do centro urbano. "Mas tudo isso de que vale? Vem a morte..."[382], responde um Augusto Machado como ainda sob a influência da morte. Ele ainda volta a insistir nessa gratuidade da vida, "todas essas coisas vão-se acabar..."[383], afirma provocativo; entretanto, em que pese a postura algo niilista contida nessas palavras, Augusto Machado sente-se atraído pela moça, entorpece-se da presença dela e seu pensamento desanda em puro desejo: "[...] nasceram-me coisas obscenas; vagos e indefinidos desejos cresceram em tumulto, de roldão, borbulhavam, subiam e desciam dentro de mim"[384]. Adiante uma informação é dada ao leitor: "Conversamos muito ainda,

[381] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op., Cit.,* p. 135.
[382] *Idem*, p. 140.
[383] *Id., Ibid*., p. 140.
[384] *Id., Ibid*., p. 141.

esquecido do defunto, inebriados um do outro como se estivéssemos em um baile"[385]. Aqui a sugestão da reciprocidade, a duração e o inebriar mútuo informa uma conexão. Mas o narrador parece estar em conflito, e assim insiste uma vez mais: "- A vida é cruel [...] Tudo acaba na morte". A conversa como que vai esfriando até que a moça sai de cena, o narrador volta-se então para o morto, novamente a morte. E, um pouco em culpa pelos galanteios em hora inapropriada e um tanto a justificar de si para si sua atitude, elabora: "[...] era o cadáver que me impelia, que me empurrava para a moça; era sua mudez de fim que me ditava o único ato da minha vida capaz de fugir à lei a que ele se curvara"[386]. A consciência da finitude o empurra para a moça, ao mesmo tempo que funciona enquanto impeditivo para que ele delibere conectar-se a ela. E, embora em palavras ele demonstre que essa possível união seria único "ato" de sua vida a fazer frente para a morte, sua concretização não é realizada e assim ele volta os pensamentos à ocasião fúnebre.

O olhar crítico de Augusto Machado conjuga a noção de limitação – no extremo, de alienação – à continuação do passado no presente. Mesmo antes de chegar ao velório, entretanto, já imantado de reflexões que a notícia fúnebre lhe despertara, o narrador assim observa:

> Nós fomos subindo a rua devagar, por entre curiosos exemplares de uns pais de família. Graves homens de fisionomia triste, curvados ao peso da vida, sobraçando alongados embrulhos de pão, caminhavam ao nosso lado com o passo tardo, e econômico, poupado, de velhos bois de carro. A estrada da vida era má, arrenta, aqui; encharcada, ali; e mais além, íngreme e empedrouçada... Só a paciência deles, só aquela rija musculatura que se gastava às gotas, só ela poderia levar avante o carro da mulher e dos filhos[387]

Augusto vê esses homens e entende que a situação social precária lhes estreitou os horizontes – "A estrada da vida era má, aqui; encharcada, ali; e, mais além, íngreme e empedrouçada". E mesmo o gozo projetado para se realizar nos filhos é visto negativamente: "Viviam sob o aguilhão dos deveres e com a vaga esperança consoladora da afeição eterna dos filhos" [388].

Também a passagem do desfile cívico situa essa noção de uma continuidade. O capítulo depois do "Enterro" apresenta o título "Era feriado nacional", e já foi estudado

[385] *Id.*, *Ibid*., p. 141.
[386] Id., Ibid., p. 144.
[387] *Id.*, *Ibid*., p. 137.
[388] *Id.*, *Ibid*., p. 137.

quando da análise da fortuna crítica de *Vida e morte*. Esse capítulo traz o dia seguinte do enterro, nele, Augusto Machado, como ainda sob o efeito das impressões por lá colhidas, afirma estar aborrecido, de mau humor, em consequência de "recordações amargas". Diante do desfile, e por ocasião de ver dois homens conversando entusiasmados e orgulhosos sobre a encenação cívica, o narrador pergunta:

> Por que aqueles homens maltratados pela vida, pela engrenagem social, cheios de necessidades, excomungados, falariam tão santamente entusiasmados pelas coisas de uma sociedade em que sofriam? Por que a queriam de pé, vitoriosa – eles que nada recebiam dela, eles que seriam espezinhados pela mais alta ou pela mais baixa das autoridades, se alguma vez caíssem na asneira de ter negócios a liquidar com algumas delas?[389]

Causa perplexidade ao narrador que criaturas tão cheias de demandas não atendidas, esmagadas por essa estrutura que se ostenta em ato heroico, sejam incapazes de perceber a injustiça e, mais ainda, orgulhem-se da simbologia do ato. Adiante, em sonho, o biógrafo constrói um mundo em que tais males são corrigidos: "Quis ali, em segundo, organizar a minha República, erguer a minha Utopia, e, por instantes, vi resplandecer sobre a terra dias de Bem, de Satisfação, e Contentamento. Vi todas as faces humanas sem angústias, felizes, num baile."[390] Mas para Augusto Machado, cuja visão crítica a esse trecho agudiza-se, esse sonho não prospera, mal ganha contornos e já a impossibilidade de realização avulta-se dramática:

> Tudo isto era sem remédio. Morto um preconceito ou uma superstição, nasciam outros. Tudo na terra concorre para criá-los: a Arte, a Ciência e a Religião são as suas fontes, são as matrizes de onde saem, e só a morte dessas ilusões, só o esquecimento dos seus cânones, dos seus delírios e dos seus preceitos trariam à humanidade o reino feliz da perfeita ausência de todas noções entibiadoras.

Lima Barreto, pela ação de Augusto Machado, apropria-se a seu modo do historicismo de Nietzsche, figurando o corte com o passado naquilo que ele representa de negativo. Não por acaso, os termos "morte e esquecimento" surgem aqui, são condicionantes para que a humanidade possa acessar "o reino feliz da perfeita ausência de todas noções entibiadoras": formas pretéritas de espoliação, preconceito e desigualdades devem ser superadas – conforme os termos, esquecidas, mortas – para que outra sociedade possa ser erigida. O narrador de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de*

[389] Id., Ibid., p. 164.
[390] Id., Ibid., p. 165.

Sá, além disso, entende que é o campo imaterial – Arte, Ciência e Religião – que faz nascer e sustenta "ilusões e delírios", em outras palavras, é o substrato ideológico quem alicerça tal estrutura. A tese das raças, por exemplo, bem indica o aliciamento da ciência para replicar a lógica escravista.

Pode-se inferir aqui o esmorecimento da ótica crítica de Augusto Machado: o olhar penetrante cujo alcance retira da ideologia seu véu, desejoso do divórcio com o passado em sua forma injusta, olha para o presente e o que impera é a repetição, como se diz de modo habitual, tudo muda para permanecer igual. Daí o tom de capitulação com que o trecho é aberto: "Tudo isto era sem remédio". Adiante o narrador explicita: "Levei em tais pensamentos emaranhados minutos a fio. Para mim, afinal, ficou-me a certeza de que sábio era não agir."[391] Afinal, de que adianta o esforço para se quebrar os grilhões do passado se aqui e ali suas formas se repetem sem fim? Eis o que conclui Augusto Machado.

A morte do compadre Romualdo, para além das ressonâncias que faz emergir em Augusto Machado, traz implicações outras enfeixadas sob a figura de Aleixo Manuel, agora órfão. É por essa ocasião que Gonzaga de Sá decide assumir-lhe a guarda. Atitude que, se por um lado, revela um desejo de realizar algo, deixar qualquer coisa de um legado, remonta à lógica do apadrinhamento que por tanto vigorou na história brasileira – mais uma vez aqui a noção de continuidade. Assim comunica Gonzaga de Sá seu plano: "Vou educar o Aleixo Manuel, o filho de Romualdo. Hei de fazê-lo um Tito Lívio de Castro"[392].

O projeto ambicioso guarda um desconhecimento das condições sociais enquanto impeditivos para a plena realização do cidadão negro na República, além do que, é o próprio romance que informa da morte iminente de Gonzaga de Sá, fato que sugere o desamparo que o menino irá experimentar posteriormente, tópica cavada a fundo em *Isaías Caminha*.

E diante da decisão de Gonzaga de Sá, o próprio narrador equaciona: "Eu tive um pensamento aziago e, de mim para mim, perguntei: viveria Gonzaga para tanto? Valeria a pena?"[393]. Evidente que Augusto Machado, ao se fazer tais perguntas, tem em vista o contexto histórico cujo mal é a permanência do racismo:

[391] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op., Cit.*, p. 165.
[392] *Idem*, p. 162.
[393] *Id., Ibid*., p. 162.

> [...] toda a fisionomia da criança tinha uma expressão de inteligência, de curiosidade, de energia que a sua doçura nativa havia de diminuir. Que seria dele por aí pela vida? Sob a ascendência do padrinho, estudaria muito, aplicar-se-ia aos livros. Durante anos no ambiente falso dos colégios e escolas, a sua situação na vida não se lhe representaria perfeitamente. Viriam os anos e ânsia que o estudo dá; viria o mundo social, com a sua trama de conceitos e preconceitos [...] Coitado! Nem o estudo lhe valeria, nem os livros, nem o valor, porque, quando o olhassem diriam lá para os infalíveis: aquilo lá pode saber nada! Tive uma pena infinita, imensa, afetuosa por aquela pobre alma órfã tantas vezes; eu tive uma imensa tristeza que aquela inteligência não se pudesse expandir livremente, segundo o próprio caminho que ela própria traçasse...

O narrador, por conhecer na pele a condição do negro e sua não incorporação à cidadania no pós-abolicionismo, adivinha os infortúnios vindouros do menino. Diferente de Gonzaga, para quem as noções de classe e raça são meros constructos ideológicos, Augusto Machado sabe que Aleixo está, no Brasil do início do século XX, preso à sua raça e classe, que se imporão quais obstáculos brutais, impeditivos do livre desenvolvimento de suas potencialidades. O drama que atravessa essas desencantadas palavras do biógrafo, ecoa também um aspecto já discutido nessa pesquisa, o do jovem negro que, apadrinhado na infância, recebe uma educação aos moldes europeus. Essa formação, que incute no espírito horizontes e possibilidades, entretanto, ao contato com a realidade de exclusão e racismo da sociedade brasileira, faz com que o sujeito, sem mais poder contar com a proteção do padrinho, se veja impossibilitado de realizar suas potencialidades.

Nos momentos finais do romance, estando Aleixo Manuel já sob os cuidados de Gonzaga de Sá e a tia Escolástica, Augusto Machado entra em contato com o menino. Em princípio, se enxerga no garoto de nove anos: o ímpeto para o estudo de Aleixo Manuel lhe faz recordar do seu, lembra-se, inclusive, dos elogios da professora que, imagina, também deverão ser frequentes para o garoto. Entretanto, esse alargamento de horizontes que a aquisição de conhecimento implica, cuja consequência ressoa qual uma promessa de futuro promissor ao sujeito que a recebe, resultou ao narrador em "dolorosos desenganos"[394], dada à sua condição étnica e social. Resultará também ao menino? eis a cruel dúvida. Augusto Machado, a propósito de o menino estar estudando no momento desse encontro, lhe faz algumas perguntas a lhe testar os conhecimentos:

[394] BARRETO, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. *Op., Cit.*, p. 183.

> - Quem descobriu o Brasil?
> - Pedro Álvares Cabral.
> - E a América?
> - Cristóvão Colombo.
> - Qual foi a primeira descoberta, a da América ou a do Brasil?
> - A da América.
> - Por quê?
> - Porque o Brasil faz parte da América, e quem descobriu a América, também o Brasil, porque ele está na América.
> - Então foi Cristóvão Colombo quem descobriu o Brasil? Que respondes?
> O rapaz calou-se, franziu um instante a sobrancelha e, depois, disse com toda a firmeza:
> - Não. Colombo foi quem viu pela primeira vez um lugar da América; por isso se diz que descobriu 'ela' toda, mas Cabral viu depois, pela primeira vez, lugares do Brasil, por isso diz-se que descobriu o Brasil.[395]

O narrador admira-se da resposta – "A custo disfarcei a minha surpresa diante da clareza do raciocínio do pequeno"[396] – e o encontro o maravilha, tamanha a capacidade lógica de Aleixo. Nessa passagem, diante da possibilidade de que sua presteza lógica e capacidade cognitiva pudessem lhe prometer um futuro promissor, a tia desmente: "Quem me dera que fosse assim até o fim!"[397]. Augusto, sabendo de antemão que preconceitos estão em jogo na afirmação, questiona Escolástica: "Por que não irá?"[398] E a resposta surge truncada, um tanto pela metade: "Ora! Há tantos que como ele começam tão bem e ..."[399]. Em que pese o incompleto do período, o narrador bem lhe sabe o teor racista e, numa pergunta de agudeza sociológica iluminadora, explica que a desistência está menos no sujeito que no contexto brasileiro:

> [...] virá deles mesmos a perda da vontade, o enfraquecimento do amor, da dedicação aos estudos; ou tem tal fato raízes em motivos externos, estranhos a eles que, só numa idade mais avançada, acabam percebendo, quando a consciência lhes revela o justo e o injusto, fazendo que se lhes enfraqueça deploravelmente o ímpeto inicial?[400]

Tia Escolástica, mesmo com o narrador posteriormente simplificando a pergunta, parece não atinar para com o seu conteúdo. E essa não percepção figura a ameaça da continuidade de uma mentalidade.

---

[395] *Idem*, p. 184.
[396] *Id.*, *Ibid*., p. 184.
[397] *Id.*, *Ibid*., p. 185.
[398] *Id.*, *Ibid*., p. 185.
[399] *Id.*, *Ibid*., p. 185.
[400] *Id.*, *Ibid*., p. 185.

No romance de feição realista – que é, em certa medida, o romance barretiano – elaborado em diálogo com a sátira menipeia, a investigação e desvendamento daquilo que no sujeito é ocultado pelas convenções, é direcionado ao desnudamento da ideologia de Gonzaga de Sá. O argumento que se apresentou é que Lima Barreto, no uso que fez da lógica menipeia em *Vida e morte*, deu voz e vida aos modos antagônicos: antiquário e crítico. O primeiro, representado por Gonzaga de Sá, que implica a conservação e manutenção do passado imperial, monárquico e escravocrata; o segundo, Augusto Machado, que se impõe em avaliar e, consequentemente, tentar superar esse passado que ainda perdura na República, conforme se vê pelas vidas de Aleixo, Romualdo e Inácio. No caso estudado, os diferentes usos do saber histórico foram inseridos por Lima Barreto na leitura do Rio de Janeiro no pós-virada do século, recente à Abolição, à República, isto é, em um momento de transição.

A perspectiva antiquária, que Lima Barreto trabalha na figura de Gonzaga de Sá, rejeita o presente e se volta totalmente para o passado em posição de reverência e culto. Seus motivos são interessados: à essa época ele – e sua família precedente – possuía prestígio e aproveitava-se, sobretudo, da mão-de-obra escrava. A República é o presente que nega privilégios aos herdeiros dos colonizadores, que o sujeito em posse dessa premissa rejeita. A perspectiva crítica, na obra de Lima Barreto, é dada a Augusto Machado que fala de dentro de sua condição étnica-social.

Se, de certo modo, o fracasso de Gonzaga encontra-se com o de Augusto, ambos percorreram trajetórias distintas e são motivados por forças antagônicas. O biografado capitulou porque, envolto ao passado, rejeitou o presente, enfim, a vida da ação; e a mudança encenada pela República lhe prejudicou, pois lhe tirou privilégios materiais e imateriais. O biógrafo, por sua vez, faz menção à capitulação justamente por entrever a continuidade, a República como a manutenção – "República aristocrática", conforme as palavras de Lima Barreto – de formas anteriores de injustiças, que sua cor e classe experimentaram e experimentam na carne, entretanto, mesmo diante dessa estrutura publicou sua obra.

CONCLUSÃO

Intentou-se no primeiro capítulo desta dissertação uma descrição do contexto sócio-histórico referente à produção de Lima Barreto. Insistiu-se um tanto na comparação entre *Vida e morte* e *Recordação do escrivão Isaías Caminha*, principalmente no que se refere à escolha do escritor fluminense por estrear com a segunda obra. O exame de tal opção permitiu que se fosse discutido o modo pelo qual linguagem e ideologia se aglutinaram no contexto da Primeira República. Foi apresentado, a partir daí, o processo pelo qual Lima Barreto elaborou o modo com que a linguagem, como artifício retórico interessado, poderia servir para erigir uma ilusão, o bovarismo, isto é, a capacidade de arquitetar uma ideologia conservadora e tomá-la como verdadeira. Na elaboração dessa noção da linguagem a serviço de uma ideologia conservadora destacou-se que Lima Barreto compreendeu que essa dinâmica, no caso brasileiro, associava-se a uma ideia de oficialidade, qual seja, os representantes oficiais das Letras, por meio de uma linguagem acadêmica, seriam os responsáveis pela sustentação de preceitos ideológicos integrados à Primeira República. A respeito desses preceitos, o governo republicano visava distanciar-se daquilo que no Império era tido por atrasado – a escravidão, a feição colonial da cidade – e impor-se, à maneira positivista, como moderno. Desse modo, na ótica de Lima Barreto, seria também por meio da linguagem que a ideologia conservadora poderia ser deslindada.

Buscou-se oferecer no segundo capítulo desse estudo um painel da fortuna crítica de *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá* de modo a discutir as diferentes abordagens realizadas. Como se viu, em alguns pontos, as críticas se deram sob vias opostas: positiva e negativa. Partidários dessa última leitura apontaram na obra suas "ausências": de concretude, de militância, de fabulação romanesca. Essa percepção toma por comparação outras obras de Lima Barreto, em especial *Isaías Caminha* e *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. A primeira obra foi entendida como exemplo de uma denúncia que se dá de modo explícito; a segunda, como modelar no que tange à elaboração de enredo acabado. Dentro dessa perspectiva, *Vida e morte* falharia nesses dois aspectos, pois foge à explicitação crítica e apresenta um enredo construído sob lógica fragmentária, destituído de um princípio de causalidade que oferecesse coesão explicitamente encadeada. Nesse horizonte, a posição crítica desenvolvida por Carlos Nelson Coutinho recebeu atenção especial por esta pesquisa, uma vez que dá a ver de modo mais detalhado a chave de leitura que esse tipo de crítica se aparelha para tratar

desse romance. Conforme descrito, Coutinho apoiou-se em uma leitura esquemática de Lukács, que visa buscar na obra de arte seu conteúdo sociológico formalmente acabado, em outras palavras, apoia-se nas malhas do realismo formal. É válido destacar que tal abordagem privilegia menos a obra de arte como construção que o conteúdo que ela veicula.

Em via contrária, foi exposto, também de modo mais aprofundado, a visão crítica de Osman Lins em face do romance objeto deste estudo. De modo geral, tal apreciação se dá de forma deliberadamente oposta. Em local que Coutinho – e também outros críticos que leram tal romance negativamente – vê "ausências" , Osman Lins encara como elaboração formal experimental, cuja fragmentaridade e visão distanciada das personagens, para ficar nesses dois aspectos, compreendem construção artística de Lima Barreto e que, por isso, exigiria postura crítica que levasse tais tópicas em consideração. Segundo consta dessa abordagem, interessa à leitura do romance sua construção formal. A posição de Paulo Rónai segue algo desse preceito.

Há que se destacar também a aproximação que foi realizada entre esse romance e o horizonte da crônica. Alfredo Bosi destaca no retrato que se é feito do Rio de Janeiro da Primeira República essa vocação mais referencial do romance; ao passo que, Marcos Scheffel analisa o modo com que Lima Barreto faz aproveitamento de seus textos não ficcionais (sobretudo suas crônicas) nesse livro. Por fim, esta dissertação discutiu as apreciações de Oakley e Riedel, ambas trazendo como esforço nuclear estabelecer comparações entre Gonzaga de Sá e alguns personagens da tradição. Nesse ponto em especial, foi destacado o quanto a personagem Gonzaga de Sá foi apreciada acriticamente, como figura modelar e justa e em relação de pura harmonia com Augusto Machado.

No terceiro capítulo da pesquisa a ênfase recaiu sobre o início de *Vida e morte de M. j. Gonzaga de Sá*, os dois introitos irônicos e o primeiro capítulo – "O inventor e a aeronave". Conforme se viu, avultou-se nessa parte do livro a estilização paródica e a ironia, expedientes atados ao traço cômico e trabalhados com agudeza pelo autor. Acerca do elemento paródico que o narrador agenciou o nome Pelino Guedes – ironicamente estabelecido modelo de sua biografia – justificou-se, nesta parte da pesquisa, que esse autor foi, em seu tempo, representante nítido de um certo tipo de relação com a cultura letrada muito em voga no início do século XX brasileiro. Seu padrão de biografia tinha na bajulação de grandes figuras seu fim, e o estilo empolado seu meio. Essa referência extraliterária que Lima Barreto trouxe ao romance como que

exigiu dois movimentos: entender o que representava Pelino Guedes para Lima Barreto e de que modo seres empíricos eram ficcionalizados na produção barretiana. Para o fim de entender o que representava as biografias de ministros escritas pelo parodiado, analisou-se uma crítica – em tom satírico e assinalada em nome de um *privat docent* estrangeiro – por Lima Barreto de uma biografia que Pelino Guedes escrevera para o ministro Amaro Cavalcanti. O exame desse escrito possibilitou ver, nessa biografia, a prosa anódina, falsificadora de virtudes e desejosa de imagens fortes do biógrafo de ministros.

O capítulo quatro buscou, inicialmente, dar conta dos princípios gerais da sátira menipeia e da reflexão historiográfica de Nietzsche. A primeira enquanto forma, a segunda, enquanto tema. Tendo discutido teoricamente tais eixos, passou-se a demonstrar como surgiram e operaram em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Sendo a sátira menipeia o gênero cuja matéria são as ideias – melhor dizendo, a crise das ideologias em uma determinada sociedade – e os personagens os representantes delas, demonstrou-se que Lima Barreto utilizou o modelo historiográfico que Nietzsche apresenta na sua *Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida* para discutir o caso brasileiro, cuja República, ainda nova e tão próxima temporalmente da escravidão (mal) abolida, representa um avanço que, no entanto, mantém inalterado os problemas do regime anterior. No interior desse contexto, Gonzaga de Sá assume a perspectiva antiquária, deseja um retorno ao passado porque esse "avanço" o prejudicou. Augusto Machado, entretanto, em sua postura crítica, é desejoso de uma ruptura com formas pretéritas de vida. Mas esse mesmo olhar crítico lhe dará o panorama de que o que se tem no presente é ainda o passado.

Na passagem em que Gonzaga de Sá e Augusto Machado estão, em um domingo à noite no Passeio Público, em distância física e espiritual da multidão tão harmonicamente relacionada com o meio, percebe-se na distância dos dois em relação às pessoas ali presentes, um distanciamento da ordem moderna, representada pela cidade agora *locus* de encontro e apreciação de suas fachadas, o próprio texto fala em "dois entes como que fora da humanidade". Se tal exclusão é vivida pelos dois, há uma relação de espelhamento entre Gonzaga de Sá e a cultura Escolástica, a cultura do Império. A morte do descendente dos Sá alegoriza o fim desse mundo. Para Augusto Machado, essa exclusão será mais violenta, primeiro porque é ele descendente de escravizados, e a modernidade, manifestada pela República, não rompeu com os males da escravidão. Segundo, porque ele foi educado sob os ditames da cultura extinta por

essa mesma modernidade. Mas, diferente de Gonzaga de Sá cuja morte casou com a virada dos tempos, o narrador é jovem e, por isso, vive em dissonância com o seu tempo: um jovem negro, educado ao moldes das letras antigas, em um país racista e valorizador do progresso, do cientificismo e da tecnocracia.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Lima Barreto

BARRETO, Lima. **Impressões de leitura e outros textos críticos**. Organização Beatriz Resende. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **Recordações do escrivão Isaías Caminha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **Um longo sonho de futuro: diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas.** Introdução, seleção e notas Bernardo de Mendonça. Rio de Janeiro: Editora Graphia, 1998.

_____. **Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá**. Prefácio de Marcos Scheffel. São Paulo: Ateliê editorial, 2017.

_____. **Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá.** Prefácio de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Ática, 1997.

_____. **Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá.** Prefácio de Tristão de Ataíde. Rio de Janeiro: Ediouro, 1956.

_____. **Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá**. Prefácio de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Mérito, 1949.

_____. **Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá**. Prefácio de Eloy Pontes. São Paulo: O Livro de Bolso, 1943.

_____. **Contos Completos de Lima Barreto**. SCHWARCZ, Lilia Mortiz (org.) São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Lima Barreto: cronista do Rio**. Organização: Beatriz Resende. Rio de Janeiro: Autêntica, 2017.

_____. **Diário íntimo**. São Paulo: Globus Editora, 2011.

Obras sobre Lima Barreto

ATAÍDE, Tristão de. Lima Barreto, ***Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá***. In: *O Jornal*, 18 de jun. 1919.

BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.

BRAYNER, Sonia. Lima Barreto: mostrar ou significar. In:_____. **Labirinto do espaço romanesco – tradição e renovação da literatura brasileira: 1880 – 1920**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

CANDIDO, Antonio. Os olhos, a barca e o espelho. In: _____. **A Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

COUTINHO, Carlos Nélson. O significado de Lima Barreto na literatura brasileira. In: COUTINHO, C. N. *et al*. **Realismo e anti-realismo na literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974. p. 1-56.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiro de. **Lima Barreto e o fim do sonho republicano**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

_____. **O romance de Lima Barreto e sua recepção**. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.

_____. **Trincheiras de Sonho: ficção e cultura em Lima Barreto**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o Espaço Romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MACHADO, Maria Cristina Teixeira. **Lima Barreto: um pensador social na Primeira República**. Goiânia: Editora UFG, 2002.

OAKLEY, Robert John. **Lima Barreto e o destino da literatura**. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Lima Barreto. In: _____. **Escritos da maturidade: seleta de textos publicados em periódicos (1944 – 1959)**. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994.

PRADO, Antonio Arnoni. **Lima Barreto: O Crítico e a Crise**. Rio de Janeiro: Cátedra; MEC, 1976.

RESENDE, Beatriz. **Lima Barreto e o Rio de Janeiro em Fragmentos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

RIEDEL, Dirce Cortes. "*Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*: tangência literária ou o 'peixe medíocre'". In: **Viver literatura: ensaios e artigos**. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2009.

ROSENFELD, Anatol. A obra romanesca de Lima Barreto. In_____. **Letras e leituras**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

SANT'ANNA, Marco Antonio Domingues. **Tradição folclórica e modernidade em Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá**. Dissertação (Mestrado em Letras). Assis: UNESP, 1992.

SCHEFFEL, Marcos Vinicius. **Estações de Passagem da Ficção de Lima Barreto**. São Paulo: Annablume, 2012.

Obras teóricas

Adorno, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1975.

_____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A poética do Hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata**. Minas Gerais: Editora UFMG, 2001.

CANDIDO, Antonio. **A Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

_____. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015.

_____. **Literatura e sociedade**. Rio de janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

_____. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
FRYE, N. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Editora Erealizações, 2014.

GRIECO, Agripino. **Vivos e mortos**. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio, 1930.
LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Editora 34, 2000.

LUKÁCS, G**. A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.
NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida. **Laurence Sterne e Machado de Assis: a tradição da sátira menipeia**. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2004.
ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SÁ REGO, Enylton José de. **O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
SCHWARZ, Roberto. **Um Mestre na Periferia do Capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

_____. **Ao Vencedor as Batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SILVA, Maurício. **A hélade e o subúrbio: confrontos literários na belle époque carioca**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Obras gerais

ALENCASTRO, Luiz Felipe. **História da vida privada no Brasil: Império: a Corte e a modernidade nacional**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2019.

BASBAUM, Leôncio. **História sincera da República: de 1889 a 1930**. São Paulo: Alfa-Ômega, 1976.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **O Anjo da História**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

_____. O *flâneur*. In: _____. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados: o Rio de Janeiro de a República que não foi**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque**. São Paulo: Editora Unicamp, 2001.

_____. **A integração do negro na sociedade de classes**. São Paulo: Ática, 1978.

FAORO, Raymundo. **Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio**. São Paulo: Editora Biblioteca Azul, 2001.

FEIJÃO, Rosane. **Moda e modernidade na belle époque carioca**. São Paulo: Editora Estação das Letras e Cores, 2011.

JANOTTI, Maria de Lourdes Mônaco. **Os subversivos da República**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MARTINS, Ana Luiza. **O despertar da República**. São Paulo: Editora Contexto, 2001.

MARX, Karl. **Manifesto do partido comunista**. São Paulo: Editora Schwarcs S. A., 2020.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida: Segunda consideração extemporânea**. São Paulo: Editora Hedra, 2017.

RITA, Maria Kehl. **Bovarismo brasileiro**. São Paulo: Boitempo, 2018.

SCHWARCZ, Lilia M./ STARLING, Heloisa M. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão: Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WEBER, Max. **Weber**. Organizador: COHN, Gabriel. São Paulo: Editora Ática, 2004.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Victor Correa Moreira

Data da defesa: 28/06/2022

Nome do Prof. (a) orientador (a): Cilaine Alves Cunha

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 26/08/2022

(Assinatura do (a) orientador (a)