



A POÉTICA DA RUÍNA EM *VIDA E MORTE DE M. J. GONZAGA DE SÁ*, DE LIMA BARRETO

Prof. Dr. José Osmar de Meloⁱ

RESUMO – Este ensaio visa a abordar a poética da ruína em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, de Lima Barreto, com vistas a mostrá-la como manifestação das figurações da morte no plano do enunciado e da enunciação da narrativa do escritor carioca, cuja literatura, além de se revelar como a aventura, o exercício e a astúcia diante da imediatidade perdida, porque se revela na consciência de ser uma criação da escrita, constitui-se, também, como um consciente e autoconsciente exercício de linguagem, fundamentado no ambíguo (des)velamento das artimanhas da criação ficcional, que, no romance em questão, se confirma como jogo textual conscientemente elaborado como arte.

PALAVRAS-CHAVE – Lima Barreto; *eros*; *thanatos*; vida; morte; utopia.

A literatura coloca tudo em questão: a linguagem, o homem e as coisas. Por isso, sua função nunca é ilustrar uma verdade – ou mesmo uma interrogação – previamente conhecida, mas formular as próprias perguntas. Blanchot (1987), em *O espaço literário*, mostra que a escrita literária e aquilo que chamou de a “solidão da obra” apontam para um

ABSTRACT – This essay aims to address the poetics of ruin in *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, by Lima Barreto, with the aim of showing it as a manifestation of the figurations of death in the plane of the utterance and enunciation of the narrative of the carioca writer which literature, in addition to revealing itself as adventure, exercise and cunning in the face of lost immediacy, because it reveals itself in the consciousness of being a creation of writing, is also constituted as a conscious and self-conscious exercise of language, based on in the ambiguous (un)veiling of the tricks of fictional creation which, in the novel in question, is confirmed as a textual play consciously elaborated as art.

KEYWORDS – Lima Barreto; *eros*; *thanatos*; life; death; utopia.

desaparecimento. A “solidão da obra” arrastaria o eu para o fora – vazio de onde brotam as produções languageiras – e transformam o sujeito que ali mergulha. Pensando sobre a experiência literária, o pensador francês – ao longo de sua obra – salienta ser ela uma experiência total.

Quem escreve, escreve junto ao vazio e com o vazio da linguagem. Eis aí uma



experiência radical, em que nada está garantido. O escritor, enfeitiçado pelo vazio da linguagem, se encontra abandonado frente à tarefa de criar, pois “escrever é entrar na afirmação da solidão, onde o fascínio ameaça. É correr o risco da ausência de tempo, onde reina o eterno recomeço” (BLANCHOT, 1987, p. 24). Então a página branca é um nada, um doloroso nada, o nada da escrita. Eis aí a escritura como sinônimo de terreno movediço, de ambiguidade, de manifestação da indecidibilidade da linguagem:

L'écriture a toujours été sans référence aucune ou bien elle est... Elle est encore comme au premier jour. (...) Donc c'est toujours la porte ouverte vers l'abandon. Il y a le suicide dans la solitude d'un écrivain. On est Seul jusque dans sa propre solitude. Toujours inconcevable. Toujours dangereux. Oui. Un prix à payer pour avoir osé sortir et crier. (DURAS, 1993, p. 38)

Por isso, quem escreve, escreve sem saber o que dizer e, mais ainda, sem saber até onde isto o levará, já que “l'écriture c'est l'inconnu. Avant d'écrire on ne sait rien de ce qu'on va écrire. (...) Si on savait quelque chose de ce qu'on va écrire, avant de le faire, avant d'écrire, on n'écrirait jamais” (DURAS, 1993, p. 65). Assim, sensação de abandono, angústia, incomunicabilidade e solidão rondam, sorrateiramente, a mesa de trabalho do escritor; atraído pela questão do escrever, ele se defronta com o abismo da

linguagem. Daí a estreita relação entre escrita e morte.

Para Proust (*apud* BARTHES, 2005, p. 206), escrever serve para salvar, para vencer a morte: não a sua, mas a daqueles que ele ama, testemunhando por eles, perpetuando-os, erigindo-os fora da não-memória. E a necessidade? – talvez o que faça proliferar o sentido seja o fato de o “depois” da leitura ser diferente do “antes”. As feridas do desejo podem ser recolhidas, transcendidas pela idéia de “fazer um romance”, de ultrapassar as contingências do malogro por uma grande tarefa, um desejo geral cujo objeto é o mundo inteiro. A escrita seria uma espécie de grande recurso – sentimento de que não nos sentimos bem em parte alguma. A escritura seria, pois, a única pátria?

Talvez. E por isso mesmo ela seria uma criatura eutanásiana, como diz José Maria Cançado (2003), em *Memórias videntes do Brasil*: a obra de Pedro Nava. Para ele, é nessa espécie de reesvaziamento, perpetrado pela escrita e por sua muito própria relação com os referentes já abolidos, que o extinto encontra seu modo de presença e sua forma de vida. E assim é porque a literatura talvez seja a aventura, o exercício e a astúcia diante da imediatidade perdida, porque se revela na consciência de ser uma criação da escrita. É isso: no “inutensílio” da escrita, na espessura engolfante da linguagem, no anti-périplo da literatura e da narrativa, a conta da morte não fecha. Dá sempre em outra coisa que não é a morte.

Daí o fato de – na escrita, no símbolo, na linguagem – não haver morte, mas a



gênese, as intemperanças e os silêncios de um sujeito que não é da ordem do biográfico, do bio, talvez sequer da vida. Mas que existe assim mesmo: o sujeito literário. Desse modo, o autor, como constituição social, é expulso da obra. Por quê? Porque a literatura, ao negar o mundo, nega-se a si mesma como um constructo do homem, haja vista que quem a elabora não é um sujeito social, mas um sujeito literário: “Ninguém que tenha escrito a obra pode viver, permanecer junto a ela”. (BLANCHOT, 1987, p. 14).

Como o texto literário não sustenta uma intenção, a voz do autor é mais uma voz no meio de tantas outras vozes que surgem no espaço literário. O autor não tem domínio sobre o que escreve, diz-nos Blanchot. Se houvesse uma intenção no início da escrita, essa intenção passou a ser fragmento de escrita, elemento literário e, por isso, ambíguo. E Lélia Parreira Duarte (2006, p. 153-190) completa a reflexão, ao dizer que a morte do sujeito possibilita o nascimento do sujeito literário e de uma literatura do não – aquela que lida com o vazio, com o esvaziamento do sentido – e encena o neutro e a exterioridade como potencialidades que engendram o saber literário. Talvez esse “neutro” seja, assim, mais uma miragem.

Esse é, ao que parece, o caso de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, de Lima Barreto, que, marcado por indagações sobre o vazio da linguagem e por incongruências que indicam sua elaboração com os recursos da ironia e do humor e de uma reflexão irônica sobre os

aspectos metalinguísticos de sua narrativa, nos chama a atenção desde o título.

De cara, o leitor fica na expectativa de encontrar um relato biográfico mediante uma sequência cronológica da vida à morte. Entretanto, à medida que ele procede à leitura da trama do romance, tudo se mistura e se transforma: a narrativa anunciada, linear, cronológica, dinamiza-se em fragmentos disparatados e na apreensão de instantes reveladores, reflexivos e críticos. E aí, então, podemos supor que o título do livro é enganador, pois não diz respeito àquilo que prometera, porque, vida e morte, no plano da narrativa, se convertem em exercício de elaboração literária, conduzido por um eu enunciador que, ao que parece, possui pleno conhecimento do caráter ficcional de sua obra, ao transferir para o narrador a responsabilidade do relato.

Mediante essa estratégia, o narrador, máscara-disfarce do autor, desde o início, parece já implicar o leitor nas vias tortuosas, ambíguas e enganosas da linguagem, a começar pelas epígrafes que, por seu cariz ensimesmado, reflexivo e melancólico, já descaracterizam o gênero biografia, pois remetem às figurações da morte; não têm, pois, ao que parece, a ver com algo de caráter encomiástico, como é, de modo geral, o caso do gênero biografia. As epígrafes – “Seul le silence est grand:



tout le reste est faiblesse¹”, de A. de Vigny, e “La plaie du coeur est le silence²”, de Bourget – já são, pois, pistas falsas para o leitor, pois dizem respeito a um texto de dicção intimista, típica de um eu que se abisma em si para refletir sobre coisas de caráter metafísico e existencial, bem como sobre coisas de caráter metalinguístico. No mais, ambas as epígrafes, ao que tudo indica, podem ser relacionadas com a narrativa propriamente dita, que é uma longa meditação sobre a escrita e sua relação com a morte; esta, inclusive, fica patente no capítulo “O inventor e a aeronave”, ao que parece, estranha reflexão alegórica sobre a ruína da escrita.

Destacam-se, também, na narrativa os paratextos “Advertência” e “Explicação necessária”. No que tange ao primeiro paratexto, podemos notar nele a ficionalização do autor, que se intromete no texto para dizer, fingidamente, que recebeu do amigo Augusto Machado um manuscrito que, por seu valor literário, deveria ser publicado. Esse desdobramento do autor na “Advertência”, como estratégia introdutória, parece apontar para dois parâmetros de leitura: a desposseção de todo o escrito, ou seja, a negação da paternidade da narrativa, pois o autor/real atribui a autoria do relato ao pseudo-autor e narrador Augusto Machado, negando-se, fingidamente, a assumi-la, e o desdobramento inerente à natureza humana, que caracteriza o protagonista do

romance e, sobretudo, o pseudo-autor e narrador-personagem Augusto Machado que, não podendo escolher entre o real e o sonho, cumpre a missão de escrever o real e o sonho, já que sabe que a luta pelo poder na sociedade não é da alçada do escritor.

Ademais, podemos perceber que a “Advertência” - intróito à narrativa propriamente dita – parece revelar o cariz irônico do autor real, que inventa um pseudo-autor para o romance, mediante um embuste irônico para negar a autoria do relato, dando-lhe quase que total independência como autor, personagem e narrador da história de Gonzaga de Sá, o que confere à narrativa um aspecto dialógico, uma vez que a voz do autor real do livro, ao que parece, não se confunde com a do narrador.

O segundo paratexto – “Explicação necessária” – é assinado por Augusto Machado, pseudo-autor, narrador e personagem da narrativa, que se diz incumbido de dar a público o relato biográfico sobre o amigo Gonzaga de Sá. Porém a “Explicação necessária” (ou anti-prefácio, já que de necessária não tem nada?) parece configurar-se também como um engodo para o leitor, pois se constitui como algo incongruente em relação à narrativa propriamente dita. Ao longo da leitura, podemos observar que o opúsculo não diz respeito a uma biografia, como nos prometera fingidamente o narrador no segundo paratexto, mas a um romance,

¹ “Só há grandeza no silêncio: tudo o mais é fraqueza.”

² “O que fere o coração é o silêncio”.



que também coloca em xeque esse gênero, devido à sua surpreendente estruturação.

Além do mais, só o fato de o narrador querer começar por explicá-lo já nos deixa desconfiados. Isso parece restringir imediatamente o sentido da obra. Logo, poderíamos supor que esse procedimento irônico do autor incumbiria o leitor de explicar as lacunas da narrativa. Não poderíamos negar ainda uma enunciação irônica no que diz o narrador na “Explicação necessária”, visto que a voz irônica do autor se assenta na distância, na denegação e na quase destruição do texto que escreve, à medida que descaracteriza inteiramente o valor do enunciado, ao invertê-lo, mediante a ambiguidade de seu discurso. No entanto, esse procedimento estético, ao que parece, não se restringe somente aos paratextos do romance, pois se manifesta também na narrativa propriamente dita a partir das audácias formais do autor, que parecem dar à obra uma feição de anti-romance, devido à sua estrutura solta, lacunar e imprevisível, na qual a ação e o enredo não ocupam o posto central.

Outro dado que nos chama a atenção nos paratextos são as datas. Ao se inserir na “Advertência”, que se data de 1918 (veja-se que a “Explicação Necessária”, assinada pelo pseudo-autor do romance, outro paratexto, tem como data o ano de 1906. Por que todo esse jogo com as datas dos paratextos? Jogo com o leitor? Ironia? Forma de negar as semelhanças com o personagem-narrador?), o autor, fazendo o caminho inverso, parece buscar se distanciar ainda mais de seu narrador,

concedendo-lhe assim total liberdade e independência para representar seu drama e questionar os limites entre real e imaginário, realidade e ficção, escrita e morte, *Eros* e *Thanatos*, realidade e sonho, subjetividade e objetividade, ficção e vida.

Como homem de letras, Lima Barreto, ao que parece, só pode reunir nas palavras as dessemelhanças do mundo, expurgando de seu objeto de arte toda interpretação única dos acontecimentos, uma vez que instiga o leitor a observar a realidade pela perspectiva das contradições. Por isso, o périplo dos personagens do escritor – criaturas marcadas pela angústia, pessimismo e inquietação existencial – imprime à narrativa um ritmo que se caracteriza por tensão e impasse que se desdobram, sem resolução, até o final do texto.

Supomos que contribui para isso o humor irônico (e a comicidade, muito pouco presente no romance), que, resultante do jogo de palavras, é sempre mais sutil e requer maior atenção, pois o relacionamento entre a ironia e a estrutura narrativa, as técnicas e os recursos estilísticos instaura-se essencialmente não no plano do conhecer, mas no plano do ser. Deixa de ser meio, instrumento, para tornar-se um modo de ser do próprio narrador, através do qual o autor implícito demonstra como o romance é construído, ao atribuir fingidamente a autoria do relato ao pseudo-autor Augusto Machado que ele nos apresenta na “Advertência” e do qual diz ser o editor.

Ao que parece, o autor/real prefere apresentar-se fingidamente como editor



do livro, porque isso lhe permite elaborar a narrativa sem ter que assumir a autoria do relato, que ele atribui a um outro autor. Com esse truque de autoria, realizado mediante o processo de desdobramento do eu, o narrador/autor distancia-se do que cria e fica livre para, mediante a parábase, fazer incursões dentro da narrativa, quebrando-lhe a ilusão de verossimilhança, porém sem se confundir com suas criaturas/disfarces.

É possível constatar assim que o autor, mediante esses embustes ficcionais, liberta-se da intenção simplesmente moralizante para refletir a respeito de questões estéticas, filosóficas e existenciais, ao se transformar num outro relativamente a si próprio, pois se vê com os olhos de um outro, no caso o pseudo-autor Augusto Machado, que é quem escreve, atua dentro da narrativa e conta a história do filósofo Gonzaga de Sá.

Assim, como narrador-editor e como voz independente do enredo, o autor/narrador parece problematizar a composição do romance, ao modalizar preliminarmente o seu próprio texto, comentando astutamente seus supostos defeitos e colocando em xeque seu gênero: seria biografia ou romance? Nos comentários da “Advertência”, o narrador-editor diz não saber classificá-lo, no entanto tudo o que diz parece apontar para um jogo irônico, pois o que o autor/narrador parece enfatizar é que se pode gerar e/ou extrair do que se quer verossímil – o gênero biografia – matéria para ficção.

Nesse caso, supomos que o que se põe em pauta no romance é o problema da representação, pois a arte não pode imitar a vida, já que se configura como artifício. Cremos que, ao questionar se o livro é romance ou biografia, o autor implícito, ao que parece, joga com o leitor e mostra-lhe, através de suas artimanhas narrativas, que fazer literatura e pôr em questão esse fazer manifestam-se como um processo que se revela num só ato, uma vez que desvenda a consciência do fazer literário como jogo e expõe a atitude crítica que o autor assume em relação a si próprio e àquilo que cria.

Isso é perceptível na alegoria da criação literária de “O inventor e a aeronave”, estória encaixada pelo autor no capítulo I, e mediante a qual ele, por meio da voz do narrador, desenvolve, de modo magistral, mediante o recurso à ironia e ao uso da metalinguagem, a metáfora da construção narrativa, para mostrar vieses e reverses do ato de composição do texto literário. Aliás, é possível supor que o ponto de partida do autor/inventor, para construir sua aventura ficcional, fundamente-se numa ideia: a invenção de uma aeronave, que o transporte para o mundo da Utopia (ou da Morte?), que é, de algum modo, o mundo da literatura.

Por isso, o romance de Lima Barreto parece assemelhar-se a um grande teatro onde o que se ironiza é a dissimulação da escritura e, conseqüentemente, da sociedade. Apreendida nas estruturas linguísticas, a visão do mundo é – podemos supor – como uma máscara a mais. Parece tratar-se, pois, da



configuração da máscara do mundo sob o olhar de um personagem-narrador e de um protagonista que se mantém com um pé atrás em relação à astúcia dos que sustentam e defendem os interesses das classes dominantes dentro daquela estrutura social opressora e cindida numa geografia excludente, com espaço delimitado para a elite e para o povo. E construída, sobretudo, para e com vistas ao branco.

É possível supor, assim, que essa duplicidade da linguagem, no *Gonzaga de Sá*, seja, talvez, oriunda do texto que subjaz nos avessos da linguagem (o que se oculta nos meandros da enunciação de “O inventor e a aeronave” é um exemplo metafórico disso), isto é, na estruturação do enredo, na técnica de fragmentação da narrativa, na caracterização dos personagens, nos apelos do autor ao leitor, ainda que não explícitos, para decifrar as lacunas de sua ficção e, de modo especial, no recurso à ironia romântica que pode (re)velar ao leitor, sob procedimentos artificiais, os aspectos da forma literária que conduzem à especificidade do texto, vale dizer, àquilo que permanece no plano da enunciação, do entredito, do velado, dentro da narrativa.

Podemos, por isso, vislumbrar dois mundos nos meandros do *Gonzaga de Sá*: o dos escombros, da decomposição, da ruína, dos cacos, do descentramento, da cadaverização das coisas; enfim, da morte. No entanto, é a morte que parece manifestar-se como fonte de vida, de ressurreição, de transformação na narrativa, porque se revela como resultado

do ato da escrita, que, como tentativa de arte, dá ao autor/inventor, por algum instante, a leve sensação de eternidade. Aliás, o ato de escrever, no **Gonzaga de Sá**, manifesta-se como Utopia e morte, pois tanto uma como outra parecem revelar o desejo do retorno ao lugar de origem. Ou seja, ao paraíso perdido.

A propósito, a matéria para a fatura poética do *Gonzaga de Sá* é, ao que parece, o resto, o extinto, o que já se perdeu. O escritor carioca constrói o estranho mundo ficcional do *Gonzaga de Sá* é com as sobras. E o que é a restante vida de um escritor, senão a vida escrita que lhe resta, depois do encontro, sempre traumático, com o inaudito? Eis, pois, a razão da relação entre escrita e morte no romance. Talvez seja verdade que escrevemos pelo fato de não suportamos o vazio. Talvez ninguém o suporte. Nem mesmo o produto da ficção: o romance.

Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá, ao manifestar em sua estrutura essa estranha relação entre escrita e morte, parece apontar para a consciência de que “escrever nada mais é que ter o tempo de dizer: estou morrendo”, ou seja, o que o autor/narrador tenta dizer no ato da escrita resvala na impossibilidade de dizer. Por isso mesmo, os comentários do autor implícito no romance em estudo parecem apontar para a concepção da linguagem como algo oscilante, flutuante e à mercê do deslizamento infinito do significante. Assim, talvez seja inútil tentar desnudar a palavra no *Gonzaga de Sá*, procurando a essência, pois nele a linguagem fictícia / a ficção limabarretiana se constitui, ao que



parece, como um jogo (im)possível de leitura do real.

As epígrafes da narrativa, inclusive, parecem corroborar isto, pois esse romance de Lima Barreto, diferentemente dos outros, ancora-se, mediante os capciosos jogos de engano da escrita, no silêncio. Assim, *Gonzaga de Sá* diz pouco. É sereno e tenso; jubiloso e melancólico, contido e tacitamente explosivo, inquieto, mas silencioso. Talvez seja até (ou quase) um anti-romance, já que *bouleverse*, subverte, vira de ponta-cabeça os elementos essenciais desse gênero, ao apresentar, no fracasso da invenção da aeronave, a (im)possibilidade da Utopia, ou seja, da Literatura, que salva, ilusoriamente, o inventor/autor da morte.

Enfim, todos os aspectos ambivalentes, incongruentes e paradoxais, que se manifestam no enredo, parecem constituí-lo como livro do desassossego e da serenidade. Da negação da ação e da paixão pelo pensamento crítico. Do amor quase manifesto, mas refreado. Livro do dizer menos para dizer mais. Ao longo da narrativa, prevalece a tensão, que caracteriza, aliás, a estrutura do romance, pois as vozes – que nele pululam, sobretudo as do personagem-narrador e do protagonista da narrativa – se revelam como dolorosa indagação frente à miséria da condição humana e à precariedade da aventura da escritura.

Por isso, **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá** revela-se como romance-interrogação visceralmente irônico, já que parece buscar, mediante a reflexão filosófica de seus personagens (em maior

ou menor grau, máscaras/disfarces do autor), a face oculta do que se revela/esconde atrás dos signos e das imagens que configuram o cotidiano (e por que não dizer o imaginário?) de uma sociedade, ao pôr a nu não só as fissuras das instituições sociais que impulsionam os caprichos, a alienação, a arrogância, a mediocridade, a estupidez e o senso comum das elites do país, como também as angústias do autor/inventor frente ao processo de criação e composição de seu romance, que, ao que tudo indica, se manifesta, sobretudo, na tensão possibilidade-impossibilidade da literatura.

Essa tensão possibilidade-impossibilidade da literatura, aliás, constitui-se, nos meandros do romance, como a própria dinâmica que funda e enforma o livro, porém sem necessariamente emergir à camada referencial do texto como algo a respeito do qual ele fala. É essa dialética que parece deflagrar o movimento propulsor de contínuos questionamentos do autor implícito e que o impede de fixar-se em certezas, levando-o a fazer de seu romance um grande complexo de contradições, inversões e oposições de sentidos dos mais variados e distintos matizes.

Lima Barreto, ao realizar uma inversão de valores no âmbito de sua narrativa, parece ter como objetivo romper com a realidade tal como a ideologia a estipula e, com isso, fazer falar o inconsciente, uma vez que introduz estranhamentos nos aforismos do enredo, na construção da narrativa, das frases, da alegoria de “O inventor e a aeronave”, na forma



fragmentada da estrutura do romance, no descentramento dos personagens, na visão irônica, desenganada e cética da condição humana, e não somente de um determinado grupo e/ou classe social, na recorrência da repetição, na não preocupação com a linearidade da narrativa, entre outras questões de caráter técnico-literário.

Mediante essas estratégias narrativas, presentes no enunciado e na enunciação textual, via embustes irônicos, multiplicação de vozes narrativas, truque de autoria, recursos metalinguísticos, o jogo dialético e a tensão entre a voz do autor e a voz do narrador, entre a voz do autor e outras vozes (as do *establishment* e as dos silenciados), o narrador/autor limabarretiano revela consciência no que toca ao fazer literário, uma vez que abre os bastidores de sua obra em “O inventor e a aeronave”, enfatizando seu distanciamento e autoconsciência literária, no sentido de chamar atenção para o cariz arbitrário inerente ao código linguístico, que não consegue apreender o real, uma vez que não pode ser representado no plano linguístico. A palavra pode ser, com isso, apenas mediadora, já que não pode representar o referente. Somente pode reconstruí-lo. Ou demonstrá-lo.

Com isso, a linguagem pode sair de si mesma, e essa saída de si diz respeito à saída da escrita representativa, do modelo realista. Dar a vida a personagens não basta. Tampouco dar a morte. Todo o movimento da escrita em torno do vivo nos lança em um mundo – em um outro mundo – em que não há vivos nem

mortos, em que os seres não estão sujeitos às leis de acabamento da própria vida.

E se o romance, que nasce indelevelmente ligado à morte, está desde sempre destinado a morrer, trata-se, em conformidade com o pseudo-editor do *Gonzaga de Sá*, de escrever para que o romance não morra. Mesmo que, para tal, tenha de mudar de forma, mesmo que se chegue a duvidar se ainda é ele mesmo que o faça atravessar territórios desconhecidos, mesmo que o leve a contemplar paisagens que lhe são tão difíceis de nomear. E, se é de um mudar de forma que essa escrita além da morte nos fala, talvez seja também um mudar de forma o que nos cabe como leitores. A essa outra forma de leitura, a que se abre para fora de si mesma, poderíamos denominar encontro com o inaudito, com o inesperado ou, até mesmo, com o ilegível.

Nesse caso, podemos supor, então, que a questão da verdade em literatura se desfaz no jogo irônico, que passa a levar em conta o dialogismo, criticando a visão mimética da literatura e, conseqüentemente, voltando toda a sua atenção para o aspecto de construção do texto literário que, através do trabalho metalinguístico e da preocupação com o fazer literário, com seu questionamento, se reconhece como ficção.

Esse questionamento da literatura (e também autoquestionamento do escritor/inventor) que o autor/narrador empreende de modo vário ao longo da narrativa parece consubstanciar a sua independência de ironista romântico-



moderno, livre para o fazer-desfazer da própria obra. Assim, podemos supor que esse movimento dialético se constitui como um relacionamento ambivalente do artista com sua arte, já que se manifesta na dualidade reverência-irreverência, única atitude que torna o inventor/autor apto a enfrentar os desafios e contradições da criação.

Será talvez verdade que essa estratégia é que torna ambígua a arte, pois conduz o autor/inventor limabarretiano a dois procedimentos imprescindíveis no processo de construção do *Gonzaga de Sá*: um diz respeito à ruptura da ilusão na narrativa; o outro, ao distanciamento crítico do artista em relação ao que cria. Talvez sejam, realmente, esses procedimentos que provocam simultaneamente uma mudança no nosso modo de ver a arte e o homem, uma vez que a intervenção direta do autor no mundo fictício que constrói mina a verossimilhança da narrativa e expõe os aspectos artificiais da arte.

Paulo Rónai (1949, p.36), reconhecido crítico literário, comenta no prefácio a *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, que o romance de Lima Barreto não tem enredo, já que não se pode considerar como tal o fato de Augusto Machado e Gonzaga de Sá trocarem ideias e impressões, passeando pelas ruas do Rio de Janeiro ou sentados no banco do Passeio Público. Para o crítico, a narrativa do romance destoa inteiramente do trilha da ficção limabarretiana, visto que se prende a um único fio condutor, que são as associações soltas. Por isso mesmo, o

crítico relaciona Lima Barreto com os “processos revolucionários do romance moderno”.

Inclusive, o narrador, a certa altura do romance, diz de modo ambíguo que a falta de articulação entre os eventos da narrativa parece responder à personalidade de Gonzaga de Sá. Aquele, ao se referir ao protagonista da história, afirma que “é tal a incoerência, é tal a falta de ligações de seus atos, que o vejo na memória como o vi naquela tarde, em um café a circunvagando o olhar por tudo – enigmático” (BARRETO, 1990, p.104). Ao que parece, Gonzaga de Sá configura-se apenas como espaço de pensamentos, rumações e solilóquios. As suas recordações são recordações em estilhaços num personagem ele próprio estilhaçado, fragmentado, impessoal. Ademais, o *Gonzaga de Sá* já parece refletir àquela época o drama do homem moderno, já vítima da existência inautêntica, alienada, impessoal e anônima no grande centro urbano, no qual ele tem com a morte, quer queira quer não, convivência absolutamente inevitável. São também essas características do protagonista limabarretiano que nos permitem alinhar sua narrativa de romance do desengano.

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



menos pessoal dos romances limabarretianos, aquele em que a ironia não desandara em sarcasmo nem o *humour* em caricatura, de acordo com o ponto de vista da estudiosa (PEREIRA, 1950, p. 294).

Mas, diferentemente de Paulo Rónai, que diz ser Gonzaga de Sá a figura mais representativa do romance, Lúcia Miguel Pereira comenta ainda que, nessa narrativa um pouco solta, constituída, principalmente, pelas conversas do velho Gonzaga “a fonte do livro é (...) o narrador, mulato que se sentia flutuar, sem saber ao certo a que meio pertencia, acusando a formação intelectual de o haver desenraizado” (PEREIRA, 1950, p. 301).

Esse insólito romance de Lima Barreto – contido, filosófico, cerebrino e tão diferente de tudo o que o escritor carioca escreveu – toca também – é oportuno salientar – nas questões metafísicas tão inerentes ao mundo teórico do ser humano, pois o relato do narrador, mediado pelas vias indiretas da linguagem, à medida que se desenrola, vai, pouco a pouco, tornando ainda mais dramática a meditação sobre a dialética vida/morte, a solidão humana, a angústia existencial, a possibilidade/impossibilidade da literatura.

Todas essas questões estão presentes na configuração da estrutura do romance, cujas estratégias narrativas convergem para uma estreita relação entre escrita e morte, já que, no plano da ficção, o autor/inventor só lida com o imponderável, o extinto, o já abolido, a

negatividade, a escrita, apresentando, sob forma de texto, a ruína: “la mort n’est pas non plus la mort, car en elle se montre l’existence sans l’être, l’existence qui demeure sous l’existence comme une affirmation inexorable, sans commencement et sans terme, la mort comme impossibilité de mourir” (BLANCHOT, 2003, p. 317).

É isso: no anti-périplo da narrativa, a conta da morte, ao que parece, não fecha. Dá sempre em outra coisa que não é a morte. A morte, no plano do romance, é, apenas, escrita. E é justamente isso que a torna instigante, pois a escrita – criatura eutasinasiana – sempre namora, fascinada, a morte. Ou seja, o resto, os cacos, a ruína, o que já não existe mais, a não ser como matéria da memória, esta, como no caso do protagonista Gonzaga de Sá, já só de ausências povoada. Por que tem mais presença, no *Gonzaga de Sá*, o que falta? Porque, ao que parece, este romance só canta o que se perdeu. A ruína, o extinto, a perda, os cacos, a cadaverização das coisas são a matéria da escrita no *Gonzaga de Sá*. Por isso, nele, a morte é a personagem central do (des)enredo.

Por isso, poderíamos, talvez, considerar **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá** como texto marcado pelo inacabamento, pois nele não há qualquer possibilidade de conclusão ou de resposta: como diz Blanchot, “a obra só é obra se é a unidade dilacerada (BLANCHOT, 1987, p. 227). No discurso distópico dos narradores, parece prevalecer uma única insistência: a da elaboração da palavra literária, que se configura como canto,



espaço de errância que comporta a linguagem livre e possibilita a convivência de contrários, exibindo a certeza de que a arte literária falseia, não por mentir, mas por falar o que não sabe e do que não pode ser dito, em seu registro constante do “estar a morrer”.

Tanto que, do começo ao fim, *Gonzaga de Sá* – como podemos observar – oscila num insólito, inusitado e estranho embate entre *Eros* e *Thanatos*. Ora *Eros* suprassume *Thanatos*, ora *Thanatos* suprassume *Eros*. Um tende à celebração da vida; o outro tende a reconduzir o homem em direção à indiferenciação e a uma inorganização originais. Essas forças antinômicas, ao que parece, despertam no homem o desejo de reconquista do paraíso perdido. Talvez seja dessa busca que nasce a ilusão da Utopia.

Aliás, aqui importa acrescentar, a busca da Utopia é, ao que parece, um traço recorrente no *Gonzaga de Sá*. O protagonista da narrativa, por exemplo, tenta-a, de algum modo, na construção da aeronave, no entanto ela não voa. Procura-a na solidão, mas descobre ao fim da vida o malogro de sua ilusão, ao descobrir que “Vênus é uma deusa vingativa”. Apenas num único momento, ao longo da narrativa, o protagonista lamenta o fato de não ter amado nem de ter tido filhos. Enfim, não havia, como Brás Cubas, transmitido a nenhuma criatura o legado de sua miséria.

Enfim, vida e morte estão imbricadas no *Gonzaga de Sá*. Por isso, os narradores – Augusto Machado e Gonzaga de Sá –, imersos em insólitas elucubrações

filosóficas, falam de passagem pela morte, de esvaziamento de sentido, de melancolia, de angústia existencial, de negatividade, das tensões do existir e da impossibilidade de respostas. Falam de um eu que não é mais eu, mas um outro, apresentando então o neutro, a exteriorização e o vazio como potencialidade que engendra o saber literário. Tendo como foco o cotidiano, a banalização dos sentidos e da existência, a solidão, a infelicidade metafísica, a incomunicabilidade, a indigência existencial, o absurdo das ações humanas, o anonimato no centro urbano, a angústia permanente, o olhar dos narradores do opúsculo de Lima Barreto incide sobre lacunas, esperanças vãs, ausências e perdas e a sensação de dissolução, desmantelamento e decomposição das coisas; inclusive, do ato de escrever, que se pauta pelos cortes, pelo silêncio, pelas pausas, por arriscados experimentos, pela dúvida, pelo planejamento, pela indecidibilidade da linguagem, pela impossibilidade de apreender o real e pela possibilidade/impossibilidade da literatura.

Os narradores – através dos quais o autor implícito interroga a existência – buscam, ao que parece, não a esperança impossível, mas a compreensão da existência num tempo obscuro que apenas pode oferecer desilusão, descrença e desrazão. Frente a esse quadro catastrófico permanente, a memória – ainda que, apenas, atravessada por fantasmas, reminiscências, ruínas, escombros, cacos, que a escrita tenta,



inutilmente, salvar do total processo de desaparecimento via arte – parece constituir-se como esforço de manter ou reencontrar o sentido da vida e do mundo, possibilitando algum tipo de sobrevivência em meio ao vazio, à solidão, à incomunicabilidade, ao anonimato e à passagem inexorável do tempo.

Todas essas oscilações, presentes na estrutura romanesca do *Gonzaga de Sá*, parecem caracterizar o que poderíamos chamar de crise da linguagem. A presença da descontinuidade está evidente em todos os planos do romance, cuja estrutura dialética integra elementos díspares e/ou antípodas, como real/imaginário, ser/parecer, homem/natureza, ficção/real, subjetividade/objetividade, vida/morte ao incluir no ilusório *continuum* de todas as coisas o elemento imprevisível, que se manifesta na surpreendente relação entre escrita e morte.

Por isso, o autor-implícito, pai do discurso, parece se ausentar no momento em que escreve e sem a presença paterna o discurso escrito, como diz Sócrates a Lísias, “precisa sempre da ajuda de seu pai, uma vez que não é capaz de se defender e socorrer a si mesmo”. Escrever é, pois, “cair longe de sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. Deixá-la falar sozinha o que ela só pode fazer escrevendo” (DERRIDA, 1967). Daí, a condição assassina da escritura.

Por isso, o autor/inventor, para que possa assegurar o cariz ambíguo, paradoxal e oscilante da narrativa, recorre

aos artifícios da ironia romântica, mediante a qual procura desvelar o caráter de representação construída dos mitos com que se elabora o desejo, mostrando como esses mitos têm função de camuflar, via escritura, o fantasma da morte, único sentido definitivo para o homem – ser que sonha com o infinito, mas é marcado pela carência e pela finitude. Com isso, o autor, ao que parece, (des)vela o elemento imaginário que sustenta os mitos e o artístico trabalho de linguagem com que constitui o seu pequeno opúsculo.

No mais, é oportuno acrescentar ainda que o protagonista do romance em questão, é, ao que parece, um irmão espiritual do velho Conselheiro Aires, do **Memorial de Aires**, de Machado de Assis, cuja filosofia, idêntica à de Gonzaga de Sá, era de cariz irônico-humorístico. Ambos olham o mundo a distância e sem ilusões. Até parecem obedecer àquele antigo axioma do filósofo da razão – Baruch de Spinoza –, que caracteriza os que lidam com o mundo sob a perspectiva do humor: “Não ri nem chora, não ama nem detesta; compreende”. E por que não também de Brás Cubas, pois, como ele, no capítulo “Das negativas”, Gonzaga de Sá poderia dizer: “(...) Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria”.

Mas não há nada que esclareça melhor o protagonista de **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá** do que a voz do narrador do *Aleph*, de Jorge Luís Borges, quando afirma, melancolicamente, o seguinte: “Voltou, mas devemos recordar sua função de sombra. Viveu da solidão, sem



uma mulher, sem amigos: amou e possuiu tudo, mas de longe, como do outro lado de um vidro: “morreu”, e sua tênue imagem se perdeu, como a água na água” (BORGES, 1972, p. 70).

Essa metáfora caracteriza, perfeitamente, a personagem-protagonista do romance – Gonzaga de Sá –, cujo distanciamento do mundo tem cariz tanático, já que faz o elogio da morte. Aliás, em momento algum Gonzaga de Sá mostrou temer a morte. Pelo contrário, essa indesejada das gentes o fascina e ele não lamenta, ao longo de sua existência, sua morte em efígie. Na verdade, a morte, na perspectiva de Gonzaga de Sá,

manifesta-se, ao que parece, como uma metafísica da esperança e não do desespero.

Daí, em vez de dualismo, temos, na narrativa, a dialética, uma vez que Eros e *Thanatos*, em **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá**, de Lima Barreto, despistam nos meandros do dizível e do indizível, ou seja, do disfarce e da ambiguidade da linguagem, a nossa verdadeira condição: a de seres transitórios, errantes, sem roteiros definidos e, ademais, assinalados por uma maldição irremediável: a finitude.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATAÍDE, Tristão de. **Prefácio a Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá**. 2. ed., São Paulo: Brasiliense, 1961
- BARTHES, Roland. “A morte do autor”, in **O rumor da língua**. (Tradução de António Gonçalves). Lisboa: Edições 70, 1987.
- BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica, 1967.
- BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá**. Rio de Janeiro: Garnier, 1990.
- BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Cemitério dos vivos**. São Paulo: Brasiliense, 1961
- BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Diário Íntimo: memórias**. São Paulo: Brasiliense. (prefácio de Gilberto Freyre), 1961.
- BATAILLE, George. **O erotismo: o proibido e a transgressão** (2 ed. Trad. João Bernard da Costa). Lisboa: Moraes Editores, 1980.
- BLANCHOT, Maurice. **L'écriture du désastre**. Paris: Gallimard, 1980.
- _____. “A obra e o espaço da morte”, in: **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BROWN, Norman. **Vida contra morte**. Petrópolis: Vozes, 1974.
- CANÇADO, José Maria. **Memórias videntes do Brasil: a obra de Pedro Nava**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- DUARTE, Lélia Parreira (Org.). **As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas**. Rio de Janeiro: Bruxedo; Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2006.
- DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.
- DUARTE, Lélia Parreira (Org.). **De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura**. Cotia: Ateliê Editorial; Belo Horizonte MG: Editora PUC Minas, 2008.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1967.



FEHÉR, Ferenc. **O romance está morrendo?:** contribuição à teoria do romance. (Trad. Eduardo Lima). Rio de Janeiro: Paz e Terra (Coleção Leitura), 1997

FREUD, Sigmund. “O humor” (Trad. Jayme Salomão). Rio de Janeiro: **Imago**, V. 21. O futuro de uma ilusão, 1980, p. 189-194.

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

MELO, José Osmar de Melo. **A poética do artifício em Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá**, de Lima Barreto. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2004.

_____. Quem fala no “Recordações do escrivão Isaías Caminha”, de Lima Barreto. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte: UFMG, v. 24, n. 33, p. 331-351, jan.-dez, 2004.

PEREIRA, Lúcia Miguel. “Prenúncios modernistas: Lima Barreto”, p. 281-313. “Pesquisas psicológicas: Machado de Assis”, p. 49-103. “Sorriso da sociedade: Coelho Neto”, p. 251-267. In: **História da Literatura Brasileira: Prosa de Ficção (1870 a 1920)**. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1950.

RÓNAI, Paulo. “Prefácio a **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá**”, in: BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá**. Rio de Janeiro: Editora Mérito, 1949.

SCHWARCZ, Lilian Moritz. **Lima Barreto: triste visionário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ⁱ Pós-doutor em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Mestre e Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC/Minas); Graduado em Letras: Português/Francês pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC/Minas); Pesquisador do Grupo de Pesquisa Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque* – LABELLE –, no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).
E-mail: joseosmardemelo@yahoo.com.br