

# O duo dissonante entre a voz do autor e a voz do narrador em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, de Lima Barreto

José Osmar de Melo\*

## Resumo

Este ensaio tem como objetivo demonstrar a consciência com que Lima Barreto, no romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, lida com a linguagem e usa o humor e a ironia como elementos fundamentais para desmistificar sua narrativa como representação da realidade, apresentando-a como resultado estético de uma poética do artifício, que valoriza, sobretudo, o processo artístico e metalingüístico de construção do texto literário. Através dessa estratégia de criação literária, o autor procura demonstrar, mediante o recurso à ironia romântica, os artifícios dos procedimentos da construção textual, ao abrir as portas de sua oficina de produção de ilusões, para revelar ao leitor que sua arte constitui-se como um consciente e auto-consciente exercício de linguagem, fundamentado no lúdico (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; **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá**; Ironia romântica; Ironia *humoresque*; poética do artifício.

*Disant je, je ne puis ne pas parler de moi.*

E. Benveniste

*Todo lo que es profundo ama el disfraz... Todo espíritu profundo tiene necesidad de una máscara.*

Nietzsche

Ao ler no frontispício do livro o título **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá**, o leitor fica na expectativa de encontrar um relato biográfico mediante uma sequência cronológica da vida à morte. Entretanto, à medida que o leitor

---

\* Faculdade Presidente Antônio Carlos - Unipac.

procede a 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 se nota que o título do livro é enganador, uma vez que não diz respeito àquilo que prometera, pois vida e morte no plano da narrativa se convertem em exercício de elaboração literária, conduzido por um eu enunciativo que possui plena consciência do caráter ficcional de sua obra, ao transferir para o narrador a responsabilidade do relato.

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

Entretanto, o autor/narrador faz uma ressalva dizendo não parecer de rigor a classificação de biografia que lhe dera o pseudo-autor, uma vez que lhe faltam a exatidão de certos dados, as datas indispensáveis em trabalho que queira ser classificado de tal forma, a explanação minuciosa de algumas passagens da vida do principal personagem. A narrativa quase não trata de Gonzaga de Sá, personagem-protagonista da trama, mas do pseudo-biógrafo, narrador e personagem que, em vez de uma biografia, nos dá um “romance”, onde fala mais de si do que do amigo, não deixando, todavia, de esboçar ao longo da narrativa a face misteriosa do protagonista.

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

Na verdade, a “Advertência” - intróito à narrativa propriamente dita – revela 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 não se confunde com a do narrador.

Como resultado dessa estratégia do autor-editor, o narrador revela-se como uma voz própria; mas por detrás de sua voz podemos notar as intrusões da voz do sujeito da enunciação – o autor implícito –, que acaba se revelando como máscara/disfarce do autor real do livro. No entanto, essa voz do sujeito da enunciação não se impõe à do narrador; antes dialoga com ele.

Assim, o autor implícito dá liberdade de voz ao narrador, que, no processo de configuração da narrativa, vai revelando que o que diz está a serviço da voz daquele que se esconde por detrás do texto, uma vez que a voz do narrador e do protagonista é mera projeção ficcional de valores menos ou mais conscientes do próprio autor.

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

A “Explicação necessária” – ou anti-prefácio, já que de necessária não tem nada – configura-se também como um engodo para o leitor, pois se constitui como algo incongruente em relação à narrativa propriamente dita. Ao longo da leitura, veremos que o opúsculo não diz respeito a uma biografia, como nos prometera fingidamente o narrador no paratexto, mas a um romance, 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 restringiria imediatamente o sentido da obra. Logo, podemos concluir que esse procedimento irônico do autor incumbe o leitor de explicar as lacunas da narrativa.

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

Ademais, não podemos negar uma enunciação irônica no que diz o narrador na “Explicação necessária”, visto que a voz irônica do autor assenta na distância, na

denegação e na quase destruição do texto que escreve, à medida que descaracteriza inteiramente o valor do enunciado ao invertê-lo, mediante a ambigüidade de seu discurso. Prova disso é que esse procedimento estético não se restringe somente aos paratextos do romance, uma vez que se manifesta também na narrativa propriamente dita a partir das audácias formais do autor, que acabam por 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:

A ideia de escrever esta monografia nasceu-me da leitura diurna e noturna das biografias do Doutor Pelino Guedes. São biografias de ministros, todas elas, e eu entendi fazer as dos escribas ministeriais. Por ora, dou unicamente subsídios para uma; mais tarde, talvez escreva as duas dúzias que planejo. (G.S., p. 12)<sup>1</sup>

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

Não há neste tentâmen nenhuma censura ao ilustre biógrafo, nem tampouco propósito socialista ou revolucionário de qualquer natureza. Absolutamente não! Obedeci, aliás muito inconscientemente em começo, à lei da divisão do trabalho; e, com isso, sem falsa modéstia o digo, fiz uma importante descoberta que o mundo me vai agradecer. (GS, p. 12)

A ironia na fala do narrador coloca em questão a divisão da sociedade em classes sociais, em que alguns são merecedores de biografias, outros, do ostracismo. Colocar um amanuense no centro da narrativa inverte a situação, porque temos um “pobre coitado” tomando o lugar dos “poderosos”. Portanto, há nessa inversão de posições um duplo processo: um, o de carnavalização e esvaziamento do gênero “biografia”; o outro, o de valorização da literatura enquanto exercício lúdico e consciente de criação de um objeto de arte. Esse processo de inversão visa a valorizar, portanto, a ficção, ainda que o narrador nos tente enganar ao apontar como modelo de escritor um escrevinhador de biografias – portanto, pseudo-intelectual e pseudo-escritor – de “raffinés” do mundo burguês e políticos “importantes” da sociedade carioca da *Belle Époque*:

---

1 - Todas as citações seguintes, referentes a **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá**, de Lima Barreto, foram extraídas da edição de 1990 da Editora Garnier e serão indicadas com a sigla GS e o número da página.

sou grato àquele escritor; e se pelo correr do folheto, pus alguma cousa da minha pessoa, a culpa, afora o meu incorrigível e elementar egotismo, cabe-me a mim somente que não soube imitar, no estilo, a concisão telegráfica do modelo que adotei, e, na maneira, a sua superior impersonalidade de relatório ministerial. (GS, p. 13)

O elogio fingido do narrador esconde subliminarmente uma crítica ferina à linguagem retórica, bombástica e balofa dos escritores da *Belle Époque*, cuja literatura de salão não visava outra coisa a não ser se configurar como “literatura sorriso da sociedade”, para usar uma metáfora de Afrânio Peixoto, um dos principais representantes dessa corrente literária e estética<sup>2</sup>.

Logo, não é à toa que o narrador Augusto Machado ironiza a mania das biografias àquela época. Ao se dispor a escrever a biografia de um simples funcionário público, homem pobre e sem notoriedade social, o narrador rejeita a voz do poder e recusa o âmbito do ostracismo e do esquecimento, sobretudo ao afirmar ambigualmente: “somos, eu e o doutor Pelino uma bela prova de plena generalidade desse grande asserto científico da divisão do trabalho” (GS, p. 12). Dar voz a um amanuense significa romper a barreira entre uma classe social privilegiada e outra, relegada à marginalização.

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

não me julgo dono da verdade. Deus me livre de tal coisa! Tanto mais que, tendo-me destinado a atividade bem diversa, não me afizo aos estudos que a literatura reclama. Não sei grego nem latim, não li a gramática do Senhor Cândido de Lago, nunca pus uma casaca e não consegui até hoje conversar cinco minutos com um diplomata bem talhado; sigo entretanto, o exemplo do severo e saudosos lente de Mecânica da Escola Politécnica, doutor Licínio Cardoso, que estudou longos anos a alta matemática para curar pela homeopatia. (GS p. 13)

---

2 - A propósito, Sevcenko ressalta que o padrão literário da *Belle Époque* se pautou, em grande medida, pela necessidade de concorrência com as imagens do cinema, a música do gramofone e o imediatismo dos jornais e das revistas, cujos atrativos maiores eram as ilustrações e as fotografias. Segundo ele, surge, dessa disputa, uma literatura de feição homogênea e uniforme, caracterizada pelos clichês e lugares-comuns que, de tão repetidos, se tornavam facilmente assimilados e referendados pelo público e pela crítica. Banal e corriqueira, a literatura do período em discussão, afirma ele, assume uma função dupla: por um lado, é sinal indicador de refinamento e bom-gosto e, desse modo, não é sem razão que se torna passatempo de festas e objeto de intermináveis “conferências” que lotavam os salões do Instituto Nacional de Música e da Academia Brasileira de Letras, os quais não passavam de pretexto para encontros sociais. Por outro lado, é também uma espécie de mercadoria possível de ser vendida em “agências literárias” que, sob encomenda, comercializavam discursos parlamentares, palestras sobre os mais variados assuntos e até críticas literárias, biografias, como se pode ler em um anúncio publicado em 1910 pela revista **Fon-Fon** (cf. SEVCENKO, 1985, p. 102). Assim, a literatura oscilava, pois, entre dois pólos: o salão *coquette* e a agência literária, vendida como qualquer outra mercadoria.

Assim, um por um os exemplos – Pelino Guedes, Cândido Lago, Licínio Cardoso – vão sendo destruídos pela escrita ironicamente corrosiva do narrador que, de modo sutil e elegante, desbanca cada um de seus ilustres “mestres”: “De joelhos, rendo graças à minha estrela, por ter encontrado na minha carreira, tão raros e modelares exemplos...” (GS, p. 13).

Por fim, para concluir sua “Explicação necessária”, antes de dar a público seu manuscrito, o narrador pede zombeteiramente desculpa ao doutor Pelino Guedes pela tentativa de imitação que, segundo ele, poderia comprometer a grandiosidade do gênero: “Plutarco e o doutor Pelino, mestres ambos no gênero, hão de perdoar esse meu plebeu intento, de querer transformar tão excelso gênero de literatura moral – a biografia – em específico de botica. Perdoem-me!” (GS, p. 14).

Como se pode observar, os reiterados elogios do narrador a Pelino Guedes não visam outra coisa a não ser zombar dele, criticá-lo, ridicularizá-lo e descaracterizá-lo enquanto escritor de biografias, sobretudo quando o coloca no mesmo patamar de Plutarco, grande filósofo e biógrafo da Antigüidade Grega, o que só reforça sua condição de intelectual medíocre, servil e bajulador dos poderosos e pseudos intelectuais que vivem no “intimismo à sombra do poder”<sup>3</sup>.

Ora, esse complexo jogo de vozes narrativas manifesta-se nos paratextos e se estende por todo o romance, incluindo não só as falas dos personagens como também a voz do eu aural, que invade o espaço ficcional, porém investido da máscara/disfarce do personagem-narrador do romance. No entanto, é importante ressaltar que esse eu que exprime sua “verdade” e/ou sua mentira, mediante a voz do narrador não diz respeito ao autor, mas a esse eu fictício que é um produto do artifício da arte. Logo, não devemos tomá-lo como um eu autobiográfico dentro do texto, mas como uma máscara (ou máscaras?) que, por detrás do narrador, se desdobra e se constrói no ato da escrita.

Mais ainda: é esse outro eu, máscara/disfarce do autor, que perturba o texto, provoca determinadas interrupções na linha da narrativa e instaura assim, do princípio ao fim do romance, um movimento pendular dentro da trama.

Por exemplo, a cena na qual o mulato Augusto Machado aparece diante dos retratos de família, na sala da casa de Gonzaga de Sá, só intensifica o mal-estar do narrador, um jovem mulato, em face daqueles representantes do passado colonial e escravocrata. Daí o fato de ele sentir-se um intruso invadindo um espaço proibido, o que revela sua consciência de excluído naquela sociedade moldada para o branco e com vistas a ele.

---

3 - Os que ficam “no intimismo à sombra do poder” são os que legitimam o jogo de determinado regime político e fazem vista grossa para o aguçamento das contradições sociais, ao permanecerem pendurados nas tetas do Estado para colher-lhe as benesses e assegurar, mesmo conscientes de que essa postura não seja a mais correta, privilégios, *status* e uma situação cômoda.

Ao observar os retratos de família dos antepassados de Gonzaga de Sá, pendurados na parede da sala, Augusto Machado, imaginariamente, sente-se tratado com desdém por aquela gente descendente do fidalgo Salvador de Sá, ao descrevê-la com ar senhorial e superior: “Sem bigodes, de barba em colar, com um olhar imperioso e sobrececho carregado, um deles me pareceu que ia erguer o braço de sob a moldura dourada, para sublinhar uma ordem que me dizia respeito. Cri que ia ordenar: ‘metam-lhe o bacalhau’” (GS, p. 66).

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

Para Jean-Yves Tadié (1992), o eu que fala mediante a voz do narrador-personagem não diz respeito ao autor, mas a esse eu fictício que é algo que se inventa semanticamente no processo da escrita. Logo, como falar de um eu autobiográfico dentro do texto se ele se dissolve sempre a cada novo texto escrito? Se ele se desdobra e se constrói no ato da escrita e, sobretudo, do fingimento literário? O jogo com a vida e a morte é um jogo fingido, ou melhor, é arte. Não um relato que diz respeito à vida do escritor. Portanto, mesmo que aponte para traços autobiográficos, o ato de escrever já é por si mesmo ficção.

Maria Lúcia Dal Farra (1978), afirma que a proximidade que amarra o autor à ótica de primeira pessoa é, de certo modo, contrabalançado pelo maior grau de consciência ficcional, logo, de distanciamento, que essa forma de narrar propicia. O *eu* que escreve sabe que não é exatamente aquele “eu” que aparece como sujeito gramatical do texto. Em outras palavras, o eu-autor sabe que o eu-narrador é apenas uma sua possível máscara. Nesse sentido, o ponto de vista de primeira pessoa é aquele que acede mais rapidamente à consciência do caráter criador, construtivo, do texto narrativo.

Por isso, a primeira pessoa permite a Lima Barreto utilizar o discurso analítico, o comentário irônico, a desmistificação da ilusão narrativa através das histórias encaixadas, que discutem, ao suspender a linha narrativa, outros assuntos, como, por exemplo, a recuperação do passado, através do qual o narrador se auto-analisa, a fim de encontrar nele as razões do seu fracasso enquanto personagem, a leitura

da essência sob as aparências, com uma liberdade que o romance em terceira pessoa não lhe teria dado.

Segundo Tadié (1992), a enunciação invade o enunciado sem o destruir como ficção, porque é atribuída a um ser de papel e tinta, que todavia diz “eu”. Além disso, a primeira pessoa é proposta ao leitor como um discurso preparado, um discurso que ele seria incapaz de proferir até ao momento em que o escritor lhe põe diante dos olhos um texto redigido. Por sua vez o leitor – que se identifica, se o quiser, mas poderá evitá-lo – com o narrador, olha, analisa, comenta, interpreta, cria: dupla presença numa só pessoa, a primeira. A invasão do autor não impede a do leitor, pelo contrário, permite-a. O leitor assumirá, aliás, a função de crítico da obra, uma vez que poderá julgá-la em conformidade com suas impressões subjetivas, valores e concepção de mundo.

Às vezes, incorremos na tentação de querer identificar a voz do narrador Machado Augusto com a voz de Lima Barreto. Poder-se-ia até perguntar: quem é que fala nesse romance: o autor ou o narrador? Ao que parece, Lima Barreto apenas se oculta por detrás do narrador – sua máscara/disfarce –, para também participar do jogo ficcional e, mentindo, brincando, jogando ironicamente com o leitor, dizer sua “verdade”.

Ora, se o pseudo-autor, personagem e narrador do romance – eu-narrador – é de papel, a mão que conduz a narrativa é a do escritor – eu-autor. Assim, o artefato artístico, fruto saído das mãos do inventor/autor, ainda que seja artifício ficcional, permite nos aproximarmos da verdade – ao menos da verdade concebível ficcionalmente –, pois uma das estratégias do escritor é tentar persuadir o leitor de que sua “mentira” é “verdade”.

Como já mencionamos, mesmo que suspeitemos da voz do narrador, não podemos dizer que o **Gonzaga de Sá** seja autobiográfico. No máximo as intrusões do autor nele quebram a homogeneidade de um mundo romanesco. E o autor surge no palco com as suas personagens: mais poderoso do que elas, ele se exime de ficar por detrás delas, deixa de esconder-se e torna-se ele próprio o centro do espetáculo, quebrando, assim, a ilusão de verossimilhança ao também se ficcionalizar no interior da narrativa.

A respeito desse assunto, Tadié (1992) ressalta que os personagens são virtualidades do autor. Augusto Machado, portanto, se constitui como uma virtualidade do autor Lima Barreto. Entretanto, não é o autor, já que tem um rosto não real, mas irreal, isto é, construído com a irrealidade da arte, pois o personagem-narrador e o protagonista são artefatos fictícios moldados pelas mãos criativas do autor.



Logo, esses personagens são apenas seres de papel representando ilusoriamente um drama, uma história de faz-de-conta, em que prevalece o fingimento de um eu ilusório, pois, como se sabe, a arte se constrói sobre a arte e nenhum artista pode reproduzir o que vê. O que pode fazer, e faz, é explorar os meios disponíveis em determinado lugar e em determinada época, para construir imagens, ou seja, a produção de uma realidade ilusória, pois o mundo não pode assemelhar-se a uma narrativa fictícia, mas, por outro lado, uma narrativa fictícia pode assemelhar-se ao mundo. Eis aí a mimesis invertida, pois o autor pode criar, inventar, moldar o mundo fictício que quiser, uma vez que a arte é uma série longa e imprevista de invenções técnicas e descobrimentos psicológicos.

A propósito, é importante ressaltar que o Eu, na concepção nietzscheana, se constitui como fetiche. É, portanto, uma ilusão, pois o que o narrador diz não tem nada a ver com o suposto relato da experiência “verdadeira” do autor. E por quê? Porque o escritor sabe que o mundo real, quando transposto para a literatura, será sempre mundo imaginário, fruto da invenção e da criatividade do artesão da palavra – o escritor. O que é, então, esse Eu que fala no espaço da ficção senão uma máscara – ou se se quiser máscaras, já que se carregam através dele outras vozes – um disfarce – ou disfarces?

Assim, nunca o podemos deter, pois viaja continuamente e se disfarça uma e outra vez até o infinito, até à loucura. É o caso dessa entidade gramatical chamada de primeira pessoa que se manifesta no mundo romanesco. Jamais poderíamos considerá-la inteiramente um Eu autobiográfico, pois se revela como um lugar de dispersão ou recanto inseguro e frágil de recordações e impressões, de sonhos e devaneios, de realidade e idealidade.

A idéia de Eu deveria por isso ser substituída pela idéia de máscara ou disfarce pelo fato de se constituir como algo ilusório. Ao que parece, a literatura faz isso muito bem, pois faz irromper no espaço da escrita o mundo do teatro, do fingimento, da liberação das máscaras e dos disfarces e as (in)verdades do ilusório, relativo e absurdo mundo dos homens, manifesto na intencionalidade do dito, que apresenta através da manipulação discursiva incongruências de sentido, próprias do jogo irônico.

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

Encarregou-me o meu antigo colega de escola, e, hoje, de ofício, Augusto Machado, de publicar-lhe esta pequena obra. Antes me havia ele pedido que a revisse. Se bem que nela nada encontrasse

para retocar, não me pareceu de rigor a classificação de biografia que o meu amigo Machado lhe deu (...).

(...) Aqui e ali, Machado trata mais dele do que do seu herói.

Julgando que tão insignificantes defeitos eram de desprezar em presença dos reais méritos de pequeno livro, apressei-me em conseguir a sua publicação (...). (GS, p. 12)

Como contextualizar estes começos na primeira pessoa na voz do autor? À primeira vista, diríamos que não lhe pertencem. No entanto, Lima Barreto assina a “Advertência” que inicia o livro, à guisa de prefácio, assim como o romance, de sua autoria. Sabemos que esse eu que se dramatiza fingidamente no romance não se refere nem ao autor nem ao narrador. Mas pode referir-se a ambos. Sobre o eu, pesa a suspeita: não será o autor? Não será o narrador? Não será o leitor? Tentemos escrever na primeira pessoa e compreenderemos imediatamente o que é preciso tirar a esse eu para o garantirmos como realmente fictício. O eu imaginário é reencontrado no ato de ler – ou escrever. Povo, portanto, o espaço ficcional.

Ao colocar-se nesse espaço via “Advertência” ou se dissimulando nos comentários dos narradores, ao longo da narrativa, o autor Lima Barreto se ficcionaliza, pondo-se em pé de igualdade com o narrador, personagem e pseudo-autor do livro, porém sem se confundir com ele.

Para Tadié (1992) há, no entanto, graus de identificação entre o autor e o narrador, como entre o leitor e o narrador. O grau mais baixo é aquele em que a personagem que conta é dotada de um nome e de uma personalidade, de uma biografia que em quase tudo se opõe à do autor. No caso do **Gonzaga de Sá**, o eu representa um grau mais próximo de identificação entre o autor e o pseudo-autor da narrativa **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá** – embora aparente dissimulação, distanciamento e impessoalidade – como se pode observar nas seguintes falas do personagem-narrador:

Logo me recordei, porém, dos meus autores – de Taine, de Renan, de M. Barrès, de France, de Swift, e Flaubert – todos de lá, mais ou menos da terra daquela gente! Lembrei-me gratamente de que alguns deles me deram a sagrada sabedoria de me conhecer a mim mesmo, de poder assistir ao raro espetáculo das minhas emoções e dos meus pensamentos. (GS, p. 22)

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

memória vamos perdendo. (GS, p. 20-21)

Lembrei-me da minha infância, da fisionomia dos colégios por onde passei, dos professores, dos meus condiscípulos, da escola superior em que vadiiei, das alternativas dolorosas da minha vida. (GS, p. 97)

Pus-me a folhear, lendo aqui e ali as páginas da suburbana publicação mensal. Não o fiz sem surpresa. Causava admiração que em tão detratado subúrbio, se agitassem tantas idéias diferentes e novas<sup>4</sup>. (GS, p. 62)

A presença do eu faz com que essas passagens soem de repente de modo pessoal, mas é importante ressaltar que, ainda que o narrador pareça falar pelo autor, o que prevalece no romance é o fingimento literário. Não podemos deixar de salientar que a arte não quer ser senão ilusão, ainda que permita nos aproximarmos da verdade, uma vez que quem a faz busca nos artifícios de criação o meio de persuadir o leitor, mediante o “efeito de real”, de que sua “mentira” é “verdade”.

Veja-se que quem fala é Augusto Machado, o que ressalta a identificação de Lima Barreto com seu personagem. Ao que parece, o que aproxima a voz de Augusto Machado da de Lima Barreto é o tom angustiado, cético, irônico do romance. O narrador pode ser Augusto Machado, no entanto o tom ora irônico, ora cético, ora satírico, ora sereno aproxima-o de Lima Barreto. Augusto Machado, em suas semelhanças com Lima Barreto, não passa de um ser de papel. Mas também não deixa de apontar para o autor, que, vez por outra, se intromete no romance com a *persona* de Augusto Machado, para também dizer sua verdade e/ou sua mentira na arte da representação ilusória do real.

À moda de Marcel Proust, em que a biografia do narrador de **À la recherche du temps perdu** não se confunde com a do autor, a do narrador de **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá** não se refere a Lima Barreto. Para Tadié (1992), as semelhanças entre acontecimentos de pormenor não devem fazer-nos esquecer as diferenças. Os pequenos fatos isolados não chegam a constituir uma biografia, a comparação e semelhança de pequenos acontecimentos não garantem a compreensão da totalidade dela como a biografia do autor. A intervenção do narrador, testemunha e ator central, ator e espectador de si mesmo, da intriga,

---

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

explica-se por uma intervenção do autor que não é da ordem da autobiografia, nem do romance pessoal – o escrito em primeira pessoa.

Até certo ponto, podemos dizer que a biografia do autor se identifica sutilmente com a vida e a trajetória de desilusões do pseudo-autor da narrativa – vez por outra, o protagonista também fala pelo autor –, apesar de o autor tentar desfazer qualquer semelhança com ele ao aparecer na “Advertência” como editor da suposta biografia de Gonzaga de Sá.

Mas, ainda que o pseudo-autor seja um ser de papel, um ente abstrato, fictício, invenção literária e pura criação do autor real do livro, ele não deixa de ser também máscara/disfarce do autor. Pois, ao longo do relato, esse também anti-herói – o narrador e personagem Augusto Machado – aponta para situações que o leitor bem informado sabe que foram vivenciadas por Lima Barreto, a saber: a discriminação racial e social. Mais ainda: se, por um lado, o enredo configura-se como fingimento literário, por outro, não deixa de revelar, de algum modo, alguma “verdade” que concerne ao autor do livro.

Além do mais, 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, subjetividade e objetividade, ficção e vida.

Em termos ficcionais, **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá** parece repetir, por meio dos sutis jogos da poética do artifício, as aspirações frustradas do escritor mulato, já que nesse livro, diferentemente dos outros, a voz do narrador é bastante comedida pelo fato de não expor sentimentos e emoções, mas sugeri-los a partir de uma perspectiva irônica e humorística. Talvez o seccionamento que podemos perceber entre o indivíduo e a sociedade, ou seja, o conflito entre o eu e o meio, apontem para essa permanente e recíproca rejeição entre ele – o personagem-narrador – e o meio.

O olhar de Augusto Machado que, mais que ver e narrar, perora contra os burocratas, os repórteres e cronistas, os políticos, os pseudo-literatos, a classe burguesa, metaforizada na gente de Petrópolis, Tijuca e Botafogo, etc., equivale ao olhar de Lima Barreto na Secretaria da Guerra.

Inclusive, algumas frases de sentido dúbio, endereçadas ao mulato, as supostas atitudes de rejeição no que lhe diz respeito, o sentimento de não estar entre os

seus, seja entre os bacharéis brancos, seja entre os negros e mulatos dos subúrbios, são idênticos para o autor e para o narrador. No plano da ficção, esse conflito do personagem-narrador com o meio converte-se em estado de ilhamento, solidão e abandono.

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

L' individu est un dialogue. On se parle – on se voit et se juge. C' est là le grand pas mental. Cette dualité est remarquable. Elle est plus ou moins nette. Parfois spectateur lucide et intermittent d' un trouble, d' un désespoir, d' un trous. (...) Le moi se dit moi ou toi ou il. Il y a les trois personnes en moi. La trinité. Celle qui tutoie le moi; celle qui le traite de lui (VALÉRY, 1957, p. 440)<sup>5</sup>

Ou seja, em vez de o indivíduo ser rocha orgulhosa que atende pelo nome de eu, é uma entidade fraturada: uma permite o tuteio, a outra, distante, quase estranha, só atende pela forma cerimoniosa. O outro não está *a priori* fora do eu, inaugura-se dentro de si. E este outro interno é outro mesmo porque não é uno, mas disperso. O outro não é apenas quem empresta seu ouvido para o que diz a nossa voz. Dentro desta voz, já está também a voz do outro: o contexto social de uma determinada época e determinadas idiosincrasias sócio-político e culturais, que se manifestam incongruentemente nas vozes narrativas.

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

A esse fragmento, podemos juntar o segundo:

Il me semble remarquer que l' originalité du langage, le style, dépend en grande partie de l' usage que l' auteur ou l' homme fait du langage vis-à-vis de lui-même. Je ne suis pas sûr de ce que je dis là. En tout cas, il est lié à l' activité mentale, et particulièrement à la

---

5 - O indivíduo constitui-se como um diálogo. Fala – vê e julga. Eis aí o grande passo mental. Ao que parece, essa dualidade é notável. Ela é mais ou menos nítida. Às vezes, espectador lúcido e intermitente de uma inquietação, de um desespero, de um “vácuo”, vazio (...). O eu se diz eu, ou tu, ou ele. Há três pessoas no eu. A trindade. A que tuteia o eu, a que o trata de ele (VALÉRY, 1957, p. 440). (Tradução minha)

sensibilité individuelle de la distance entre le langage et la pensée non verbale (VALÉRY apud , 1957, p. 403)<sup>6</sup>

A partir dessa passagem, podemos desenvolver um comentário à precedente. Os outros internos que encontro no comércio de mim para mim não são apenas imagens discrepantes de mim mesmo. No caso do **Gonzaga de Sá**, estes outros subpresentes no engendrador de reflexões, perorações e rumações filosóficas são transformações do não-verbal em verbalidade. Não são apenas fantasmas de mim em mim trazidos, mas condensações do não-verbal. E, ao escreverem-se condensações do não-verbal, fala-se de tudo – paisagens, gestos, impressões, ressentimentos, angústias, sentimento de entre-lugar, denúncia, ironia, críticas ferozes contra os valores burgueses, contra a marginalização do negro, do mulato, do suburbano, do deserdado, correspondência com a Natureza, etc. Humano e não humano, que, fazendo parte de minha ambiência, assim se transformou em marca da minha interioridade. Exemplo disso são as estranhas fugas do narrador, quando mergulha na angústia, para o mundo da natureza. É através dela que se encontra no mundo, que tem sentimento de pertença ao mundo; já o mundo da cultura – no qual prevalece a *apartheid* étnico, econômico, político e social – o faz sentir-se apartado do mundo dos homens:

Fui bom e tolerante como o mar da Guanabara, que recebe o bote, a canoa, a galera e o couraçado; e, como ela, tranqüila sob a proteção de montanhas amigas, fiz-me seguro à sombra de desinteressadas amizadas. Quis viver muito, tive ímpetos e desejos, nas suas manhãs claras de maio, mas o sol causticante do seu verão ensinou-me (antes que M. Barrès mo dissesse) a sofrer com resignação e a me curvar aos ditames das cousas, sempre boas, e dos homens, às vezes maus. (...) Por isso, (...) me apoio nas cousas que me cercam familiarmente, e a paisagem que me rodeia, não me é mais inédita: conta-me a história comum da cidade e a longa elegia das dores que ela presenciou nos segmentos de vida que precederam e deram origem à minha. (GS, p. 21-22)

Daí podemos dizer que os diálogos e perorações filosóficas do personagem-narrador e do protagonista da narrativa não podem nem devem se confundir com o fato histórico, mas nem por isso interessa apenas o agente individual que as compõe. Do mesmo modo, se elas se prendem às vivências do agente individual,

---

6 - Ao que parece, a originalidade da linguagem, do estilo, depende em grande parte do uso que o autor ou o homem faz da linguagem em face de si mesmo. Não estou certo do que digo aí. Em todo caso, ela está ligada à atividade mental e particularmente à sensibilidade individual da distância entre a linguagem e o pensamento não-verbal (VALÉRY, 1957, p 403). (Tradução minha)

contêm um patamar da ficcionalidade, uma via privilegiada de acesso a ela. Não sendo realidade, mas representação da realidade, trama da linguagem, dizem no entanto da forma como a história foi vivida; não sendo pura ficção, dizem como em seu compositor se deposita e estrutura o ficcional.

O que recorda, pensa e reflete nos permite reler o enlace entre o histórico e o ficcional, entre as facetas autobiográficas e a criação, entre o real e o não real; assim as recordações e perorações filosóficas do protagonista e do personagem-narrador da narrativa dizem e não dizem do autor. Velam e desvelam seu discurso polifônico e marcado pela pluralidade de vozes: do oprimido e do conivente com as estruturas sociais vigentes, do reacionário e do revolucionário, do que, ao mesmo tempo, escreve e reflete criticamente a respeito da escrita.

Nesse sentido, a voz de Augusto Machado é paradoxal justamente por ser plural, irônica, polifônica e dialógica, apontando, por isso mesmo, para os vários e multifacetados discursos sociais, sem, no entanto, tomar partido aberta e radicalmente, em prol da voz do poder ou da do oprimido, pois nesse opúsculo a denúncia não possui um cariz maniqueísta, já que se manifesta no plano da enunciação a partir dos jogos sutis, ora da ironia, ora do humor.

Mesmo que haja essa identificação entre narrador e autor, na medida que vislumbramos a reflexão do escritor acerca da condição do negro e do mulato na sociedade brasileira (na qual ele se inclui também), não podemos negar, ainda que a situação criada dentro da narrativa esteja no plano da ficção, a presença de traços autobiográficos que revelam o sentimento de desconforto do escritor enquanto mulato numa sociedade recém-saída de um regime escravocrata.

Logo, parece difícil separar, no **Gonzaga de Sá**, a ambígua relação narrador/autor. Embora não se possa afirmar que Augusto Machado seja o *alter ego* de Lima Barreto, não se pode negar que, vez por outra, Lima Barreto se identifique com sua criatura/disfarce. Essa estratégia da intromissão do eu autorial, no espaço da ficção, configura-se, porém, como um recurso do qual o autor/real lança mão, para mostrar que ele próprio pode também virar personagem, sem comprometer, com isso, o caráter ilusório do que cria.

Portanto, para Dal Farra (1978), o que prevalece nesse intrincado jogo é, ao que parece, um eu que se mascara e representa fingidamente seu drama, mediante o jogo dialético da ironia ou das circunstâncias atenuantes do humor: se por trás do narrador existe o autor, este, do seu lugar intocável, se torna personagem ficcional do narrador. O narrador – que era criação do autor-implícito, máscara esculpida ao longo do enredo – adquire vida e se volta contra seu demiurgo, transformando-o numa outra máscara, atrás da qual ele mantém a sua. É o jogo irônico do finjo que

finjo, que finjo... E é sob a égide desse exercício lúdico e paradoxal que o autor implícito manipula as máscaras, mediante as quais autor e narrador dissimulada e ironicamente se confundem. Por isso, essas criaturas/disfarces ora apontam para o autor, ora para o narrador, mas sempre sob o foco da representação e da ilusão da arte literária.

Segundo Dal Farra (1978) se a desmistificação do mito do autor carrega o leitor para mais perto do material ficcional, o autor implícito se recolhe para bem longe do seu alcance. Por isso mesmo, a ficção se mantém como ficção: no seu ato de entrega, ela se distancia cada vez mais. Se este conceito de romance instaura uma linguagem e uma realidade novas, é justo que entre os passos das metamorfoses se inclua também a do leitor: em qualquer dos casos ele é também uma criação ficcional.

Desse modo, Lima Barreto se ficcionaliza também no espaço da narrativa, ocultando-se por detrás da voz cética, desenganada, irônica e comedida de sua principal criatura/disfarce – Augusto Machado –, ao qual atribui a autoria do romance, sem, contudo, assumi-la, já que se exime da autoria do relato, ao inventar, mediante um truque de autoria, um narrador intermediário, para contar a história do cético filósofo Gonzaga de Sá. Aliás, a inclusão da “Advertência” no romance, doze anos mais tarde, parece confirmar a tentativa do distanciamento, como já observamos. No entanto, na narrativa propriamente dita, a oscilação narrador/autor permanece irresolvida.

Logo, podemos dizer que a “Advertência” – com efeito, um paratexto – não tem outra função a não ser se configurar como pista falsa para o leitor, visando, com isso, a dificultar o processo de decifração dos vários enigmas que compõem a narrativa. Na verdade, enigmas estéticos que, ao mesmo tempo que valorizam os artificios da criação literária também não deixam de apontar para as cisões e fendas profundas de uma sociedade notadamente marcada pela mais cruel e violenta divisão de classes sociais, refletida no mundo organizado dos brancos do Rio de Janeiro, aparentemente moderno, e no mundo abandonado e miserável dos mulatos e negros dos subúrbios cariocas.

Assim, o autor, travestido fingidamente de editor, através de um embuste irônico-ficcional, transfere a responsabilidade da composição do romance para o narrador e pseudo-autor do livro e também para o leitor, ao aproximá-lo da mentira da ficção, que se manifesta esplendidamente na instigante alegoria de “O inventor e a aeronave”.

Nesse capítulo chave do romance, o leitor pode ver e avaliar os procedimentos irônicos e estratégicos do autor implícito, que acentua, de modo magistral,



o caráter fictício do texto. Escancarando as portas da oficina, na qual o autor/narrador constrói sua aeronave de papel, ele chama a atenção do leitor para os procedimentos fundamentais da construção artística, fundamentados na quebra da ilusão de verossimilhança e no trabalho metalingüístico, que se preocupa com o fazer literário, com o seu questionamento.

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

## Abstract

This paper analyzes Lima Barreto's use of language in **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá**. In his novel Lima Barreto uses humour and irony as keystones to demystify his narrative as an image of reality, presenting it as the aesthetic result of a stylistic device that highlights the artistic and metalinguistic process of literary text construction. The author uses this technique and romantic irony to show the stylistic devices of textual construction. He opens the door to his illusion workshop to unveil to the reader the framework of writing, which is presented as a conscious – or even self-conscious – exercise of playful language use. The basis of fictional creation is thus revealed in the novel: **Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá** is no more than the result of a textual game that Lima Barreto managed to turn into art.

Key words: Lima Barreto; **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá**; Romantic irony; Humouresque irony; Stylistic device.

## Referências

### I. De Lima Barreto

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá**. Rio de Janeiro: Garnier, 1990.

## II. Sobre Lima Barreto

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

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

MELO, José Osmar de. **Lima Barreto e as questões de seu tempo**. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 1997.

PRADO, Antônio Arnoni. **Lima Barreto: o crítico e a crise**. Rio/Brasília: Cátedra/INL, 1976.

## III. Teoria literária, Filosofia e outros

ALMANZI, Guido. L'affaire mystérieuse de l'abominable tongue-in-cheek. **Poétique**, Paris, n. 36, p. 413-426, nov. 1978.

BOURGEOIS, André. Préface. In.: **L'ironie romantique**. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1974, p. 413-426.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

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

DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1967.

DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, humor e fingimento. **Cadernos de pesquisa do NAPq**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, n. 15. 1994. p. 54-78.

DIAZ-MIGOYO, Gonzalo. El funcionamiento de la ironia, In: MONEGAL, Emir Rodriguez. **Humor, ironia, parodia**. Caracas/Madrid, Fundamentos, 1980, p. 45-68.

FEHÉR, Ference. **O romance está morrendo?**: contribuição à teoria do romance. Tradução de Eduardo Lima, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FERRAZ, M. Lourdes. **A ironia romântica** – estudo de um processo comunicativo. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

GUÉRARD, Cécile (Org.) **L'ironie**: le sourire de l'esprit. Autrement, "Collection Morales", n. 25, septembre 1998.

JANKELEVITCH, Vladimir. **L'ironie**. Paris: Flammarion, 1964.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc. **L'absolu littéraire** – théorie de la littérature du romantisme allemand. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

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

NESTRÓVSKI, Arthur. **Ironias da modernidade**. São Paulo: Ática, 1996.

ROSSET, Jean. **Narcisse romancier** – essai sur la première personne dans le roman. 3 ed., Paris: José Corti, 1972.

RIBEIRO, Renato Janine (org.). **A sedução e suas máscaras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaços ficcionais** – introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHOENTJES, Pierre. **Poétique de l'ironie**. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

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

VALÉRY, Paul. **Cahiers**. Vol. I, Paris: Pléiade, 1973.

VEGA, C. F. de la. **El secreto del humor**. Buenos Aires: Editorial Nova, 1967.