



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras


Marcela Abreu Guimarães

Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá:
modernização e subjetividade,
história e memória em Lima Barreto

Rio de Janeiro
2012

Marcela Abreu Guimarães

Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá:
modernização e subjetividade,
história e memória em Lima Barreto



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof.^a Dra. Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

B273 Guimarães, Marcela Abreu.
Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá: modernização e
subjetividade, história e memória em Lima Barreto / Marcela Abreu
Guimarães. – 2012.
107 f.

Orientadora: Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Barreto, Lima, 1881-1922 – Crítica e interpretação - Teses. 2.
Barreto, Lima, 1881-1922. Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá -
Teses. 3. Realismo na literatura – Teses. 4. Memória na literatura –
Teses. 5. Ficção – História e crítica – Teses. I. Figueiredo, Carmem
Lucia Negreiros de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Marcela Abreu Guimarães

Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá:
modernização e subjetividade,
história e memória em Lima Barreto

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 19 de setembro de 2012.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dra. Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dra. Matildes Demétrio dos Santos
Instituto de Letras da UFF

Rio de Janeiro

2012

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, que me apoiam incondicionalmente, sempre.

Ao Ronan, que aprendeu a aceitar minha ausência, quando esta se fez necessária.

Ao Andryon e ao Ramon, que compreenderam, a seu modo, a distância.

À Alice, que chegou no percurso desta caminhada intelectual,
vivenciando e explicitando minhas dificuldades na conciliação
da vida prática com a reflexão teórica e, ao mesmo tempo,
estimulando a conclusão de mais uma etapa,
plena de desafios e aprendizagens.

AGRADECIMENTOS

À Prof^a. Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo, pela paciência e competência na orientação.

Aos colegas da UERJ, pelo estímulo e auxílio nos momentos de dificuldade e dúvidas teóricas.

À Priscila Cristina dos Santos, pela presença amiga e interlocução, apesar da distância.

À Capes pelo apoio financeiro, sem o qual não teria sido possível realizar as viagens entre Carmo e Rio para a concretização das disciplinas.

O real não está na saída nem na chegada:
ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.

João Guimarães Rosa

RESUMO

GUIMARÃES, Marcela Abreu. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá: modernização e subjetividade, história e memória em Lima Barreto*. 2012. 107 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

O estudo ora apresentado pretende concentrar-se, principalmente, na análise do romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* e trazer alguma contribuição no que se refere à relação desta obra com aspectos do romance moderno, assim como à identificação de procedimentos narrativos que explicitam traços do realismo de Lima Barreto, perpassados pela experiência da modernidade no Brasil. Nesse percurso, busca-se revelar a dinâmica que se estabelece entre cidade e subjetividade na vinculação com a memória individual e as consequências para a realização da narrativa. Realizou-se, inicialmente, uma abordagem histórica de temas como a origem do romance, a formação do público leitor na Inglaterra e no Brasil e as concepções de realismo que perpassam a forma *romance*, a fim de se compreender e identificar o lugar da obra de Lima Barreto na história da Literatura. Apresentou-se, ainda, correlação das concepções de memória e história, que podem ser vislumbradas no romance estudado, a partir de estudos teóricos de obras escolhidas de Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin.

Palavras-chave: História. Memória. Realismo. Lima Barreto.

ABSTRACT

The present study intends to concentrate, especially in the analysis of the novel *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* and bring some contribution with regard to the relationship of this work with aspects of modern romance, as well as the identification of narrative procedures that specify features of the realism of Lima Barreto, steeped in the experience of modernity in Brazil. In this course, we seek to reveal the dynamics that is created between city and subjectivity in linking with the individual memory and the consequences for the completion of the narrative. We carried out an initial approach to historical topics such as the origin of the novel, the formation of the reading public in England and Brazil and conceptions of realism that pervades the novel form, in order to understand and identify the place of Lima Barretos works in the history of literature. Presented is also a correlation of conceptions of history and memory, which can be glimpsed in the novel studied, from theoretical studies of selected works of Friedrich Nietzsche and Walter Benjamin.

Keywords: History. Memory. Realism. Lima Barreto.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	VIDA E MORTE DE M. J. GONZAGA DE SÁ NA TRAJETÓRIA DO GÊNERO ROMANCE	12
1.1	Surgimento do gênero <i>romance</i>	12
1.2	Formação do público leitor	15
1.3	Realismo e a forma <i>romance</i>	22
1.4	Contexto histórico e breve biografia de Lima Barreto	26
1.5	<i>Gonzaga de Sá</i>: inovações e diálogos com a tradição do <i>romance</i>	38
2	MODERNIZAÇÃO E SUBJETIVIDADE, HISTÓRIA E MEMÓRIA EM GONZAGA DE SÁ	47
2.1	Cidade, modernização e subjetividade	48
2.2	Deslocamentos na cidade moderna, desenraizamentos na subjetividade	53
2.3	Memória, narração e história: o “historiador artista”	61
3	O REALISMO DE LIMA BARRETO	72
4	CONCLUSÃO	93
	REFERÊNCIAS	104

INTRODUÇÃO

Lima Barreto vem recebendo, desde a década de 1950, com a edição da coletânea de seus escritos por seu biógrafo Francisco de Assis Barbosa, maior acolhida pelos estudiosos da literatura. As abordagens críticas de sua obra perpassam campos do saber que vão da psiquiatria e das histórias política, social e cultural até a história da imprensa no país, assim como diversas questões como os absurdos da burocracia, a discriminação étnica e racial, a desigualdade social, os abusos de poder, a hipocrisia, a topografia do Rio de Janeiro e a cultura urbana na então capital da República dos Estados Unidos do Brasil. Isto porque seus romances, contos, crônicas e artigos abrem estas e outras tantas possibilidades de mirada em direção à virada do século XIX para o XX.

Inúmeras interpretações cristalizaram, por muito tempo, a imagem de Lima Barreto como *bêbado, maldito, desleixado e rebelde*, reforçando o estigma da cor e do alcoolismo. Mas sua fortuna crítica é composta também por estudos que desmistificam a figura do autor e lançam luzes sobre aspectos obscurecidos de sua obra, realçando a grande qualidade estética e histórica de seus escritos.

A presente pesquisa pretende concentrar-se, principalmente, na análise do romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* e trazer alguma contribuição no que se refere à relação desta obra com a história do desenvolvimento do romance moderno, assim como à identificação de procedimentos narrativos que explicitam aspectos do realismo de Lima Barreto, perpassados pela experiência da modernidade. Nesse percurso, busca-se revelar a dinâmica que se estabelece entre cidade e subjetividade na vinculação com a memória individual e a formulação da história social, engendrada ficcionalmente.

Para tanto, o primeiro capítulo denominado “*Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* na trajetória do gênero *romance*” compõe-se predominantemente de uma perspectiva histórica dos tópicos abordados. Parte-se de um estudo do surgimento do romance e das características que o distinguem e que o aproximam dos gêneros tradicionais, como a epopeia e a comédia, para auxiliar na identificação dos elementos do novo gênero na obra de Lima Barreto.

Na sequência, apresenta-se, no segundo tópico do capítulo, um panorama da formação do público leitor na Inglaterra e no Brasil, a fim de explicitar o contexto de

recepção da literatura entre o século XVII e início do XX, que deu suporte ao surgimento e à difusão do gênero romance.

No tópico “Realismo e a forma *romance*” expõe-se o contexto literário, científico e filosófico de produção do romance moderno e as concepções de realismo nele presentes. São abordados elementos do realismo atmosférico, proposto por Eric Auerbach, para a construção do espaço físico e da atmosfera moral dele apreendida. O realismo formal e o realismo moderno são vistos a partir da perspectiva de Ian Watt, Sandra Vasconcellos e James Wood, que analisam as transformações na caracterização dos personagens e nas concepções de tempo e de espaço na narrativa.

O estudo do realismo neste tópico pretende subsidiar a análise de elementos realistas do romance moderno na narrativa de Lima Barreto, em especial no romance *Gonzaga de Sá*, que será realizada principalmente no último capítulo.

Aspectos da biografia e da bibliografia de Lima Barreto, que contribuem para a compreensão do contexto de produção e de recepção de sua obra, são tratados no quarto tópico do primeiro capítulo, o qual é finalizado com apontamentos sobre os elementos do romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* que dialogam e/ou rompem com a tradição do romance.

No segundo capítulo da dissertação, denominado “Modernização e Subjetividade, História e Memória em *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*”, será estudada, primeiramente, a relação entre urbanização e modernização e suas consequências para a subjetividade. Destacam-se os desenvolvimentos nos modos de percepção, nos meios de transporte, de produção e de comunicação, assim como os impactos desta modernização na cidade do Rio de Janeiro, local onde se desenrola a trama do romance estudado.

A partir daí, pretende-se analisar como o contexto de modernização é assimilado pelos romancistas e expresso em suas obras, particularmente no romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*.

No tópico seguinte, “Deslocamentos na cidade moderna, desenraizamentos na subjetividade”, abordam-se aspectos do desenraizamento cultural do indivíduo e de questionamentos acerca da identidade, a partir do romance *Gonzaga de Sá*, exemplificando a relação entre a modernização da cidade e as mudanças na percepção e na constituição da subjetividade moderna.

Assim, o romance *Gonzaga de Sá* e outros textos de Lima Barreto serão percebidos no sentido de destacar o impacto da modernização sobre a subjetividade, observando a forma como o ideal de realização pessoal e de autoconhecimento, associado ao desenvolvimento econômico e social decorrente da modernização, apresenta-se na literatura.

Será destacado, ainda, o “tipo social representativo do novo regime” republicano, exposto na obra de Lima Barreto e que representa a distância entre o projeto modernista de emancipação e a modernização empreendida, que tomou por base a concepção cientificista de progresso.

Na terceira parte do segundo capítulo, expõem-se *itinerários historiográficos* percorridos pelos personagens do romance *Gonzaga de Sá*, focalizando as relações estabelecidas entre memória, narração e história.

Desenvolve-se, ainda, uma explicitação do conceito de “historiador artista”, proposto por Lima Barreto, associando-o às noções de história em Walter Benjamin e Friedrich Nietzsche, que valorizam tanto o aspecto referencial quanto o imaginativo de toda narrativa, seja ela histórica ou ficcional.

Na terceira e última parte do trabalho, “O realismo de Lima Barreto”, empreende-se a análise dos capítulos do romance *Gonzaga de Sá* com a intenção de destacar elementos que caracterizam o realismo do autor. O romance estudado, em cotejo com as *Recordações do escrivão Isaías Caminha* e com *Triste fim de Policarpo Quaresma*, explicita aspectos e perspectivas recorrentes na produção do escritor carioca.

1 VIDA E MORTE DE M. J. GONZAGA DE SÁ NA TRAJETÓRIA DO GÊNERO ROMANCE

*Parece-me que o nosso dever de escritores sinceros e honestos é deixar de lado todas as velhas regras, toda a disciplina exterior dos gêneros e aproveitar de cada um deles o que puder e procurar, conforme a inspiração própria, para tentar reformar certas usanças, sugerir dúvidas, levantar julgamentos adormecidos, difundir as nossas grandes e altas emoções em face do mundo e do sofrimento dos homens, para soldar, ligar a humanidade em uma maior, em que caibam todas, pela revelação de almas individuais e do que elas tem em comum e dependente entre si.
...assim como querem todos os mestres, eu tento também executar esse ideal em uma língua inteligível a todos, para que todos possam chegar facilmente à compreensão daquilo que cheguei através de tantas angústias. No mundo, não há certeza, nem mesmo em geometria.*

Lima Barreto, in: *Histórias e sonhos*

Para compreender o lugar do romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* na trajetória do romance, entendemos ser necessário observar aspectos políticos, econômicos, sociais e culturais que compõem a história de sua formação, assim como do público leitor que legitima o surgimento e a difusão desse gênero literário.

A abordagem de diferentes aspectos do realismo moderno auxiliará na percepção do caráter realista da obra de Lima Barreto. Além disso, parece-nos importante mencionar aspectos da vida e da produção literária do autor, assim como da recepção a sua obra, para contextualizar a escrita do romance que pretendemos estudar.

Teremos, então, elementos para finalizar o capítulo com uma abordagem de *Gonzaga de Sá*, destacando algumas características que dialogam com a tradição do romance e outras que se mostram inovadoras.

1.1 Surgimento do gênero *romance*

Estudiosos da literatura concordam que o gênero romance inovou a escrita literária, diferenciando-se dos gêneros antigos, tidos como canônicos. E, como o objeto de estudo da presente pesquisa é um romance, faz-se necessário conhecer

as origens deste gênero e seus principais aspectos inovadores, antes de partirmos para a análise da obra escolhida. Para tanto, é importante esclarecer que adotamos a concepção de gênero como “zona e campo de percepção de valores e da representação do mundo” (BAKHTIN, 1998, p. 418).

Mikhail Bakhtin afirmou que “o romance é o único gênero em evolução” e que “somente o que evolui pode compreender a evolução” (BAKHTIN, 1998, p. 400). A partir desta afirmação, o crítico russo destaca o caráter contemporâneo e inacabado do gênero romanesco, cujo “nascimento e formação realizam-se sob a plena luz da História” (BAKHTIN, 1998, p. 397).

O romance rompe “com a tradição literária anterior de usar histórias atemporais para refletir verdades morais imutáveis. O enredo do romance também se distingue da maior parte da ficção anterior por utilizar a experiência passada como a causa da ação presente” (WATT, 2010, p. 22).

Enquanto a epopeia aborda a lenda nacional e o “passado absoluto” de uma coletividade, a partir do herói épico que a defende, no romance a experiência pessoal, atual e particular é representada e transformada pela invenção ficcional, em que aparecem diferentes discursos e estilos. Assim, percebemos que os gêneros representam contextos específicos: “aquele mundo monolítico e fechado (tal como era na epopeia) dera lugar a um mundo vasto e aberto, ao mesmo tempo seu e dos outros [o estrangeiro, o bárbaro]” (BAKHTIN, 1998, p. 418).

Esta mudança na representação e as particularidades do romance estão relacionadas, para Bakhtin, a “uma determinada crise na história da sociedade europeia: sua saída das condições de um estado socialmente fechado, surdo e semipatriarcal, em direção às novas condições de relações internacionais e de ligações interlinguísticas” (BAKHTIN, 1998, p. 403-404). Ainda seguindo Bakhtin, podemos ver as origens do romance no cômico popular, pois a vida atual, o presente ‘vulgar’, instável e transitório, esta ‘vida sem começo e sem fim’ que era objeto de representação somente dos gêneros ditos “inferiores”, passa a ser contada no romance:

O romance se formou precisamente no processo de destruição da distância épica, no processo de familiarização da cômica do mundo e do homem, no abaixamento do objeto da representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluida. (...) Diante do romance todos os gêneros começam a ressoar de maneira diferente. Tem início um longo conflito pela *romancização* dos outros gêneros, pelo engajamento deles na zona de contato com a atualidade inacabada (BAKHTIN, 1998, p. 427).

Dessa forma, “a modificação da orientação temporal e da zona de edificação da representação não revela nada mais profundo e essencial do que a reestruturação da representação do homem na literatura” (BAKHTIN, 1998, p. 422).

Bakhtin menciona ainda que o romance, diferentemente dos outros gêneros, surgiu após a invenção da escrita e dos livros e, portanto, foi impulsionado pelo desenvolvimento da imprensa: “é o único gênero alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são recebidos por ela como um legado, dentro de uma forma pronta, e só fazem se adaptar – melhor ou pior – às suas novas condições de existência” (BAKHTIN, 1998, p. 398).

Apesar de pesquisadores da história literária não conseguirem destacar nem um traço característico do romance, invariável e fixo, Bakhtin propõe algumas exigências comuns a este gênero:

1. O romance não deve ser “poético” no sentido pelo qual os outros gêneros literários se apresentam como tais; 2. O personagem do romance não deve ser “heroico”, nem no sentido épico, nem no sentido trágico da palavra: ele deve reunir em si tanto os traços positivos, quanto os negativos, tanto os traços inferiores, quanto os elevados, tanto os cômicos, quanto os sérios; 3. O personagem deve ser apresentado não como algo acabado e imutável, mas como alguém que evolui, que se transforma, alguém que é educado pela vida; 4. O romance deve ser para o mundo contemporâneo aquilo que a epopeia foi para o mundo antigo (BAKHTIN, 1998, p. 402-403).

A linguagem poética e o herói épico são substituídos pelo coloquialismo da vida atual e cotidiana de personagens comuns e naturalmente contraditórios: “o ordinário, perdendo seu estatuto de complemento cômico, deixam para trás sua posição secundária e subordinada na hierarquia moral e literária (...), para ocupar o centro da cena e ser encarados com um nível de seriedade” (VASCONCELOS, 2002, p. 33).

No romance, “as determinações espaciais e temporais ocupam o cerne das relações da personagem com o mundo e a noção de tempo carrega dentro de si a possibilidade do aprendizado por meio da experiência, a chance de mudança, de amadurecimento” (VASCONCELOS, 2002, p. 40).

Northrop Frye apud WATT (2010) vê a “aliança entre tempo e homem ocidental” como a característica definidora do romance comparado com outros gêneros. Bakhtin destaca que, enquanto a epopeia origina-se no elemento oral, o

romance está “organicamente adaptado às novas formas de percepção silenciosa, ou seja, à leitura” (BAKHTIN, 1998, p. 397).

Assim, a escrita prosaica, a mistura de estilos, a menção ao contemporâneo, o inacabado, a aproximação pelo riso constituem elementos do gênero romanesco, em que o mundo é representado a partir de temas e personagens até então associados apenas à comédia, gênero considerado “baixo”. O homem passa a ser percebido com seriedade a partir do seu cotidiano e no momento presente, o que “provoca uma alteração na consciência literária e ideológica, para a qual o tempo e o mundo tornam-se históricos pela primeira vez: eles se revelam” (BAKHTIN, 1998, p. 419).

Essa revelação se dá pela forma como são expostos os acontecimentos, os personagens e os ambientes, a qual é comumente chamada de *realismo formal*, que estudaremos mais adiante, e que, para Watt, seria “o mínimo denominador comum do gênero romance como um todo” (WATT, 2010, p. 36).

1.2 Formação do público leitor

Ian Watt associa o surgimento do romance, e também do jornalismo, à formação do público leitor. O pesquisador aponta que, na Inglaterra, “mudanças operadas na classe intermediária tenham contribuído para ampliar o público leitor do século XVIII” (WATT, 2010, p. 43).

Neste contexto, de acordo com I. Watt, falava-se daquele país como uma “nação de leitores”, porém a quantidade de leitores ainda era proporcionalmente pequena. Com o alto preço dos livros e o grande número de trabalhadores analfabetos no campo e semianalfabetos nas cidades, o público leitor inglês teria crescido, então, devido às transformações econômicas, entre agricultores e comerciantes mais bem sucedidos que passaram a ter acesso à educação elementar, assim como a ter condições financeiras para adquirir livros. Profissionais independentes, funcionários administrativos e membros do clero também alcançaram a cultura da classe média, devido a sua crescente renda.

Os romances, naquele momento, tinham um preço médio, em comparação com outras publicações – folhetos com novelas cavaleirescas resumidas, baladas, histórias novas de crimes ou relatos de acontecimentos extraordinários, panfletos e jornais –, mas custavam mais do que um trabalhador ganhava em média por semana. Assim, o romance não era lido pela camada mais numerosa da sociedade e, portanto, não era um gênero popular.

Provavelmente só a partir de 1740, com a expansão das bibliotecas públicas (ou circulantes), surgidas em 1725 na Inglaterra, popularizou-se a leitura dos romances, os quais constituíam naquele país “a maior atração e sem dúvida foi o gênero que mais contribuiu para ampliar o público leitor de ficção ao longo do século XVIII” (WATT, 2010, p. 45).

As mulheres das classes média e alta, e mesmo as menos abastadas, formavam a maior parte do público leitor de romance, pois com o desenvolvimento da especialização econômica, aumentou o tempo livre feminino, como expõe Watt, a partir de uma análise da transformação econômica e da leitura do viajante sueco Pehr Kalm: “Já não eram necessários os velhos deveres da dona de casa, como fiar e tecer, fazer pão e cerveja, fabricar velas e sabão, entre outros, pois muitos artigos agora eram manufaturados e podiam ser comprados nas vendas e mercados” (WATT, 2010, p. 47).

Mas seria difícil determinar o quanto desse ócio era dedicado à leitura nas cidades, sobretudo em Londres, onde havia muitos entretenimentos: peças, óperas, bailes de máscaras, bailes públicos, reuniões, balneários lotados nos meses do verão. E, além do tempo para a leitura e do acesso aos livros, havia outra dificuldade: as pessoas tinham pouca privacidade, uma vez que, principalmente na capital,

as moradias estavam superlotadas; e geralmente a luz era insuficiente para se ler, mesmo de dia. O imposto da janela, instituído no final do século XVII, reduziu-as ao mínimo, e as que sobraram em geral eram fundas e cobertas de papel ou vidro verde. À noite a iluminação constituía problema sério, pois as velas, mesmo as de um vintém, eram um luxo (WATT, 2010, p. 49).

Os trabalhadores braçais não eram estimulados a ler, uma vez que os porta-vozes do mercantilismo e os do pensamento religioso e social tradicional consideravam a leitura “uma distração perigosa”, pois podia afastá-los de suas ocupações. Entre os pobres, apenas os aprendizes e criados domésticos tinham maior facilidade de acesso à leitura, pois “dispunham de tempo e luz para ler;

normalmente havia livros na casa onde trabalhavam e se não havia podiam comprá-los, já que não tinham que usar o salário para pagar alimentação e alojamento; e como sempre tendiam a imitar o exemplo dos patrões” (WATT, 2010, p. 49).

De todo modo, em comparação com as letras clássicas e modernas, houve um aumento maior da leitura de jornal e romance, considerados um “tipo de leitura rápida, desatenta, quase inconsciente” (WATT, 2010, p. 51). Watt mostra a legitimação deste argumento na época, citando um trecho do prefácio escrito por Huet para a *Coletânea seleta de romances e histórias*, de Samuel Croxall: “[...] E assim são as narrativas de ficção, que devem ser compreendidas sem grande esforço da mente ou o exercício de nossa faculdade racional e onde será suficiente uma forte fantasia, com pouco ou nenhum ônus para a memória” (HUET apud WATT, 2010, p. 51).

Os leitores que viam no romance uma forma de entretenimento literário parecem ter ganhado em importância naquele momento e, assim, impulsionaram a produção de autores como Defoe e Richardson, os quais se enquadravam nas leituras de “distração fácil” para os padrões críticos tradicionais.

No século XVIII, a maior parte dos livros publicados refere-se a assuntos religiosos. Porém, os leitores deste século passavam a ter gostos cada vez mais laicos, o que é constatado pelo fato de o “número de obras religiosas não ter aumentado na mesma proporção da população ou das vendas de outros tipos de publicação” e parece que os leitores das edições religiosas “não eram os mesmos dos livros seculares” (WATT, 2010, p. 52). Ao mesmo tempo, muitos leitores, principalmente das camadas menos instruídas da população, passavam das obras religiosas a “interesses literários mais amplos” (WATT, 2010, p. 53).

Segundo Ian Watt, periódicos como *Tatler*, em 1709, e *Spectator*, em 1711, continham ensaios sobre temas de interesse geral que tentavam, entretanto, transformar o erudito religioso e o religioso erudito, e eram muitas vezes as únicas obras de literatura secular ao alcance dos habitantes das províncias, que buscavam informação e conhecimentos.

A literatura de ensaio periódico “contribuiu muito para a formação de um gosto que o romance também satisfazia” (WATT, 2010, p. 53), pois fala ao público sobre si mesmo. A transição desses ensaios para o romance não aconteceu de repente, principalmente porque os jornalistas de sucesso não tinham inspiração para tantos personagens que envolvessem o público.

Em 1731, foi criado o *Gentleman's Magazine*, periódico mensal que publicava, além de artigos políticos, assuntos amenos como receitas culinárias e charadas. Suas características principais: dar informações sobre a vida doméstica e conjugar ensinamento com distração. Este movimento do ensaio nos periódicos para a revista mensal “demonstra o surgimento de um público leitor bastante independente dos padrões literários e que, por isso mesmo, poderia aceitar uma forma literária não sacramentada pelos cânones críticos estabelecidos” (WATT, 2010, p. 54).

Mas, diferentemente dos ensaios periódicos, a revista *Gentleman* era escrita por escribas de aluguel e amadores. Watt menciona, assim, a “nova predominância no cenário literário de gente dedicada à produção e à venda dos produtos da imprensa, uma vez que “o patrocínio da corte e da nobreza acabara, criando um vazio entre o autor e seus leitores. Esse vazio foi rapidamente preenchido pelos intermediários do mercado literário, os editores – ou livreiros, como em geral eram chamados –, que ocupavam uma posição estratégica entre o escritor e o impressor e entre estes e o público (WATT, 2010, p. 55).

Os livreiros exerciam, assim, grande influência sobre autores e público, e acabaram “transformando a literatura num produto como qualquer outro” (WATT, 2010, p. 56). Neste contexto, entretanto, Richardson e Defoe “não romperam com os critérios literários clássicos apenas no estilo da prosa, mas em quase todos os aspectos de sua visão de mundo e das técnicas pelas quais as transmitiram” e são, portanto, “expressão das profundas mudanças no contexto social da literatura, que abalaram ainda mais o prestígio dos padrões críticos instituídos” (WATT, 2010, p. 61).

No Brasil, ao longo dos séculos XVI e XVII, “os públicos normais da literatura foram os auditórios – de igreja, academia, comemoração. O escritor não existia enquanto *papel social definido*” (CANDIDO, 2000, p. 78). Ele era requerido apenas por sacerdotes, juristas e administradores, enquanto nos círculos populares afirmava-se com cantigas e anedotas, o que se compreende pelo caráter oral da cultura brasileira que se formava e pela grande população de analfabetos. Assim, nas cerimônias religiosas e comemorações públicas formavam-se os públicos mais duradouros da literatura colonial brasileira. Nas academias, os escritores eram um grupo *multifuncional*, sendo ao mesmo tempo “criador, transmissor e receptor” (CANDIDO, 2000, p. 78).

Apenas no final do século XVIII, nos anos que antecedem a Independência de 1822, aparecem “elementos característicos do público e da posição social do escritor, definindo-se os valores da comunicação entre ambos” (CANDIDO, 2000, 78). Neste cenário, escritores como Silva Alvarenga tentam “harmonizar a criação com a militância intelectual”. O escritor toma, então, consciência de si mesmo como cidadão, com o dever de “difundir as *luzes* e trabalhar pela pátria” (CANDIDO, 2000, 78). Dessa forma, o nativismo, logo transformado em nacionalismo, e as associações político culturais impulsionaram a ação de escritores, poetas e oradores, cuja literatura chegava ao grande público como sermão, artigo, panfleto ou ode cívica.

Foi, então, a partir da relação da literatura com a política que se deu o primeiro “contato vivo do escritor com os leitores e auditores potenciais” (CANDIDO, 2000, p. 79). Por outro lado, a presença dos religiosos, que representavam a igreja como instituição básica da Monarquia, também legitimava a atividade intelectual *ilustrada*. Apenas nos primeiros anos do século XIX viam-se escritos que “defendiam a liberdade de pensamento em face do poder civil e religioso” (CANDIDO, 2000, p. 80), o que permitiu uma definição tanto do público quanto do papel social do escritor, em conexão com o nacionalismo.

O escritor baseava-se, naquele momento, na necessidade de criar uma literatura que exprimisse a sensibilidade nacional, nos moldes românticos. O nativismo e o civismo foram, então, usados como pretextos para a atividade criadora, como recursos para atrair o leitor e como valores a transmitir.

Em lugar dos livros, que eram poucos em quantidade e acessibilidade, a revista, o jornal, a tribuna, o recitativo e a cópia-volante eram as fontes de informação para o público de homens livres que queriam estar a par dos acontecimentos. Ao mesmo tempo, a ação de pregadores, oradores e recitadores “correspondia a uma sociedade de iletrados, analfabetos e pouco afeitos à leitura”, formando um público de auditores, o qual exigia que o texto fosse *escrito* para ser *lido*, estilo incorporado pela maioria de nossos escritores, que assumiram um tom verbal e, muitas vezes, verboso, com resquícios de uma vocação patriótico-sentimental, que despertava a emoção. Assim,

a cor local, a exibição afetiva, o pitoresco descritivo e a eloquência são requisitos mais ou menos prementes, mostrando que o homem de letras foi aceito como cidadão, disposto a falar aos grupos; e como amante da terra, pronto a celebrá-la com arroubo, para edificação de quantos, mesmo sem o ler, estavam dispostos a

ouvi-lo. Condições todas favorecendo o desenvolvimento, a penetração coletiva de uma literatura sem leitores, como foi e é em parte a nossa (CANDIDO, 2000, p. 81-82).

Daí vem o indianismo, como elaboração ideológica que correspondia às expectativas do público disponível. Porém, apesar da temática popular, sua raiz é erudita. Escritores seguem os passos de Basílio da Gama e Santa Rita Durão, colocando o índio como “protótipo da virtude natural, que remonta aos humanistas do século XVI” (CANDIDO, 2000, p. 82). Os românticos associaram à tradição humanista a expressão patriótica e criaram uma ideia de Brasil adequada às necessidades de autovalorização da nação que surgia. Esta ideologia estava, para além dos livros, “na canção, no discurso, na citação, na anedota, nas artes plásticas, na onomástica, propiciando a formação de um público incalculável e constituindo possivelmente o maior complexo de influência literária junto ao público, que já houve entre nós” (CANDIDO, 2000, p. 82).

A literatura teve, então, grande acolhida nos meios oficiais, apoiada e difundida por D. Pedro II, pelo Instituto Histórico Nacional e pelas Academias de Direito (Olinda-Recife e São Paulo). Este apoio era uma forma de controlar e padronizar a produção dos escritores, que eram, em sua maioria, funcionários ou pensionados. Forma-se, assim, um mecenato que vinculou as letras e os literatos à administração pública e à política.

A reação a esta institucionalização da literatura veio de boêmios e estudantes, “que muitas vezes eram o escritor antes da idade burocrática” (CANDIDO, 2000, p. 83) e representavam o elemento renovador e dinamizador, mas que foi parcialmente racionalizado pelas ideologias dominantes, na medida em que estas forjaram “certa simpatia complacente ao jovem irregular, que antes de ser homem grave quebrava um pouco a monotonia do nosso Império encartolado” (CANDIDO, 2000, p. 83).

O governo propiciava ao escritor uma carreira paralela e respeitável, que permitia viver com aprovação pública e, ao mesmo tempo, “compensar a originalidade e a rebeldia” (CANDIDO, 2000, p. 84). Esta atitude pode explicar o conformismo de escritores que se assumem como apêndice da vida social, ajustados à superestrutura administrativa. Machado de Assis e Gonçalves Dias são exemplos citados por Candido.

E a relação entre escritor e público leitor estava estritamente condicionada por este contexto:

O Estado e os grupos dirigentes não funcionavam, porém, apenas como patronos, mas como sucedâneo do público; público vicariante, poderíamos dizer. Com efeito, na ausência de públicos amplos e conscientes, o apoio ou pelo menos o reconhecimento oficial valeram por estímulo, apreciação e retribuição da obra, colocando-se ante o autor como ponto de referência (CANDIDO, 2000, p. 84)

Antonio Candido menciona a importância dos jornais e revistas para a construção do hábito no escritor de escrever para o público feminino e, ainda, para os serões, onde os textos eram lidos em voz alta.

A comunicação direta entre escritor e o grande público – encarado como um “conjunto eventual de *leitores*” –, praticamente não existia. E o escritor produzia, então, para o público restrito das elites brasileiras, que exigiam, pela sua pobreza cultural, uma literatura simples, acessível. Nesse âmbito, Candido destaca que “o afastamento entre o escritor e a massa veio da falta de públicos quantitativamente apreciáveis, não da qualidade pouco acessível das obras” (CANDIDO, 2000, p. 86).

Lima Barreto denuncia este contexto de escritores de conveniência nas *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* e também em *Gonzaga de Sá*, no qual expõe a necessidade de valorização dos pequenos jornais e dos escritores desconhecidos, que ele chama de “obscuros”, e critica os grandes jornais, como no seguinte diálogo de Gonzaga com Augusto Machado:

Leio. Gosto dos jornais obscuros, dos jornais dos que iniciam. Gosto dos começos, da obscura luta entre a inteligência e a palavra, das singularidades, das extravagâncias, da livre ou buscada invenção dos principiantes. (...)

–Curioso é que haja tanta gente obscura capaz de escrever sobre assuntos tão elevados. Conheces algum?

– Nenhum; mas o que te surpreende?!... Há entre nós muito talento. O que não há é publicidade, ou antes, a publicidade que há é humilhante, além de completamente destituída de vistas superiores.

– Como?

– Muito simplesmente... Analisemos: quais são os meios de publicidade?

O jornal e a revista.

... e o livro, concluiu Gonzaga.

O livro também.

Um jornal dos grandes, tu bem sabes o que é: uma empresa de gente poderosa, que se quer adulada e só tem certeza naquelas inteligências já firmadas, registradas, carimbadas, etc. Demais, o ponto de vista limitado e restrito dessas empresas, não permite senão publicações para os leitores medianos, que querem política e assassinatos. Os seus proprietários fazem muito bem, dão o que lhes pede o público... (...)

O público é maleável, é dirigível; os autores, estes sim, tem culpa. Entretanto, eu achei um meio de travar conhecimento com a jovem inteligência de minha terra: leio as revistas obscuras e alguns jornais de província. (BARRETO, 1956, p. 87, 89-90).

Na primeira metade do século XX, houve mudanças como a ampliação relativa do público leitor, o desenvolvimento da indústria editorial, o aumento das possibilidades de remuneração específica. Estas alterações possibilitaram a desoficialização da literatura, com a conseqüente independência ideológica do

escritor. Além disso, “as *elites* mais refinadas do segundo quartel do século XX não coincidiram sempre, felizmente, com as elites administrativas e mundanas, permitindo assim às letras ressonância mais viva (CANDIDO, 2000, p. 88).

A “tradição de auditório” deixou resquícios na literatura, que mantém características de produção falada para ser ouvida. O rádio recolocou a importância da oralidade e “a ascensão das massas trabalhadoras propiciou não apenas mais envergadura coletiva à oratória, mas um sentimento de missão social nos romancistas, poetas e ensaístas, que não raro escrevem como quem fala para convencer ou comover” (CANDIDO, 2000, p. 88).

De lá pra cá, a televisão e os novos meios audiovisuais, mantiveram muito do caráter oral e da linguagem coloquial na produção literária, o que já era defendido por Lima Barreto e, depois, pelos Modernistas como forma de melhor representar a cultura brasileira e aproximar o leitor.

1.3 Realismo e a forma *romance*

Num ensaio sobre o realismo em Stendhal e Balzac, Eric Auerbach aborda a questão da representação da realidade e sua relação com a dimensão temporal da experiência humana: “Quem pretender dar a si próprio razão da sua vida real, da sua posição dentro da sociedade humana, é obrigado a fazê-lo sobre uma base prática muito mais ampla e dentro de um contexto temporal muito maior do que outrora, para manter a consciência constante de que o chão social sobre o qual se vive não está em repouso em nenhum instante, mas é modificado incessantemente pelos mais múltiplos estremecimentos” (AUERBACH, 1987, p. 410).

Enquanto na literatura antiga, medieval e renascentista “a restrição da ação da tragédia a 24 horas, por exemplo, decantada unidade de tempo, na verdade equivale a uma negação da importância da dimensão temporal na vida humana” (WATT, 2010, p. 24); no romance, a ação é distendida e dimensionada a fim de compreender a complexidade da experiência individual com todas as transformações por que atravessa, caracterizando o moderno realismo.

Além dessa base histórica, Ian Watt identifica nos romances de Defoe, Richardson e Fielding o que chama de realismo formal:

O método narrativo pelo qual o romance incorpora a visão circunstancial da vida pode ser chamado de realismo formal. (...) Na verdade, o realismo formal é a expressão narrativa de uma premissa que Defoe e Richardson aceitaram ao pé da letra, mas que está implícita no gênero romance de modo geral: a premissa, ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias (WATT, 2010, p. 34).

Para Ian Watt, portanto, realismo formal é um método narrativo que parte da convenção de expor os elementos para a caracterização e individualização das personagens e para a apresentação detalhada do ambiente, a partir de um alto grau de atenção do escritor dispensado à experiência humana, num tempo e espaço determinados. O tratamento naturalista das paisagens que ambientam a cena histórica e o realismo na representação de pessoas e objetos, muitas vezes levam ao equívoco, próprio do século XVIII e, ainda, da crítica posterior e do senso comum, de se tomar o realismo formal por realidade factual.

A consciência moderna de realidade aparece literariamente pela primeira vez, segundo Auerbach, em Stendhal: “todas as figuras humanas e todos os acontecimentos humanos apresentam-se, na sua obra, sobre uma base política e socialmente movimentada” (AUERBACH, 1987, p. 413).

Balzac também está “sob o sortilégio dos elementos estruturais históricos e constantemente mutantes do seu meio” (AUERBACH, 1987, p. 425) e sua descrição material sugere ao mesmo tempo a atmosfera moral. Esta forma de representação foi chamada por Auerbach de “realismo atmosférico”.

“Com Flaubert o realismo torna-se apartidário, impessoal e objetivo” (AUERBACH, 1987, p. 432). Neste autor, como em Stendhal e Balzac, Auerbach identifica as duas características que considera decisivas no realismo moderno: “os acontecimentos cotidianos e reais da camada social baixa são levados muito a sério” e estes acontecimentos “estão submersos muito exata e profundamente numa época histórico-contemporânea determinada” (AUERBACH, 1987, p. 435).

James Wood aponta Flaubert como o fundador da narrativa realista moderna, em que as marcações temporais diferentes se combinam no mesmo plano, como se acontecessem simultaneamente e os detalhes da ação são minuciosamente escolhidos: “Parece a vida real – de um modo belamente artificial” (WOOD, 2011, p. 49).

O detalhe, mesmo aparentemente supérfluo e aleatório, é selecionado para compor a narrativa e expor o ambiente, os personagens e as circunstâncias, de forma geralmente referencial e pictórica, configurando a atmosfera de uma época. “O artifício está na *escolha* do detalhe” (WOOD, 2011, p. 63), o qual “concentra nossa atenção pela concretude” (WOOD, 2011, p. 73).

Assim, enquanto o realismo atmosférico está relacionado ao conteúdo narrativo, que compõe a ambientação histórica em Balzac e Flaubert, a caracterização do chamado realismo formal se dá, por exemplo, em Richardson, Defoe e Fielding, pelo modo de representação, o que significa que “seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta” (WATT, 2007, p.13). O realismo formal que permeia a narrativa desses romances nos é revelado, portanto, por meio do foco narrativo.

É justamente a aceitação desse pressuposto que sustentará o “realismo formal” como método narrativo responsável pela incorporação de uma visão circunstancial da vida, em cuja ideia de “forma” se sustenta a proposição de que o realismo não faz referência a uma doutrina filosófica ou literária, mas a procedimentos narrativos que definiriam o gênero romanesco (WATT, 2007, p.254).

Auerbach aponta, a partir da análise de *To the Lighthouse*, de Virgínia Woolf, elementos da técnica narrativa moderna que estão em consonância com o desenvolvimento e a velocidade das formas de comunicação e deslocamento, assim como com as mudanças na subjetividade. A simultaneidade dos acontecimentos, em termos tanto de tempo, como de espaço, é apresentada pela passagem em que a personagem Sra. Ramsay mede as meias de seu filho e, simultaneamente, é transportada para diferentes momentos e lugares, por meio de lembranças provocadas pelo o que ela está vendo e ouvindo.

Neste episódio totalmente carente de importância são entretidos constantemente outros elementos, os quais, sem interromper o seu prosseguimento, requerem muito mais tempo para serem contados do que duraria na realidade. Trata-se de movimentos internos (...) que se realizam na consciência das personagens. (...) Simultaneamente, introduzem-se ainda acontecimentos como que secundários, exteriores, de lugares e tempos totalmente diferentes – como a conversa telefônica, os trabalhos de construção – que servem de andaime para os movimentos nas consciências das terceiras pessoas (AUERBACH, 1987, 477).

Este processo de representação, que em Woolf abrange muitos elementos paralelos do tempo – exterior e interior – e do espaço, inicia-se nos séculos XVIII e XIX com os autores citados por Wood, como Defoe, Richardson, Fielding, Stendhal, Flaubert e Balzac, apresentando descrições detalhadas da vida cotidiana e

contemporânea, “trazendo-nos seu objeto em toda sua particularidade concreta” (WATT, 2010, p. 31).

Nos romances do século XIX e XX, a caracterização dos personagens é relativizada, uma vez que eles têm tanto virtudes, quanto defeitos: “o bem e o mal lutam dentro do mesmo personagem” (WOOD, 2011, p. 135). Além disso, as personagens passam a ser “vistas ao mesmo tempo de fora e na mais profunda introspecção” (WOOD, 2011, p. 142).

Wood associa, ainda, as transformações nessa caracterização à mudança de quem vê o personagem. Ele expõe essa relação a partir de três personagens: Davi, no Antigo Testamento; Macbeth; e Raskólnikov, em *Crime e Castigo*. O primeiro “não tem mente, tal como entendemos a subjetividade moderna” (WOOD, 2011, p. 129) e sua história praticamente não tem audiência, além da reverência a Deus. Na história de Macbeth a audiência é visível e silenciosa e, portanto, “o solilóquio parece não só um discurso para uma audiência, mas também uma conversa com um interlocutor que não responde, o público. Na história de Raskólnikov, “a audiência – o leitor – é invisível, mas vê tudo; assim, o leitor substitui o Deus de Davi e a plateia de Macbeth” (WOOD, 2011, p. 132).

No que diz respeito às vozes da narração, Wood observa que “o autor quer ter sua palavra”, enquanto que a narrativa se volta para os personagens e para a maneira deles de falar. Assim, o romance seria pautado por uma forma realista de narrar, “que leva em conta a diversidade de manifestações das vontades e convicções, que registra os diferentes pontos de vista e as perspectivas diferentes dos indivíduos comuns diante das situações” (VASCONCELOS, 2002).

A importância dada à definição do tempo – contemporâneo, atual – e do espaço – com descrições detalhadas da vida cotidiana – na narrativa moderna também está atrelada à percepção da historicidade da experiência individual ou coletiva:

As personagens do romance só podem ser individualizadas se estão situadas num contexto com tempo e local particularizados. (...) Na Grécia e em Roma (...) formas eram concebidas como atemporais e imutáveis. (...) A partir do Renascimento (...) o tempo é não só uma dimensão crucial do mundo físico como ainda a força que molda a história individual e coletiva do homem (WATT, 2010, p. 22).

Em termos filosóficos, a abordagem particularizante da personagem se traduz no problema de definir a pessoa individual: “Depois que Descartes conferiu importância suprema aos processos de pensamento na consciência do indivíduo, os

problemas filosóficos relacionados com a identidade pessoal despertaram grande atenção. (...) Filósofos e romancistas dedicaram ao indivíduo particular maior atenção do que este recebera até então” (WATT, 2010, p. 19).

Os primeiros romancistas romperam com a tradição e nomearam seus personagens “de modo a sugerir que fossem encarados como indivíduos particulares no contexto social contemporâneo” (WATT, 2010, p. 20). Na literatura brasileira vemos marcas dessa particularização dos personagens pela sua nomeação, com nome e sobrenome, como na vida real. Essa particularização vem, muitas vezes, acompanhada de um tom irônico e/ou questionador da forma do romance tradicional, presente já no título das obras, como em Machado de Assis – *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Quincas Borba* (1891) – e Lima Barreto – *Recordações do escrivo Isaías Caminha* (1909), *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911), *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919) e *Clara dos Anjos* (1924).

Diante deste panorama, pretende-se analisar, no terceiro capítulo, os elementos tempo, espaço e narrador no romance *Gonzaga de Sá*, para caracterizar o realismo de Lima Barreto.

1.4 Contexto histórico e breve biografia de Lima Barreto

A fim de elucidar o contexto de elaboração do romance estudado, assim como sua recepção, mencionamos alguns aspectos da biografia e da bibliografia do autor.

Afonso Henriques de Lima Barreto nasceu no Rio de Janeiro em 13 de maio de 1881, cidade onde passou seus 41 anos de vida. Filho de uma agregada e de um tipógrafo negro, Afonso era neto de escravos. Menino pobre, mestiço, ficou órfão de mãe aos 6 anos e vivenciou, no dia em que completou 7 anos, os festejos pela Abolição jurídica da Escravidão no Largo do Paço. Cresceu num momento de turbulência política no Brasil, em que a classe média ascendente se juntava aos militares para destronar a Monarquia e instaurar a República (1889).

A mãe do escritor, Amália Augusta, apesar da condição social em que nasceu, teve acesso à boa educação, chegando a tirar diploma de professora

pública e a fundar e dirigir um modesto colégio para moças na casa onde viviam, nas Laranjeiras. O pai, João Henriques, começou a trabalhar nas oficinas do *Jornal do Comércio*, por volta de 1870, logo depois do período como aprendiz no Imperial Instituto Artístico, o qual formava também profissionais gráficos.

Poucos anos mais tarde, ele pediu demissão e ofereceu-se para trabalhar na oficina do jornal liberal *A Reforma*, que defendia as reformas eleitoral e judiciária, assim como a abolição do recrutamento militar e a emancipação dos escravos. Lá passou a defender a orientação do partido e de seus chefes, entre eles Afonso Celso, o Visconde de Ouro Preto. Lima Barreto teve como padrinho o então senador Afonso Celso, que influenciou, por volta de 1878, já como Ministro da Fazenda, a admissão de João Henriques na Tipografia Nacional (atual Imprensa Nacional).

Com o agravamento das disputas pelo poder na capital do país em 1888, o partido liberal julgou ser necessário divulgar uma grande campanha pela monarquia e é criado, no fim daquele ano, o jornal a *Tribuna Liberal*, onde João Henriques passou a trabalhar de noite, intercalando com o emprego público, por necessidade tanto material, quanto ideológica.

Em 1887, o menino Afonso sente a perda da mãe, que faleceu de tuberculose. E no início de 1890, meses depois da Proclamação da República, seu pai passa a enfrentar grande dificuldade financeira, após se demitir do cargo público. Ao saber que estava numa “lista negra” por haver denúncias de ter sido dispensado de horas de trabalho na Imprensa Nacional para se dedicar aos serviços da *Tribuna Liberal*, enviou um requerimento de desligamento ao então Ministro da Fazenda, Rui Barbosa, antes que este o demitisse.

Naquele momento, João Henriques buscou apoio nos Pereira de Carvalho, família com que viveu Amália Augusta. Lá ele pode deixar seus filhos. Pouco tempo depois, em março de 1890, consegue ser nomeado escriturário das Colônias de Alienados da Ilha do Governador, a partir da intervenção de Cesário Alvim, antigo militante do partido liberal e velho conhecido do tempo d’*A Reforma*.

No ano seguinte, Afonso já poderia prestar os exames da Instrução Pública e tirar os primeiros certificados. João Henriques procurou, então, o Visconde de Ouro Preto, que regressara do exílio, e este concordou em custear a educação do afilhado. Afonso é matriculado no Liceu Popular Niteroiense, que, apesar do nome, era frequentado por gente rica. Lá o menino contemplativo e tímido ficaria em regime de internato até 1894, completando o curso secundário e parte do suplementar.

Em 1897, antes de sua família transferir-se da Ilha do Governador para o continente, Lima Barreto passou os primeiros tempos da Escola Politécnica em pensões no centro da cidade, onde dividiu quarto com o estudante italiano Nicolao Ciancio. Participava de encontros com rapazes para discussões de temas filosóficos, entre eles o positivismo: “não tinha a mínima preocupação literária: havia até abandonado o meu Julio Verne e todo eu era seduzido para o positivismo e coisas correlatas” (Apud BARBOSA, 1964, p. 59).

Apesar do entusiasmo com a doutrina em voga naquele momento, que o fez deixar de lado as leituras de Júlio Verne apresentadas pelo pai e que tanto o apraziam na infância, o escritor estudava o positivismo com distanciamento crítico. A esse respeito, encontramos um comentário no seu *Diário Íntimo*:

Os positivistas são inflexíveis. Contrapõem, à dialética dos metafísicos, algumas fórmulas esotéricas da doutrina, e declamam contra a anarquia mental e os sofistas antissociais.

(...) quando se contempla aquela porção de rapazes, cujas inteligências moças ainda, no indivíduo e na raça, agitam-se tumultuariamente ao influxo da filosofia europeia, surge-nos aquela quadra espiritual da Europa pelo XII século, quando chegou às suas universidades a Enciclopédia de Aristóteles traduzida. (...) É com a mesma sofreguidão, é com a mesma teima sombria, é com o mesmo tropel bárbaro que aqueles moços invadem, tomam de assalto, e varam as muralhas das difíceis abstrações e das fugitivas filigranas da metafísica europeia. Talvez, como no XII século, daquele trabalho encarniçado, nenhuma ideia nova se venha juntar ao patrimônio humano (BARRETO, 1956a, p. 29-30).

Há igualmente um registro no romance *O Cemitério dos Vivos*, em que podemos identificar a origem do autodidatismo e do aprofundamento nos estudos de Lima Barreto, tão importantes para um intelectual que prezava a autonomia:

A minha passagem pelo positivismo foi breve e ligeira. Frequentei o apostolado por cerca de um ano; mas, apesar de me ter convencido de muita coisa da escola, eu, até hoje, nunca pude acreditar que aquele conjunto de doutrinas, capazes de falar e seduzir inteligências, fosse capaz de arrebatam corações com o ardor e o fogo de uma fé religiosa.

Deu-me, entretanto, a frequência daquela curiosa igreja, o gosto pelas leituras de autores antigos, dos mestres que todos nós, em geral, só conhecemos de nome ou por citações de citações (BARRETO, 2004, p. 129-130).

O estudante Afonso Henriques concentrava-se nas aulas, nas leituras na Biblioteca Nacional, que visitava com frequência, e nas conversas sobre política, literatura e filosofia. Passeava pelo centro da cidade, observando a vida pulsante na Rua do Ouvidor e adjacências.

Nesse tempo participou, por um curto período, da diretoria da Federação de Estudantes, mas afastou-se por discordar da representação, dirigida ao Congresso

Nacional, favorável ao serviço militar obrigatório. E, por insistência do amigo Bastos Tigre, iniciou a colaboração n' *A Lanterna*, “periódico de ciências, letras, artes, indústrias e esportes”, que era considerado um “órgão oficioso da mocidade de nossas escolas superiores” (BARBOSA, 1964, p. 78).

A partir daí, amplia-se o círculo de relações de Lima Barreto e ele torna-se conhecido no meio universitário. Mas o ambiente acadêmico parecia-lhe hostil: os professores e estudantes de famílias abastadas, sempre privilegiados nos exames, demonstravam sem disfarces seus preconceitos social e étnico. *A Lanterna* passou a ser, para Lima, um espaço para a crítica a esse ambiente, como vemos no texto que escreveu em janeiro de 1902: “Pobres rapazes! Como neles cavaram profundo a tradição e o preconceito, que são o sedimento de gerações! Pois não veem que bombas e etc. são ideias feitas, nada atestando quanto à nossa capacidade e valor intelectual?” (Apud BARBOSA, 1964, p. 90).

Os gastos com os estudos, que passaram a ser bancados somente pelo pai, aumentaram e a situação financeira da família piorou. João Henriques levou o filho para ver o padrinho Visconde de Ouro Preto, na expectativa de conseguir novamente algum apoio material para sua formação. Mas a recepção do Visconde foi desdenhosa. Ele teria perguntado a João Henriques: “– Quem é este? É o Serafim?” (BARBOSA, 1964, p. 93), menosprezando a referência ao seu próprio nome, feita por João Henriques ao escolher o nome do filho mais velho. Neste encontro é que, possivelmente, agravou-se o horror de Lima aos protecionismos, como deixou registrado em seu *Diário Íntimo*, na única menção que parece fazer ao padrinho aristocrata: “E os dez mil-réis do tal visconde! Idiota. Os protetores são os piores tiranos” (BARRETO, 1956a, p. 34).

Esta e outras percepções de Lima Barreto citadas anteriormente demonstram o espírito aguçadamente crítico do autor, que repudiava o preconceito, o paternalismo e a forma irrefletida como seus jovens colegas e, mesmo os professores, apropriavam-se da “herança” ocidental.

Em 1902, num momento de grande pressão psicológica, o pai de Lima Barreto enlouquece. O jovem Lima teve que assumir, então com 21 anos, a responsabilidade pelos cuidados do pai, pela casa, pelos três irmãos mais novos e pelos três filhos da companheira de seu pai, além do velho Manuel Oliveira, agregado da família. Em meio a tudo isto, Lima não consegue prosseguir com os estudos e abandona o curso que frequentava na Escola Politécnica.

Fez concurso para uma vaga de amanuense na Secretaria de Guerra e ficou em segundo lugar, sendo nomeado em 1903, após a morte de um funcionário. Nos primeiros meses de trabalho, o escritor registra o sentimento pelo seu cotidiano:

Dolorosa vida a minha! Empreguei-me e há três meses que vou exercendo as minhas funções. A minha casa ainda é aquela dolorosa geena pra minh'alma. É um mosaico tétrico de dor e tolice.

Meu pai, ambulante, leva a vida imerso na sua insânia. Meu irmão, Carlindo, furta livros e pequenos objetos para vender. Oh! Meu Deus! Que fatal inclinação a desse menino!

Como tem sido difícil reprimir a explosão. Seja tudo que Deus quiser!

(BARRETO, 1956a, p. 41)

A partir de 1903, Lima Barreto vive entre sua casa, nos bairros suburbanos de Engenho de Dentro e, posteriormente, Todos os Santos, e a repartição, no centro da cidade: “Frequentava redações de jornal, cafés e livrarias. Poucas eram as casas que visitava” (BARBOSA, 1964, p. 128). O dinheiro era pouco. Além do emprego público, Lima Barreto precisava aceitar alunos particulares, que preparava para exames no Colégio Pedro II ou no Colégio Militar.

Ele participava de rodas de intelectuais que se encontravam para a troca de ideias e o habitual café e rodas de bebericagens com a boemia da época. Nos primeiros anos do século XX, acontecia no Rio de Janeiro o chamado “bota-abaixo”, um projeto de reforma do centro da cidade, com vistas a transformar as ruas estreitas e desordenadas em avenidas largas e com traçados bem definidos, como as avenidas de Paris. O prefeito Pereira Passos foi um grande articulador dessa iniciativa e tinha como modelo o trabalho desenvolvido pelo reformador Haussmann na capital francesa. A população pobre, em sua maioria composta por ex-escravos, foi expulsa do centro da cidade, mudando-se para os subúrbios e os morros, e as rodas culturais que aconteciam nos cafés também foram atingidas, de alguma forma, pelas obras.

Os encontros dos intelectuais e da boemia buscaram, então, novos pontos, como podemos depreender da observação do historiador Nicolau Sevcenko: “Quanto à boêmia, a própria transformação urbana – acabando com as pensões, restaurantes e confeitarias baratas do Centro – pôs fim à infraestrutura que a sustinha” (SEVCENKO, 2009, p. 46).

Foi nessas rodas que o escritor tomou contato com o meio jornalístico, passando a colaborar em alguns jornais de duração efêmera, e em outros mais duradouros, por vezes com pseudônimos, como no jornal humorístico *Tagarela*.

Recebeu convite de Carlos Viana para assumir a coordenação da secretaria da *Revista da Época*, mas permaneceu nessa função por pouco tempo, pois não se conformaria em escrever honrarias aos mandachuvas políticos. Passou também pelo *Correio da Manhã*.

A escrita literária de Lima Barreto ia, assim, sendo elaborada em meio à rotina doméstica, aos afazeres burocráticos, aos escritos para revistas e jornais, e as rodas literárias e boêmias. Em suas notas pessoais há indícios de que, nesse período, ele teria iniciado apontamentos para a escrita de alguns textos, entre eles peças teatrais sobre os negros, anotações para os romances *Clara dos Anjos* – 1904 – e *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* – 1905 – e outros que nunca chegaram a ser burilados posteriormente para publicação.

Em janeiro de 1908 Lima Barreto escreve:

Em geral, os anos em 7 fazem grandes avanços aos meus desejos. Nasci em 1881; em 1887, meti-me no alfabeto; em 1897, matriculei-me na Escola Politécnica. Neste [1907] andei um pouco, no caminho dos meus sonhos. Escrevi quase todo o *Gonzaga de Sá*, entrei para o *Fon-Fon*, com sucesso, fiz a *Floreal* e obtive elogio do José Veríssimo, nas colunas de um dos Jornais do Comércio do mês passado. Já começo a ser notado (BARRETO, 1956a, p. 125).

O ano de 1907 parece ter sido mesmo de grande fôlego para Lima Barreto. Ele funda a revista *Floreal* – que teve vida curta –, colabora na revista *Fon-Fon* e continua a escrita do romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Mas o ano seguinte começa com ares mais carregados para o escritor, como notou seu biógrafo: “Com o desaparecimento da revista [Floreal], desfaz-se mais um sonho do jovem Lima Barreto. Daqui por diante, ficará sem ter onde publique a sua literatura, uma vez que não tivera ‘a rara felicidade de nascer de pai livreiro’, nem estava disposto às ‘vis curvaturas’ e ‘iniciações humilhantes’ a que se submetem os novos diante dos mandarins das letras e da grande imprensa.” (BARBOSA, 1964, p. 153).

Naquele momento, aparentemente sem ter mais onde buscar espaço para a publicação de seus escritos literários no Brasil e com dois romances preparados (*Recordações do escrivão Isaías Caminha* e *Gonzaga de Sá*), Lima Barreto envia, por intermédio do amigo Antônio Noronha dos Santos, o manuscrito do *Isaías Caminha* ao editor português A. M. Teixeira, que decide publicá-lo. Após longo tempo de negociações e revisões, o livro finalmente sai em 1909. Para tanto, o autor teve que abrir mão dos direitos autorais, recebendo apenas 50 exemplares dessa publicação.

Por ser considerado um *romans à clef*, que satiriza o *Correio da Manhã* – jornal mais poderoso da época – e o seu contexto jornalístico e social, o livro foi mal recebido pela crítica literária, então formada por membros da elite – econômica, política e intelectual – e por jornalistas, que tinham relações de dependência com os empresários da imprensa.

Além disso, sabia-se que Lima Barreto tinha críticas ao republicanismo, como consta no *Diário Íntimo*: “É notório que aos governos da República do Brasil faltam duas qualidades essenciais a governos: majestade e dignidade” (BARRETO, 1956a, p. 48). Estas críticas advinham, possivelmente, da percepção de que, na prática, o sistema político então recentemente implantado propiciava a manutenção do estado de coisas que regiam o Império – privilégios aos abastados, paternalismo, protecionismo, revanchismo político, perfil oligárquico, antipopular e autoritário –, e que deixava seu pai, que perdeu o cargo público na Imprensa Nacional, assim como os pobres em geral, numa situação de agravamento das dificuldades econômicas.

Seu olhar crítico sobre os meandros políticos da época manifesta-se sem meias palavras, como no trecho encontrado em suas anotações sobre o estado de sítio de 1904:

(...) Toda a violência do governo se demonstra na ilha das Cobras. Inocentes, vagabundos são aí recolhidos, surrados e mandados para o Acre.
Um progresso! Até aqui se fazia isso sem ser preciso estado de sítio; o Brasil já estava habituado a essa história. Durante quatrocentos anos não se fez outra coisa pelo Brasil. Creio que se modificará o nome: estado de sítio passará a estado de fazenda.
De sítio para fazenda, há sempre um aumento, pelo menos no número de escravos (BARRETO, 1956a, p. 49).

Podemos, então, identificar que, para além de uma crítica ao sistema político, há uma visão crítica da sociedade, como na passagem citada por Eugênio Gomes no prefácio à edição *O Cemitério dos Vivos*, de 1956: “É chegada no mundo a hora de reformarmos a sociedade, a humanidade, não politicamente, que nada adianta; mas socialmente, que é tudo.” (GOMES, 1956, p. 10).

Parece que Lima entende, indiretamente, o social como possível transformador da relação inseparável entre sistema político e situação econômica, relação esta que se engendra de forma a continuar explorando e mantendo a maior parte da população brasileira em condição de miséria. Ele foi um grande crítico da chamada República Velha no Brasil, rompendo com o nacionalismo ufanista e expondo a roupagem da República, que manteve os privilégios das famílias

aristocráticas e dos militares. Dessa forma, Lima Barreto era um homem a quem não se deveria dar muito espaço nos meios de comunicação.

Sobre a estreia do romancista em fins de novembro de 1909, surgiram na imprensa brasileira dois artigos que apresentaram críticas pejorativas ao trabalho do autor. Medeiros de Albuquerque classificou o livro como “um mau romance e um mau panfleto” e Alcides Maya, que era amigo de Lima Barreto, não se eximiu de afirmar que *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* era “uma verdadeira crônica íntima de vingança, diário atormentado de reminiscências más, de surpresas, de ódio” (BARBOSA, 1952, p. 176-177).

Em 1916, Jackson de Figueiredo publicou um artigo n’*A Lusitana*, no qual afirmou que *Isaías Caminha* poderia ter feito época, se não fosse uma crítica ao jornalismo, e expressa, no final do artigo, o que chama de “conspiração do silêncio”:

Ele [Lima Barreto] apareceu já definitivo com suas Recordações do escrivão Isaías Caminha, livro que teria feito uma época se acaso não fosse, ele todo, como que um desafio ao nosso jornalismo, e por melhor que fosse a boa vontade de dois ou três desabusados das letras, a conspiração do silêncio fez-se ao redor daquela obra vigorosa e sincera (FIGUEIREDO, 1997, p. 420).

Percebemos, assim, que, ao invés da esperada projeção, a decisão de Lima Barreto de publicar o *Isaías Caminha* como seu primeiro livro trouxe-lhe grande distanciamento da crítica que ganhava visibilidade na época, devido ao fato de seu romance de estreia desvelar os mecanismos sórdidos, na perspectiva do autor, da imprensa da época, que era então o maior veículo da crítica literária. E o silêncio dos grandes jornais causou-lhe grande decepção: “A única crítica que me aborrece – escreverá alguns anos depois – é a do silêncio” (Apud BARBOSA, 1964, p. 167).

Antes mesmo da publicação do artigo de Jackson de Figueiredo, Lima Barreto demonstrara consciência do quanto os críticos, no geral, estavam pouco propensos a obras de caráter questionador da forma como a sociedade se estruturava. Tanto que vislumbrou uma recepção preconceituosa de um romance que almejava escrever:

Pretendo fazer um romance em que se descrevam a vida e o trabalho dos negros numa fazenda. Será uma espécie de *Germinal* negro, com mais psicologia especial e maior sopro de epopeia. Animará um drama sombrio, trágico e misterioso, como os tempos da escravidão. (...)
Dirão que é negrismo, que é um novo indianismo, e a proximidade simplesmente aparente das coisas turbará todos os espíritos em meu desfavor; e eu, pobre, sem fortes auxílios, com fracas amizades, como poderei viver perseguido, amargurado, debicado? (BARRETO, 1956a, p. 84)

Sabemos que o “silêncio” em relação a seu primeiro romance publicado não se estendeu aos demais, como muitos acreditam, uma vez que “seus romances foram – se não em quantidade de artigos – qualitativamente referenciados por um grupo valoroso de críticos de seu tempo” (FIGUEIREDO, 1997, p. 604).

Triste fim de Policarpo Quaresma, o terceiro romance escrito e o segundo a ser editado, teve boa repercussão entre os críticos. Publicado inicialmente em folhetins do *Jornal do Comércio*, entre 11 de agosto e 19 de outubro de 1911, foi reeditado em livro no ano de 1915, a partir de investimento do próprio autor, como ocorrera também com o *Isaías Caminha*.

O romance *Policarpo Quaresma* obteve reconhecimento nos jornais, como atesta seu biógrafo, Francisco de Assis Barbosa: “desta feita, o acolhimento da imprensa será bem diverso ao que fora dispensado, cinco anos antes, ao livro de estreia [...]”. Ainda segundo o biógrafo, o *Jornal do Comércio*, *O País*, a *Gazeta de Notícias*, *A Notícia*, *A Época*, entre outros jornais, com exceção do *Correio da Manhã*, “abriram suas colunas, anunciando, elogiando, discutindo o romance e o romancista” (BARBOSA, 1964, p. 228).

As dificuldades materiais permaneciam, uma vez que seus escritos não lhe trariam melhores condições de vida, o pai continuava em estado de demência, sua impossibilidade de adaptação ao trabalho na Secretaria de Guerra era incontornável – “O que me aborrece mais nesta vida é a Secretaria. Não é pelos companheiros, não é pelos diretores. É pela sua ambiência militar, onde me sinto deslocado e em contradição com a minha consciência” (BARRETO, 1956a, p. 171) – e, assim, as bebericagens iam se convertendo em alcoolismo e ele “despedia-se dos sonhos”, como observa em abril de 1914:

Publiquei-o [Isaías Caminha] em 1909. Até hoje nada adiantei. Não tenho editor, não tenho jornais, não tenho nada. O maior desalento me invade. Tenho sinistros pensamentos. Ponho-me a beber; paro. Voltam eles e também um tédio da minha vida doméstica, do meu viver quotidiano, e bebo. Uma bebedeira puxa a outra e lá vem a melancolia. Que círculo vicioso! Despeço-me de um por um dos meus sonhos (BARRETO, 1956a, p. 171).

Sobre o tempo das andanças e bebedeiras por entre as rodas literárias, João Antônio registrou, em 1970, um depoimento colhido do professor Carlos Alberto Nóbrega da Cunha:

A minha definição de Lima: visto em qualquer lugar, ou sentado ou de pé ou passando no meio do grupo, ninguém veria em Lima um homem fora do comum. Era mesmo, à primeira vista, o tipo mulato comum brasileiro, de situação modesta e,

deveria presumir-se senão um inculto, um indivíduo de instrução elementar. A única nota marcante de sua identidade era o olhar: os olhos alongados de um verde sujo com fundo amarelo e embaciados, digo, baços. Eram olhos tristes (CUNHA apud ANTONIO, 1977, p. 70).

Os olhos baços e tristes de Lima Barreto escondiam sua grande erudição e denunciavam as angústias e o alcoolismo. Em 1914, ele ficou internado por dois meses no então Hospital Nacional dos Alienados, após tentar se recuperar, na casa do tio em Guaratiba, de uma crise alcoólica violenta. Carlindo, irmão de Lima, trabalhava na polícia e fez com que ele percorresse o trajeto num carro-forte, o que causou grande mágoa no escritor. As impressões dessa experiência no carro de presos deram origem ao conto “Como o homem chegou”.

Outra internação no hospício, também em decorrência do alcoolismo, aconteceu entre fins de 1919 e os primeiros meses de 1920, e foi registrada num diário. Após sua saída do confinamento, o escritor passou a transformar seu registro em um romance que ele chamou de *O Cemitério dos Vivos*. A tarefa foi desenvolvida, provavelmente, até outubro de 1922, quando Lima Barreto morreu na cidade em que nasceu e de onde saiu raras vezes, numa delas para realizar a conferência “O destino da Literatura”, em Mirassol, interior de São Paulo. A conferência acabou não acontecendo, por conta da timidez do autor.

A existência do escritor carioca foi, portanto, permeada por dificuldades, perdas e angústias, e a escrita de seus romances deu-se entre os cuidados destinados ao pai, os apertos financeiros e o sentimento de deslocamento em relação tanto ao ambiente militar e burocrático da Secretaria de Guerra, como à hipocrisia e mediocridade do meio jornalístico e da sociedade como um todo.

O ato de escrever parece configurar-se, em meio a este cotidiano esmagador, um “respiro”, uma tomada de fôlego, pois Lima Barreto produziu inúmeras crônicas, vários artigos e contos, além de quatro romances publicados em vida. Outros tantos textos rascunhados, em processo de elaboração ou mesmo textos finalizados e inéditos foram encontrados junto à sua família e publicados em 1953 e 1956 nas *Obras de Lima Barreto*.

Antes da segunda internação no Hospício, o escritor ficou no Hospital Central do Exército, entre novembro de 1918 e janeiro de 1919, devido a uma clavícula quebrada durante uma crise alcoólica. Neste período, “acontecem pelo menos duas coisas importantes na vida do escritor: o contrato com Monteiro Lobato para a

publicação do *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* e o decreto do presidente da República, aposentando-o da Secretaria de Guerra” (BARBOSA, 1964, p. 254).

Escrito entre 1906 e 1908 e, provavelmente, reelaborado por Lima Barreto até 1919, ano de sua publicação em livro, *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* foi um dos primeiros romances iniciados pelo escritor, porém o quarto a sair do prelo. Graças à iniciativa de Monteiro Lobato, a edição veio a público antes da morte do autor e pode ser por ele revisada e aprovada.

Gonzaga de Sá é o único romance que o escritor considerou finalizado, conforme afirmou em carta a Carlos Süssekind de Mendonça: “É uma mania de todos me dizerem que eu estou decaindo. No entanto, eu te juro, que o *Gonzaga de Sá* foi o único livro que eu comecei e acabei” (BARBOSA, 1964, p. 263).

O livro parece ter sido fruto de um longo processo de amadurecimento intelectual do escritor, que vivenciou o turbilhão das transformações políticas e culturais do período, caracterizando o que se convencionou chamar de *Belle Époque*.

A publicação do romance antecede apenas em alguns anos a Semana de Arte Moderna de 1922, porém havia sido gestado há mais de dez anos e configura-se, como o conjunto da obra de Lima Barreto, a partir de elementos que prenunciam o Modernismo Brasileiro, como veremos mais adiante.

Em relação à recepção a esse romance, destaca-se um artigo de Alceu Amoroso Lima (codinome Tristão de Ataíde), que começou seu trabalho como crítico literário nos meios jornalísticos justamente com “Um discípulo de Machado de Assis” publicado no *O jornal*, de 18 de junho de 1919. No texto ele expressa também sua percepção do autor:

Lima Barreto (...) é o mais humano de nossos romancistas, o de mais vasta mirada. Criou tipos imperecíveis e perpetuou os nossos meios urbanos de mais caráter: – a imprensa, a política, a repartição – fixando a paisagem familiar do Rio. Que o mal de viver não emudeça esse raro e doloroso artista, que conhece o segredo da arte literária: escrever nas entrelinhas (LIMA apud BARRETO, 1956, p. 16).

Como observou Amoroso Lima, *Gonzaga de Sá* surge ainda em “plena paz literária”, antes da “revolução modernista” dar seus sinais mais explícitos, pois apesar de que “já começasse a roncar surdamente no horizonte, como uma trovoadade de verão, ainda não turbara a tranquilidade do ambiente. (...) Pouco ou nada anunciava a ruptura, nem a tempestade que estava por desabar e que se

desencadeou precisamente no ano em que falecia Lima Barreto” (LIMA apud BARRETO, 1956, p. 9).

O romance chegou a ser indicado para o prêmio da Academia Brasileira de Letras, porém recebeu apenas menção honrosa, apesar das críticas elogiosas de contemporâneos como Monteiro Lobato, João Ribeiro, Agripino Grieco, Eloy Pontes, Victor Vianna, entre outros.

Mesmo com a recepção positiva, manteve-se frequente na fortuna crítica de Lima Barreto, até a década de 1970, a menção ao seu modo “descuidado” de escrever ou, como mencionado por Alberto de Faria na justificativa para a desqualificação do romance *Gonzaga de Sá* para o prêmio da Academia Brasileira de Letras, o “descosido da linguagem”. Esse estigma deu-se pelo fato de Lima Barreto não seguir à risca as normas literárias e gramaticais da língua portuguesa.

Essa perspectiva foi desmontada por Amoroso Lima e críticos como Monteiro Lobato, que reconheceram no “descuido” um “sinal espontâneo do homem das massas, dos pingentes dos subúrbios, do povo-povo, sem qualquer preocupação com o exotismo linguístico, mas típico de suas origens populares” (LIMA, 1997, p. 508) e do escritor “sem nenhuma dessas preocupaçõezinhas de *toilette* gramatical que inutiliza metade dos nossos autores” (LOBATO apud BARBOSA, 1964, p. 256), explicitando a aproximação intencional do autor com a coloquialidade e a oralidade, presentes na expressão das classes populares, como tentativa de construir uma “língua inteligível a todos”.

Outra crítica frequente diz respeito ao que consideram como *personalismo*. O teor biográfico das obras de Lima Barreto abriu margem para o grande número de estudos que, até nossos dias, atrelam explicitamente a vida e a obra do autor.

Lima Barreto tinha, porém, plena consciência de todas essas críticas, tanto que em sua obra aparecem trechos que as rebatem direta ou indiretamente, como no próprio romance *Gonzaga de Sá*, quando o autor ironiza, na Advertência escrita em abril de 1918, como sendo o editor do livro escrito pelo pseudoautor Augusto Machado:

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 do pequeno livro, apressei-me em conseguir a sua publicação, certo de que, com isso, irei animar uma acentuada vocação literária que se manifesta, de modo inequívoco, nas páginas que seguem (BARRETO, 1956, p. 27).

Tanto a linguagem “descosida”, quanto o aspecto introspectivo e pessoal da escrita configuram a obra de Lima Barreto como precursora do Modernismo Brasileiro, o qual buscava construir a identidade nacional e do intelectual brasileiro a partir de novos modos de escrita, distantes dos olhares, formas e temas convencionais da literatura até então valorizada em nosso país.

1.5 Gonzaga de Sá: inovações e diálogos com a tradição do romance

Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá completa a publicação do que Osman Lins chamou de “trilogia involuntária da incomunicabilidade” (LINS, 1997, p. 517), juntamente com *Recordações do escrivão Isaías Caminha* e *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. Três títulos que carregam nomes próprios, identidades de personagens que vivem em situação de isolamento e, em certa medida, de incomunicabilidade, de acordo com o crítico literário, mas que percebemos manterem um olhar profundo de observação reflexiva em direção à cultura de sua época.

Se o desejo de Lima Barreto era comunicar seu tempo histórico “em uma língua inteligível a todos, para que todos possam chegar facilmente à compreensão daquilo que cheguei através de tantas angústias” (BARRETO, 1956b), ele o fez através da expressão da angústia de seus personagens e da condição de insularidade em que se encontram, para remeter à difícil tarefa de comunicar suas experiências e seus pontos de vista como intelectuais.

Isaías Caminha, por meio da escrita, e Gonzaga de Sá, pela pena de Augusto Machado, expõem grandes reflexões sobre a vida urbana na capital do país. Major Quaresma, apesar de não ser escritor ou “historiador artista”, reflete de modo um tanto excêntrico sobre seu período histórico.

Os três encontram-se, por assim dizer, isolados, dedicando-se a conciliar a leitura com suas atividades profissionais. E, seguindo os preceitos realistas, são mostrados por fora e por dentro, ou seja, o autor nos dá a conhecer tanto as características físicas, exteriores destes personagens, quanto seus pensamentos e sentimentos, apresentando-os, por vezes, “na mais profunda introspecção” (WOOD, 2011, p. 135).

O isolamento dos personagens é expresso de maneiras diferentes: Isaías Caminha se percebe desgostoso pelo “abandono dos grandes ideais que alimentara” (BARRETO, 1995, p. 134) e parte para uma cidade do interior, buscando uma vida tranquila; Gonzaga de Sá vivenciou “o abandono e a solidão da sua velhice sem afeto” (BARRETO, 1956, p. 129), supostamente consolado pela amizade de Augusto Machado; Policarpo Quaresma “vivia num isolamento monacal” (BARRETO, 1997, p. 10).

Estes personagens são, entretanto, intelectuais com olhares críticos sobre seu tempo e que vivem a dificuldade, comum ao homem moderno – que se vê ínfimo, diante das invenções tecnológicas, de todo o aparato científico e dos absurdos políticos –, de comunicar a experiência: “Gonzaga de Sá era desses homens cujo pensamento se transmite mal pelo escrever ou por outro instrumento qualquer de comunicação criado pela humanidade” (BARRETO, 1956, p. 43).

Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá é iniciado por uma Advertência, assinada por Lima Barreto, que se coloca como revisor do texto. Logo após, aparece uma nota explicativa que remete a uma biografia escrita pelo pseudobiógrafo Augusto Machado, o qual é identificado como colega de Lima Barreto, e que estaria escrevendo sobre um suposto amigo, na verdade o personagem Gonzaga de Sá. O nome do personagem-narrador pode ser associado a Machado de Assis, considerado um *augusto* representante da intelectualidade da época.

Lima Barreto constrói um jogo irônico em relação ao pacto de leitura e à crítica literária da época, ao apresentar uma nota do autor fictício e chamar a atenção para o fato dele ter classificado seu texto como biografia, ao que Lima discordou alegando que “faltam-lhe, para isso, a rigorosa exatidão de certos dados, a explanação minuciosa de algumas passagens da vida do principal personagem e as datas indispensáveis em trabalho que queira ser classificado de tal forma. (...) como também pelo fato de muito aparecer e, às vezes, sobressair demasiado, a pessoa do autor” (BARRETO, 1956, p. 27).

Ao mesclar elementos pretensamente referenciais aos ficcionais, o escritor carioca produz um efeito de ironia acerca das exigências de limites precisos entre os gêneros literários – no caso a autobiografia e o romance –, sob as quais Lima Barreto passou e que respaldavam, nas perspectivas cientificista e academicista, as acusações de excesso de subjetivismo e certo menosprezo aos seus romances por parte da crítica contemporânea.

O romance que fecha a tríade proposta por Osman Lins mantém o caráter realista da composição, comum já no romance do século XIX, mas questiona o estatuto referencial da escrita biográfica.

Além desta estratégia literária pouco convencional, a narrativa acerca da vida de um indivíduo singular, circunscrito no tempo presente, mas dialogando com reminiscências do passado, que historicizam a experiência individual de um homem comum e inserem-na num contexto coletivo, caracterizam o texto como um romance realista moderno.

Ao invés da biografia de um ministro, o personagem-autor Augusto Machado escolhe dedicar-se à escrita da biografia de um escriba ministerial, e o faz a partir de sua morte: “De Gonzaga de Sá, vou contar-lhes as suas coisas íntimas e dizer-lhes, antes de tudo, como morreu, para fazer bem ressaltar certos trechos e particulares que serão mais tarde contados, de sua bela obscuridade” (BARRETO, 1956, p. 38).

Gonzaga de Sá, o personagem principal do romance, é apresentado pelo personagem-narrador Augusto Machado como um homem bem informado, de família afortunada decadente, que se torna funcionário do Ministério de Cultos, na “Seção de Alfaias e Paramentos”. Um homem que consegue conciliar sua atividade burocrática com as leituras complexas e as andanças pela cidade do Rio de Janeiro.

Augusto Machado conhece Gonzaga de Sá quando vai até a repartição onde este trabalha para esclarecer sobre uma esdrúxula dúvida diplomática – acerca da quantidade de tiros que deveria ser dada na salva a um bispo. Impressionado com a erudição do funcionário e com a rapidez e tranquilidade com que ele resolveu aquela questão burocrática, o personagem-narrador passa, então, a conviver com Gonzaga e, após a morte deste, decide escrever sua biografia.

Pretende narrar, como o título do livro já diz, a vida e a morte do amigo. Menciona querer começar pela morte, mas antes de compartilhar com os leitores o derradeiro momento de Gonzaga, ele narra passeios de ambos pela cidade, alguns diálogos que empreenderam e apresenta a transcrição de um texto que teria sido escrito pelo amigo.

O olhar crítico e apurado de Gonzaga de Sá é ressaltado a todo o momento e aparece como um propulsor de lembranças no narrador. Mas é o próprio Gonzaga quem recorda, a cada passeio, de antigas vivências impulsionadas pela paisagem urbana, em constante transformação, e desperta o olhar do amigo. Numa das

excursões pela cidade, passam pela Ilha do Galeão, e a paisagem faz Gonzaga de Sá imaginar como teria sido a chegada de seus antepassados à cidade:

Olhei o canal, segui com o olhar as mangueiras centenárias do Galeão, demorei-o sobre as paredes enegrecidas do ilhote; e quando pousei os olhos nas águas mansas do canal, como que vi as canoas de Estácio de Sá com os seus frecheiros e mosqueteiros deslizarem, levando o conquistador para a morte... (BARRETO, 1956, p. 61).

As viagens, o deslocamento físico, produzem também um deslocamento temporal aguçado pela memória e pela imaginação, contribuindo para a reconstrução de um momento histórico coletivo e que, no caso citado, teve também grande importância para o personagem, por pertencer à família dos Sá.

O foco narrativo é aspecto relevante na análise do romance, uma vez que Lima Barreto constrói a trama de forma que o pseudonarrador Augusto Machado toma, ao longo do romance, a voz do biógrafo, fazendo oscilar – e por vezes até mesmo desfazendo – o limite entre a percepção de um e de outro.

Percebemos, ainda, que as vivências suscitam lembranças de falas do biografado, que, ao mesmo tempo, remetem o biógrafo a recordações e observações sobre aspectos culturais, como no trecho em que Machado está sentado num café e vê passar algumas mulheres estrangeiras, cheias de joias e bem arrumadas:

Eu me lembrei de uma frase de Gonzaga de Sá: a dama fácil é o eixo da vida. Recordei que aquelas mulheres todas tinham vindo vazias, com alguns vestidos de segunda mão e muitas malas ocas, mas chegavam com a sua alvura polar, com as frases rubras, com seus estranhos olhos azuis e o prestígio das velhas raças de que se originavam. Saíam de Bordeaux ou do Havre, *“comme un vol de gerfauts”*; chegavam com a estranha fisionomia dos mármoreos que os séculos consagraram; e seus cabelos dourados faziam estremecer os ares, as casas, as almas da cidade (BARRETO, 1956, p. 103).

Assim, as falas de Gonzaga provocam reflexões críticas em Machado:

Elas seguem... É a rua do Ouvidor. Então é a vertigem; todas as almas e corpos são arrebatados e sacudidos pelo vórtice. Há uma energia poderosíssima nelas todas e nas coisas de que se vestem; há atração, fascinação para esquecimento de nós mesmos e apagamento da nossa personalidade na luminosidade de seus olhos. É mágico e sobrenatural. Esvaziam-se os pecúlios pacientemente acumulados; vão-se as heranças que tantas dores resumem, e os cofres das repartições e dos bancos sangram... As inteligências trabalham, as imaginações associam elementos para estelionatos, peculatos e concussões... E tudo acaba nelas; é para elas que se encaminham as riquezas ancestrais, em terras longínquas, em gado nédio e plantações virentes. São para elas que se drenam os ordenados, os subsídios; é a elas também que vão ter o fruto dos roubos e os ganhos das tavolagens. É uma população, um país inteiro que converge para aqueles seres de corpos lassos. E elas continuam a passar muito grandes, bojudas, como cascos antigos rebocados pelos grandes chapéus de altas plumas, ao jeito de velas enfunadas ao vento (BARRETO, 1956, p. 103).

O pseudobiógrafo aponta para questões graves na sociedade moderna, como o “apagamento da personalidade”, a anulação de nós mesmos, e faz isto por meio de um modo de narrar que suspende o limite entre a voz e o pensamento de um e outro personagem. Essa mistura das percepções de ambos dá-se também de forma explícita, quando o narrador expõe que os pensamentos do biografado são tomados como seus ou até mesmo influenciam os seus: “Gonzaga de Sá não me falava, mas eu sentia que a metade daqueles pensamentos eram dele. A nossa amizade era tão perfeita, que dispensava palavras” (BARRETO, 1956, p. 111).

As observações do mestre Gonzaga também são estimuladas pelo jovem Augusto Machado, como na passagem em que ambos estão no velório do compadre de Gonzaga e este reflete sobre os etnógrafos e a cultura científica:

– Tu bem sabes que é difícil dizer onde começa o real e onde acaba. O homem é um animal conceitualista, isto é, capaz de tirar de pequenos dados do mundo uma representação mental, uma imagem, estendê-la, desdobrá-la e convencer o outro que aquilo tudo existe fora de nós... Tu sabes? Ora, a Europa, as universidades que por má-fé ou por desconhecimento primitivo, não direi do real, mas do fato bruto colhido pelos sentidos, deram agora para fazer teorias sobre raça, sobre espécies humana, etc., etc. A coisa se estende, os interessados não são ouvidos, pois não tem uma cultura seguida, porque se a tivessem, poderiam ter chegado a resultados opostos. Que acontece? A coisa pega como certa, cava dissensões, e os sábios diplomatas, para fazer bonito, adotam e escrevem artigos nos jornais e peroram burrices repetidas. Se no século XVII, o que separava os homens de raças várias era o conceito religioso, há de ser o científico que as separará daqui a tempos... A benéfica ciência!... Enfim, a ocasião não é propícia para uma conferência. Vamos prestar homenagem a esse meu infeliz e humilde amigo... (BARRETO, 1956, p. 111).

Neste trecho, em que aparece uma crítica ao cientificismo e uma previsão da separação dos povos pelo arianismo e pelo fascismo, justificados pela ciência, parece haver aquela “tensão entre o estilo do autor e o estilo dos personagens”, que, como observa James Wood, é aumentada quando três elementos coincidem:

quando um estilista notável está em ação (...); quando esse estilista também tem o compromisso de acompanhar as percepções e os pensamentos de seus personagens (compromisso geralmente determinado pelo estilo indireto livre ou por seu derivado, o fluxo de consciência); e quando o estilista tem interesse especial pela apresentação do detalhe (WOOD, 2011, p. 44).

Apesar de não identificarmos o discurso indireto livre convencional na passagem citada do romance, ocorre, como em outros trechos, uma apresentação de aspectos da cultura e do ambiente, com cuidado nos detalhes e na forma de expressar as observações e sentimentos dos personagens, que parece se aproximar da técnica que James Wood identifica em *A educação sentimental*: “fundir a tal ponto o autor e o *flanêur* que, inconscientemente, o leitor eleva Frédéric ao nível

estilístico de Flaubert: concluímos que ambos devem ser ótimos em notar as coisas, e deixamos por isso mesmo” (WOOD, 2011, p. 58).

Nesse sentido, através do artifício da escrita empreendido pelo autor real Lima Barreto, personagem-biógrafo e personagem-biografado aparecem, ambos, como narradores, cujos discursos completam-se, imbricam-se e, simultaneamente, confundem-se com o olhar do romancista. Nós, leitores, acabamos não conseguindo distinguir se é Gonzaga ou o autor que expressa, por exemplo, a percepção sobre o homem e sua noção do real: “*capaz de tirar de pequenos dados do mundo uma representação mental, uma imagem, estendê-la, desdobrá-la e convencer o outro que aquilo tudo existe fora de nós...*” (BARRETO, 1956, p. 111).

Se pensarmos, como propõe Wood, que o romancista trabalha com pelo menos três linguagens – do autor, do personagem e do mundo –, podemos dizer que, no romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, a linguagem do autor, com seus instrumentos de percepção, constrói a suposta linguagem do pseudobiógrafo e articula o diálogo deste com o biografado, como se aquele estivesse também trabalhando com a linguagem na escrita de uma biografia, que é, no caso de Augusto Machado, quase autobiográfica.

Além disso, Lima Barreto trabalha com a linguagem do mundo, ou seja, com a fala cotidiana e com o discurso científico que ele converte em estilo literário, valorizando-os ou questionando-os, mas sempre com grande criticidade e ironia.

A narrativa é, assim, composta por momentos de reflexão, suscitados pelos itinerários percorridos física ou mentalmente e expostos por meio de diálogos ou monólogos. E, portanto, não há ação, no sentido estrito. Os personagens parecem embalados pelo lema do personagem título: “sábio era não agir” (BARRETO, 1956, p. 142), apenas observar e refletir.

O espaço da narrativa, por onde se movimentam os personagens, é a cidade do Rio de Janeiro, com seus ambientes externos e públicos, como o Passeio Público, os cafés, as ruas movimentadas, as alamedas, e alguns ambientes internos, como a casa de Gonzaga de Sá. Porém, nesses ambientes não há conflitos, além daqueles que se dão no interior das personagens, por vezes suscitados pelas paisagens da cidade. Esta provoca também reminiscências, memórias, lembranças que expõem histórias do tempo presente e do passado próximo ou remoto.

As histórias, por sua vez, expressam imagens, pensamentos e sentimentos de tempos diferentes, contribuindo para a formação de um panorama de épocas diversas da topografia e da cultura do Rio de Janeiro, como veremos adiante.

Quanto à caracterização dos personagens, Gonzaga de Sá é um homem cujo trabalho burocrático, e totalmente supérfluo, na inexpressiva Secretaria dos Cultos não o impede de dedicar-se às leituras e aos passeios pela cidade. Porém, apesar de suas andanças, ele mantém-se socialmente enclausurado num círculo restrito de amigos, com quem compartilha suas reflexões, memórias e insatisfações.

Augusto Machado é um jovem escritor e funcionário público que se envolve nas reminiscências de Gonzaga de Sá, utilizando-as para narrar a própria experiência individual e, de certo modo, a de sua geração.

A trama, então, encadeia-se de forma a dar conta dos itinerários visuais no tempo e no espaço, traçados e percorridos pelos personagens, porém sem seguir a forma do enredo tradicional, uma vez que o romance é composto por fragmentos de memórias e histórias, análogos ao olhar de Gonzaga e Machado sobre a cidade: profundo, reflexivo, descontínuo, imaginativo e, por vezes, inconsciente. Olhares guiados por pensamentos e sentimentos que, como os passos do mestre Gonzaga, vagueiam sem rumo certo.

Uma mostra deste vaguear é o capítulo VI – O Barão, as Costureiras e Outras Coisas –, que narra um passeio dos dois amigos pelo centro da cidade:

Nós estávamos sentados num banco do Campo de Sant'Ana. Tínhamos marcado ali o encontro, para que ele me mostrasse onde ficava exatamente o "Teatro Provisório". Depois de ter cumprido a promessa, deixamo-nos ficar sentados, apreciando a tarde e conversando (BARRETO, 1956, p. 71).

E o capítulo termina, deixando em aberto os próximos passos e pensamentos:

A noite caía rapidamente. A tarde, dúbia, apressara-lhe a queda e não nos dera senão um monocromático crepúsculo de chumbo, com bambolinas de teatro. Por nós uma caleça descoberta, suja e feia, passou, sopesando um par gordíssimo, que parecia não temer a tempestade que se anunciava. Tínhamos deixado o parque e descemos pachorrentamente a Rua da Constituição, sem medo também do aspecto tervo da tarde. Depois da caleça estalou uma leve *charrette*, cuja passagem pôs alguma coisa de alado, de independente e petulante, naquele ambiente taciturno. Nós dois, por minutos quando no Largo do Rossio, estivemos sem nada dizer, parados, olhando para um lado e outro, até que Gonzaga me disse: Vamos ainda ao Garnier, pois quero comprar o Poincaré – *La Science et l'Hypothèse*. Depois iremos jantar umas petisqueiras. Descemos a avenida em direção à Rua do Ouvidor (BARRETO, 1956, p. 78).

Assim, nos doze capítulos do romance, histórias de Gonzaga e do seu pequeno núcleo de conhecidos são entrecortados por passeios dele e de Augusto Machado que, com olhares atentos e reflexões sobre a cidade, vão costurando

“retalhos de pensamentos” sobre suas vidas e sobre a história política e cultural do Rio de Janeiro. Uma narrativa composta também por retalhos, fragmentos da observação e da rememoração, costurados pela imaginação, que formam um panorama em *patchwork* do contexto político e sociocultural, com descrições e percepções do cotidiano, dos costumes, da arquitetura, das disputas políticas, das tendências nas ciências, na filosofia e na literatura.

Pode-se concluir, portanto, que o romance Gonzaga de Sá apresenta pontos de contato com a tradição do romance, ao realizar a ampliação do espaço geográfico e temporal da narrativa, na medida em que os personagens movimentam-se física e/ou mentalmente por diversos lugares e momentos históricos. Mas, a resistência em adotar um enredo na perspectiva tradicional, leva à construção de um romance em que são narrados mais estados de alma, impressões e observações do que acontecimentos.

A aproximação pela ironia também está presente, assim como o entrecruzamento das vozes dos personagens, homens comuns, indivíduos contraditórios que expõem diferentes pontos de vista, em analogia com a aceitação de várias concepções e interpretações da realidade, que começava a ser disseminada em algumas vertentes das ciências humanas.

Aparece, ainda, a perspectiva de transformação dos personagens pela experiência vivida, o que é uma premissa do gênero *romance*. Isto está explicitado, por exemplo, na passagem sobre Gonzaga de Sá: “Creio que fizera os seus planos, pois que, apesar de remediado e seguro do emprego, não se deixou cevar, pensou sempre e o seu pensamento estava sempre vivo e ágil, embora, quando o conheci, já tivesse passado dos sessenta” (BARRETO, 1956, p. 50).

O enfoque nos percursos intelectuais dos personagens e a revisão do estatuto da biografia, proposta pela forma de apresentação da narrativa como um “opúsculo aliterado” que narra itinerários reflexivos, aponta para aspectos inovadores de escrita do romance, que atualiza a experiência e abarca tanto sua dimensão objetiva quanto subjetiva, valorizando também os elementos do inconsciente e da rememoração na construção da história, em consonância com o contexto filosófico de então, marcado fortemente pelas ideias da psicanálise e pelas discussões de Marx e Nietzsche.

Portanto, apesar de não abandonar completamente a estrutura do romance realista tradicional, *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* não é uma narrativa

biográfica convencional e provoca um questionamento duplo: do gênero autobiografia/memória/biografia e do romance, com sua forma tradicional de narrar.

No próximo capítulo será abordado o contexto de modernização e as consequentes transformações na subjetividade, assim como a concepção de história subjacente ao romance *Gonzaga de Sá*. Esta abordagem auxiliará, no capítulo final, a retomada da explicitação dos aspectos do romance realista na obra do Lima Barreto, através da análise dos capítulos de *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*.

2 MODERNIZAÇÃO E SUBJETIVIDADE, HISTÓRIA E MEMÓRIA EM *VIDA E MORTE DE M. J. GONZAGA DE SÁ*

É impossível não ficar emocionado com o espetáculo dessa multidão doentia, que traga a poeira das fábricas, inspira partículas de algodão, que se deixa penetrar pelo alvaiade, pelo mercúrio e todos os venenos usados na fabricação de obras-primas... Essa multidão se consome pelas maravilhas, as quais, não obstante, a Terra lhe deve. Sente borbulhar em suas veias um sangue púrpura e lança um olhar demorado e carregado de tristeza à luz do Sol e às sombras dos grandes parques.

Baudelaire apud Walter Benjamin,
A modernidade. In: *Um lírico no auge do capitalismo*

A cidade é simultaneamente o maquinário e o herói da modernidade.

Michel de Certeau apud David Harvey

No capítulo que se inicia buscaremos destacar aspectos da relação entre a experiência da modernização e as alterações na subjetividade moderna. Dedicaremos a primeira parte à correlação de aspectos da vivência na cidade, em meio ao processo de urbanização e de modernização dos meios técnicos, e as mudanças nos hábitos sociais e individuais.

Nesse âmbito, destacaremos as contradições da modernização, devido a especificidades políticas e culturais, no contexto brasileiro, em especial na cidade do Rio de Janeiro, então capital da República e cenário da obra de Lima Barreto.

Na segunda parte do capítulo, enfocaremos nos escritos do autor, principalmente no romance *Gonzaga de Sá*, os deslocamentos físicos e intelectuais dos personagens na cidade, a fim de destacar consequências da experiência de choque e de desenraizamento para a subjetividade moderna.

Evidenciaremos, ainda, o abismo, que já se fazia sentir nas primeiras décadas do século XX, entre a modernização técnica e a realização efetiva dos ideais da Modernidade.

E, na sequência, relacionaremos os conceitos de história em Walter Benjamin e Friedrich Nietzsche com a concepção de “historiador artista”, articulada por Lima Barreto, na forma dos personagens do romance *Gonzaga de Sá* perceberem e expressarem as lembranças, reflexões e sentimentos, suscitados por suas

experiências de deslocamento pela cidade e comporem um painel no panorama da história social.

2.1 Cidade, modernização e subjetividade

Na virada do século XIX para o XX, a cidade era um dos principais símbolos da sociedade capitalista em processo crescente de industrialização e urbanização. Nela passava-se a observar explicitamente uma das características atribuídas à modernidade: a simultaneidade. Há milênios, esta pode ser percebida no nosso próprio corpo, na medida em que realizamos sincronicamente mais de uma função fisiológica, como a respiração e a digestão. Porém, a simultaneidade expressa-se em termos socioculturais mais intensamente, a partir do século XVIII, pela alteração das noções de tempo e de espaço, decorrentes do desenvolvimento acelerado tanto dos meios técnicos de deslocamento, comunicação e produção de bens, quanto das formas de troca material e simbólica, criados pela humanidade.

Segundo Lefraive, citado por David Harvey, algumas mudanças técnicas ocorridas a partir do século XVIII marcaram o século XIX até a virada para o XX:

O capitalismo entrou numa incrível fase de investimento de longo prazo maciço na conquista do espaço. A expansão da rede de estradas de ferro, acompanhada do advento do telégrafo, do desenvolvimento da navegação a vapor, da construção do Canal de Suez, dos primórdios da comunicação pelo rádio e da viagem com bicicletas e automóveis do final do século, mudou o sentido do tempo e do espaço de maneiras radicais. Esse período viu também a chegada sequencial de toda uma série de inovações técnicas. Novos modos de ver o espaço e o movimento (derivados da fotografia e da exploração dos limites do perspectivismo) começaram a ser concebidos e aplicados à produção de espaço urbano (LEFRAIVE apud HARVEY, 2008, p. 240).

No século XIX na Europa e no início do século XX nos países colonizados, as relações sociais na cidade são perpassadas pela modernização dos meios de produção dos bens materiais, como as máquinas a vapor e as movidas pela eletricidade, o motor de propulsão a combustível; dos transportes, como o trem e a navegação; e dos inventos ópticos, como a lente objetiva, que possibilitou ao homem ir além do “olho nu”, enxergar o macro e o microcosmos, ampliando o olhar para o objeto observado, aproximando-o. Os meios de comunicação e expressão

cultural como o telégrafo, a fotografia, o jornal, o rádio e o cinema também interferem no e refletem (n) o modo do indivíduo perceber e representar a realidade:

A câmara com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e miniaturizações. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional (BENJAMIN, 1996, p. 189).

Assim, as transformações materiais e socioculturais apontam para mudanças na constituição do sujeito e em seu modo de percepção, como bem interpretado por Walter Benjamin: “o modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente” (BENJAMIN, 1996, p. 169).

As cidades alteravam-se, então, pela recepção de fluxos migratórios constituidores de multidões que se organizavam na fragmentação e na especialização do trabalho nas fábricas e nos movimentos e revoltas sociais de reivindicação pelas necessidades básicas. Desse modo, a cidade-máquina reestrutura o funcionamento das forças de trabalho e a dinâmica das interações sociais, ao mesmo tempo em que é transformada por estas.

O cenário urbano passava a ser representado na literatura, no século XIX, como espaço de encontros e desencontros, de confluência e disputa de interesses, de projeção e invisibilidade social, de velocidade e expansão urbana; e também como personagem, cujas características – individualismo, corporativismo, competição –, comuns desde o século XVIII, compõem um panorama-espelho da sociedade industrial, em contraponto às práticas coletivas e à solidariedade das relações comunitárias nas vilas do interior.

A partir desse contexto, Michel de Certeau percebe a simultaneidade perfazendo a cidade, uma vez que esta se configura ao mesmo tempo como o maquinário – mecanismo de funcionamento – e como o herói – símbolo de representação – da modernidade. À cidade moderna estão associadas, simultaneamente também, produtividade e precariedade, abundância e escassez, subversão e estereótipos de comportamentos, ordem (e progresso?) e caos.

Seguindo a perspectiva de análise do filósofo alemão Walter Benjamin que, em seu texto *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, nos aponta as interrelações do contato com os desenvolvimentos técnicos e as transformações na percepção humana, podemos vislumbrar como as formas de vida e de expressão da

sensibilidade foram modificadas por experiências como as máquinas a vapor, que dispensaram a mão humana de algumas tarefas e, até mesmo, alguns indivíduos do trabalho, deixando-os desempregados; o rádio, que levava informações atualizadas a diversos lugares longínquos simultaneamente; a fotografia que utiliza o olho e a objetiva para o registro instantâneo de imagens e cenas do cotidiano; o cinema como instrumento de entretenimento, de encantamento e de propaganda das ideias fascistas; a roda gigante que provoca uma mudança na perspectiva do olhar e nas projeções do pensamento do sujeito ao possibilitá-lo a experiência de ver a partir de diferentes ângulos e planos, o que o trazia sensações diversas e sentimentos contraditórios, como a vulnerabilidade e a superioridade.

Nesse contexto, a Europa viveu, em 1847-48, “uma crise de representação, que proveio de um reajuste radical do sentido de tempo e de espaço na vida econômica, social e cultural” (HARVEY, 2008, p. 237), cujos efeitos parecem ter chegado até a população brasileira por meio da literatura, dos salões e pela reestruturação dos meios de transporte (bondes e trens), de comunicação (jornais e livros) e de produção, com a passagem do trabalho escravo ao assalariado na agricultura e a implantação, ainda tímida no Brasil, de fábricas, sem as reconfigurações adequadas da infraestrutura urbana.

A imprensa ganhava, então, maior importância no país, assim como os hábitos culturais e os códigos sociais da aristocracia francesa eram encenados no Rio de Janeiro por uma sociedade escravocrata que fazia esforços para condizer com os princípios do republicanismo, os quais consistem em progresso social, participação política, laicidade e, ao menos retoricamente, fraternidade universal, propostos pela Revolução Francesa e pelas Revoluções de 1847-48 espalhadas pela Europa, e que, na França, significou a instauração da Segunda República.

A experiência da urbanização, que no Brasil ganha fôlego apenas no século XX, provoca mudanças na personalidade individual também na medida em que esta passa a expor-se mais na vida pública. Além do contato com diversas inovações técnicas – instrumentos ópticos, telégrafo, bondes –, a cidade propicia encontros entre pessoas desconhecidas, causando algumas dificuldades ao indivíduo, as quais são mencionadas por Richard Sennet em seu estudo sobre a vida pública no século XIX: “o temor da demonstração involuntária dos próprios sentimentos; a superposição de um imaginário privado inadequado sobre as situações públicas; o desejo de reprimir os próprios sentimentos para se proteger em público; a tentativa

de usar a passividade inerente ao silêncio como um princípio da ordem pública” (SENNET, 1988, p. 163).

Na cidade as relações entre as pessoas passam a ser mediadas, cada vez mais, por critérios econômicos e são exigidas, às diferentes classes sociais que nela habitam, representações sociais que estivessem de acordo com as novas relações econômicas e culturais importadas pela aristocracia brasileira. O capitalismo dava seus primeiros sinais e sua lógica de desigualdade, privilégios e injustiça começava a imperar. Este contexto aproxima-se das regras sociais e seus efeitos na vida das pessoas, os quais foram destacados por Balzac e comentados por Richard Sennet:

(...) para sobreviver num tal ambiente, uma pessoa precisa abandonar todas as ligações, todos os compromissos estáveis.
Um homem que se orgulha de seguir uma linha reta por toda a sua vida é um idiota que acredita na infalibilidade. Não existem princípios: há apenas eventos; não há leis, salvo as de conveniência (Balzac, Esplendor e misérias das Cortesãs).
A imagem que Balzac utiliza para expressar o efeito das condições materiais sobre a qualidade de vida nesse ambiente é a da roda da fortuna (SENNET, 1988, p. 195).

A sociedade francesa, narrada por Balzac e por Baudelaire, já convertia em mercadoria até mesmo as manifestações culturais como o teatro, a música e a literatura. Esta cultura era, naquele período, a maior referência para o Brasil. Lima Barreto observava as influências e mudanças nas ruas, nos transportes, na moda, na arte etc., ao mesmo tempo em que as vivenciava e as narrava, refletindo sobre a sensibilidade da época, transformada também pela vivência das movimentações políticas em torno da abolição da escravidão (1888), da proclamação da República (1889) e da introdução crescente de práticas econômicas e sociais difundidas pelo modo de produção capitalista.

No início do século XX, a cidade do Rio de Janeiro passou por uma grande reforma urbana, impulsionada pelo fluxo migratório para a capital após o advento da república e o fim da escravidão. As vielas e ruas estreitas e sujas foram transformadas em grandes vias, urbanizadas e higienizadas, para o livre trânsito de pessoas, bondes e mercadorias; os cortiços foram demolidos e substituídos pelas casas e prédios públicos bem estruturados. Essa reforma na capital da República decorreu muito mais da vontade de se construir uma cidade com amplas ruas, que dificultassem as barricadas, assim como de projetar uma imagem civilizada da capital da República, tendo como modelo as construções de Haussmann em Paris, do que de uma real preocupação com o bem estar social.

Era evidente a tentativa de civilizar, ao menos superficialmente, a população pobre que migrava e imigrava para o Rio de Janeiro em busca de trabalho assalariado – entre 1872 e 1890, a população da cidade duplicou, passando de 274 mil para 522 mil habitantes, dos quais 24% eram imigrantes e 22% eram migrantes de outras regiões do país. Entre eles, os ex-escravos, seus filhos e netos eram percebidos como selvagens que deveriam ser domesticados ou apartados do centro comercial e cultural da capital do país. Assim, foram alijados do processo de modernização e urbanização e empurrados para o subúrbio e para os morros, onde as favelas começavam a surgir.

O intelectual Lima Barreto, crítico arguto de sua época, ironizava este contexto por meio de suas personagens, conforme podemos observar nos trechos abaixo:

Está tudo mudado: Abolição, República... Como isso mudou! Então de uns tempos pra cá, parece que essa gente está doida; botam abaixo, derrubam casas, levantam outras, tapam umas ruas, abrem outras... Estão doidos!!! (BARRETO, 1995, p. 47).

E os da frente, os cinco mil de cima, esforçavam-se por obter as medidas legislativas favoráveis à transformação da cidade e ao enriquecimento dos patrimônios respectivos com indenizações fabulosas e especulações sobre terrenos. Os Hausmanns pululavam. Projetavam-se avenidas; abriam-se nas plantas *squares*, delineavam-se palácios, e, como complemento, queriam também uma população catita, limpinha, elegante e branca: cocheiros irrepreensíveis, engraxates de libré, criadas louras, de olhos azuis, com o uniforme como se viam nos jornais de moda da Inglaterra. Foi esse estado de espírito que ditou o famoso projeto dos sapatos. Ao ser apresentado, ninguém lhe deu importância, mesmo porque dias antes houvera um crime sensacional, que monopolizara a atenção da cidade (BARRETO, 1995, p. 99).

Com a modernização da cidade, assim como os migrantes que vinham para o Rio, Lima Barreto vivenciou a diferença de temporalidade e espacialidade entre a província e a capital, ou entre o subúrbio e o centro da cidade. O estranhamento e o olhar crítico sobre esta experiência, que apresenta pontos de contato com a percepção de modernidade em Baudelaire, citada numa das epígrafes deste capítulo, é expresso por meio da personagem Isaías Caminha, narrador-protagonista das *Recordações*, que saiu do interior para o Rio de Janeiro:

(...) ainda pouco familiarizado com o trânsito pesado da rua, atravessei a Rua Direita cheio de susto, cercando-me de mil cautelas, olhando para aqui e para ali, admirado que aquela porção de gente trabalhasse sob o sol tão ardente, sem examinar que valor tinha as suas Câmaras e seu Governo. E a facilidade com que os aceitava, pareceu-me sentimento mais profundo, mais espontâneo, mais natural que a minha ponta de crítica que já começava a duvidar deles (BARRETO, 1995, p.42).

O susto e o estranhamento provocam a experiência de trauma na cidade, que é comum nos exemplos europeus e na observação de Lima, quer como escritor intelectual, quer através de seus personagens.

Alguns escritores modernistas aperfeiçoaram a técnica de incorporação da experiência na cidade em seus romances, utilizando a fragmentação, a montagem, a simultaneidade e a polifonia, como Alfred Döblin, em *Berlim Alexanderplatz*. Neste romance, Anatol Rosenfeld identifica

a simultaneidade da vida coletiva de uma casa ou cidade ou de um amplo espaço geográfico num segmento de tempo. (...) A técnica simultânea joga com grandes espaços e coletivos. Elimina, quase sempre, o centro pessoal ou a enfocação coerente e sucessiva de uma personagem central. Os indivíduos - quase totalmente desindividualizados - são lançados no turbilhão de uma montagem caótica de monólogos interiores, notícias de jornal, estatísticas, cartazes de propaganda, informações políticas e meteorológicas, itinerários de bonde - montagem que reproduz, à maneira de rapidíssimos cortes cinematográficos, o redemoinho da vida metropolitana. O indivíduo dissolve-se na polifonia de vastos afrescos que tendem a abandonar por inteiro a ilusão óptica da perspectiva, já em si destruída pela simultaneidade dos acontecimentos, a qual substitui a cronologia. Poder-se-ia falar de uma enfocação telescópica, de grande distância, cujo efeito é o mesmo da microscópica - o "achatamento" do objeto - se o foco não se dissolvesse junto com as personagens visadas, neste mundo imenso da realidade social que sufoca o "elemento" humano (ROSENFELD, 1996, p. 96).

É inquestionável que a experiência contraditória na cidade, como narrada em muitos romances, provocou uma grande alteração nos modos de pensar, sentir e agir das pessoas. Estavam sendo configuradas, com contornos cada vez mais nítidos, exigências de padronização, adestramento e massificação do indivíduo: assujeitado a um modelo econômico e sociocultural devastador. Uma subjetividade vacilante e engendrada pela nova ordem do mundo material. As formas de representação da realidade acompanham conseqüentemente, como vimos, este percurso.

2.2 Deslocamentos na cidade moderna, desenraizamentos na subjetividade

O enredo do romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919) de Lima Barreto, assim como o das *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909), mostram relações com o contexto sociocultural brasileiro no final do século XIX e início do XX, quando o Rio de Janeiro era a capital da recém-fundada República dos

Estados Unidos do Brasil. Dessa forma, neste romance expressa-se a alteração da percepção das noções de tempo e espaço, como já mencionamos.

Vale destacar, nesse sentido, também as observações de Stuart Hall sobre a configuração da subjetividade moderna: “é agora lugar-comum dizer que a época moderna fez surgir uma forma nova e decisiva de individualismo, no centro da qual se erigiu uma nova concepção de sujeito individual e sua identidade” (HALL, 2005, p. 24), provocadas por Descartes ao ser atingido pela “dúvida que se seguiu ao deslocamento de Deus do universo”.

O sujeito moderno é concebido, então, como “racional, pensante e consciente, situado no centro do conhecimento” (HALL, 2005, p. 27), o qual é conhecido como *sujeito cartesiano*, visto como “centrado” e com “capacidades humanas fixas e um sentimento estável de sua própria identidade e lugar na ordem das coisas” (HALL, 2005, p. 23). No século XX, ao contrário da completude e estabilidade do sujeito cartesiano, o indivíduo passa a ser visto como descentrado, fragmentado por uma “série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno” (HALL, 2005, p. 34).

O processo de descentramento do sujeito moderno teria sido impulsionado, primeiramente, pelos escritos de Marx, que colocaram os indivíduos como agentes da história, “mas apenas sob as condições que lhes são dadas” (HALL, 2005, p. 34). O segundo grande “descentramento” no pensamento ocidental do século XX teria ocorrido a partir da descoberta do inconsciente por Freud, cuja teoria de que “nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura dos nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que funciona de acordo com uma “lógica” muito diferente daquela da Razão, arrasa com o conceito de sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada” (HALL, 2005, p. 36).

Nesse âmbito, ao analisarmos o romance *Gonzaga de Sá* podemos relacionar as vivências na cidade moderna e os percursos percorridos pelo protagonista Gonzaga de Sá, assim como pelo personagem-narrador Augusto Machado a algumas transformações em suas condições ética e social, a fim de destacar processos de mudança na percepção e na constituição da subjetividade.

Gonzaga, que se mostra um homem formal, equilibrado, introspectivo e sensato na repartição pública, “se transfigurava inopinadamente, num sentimento vulgar, exatamente igual a qualquer homem” (BARRETO, 1956, p. 136),

caracterizando o sujeito moderno inconstante, incompleto, instável, que aparece sem disfarces e com grande desenvoltura:

Fora tão brusca a passagem de uma atitude à outra, e os gestos revelaram-se tão bem as suas duas pessoas, que senti imediatamente, como se escondia sob aquelas formalidades passageiras a palpação moça de uma inteligência livre, que se adaptara superiormente ao feitio espiritual de sua terra e à sua própria fraqueza de gênio prático (BARRETO, 1956, p. 80).

Em começo eu o achei uma natureza fria, depois um despeitado, em seguida uma espécie de pura inteligência que via a vida e as suas instituições para lhe conter os aspectos contraditórios. Um dia em que muito eu pensava sobre ele, achei-o da raça daquele André Maltère, de Barrès, que nasceu para compreender e desorganizar. Como neste momento me surgia sentimental, quase lamuriendo? (BARRETO, 1956, p. 136).

Podemos destacar, ainda, o desenraizamento dos valores éticos e morais do sujeito moderno em relação à sua origem cultural como consequência das contradições na cidade, uma vez que vive em constante deslocamento por diferentes espaços e fragmentado pela exigência de representar diversos papéis sociais nos ambientes por onde circula.

Lima Barreto, que se aperfeiçoou tanto na escrita de romances, quanto nas críticas e crônicas, parecia fazer de seus textos literários e jornalísticos espaços para reflexão sobre seu contexto sociocultural. A crônica “De Cascadura ao Garnier”, publicada na revista *Careta*, em 29 de julho de 1922, é um exemplo de crítica ao desenraizamento cultural mencionado:

Embarco em Cascadura. É de manhã. O bonde se enche de moças de todas as cores com os vestuários de todas as cores. Vou ocupar o banco da frente, junto ao motorneiro. Quem é ele? É o mais popular da linha. É o "Titio Arrelia" — um crioulo forte, espadaúdo, feio, mas simpático. Ele vai manobrando com as manivelas e deitando pilhérias, para um lado e para outro.

Os garotos, zombando da velocidade do veículo, trepam no bonde e dizem uma chalaça ao "Titio". Ele os faz descer sem bulha nem matinada, graças a uma graçola que sublinha, como todas as outras, com o estribilho:

— É pau!

(...) E o bonde corre, mas "Titio Arrelia" não diz mais pilhérias, nem assovia. Limita-se muito civilizadamente a tanger o tímpano regulamentar. Estamos em pleno mangue, cujas palmeiras farfalham mansamente, sob um céu ingratamente nevoento. Estamos no Largo de São Francisco. Desço. Penetro pela rua do Ouvidor. Onde estão os seus bácoros, as suas cabras, os seus galos e os seus capinzais? Não sei ou esqueci-me. Entro na Garnier e logo topo um poeta, que me recita: “Minh'alma é triste como a rôla aflita”, etc.

Então de novo me lembro da Estrada Real, dos seus porcos, das suas cabras, dos seus galos, dos capinzais... (BARRETO, 1956c, p. 83-84).

A crônica é narrada a partir do ponto de vista de um observador atento ao trajeto percorrido pelo bonde e seu motorneiro, no movimento cotidiano do subúrbio até o centro da cidade, percurso no qual “Titio Arrelia” muda suas maneiras de

expressão, condizendo-as com as paisagens e os hábitos culturais dos bairros por onde o bonde passa. No centro da cidade, a fala torna-se mais “civilizada”, como exigem as regras de conduta deste espaço social. Vemos nesta crônica, assim como nos romances, que a influência dos costumes ditos civilizados é percebida criticamente por Lima Barreto e desvelada por meio da escrita literária.

No romance *Gonzaga de Sá* esta influência da cultura europeia no Brasil é percebida na relação entre os homens e as “damas fáceis”, as prostitutas francesas, húngaras, espanholas, italianas, polacas, que tinham o “trabalho de nos polir”:

Elas nos traziam as modas, os últimos tiques do *boulevard*, o andar *dernier cri*, o *pendeloque* da moda – coisas fúteis, com certeza, mas que a ninguém é dado calcular as reações que podem operar na inteligência nacional. A sua missão era afinar a nossa sociedade, tirar as asperezas que tinham ficado da gente dada à chatinagem e à veniaga dos escravos soturnos que nos formaram; era trazer aos intelectuais as emoções dos traços carretos apesar de tudo, das fisionomias regulares e clássicas daquela Grécia de receita com que eles sonham (BARRETO, 1956, p. 105).

Outra consequência da vivência na cidade como centro de fixação de ideias e reprodução de hábitos é a acentuação do estigma de determinados grupos sociais, o que provoca, muitas vezes, a negação da própria identidade. No caso do romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, o negro e o pobre, que seriam pré-determinados a assumir papéis sociais específicos ou a aproximar-se dos padrões impostos como modelo de desenvolvimento pessoal e social para serem aceitos.

No final do romance, após narrar diversas andanças, sabemos pelo narrador-biógrafo da morte de um grande amigo de Gonzaga, e nesse momento aparece um personagem importante, o menino Aleixo, que, com a morte do pai, é tomado como afilhado por Gonzaga de Sá. Menino negro e pobre que, aos olhos de Augusto Machado, teria um destino duro e pouco promissor é levado para a casa de Gonzaga, onde cuidarão para que ele se dedique aos estudos. Nesta passagem há um trecho, porém, em que aparece a ideia de pré-determinação social dos negros:

Coitado! Nem o estudo lhe valeria, nem os livros, nem o valor, porque, quando o olhassem diriam lá para os infalíveis: aquilo pode saber nada!
(...) Eu tive uma imensa tristeza que aquela inteligência não se pudesse expandir livremente, segundo o próprio caminho que ela própria traçasse...
(BARRETO, 1956, p. 123).

Apesar de todo o incentivo para dedicação aos estudos, naquele contexto pós-abolição, Aleixo, assim como Isaías Caminha, estaria marcado pela segregação

social e racial, fortemente reforçada nas relações capitalistas, em que pobres e não-brancos não tem vez nem voz.

Esta questão da pré-determinação está presente também em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, e foi um tema recorrente nas reflexões de Lima Barreto. Isaías Caminha narra-se um jovem ingênuo, que vai tomando consciência dos processos sociais até ter que abrir mão da expressão da reflexão crítica adquirida para manter-se empregado num jornal. Ele demonstra ter aprendido as regras do jogo social durante o seu amadurecimento, mas o preço que paga é o esfacelamento do sujeito que narra, uma vez que agirá contra seus sonhos, desejos e princípios éticos, tendo que se submeter às ideias e padrões estabelecidos pela classe dominante para ser reconhecido socialmente.

Apesar do estudo e da educação dada pelos pais, sofreu humilhações e discriminações na cidade, e ao final do romance aparece melancólico pelo seu “triste e feio fim”. Mas Isaías não se coloca como vítima, uma vez que explicita sua consciência de que, assim como a estrutura socioeconômica contribuiu para sua situação, ele também tem sua parcela de responsabilidade:

Vinha triste e com a inteligência funcionando para todos os lados. Sentia-me sempre desgostoso por não ter tirado de mim nada de grande, de forte e ter consentido em ser um vulgar assecla e apaziguado de um outro qualquer. Tinha outros desgostos, mas esse era o principal. Por que o tinha sido? Um pouco devido aos outros e um pouco devido a mim (BARRETO, 1995, p. 137).

Já no romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, os pensamentos do protagonista oscilam entre o questionamento da ordem e a adaptação à sociedade capitalista. E o personagem-biógrafo Augusto Machado desilude-se com a sociedade encenada, mas expressa o sentimento de covardia e fraqueza por não agir como os novos dominadores do país:

Tinham [os ricos] saltado por cima de todas as conveniências, por cima de todos os preceitos morais – tiveram coragem, enquanto eu... Oh! Algumas vezes por aí, umas pândegas e muito álcool! Narcótico! Era isso. Percebendo a verdade, revoltei-me contra a minha fraqueza, contra a minha alma bruxuleante e pulha, que me fazia deter diante das regras do decálogo, diante dos preceitos morais. Eu era um covarde, um escravo; eles príncipes e reis. (BARRETO, 1956, p. 158-59).

Marshall Berman reflete sobre esta questão num texto em que analisa o impacto da modernização na subjetividade e a forma como “o ideal humanístico do autodesenvolvimento se dá a partir da emergente realidade do desenvolvimento

econômico burguês” e afirma que “para que as pessoas sobrevivam na sociedade moderna, qualquer que seja a sua classe, suas personalidades necessitam assumir a fluidez e a forma aberta dessa sociedade” (BERMAN, 1986, p. 94) e continua: “O problema do capitalismo é que destrói as possibilidades humanas por ele criadas. Estimula, ou melhor, força o autodesenvolvimento de todos, mas as pessoas só podem desenvolver-se de maneira restrita e distorcida” (BERMAN, 1986, p. 95).

A reflexão do narrador-biógrafo Machado no final do romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* sobre o destino do afilhado do protagonista, cuja formação o padrinho não conseguiu acompanhar como desejava, pois morreu quando o menino estava no curso preparatório, remete-nos à situação destacada por Berman, mas especificamente da experiência do negro no contexto brasileiro:

Que importa isso [a mágoa e mal-estar que o menino poderá sentir devido à consciência adquirida pelos estudos], porém, se as tenções dos velhos foram generosas; e, se o sofrimento do pequeno, exteriorizado algum dia em grandes atos ou em grandes obras, possa concorrer mais tarde para o contentamento de muitos de seus iguais que vierem depois!? Que importa!? A felicidade final dos homens e o seu mútuo entendimento têm exigido até aqui maiores sacrifícios... (BARRETO, 1956, p. 168).

O menino negro, no contexto pós-escravidão, conseguiria concluir seus estudos com o apoio de Dona Escolástica, porém não bastava exteriorizar o sofrimento por meio de grandes atos ou obras. Na sociedade em que vivia Aleixo, o estigma da cor determina seu lugar na sociedade. Além disso, mesmo com boa formação e consciência crítica, ele teria que se subordinar à perspectiva de sucesso pessoal, disseminada pela lógica capitalista, afastando-se de seus sonhos e desejos, como teria acontecido com Isaías Caminha, segundo a perspectiva manifesta pelo próprio Lima, na nota que faz ao romance: “será de lamentar que a felicidade vulgar tenha afogado, asfixiado um espírito tão singular?” (BARRETO, 1995, p. 23).

Porém, enquanto em *Gonzaga de Sá* a conscientização dos processos de exclusão e discriminação aparece como algo que pode trazer mágoa, mas se houver uma forma de exteriorizar o sofrimento contribui-se para o questionamento e a indignação dos “iguais que vierem depois”, o olhar de Isaías Caminha aponta para uma experiência de distanciamento dos seus “iguais”, situação contraditória, porém compreensível se pensarmos nesses personagens como intelectuais negros e pobres numa sociedade tão cheia de preconceitos, contrastes e contradições.

Os ambientes requintados e luxuosos da cidade como o teatro, as boutiques e os cafés, marcam as diferenças sociais, produzindo ilusões e, conseqüentemente, desilusões na medida em que se toma consciência dos processos econômicos e sociais de exclusão, como no caso de Gonzaga: “– Fizeste bem em vir... Jantas comigo e iremos ao Lírico. Quero ver pela última vez aqueles lugares; quero ver o núcleo atual de tantas ilusões... Irás comigo. A tua mocidade me excitará a rever os meus vinte e cinco anos esperançosos” (BARRETO, 1956, p. 151).

Ao transformar as expectativas e sonhos individuais em frustrações e desilusões, as relações na cidade dominam o sujeito. É ela que, a partir da concepção cientificista de progresso, alcança o apogeu em detrimento do sujeito e toma, assim, o lugar do herói romântico. A cidade e as relações sociais, econômicas e culturais que nela se dão, ganham destaque e perfazem a subjetividade de seus habitantes, como na vivência do teatro, em que a sociedade encena o luxo, mas esconde sua situação real:

Em geral, os *coupés* traziam três pessoas e as vitórias seis, sem contar o nhonhô na boleia, ao lado do cocheiro. Havia um único palafreireiro para todos os carros. Logo que um apontava no canto da Rua Senador Dantas, o pobre homem corria e seguia emparelhado ao veículo até o ponto justo de abrir a portinhola. Se, por acaso, um chegava trazendo o número normal da lotação e com ajudante de cocheiro próprio, causava pasmo. Dos “*ceroulas*” é que saltava o grosso dos frequentadores. E, ainda uma vez, eu me admirei que gente, que pagava vestidos e trajes tão caros, não pudesse vir em carruagens condignas e menos abarrotadas. Em certo momento Gonzaga de Sá me disse, sem que nem porque:
– Mete dó, não ofende, este luxo... (BARRETO, 1956, p. 152).

O teatro social provoca ao mesmo tempo sentimento de inferioridade e de reflexão, expostos pelo personagem:

Cercado senão de amigos, no mínimo de camaradas, passava a representação como assistindo uma aula, em cujos intervalos, de igual a igual, discutia e conversava familiarmente com os outros. Desta vez, sem aquele ambiente favorável de colegas, eu me choquei bruscamente com aquele mundo hostil. Não houve uma só palavra que me ferisse, nem sequer um olhar; entretanto, só em contemplar aquela grande gente, que me parecia tão rica e tão brutal, eu me senti inferior. Donde me vinha esse sentimento? Era a minha cultura? Não, eu recebi a mesma instrução dos mais instruídos da minha idade que lá estavam. Era do meu caráter, das falhas da minha moralidade? Não, também; eu sentia que as tinha; contudo, em comparação com o grosso daqueles cavalheiros tão limpos, eu era puro, imaculado. Nada mais me restava comparar, a não ser que o meu sangue me fizesse perfeitamente inferior, mas este mesmo eu cria correr em muitos daqueles a quem me julgava inferior. Donde vinha, portanto, esse sentimento que me entristecia? Analisei na memória o espetáculo que me ferira, combinei-o com as palavras de Gonzaga de Sá. Lembrei-me que eles tinham vindo do Brasil todo, de todos os seus pontos, a brigar, a roubar os seus parentes, as suas mulheres e os governos, a furtar pobres e ricos; a matar também levas e levas de imigrantes nos árduos trabalhos agrícolas. Era aquele o seu prêmio!... (BARRETO, 1956, p. 157-158).

O choque de Augusto Machado com “aquele mundo hostil” parece tê-lo feito tomar consciência de que a posição de suposta nobreza, explicitada pelos trajes

elegantes, fazendo-os parecer poderosos, superiores, escondia muitos horrores: “Era para brilhar ali que nós todos brigávamos, matávamos e roubávamos, por sobre os oito milhões de quilômetros quadrados do Brasil” (BARRETO, 1956, p. 157-158).

A modernização, colocada em andamento de forma cruel, a favor do progresso apenas econômico, aliada aos aspectos arcaicos da elite que se refina na aparência, mas continua retrógrada quanto aos direitos, à cidadania, à humanidade, são responsáveis pelo descompasso entre o desenvolvimento econômico e o social, ou entre a rápida modernização das técnicas e a lenta disseminação das ideias modernistas que, no caso brasileiro, valorizaram nossa diversidade étnica e cultural.

Nicolau Sevcenko observa que, no início do século XX, os espaços públicos, os modos de vida e a mentalidade carioca eram regidos por quatro princípios fundamentais: condenação dos hábitos e costumes ligados à sociedade tradicional; negação da cultura popular, que poderia perturbar a imagem civilizada da sociedade dominante; política rigorosa de expulsão dos grupos populares do centro da cidade; e cosmopolitismo agressivo.

Nesse contexto, “se os conflitos políticos tendiam a decantar os agentes cuja qualidade fosse a moderação no anseio das reformas, as agitações econômicas, por outro lado, apuravam os elementos predispostos à ‘fome do ouro, à sede de riqueza, à sofreguidão do luxo, da posse, do desperdício, da ostentação, do triunfo””(SEVCENKO, 2003, p. 37). O historiador concebe, assim, o tipo social representativo do novo regime republicano como um indivíduo que concilia o “conservadorismo arejado e a cupidez material” (SEVCENKO, 2003, p. 37).

O quadro descrito por Sevcenko pouco mudou, pois como destaca Canclini (1998), ainda hoje na América Latina – e pelo o que vemos, também nos países industrializados – não chegamos a usufruir democraticamente dos chamados “avanços modernos”, que estariam atrelados ao projeto emancipador da modernidade, porém fomos afetados pela racionalização da vida social e pelo individualismo crescente. Num contexto de grande analfabetismo e em que a modernização deu-se “com expansão restrita do mercado, democratização para minorias, renovação de ideias, mas com baixa eficácia nos processos sociais, os desajustes entre modernismo e modernização são úteis às classes dominantes para preservar sua hegemonia” (CANCLINI, 1998, p. 69).

2.3 Memória, narração e história: o “historiador artista”

O romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* é salpicado de diálogos do protagonista com o narrador Augusto Machado, que contam observações sobre as transformações físicas, econômicas, sociais e culturais na cidade do Rio de Janeiro decorrentes do processo de modernização e urbanização:

– Antes das estradas de ferro, as comunicações com o interior se faziam pelo fundo da baía, por Inhomirim, porto de Estrela, hoje tapera; e daí ao cais dos Mineiros, em faluas que passavam por aqui. Os tripulantes destas é que sustentavam a venda que existiu há cinquenta anos naquele ilhéu sem uma árvore.

Gonzaga lembrou-me depois que Estácio de Sá viera a morrer do ferimento por frecha, recebido em combate, naquela ilha do Governador, que estava ali, na minha frente (BARRETO, 1956, p. 61)

O olhar apurado e crítico dos personagens sobre a paisagem é analisado por Carmem Lúcia N. de Figueiredo, que afirma:

Configurando-se como um convite à reflexão, na forma instigante de um terceiro elemento capaz de orientar o leitor diante das observações críticas do narrador e do protagonista, a paisagem contribui para o autoconhecimento, a redescoberta, e exploração do que ainda podemos encontrar. Em outras palavras, por meio do modo alternativo de olhar, cujo árbitro de valor é a memória, resgata as longas ligações entre a memória coletiva da paisagem e o nacionalismo, a identidade e a tradição cultural (FIGUEIREDO, 1998, p. 102).

Essa reflexão sobre a paisagem permite compreender o que é ela no presente, a partir do que foi um dia e das transformações socioculturais pelas quais passou, como bem observa Gonzaga de Sá:

– Pense que toda a cidade deve ter sua fisionomia própria. Isso de todas se aparecerem é gosto dos Estados Unidos; e Deus me livre que tal peste venha a pegar-nos. O Rio, meu caro Machado, é lógico com ele mesmo, como a sua baía o é com ela mesma, por ser um vale submerso. A baía é bela por isso; e o Rio o é também porque está de acordo com o local em que se assentou. Reflitamos um pouco. (...)

É que o Rio de Janeiro não foi edificado segundo o estabelecido na teoria das perpendiculares e oblíquas. Ela sofreu, como todas as cidades espontâneas, o influxo do local em que se edificou e das vicissitudes sociais por que passou (BARRETO, 1956, p. 65-66).

Assim, percebemos como Gonzaga de Sá e Augusto Machado transformam seus passeios no que poderíamos chamar de *itinerários historiográficos*, compostos a partir de suas reminiscências e de olhares observadores e críticos sobre a paisagem geográfica e cultural. Dessa forma, a percepção pessoal, formada muitas vezes por elementos inconscientes, resgatados do passado, contribui para a construção de um painel no panorama histórico coletivo, a partir do olhar

“cinematográfico” do personagem, que assimila a modernização na sua forma de estar no mundo, de ver e perceber as coisas:

Era festa nacional. Os poderes públicos tinham resolvido festejá-la com o ruído de uma parada, a que se seguia uma recepção em palácio e um espetáculo de gala, à noite, no barracão da Guarda Velha. Desci para me delirar na multidão, para me embriagar no espetáculo dos fardões e dos amarelos, para me fragmentar com o estrondo das salvas fugindo a mim mesmo, aos meus pensamentos e às minhas angústias. Saltei no Campo de Sant’Ana, esgueirei-me por entre o povo, entrei no jardim, deixando-me a ver os batalhões, ingenuamente, humildemente como se fora um garoto. As tropas formavam , esperando a visita do general, para desfilar, então pelo Catete, em continência ao presidente. Vi regimentos, vi batalhões, luzidos estados-maiores, pesadas carretas, bandeiras do Brasil, sem emoção, sem entusiasmo, placidamente a olhar tudo aquilo, como se fosse uma vista de cinematógrafo. Não me provocava nem patriotismo nem revolta. Era um espetáculo, nada mais; brilhante, por certo, mas pouco empolgante e ininteligente (BARRETO, 1956, p. 139).

O olhar do personagem segue o cortejo como uma câmera, porém, apesar de apresentar-se “sem emoção, sem entusiasmo, placidamente”, ele observa criticamente o “brilhante” espetáculo cívico do feriado nacional, pois expressa um julgamento, classificando a parada como “pouco empolgante e ininteligente”.

Essa experiência provoca no personagem reflexões também sobre a subordinação dos homens dos regimentos à sociedade que os oprimia:

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 cortejo nos era favorável. Porque aqueles homens maltratados pela vida, pela engrenagem social, cheios de necessidades, excomungados falariam tão santamente entusiasmados pelas coisas de uma sociedade em que sofriam? (...) Secretos ditames de nossa natureza não nos impunham essa subordinação resignada? Quem sabe lá? E, conforme tão bem dizia Gonzaga de Sá, que tinha eu, homem de imaginação e leitura; que tinha eu de levar desassossego às suas almas, às daquela pobre gente, de lhes comunicar o meu desequilíbrio nervoso? (BARRETO, 1956, p. 140-141).

Lima Barreto apresenta, ainda pela pena de Augusto Machado, um olhar apurado sobre outros aspectos da cultura urbana como o jornal, os cafés e o teatro. Este último, além de marcar a forte influência da cultura europeia no Brasil, é narrado como um espaço social de aparências:

– O Lírico foi sempre o nosso fraco, refleti.
– Influência do Império. O [Teatro] Provisório custou rios de dinheiro. Precisava-se de um salão, de um lugar de encontro para a grande gente. Nós não tínhamos palácios, não havia educação mundana... Acrescia a falta de cultura das altas classes (BARRETO, 1956, p. 101).

Já naquele contexto a arte era encarada como mero adereço. E em contraposição a esta “cultura decorativa”, Nietzsche propõe uma “cultura efetiva”, como uma “unanimidade entre vida, pensamento, aparência e querer”, em que cada um perceba que “sua sinceridade, seu caráter vigoroso e verdadeiro precisa se opor

algum dia ao que apenas sempre repete o que já foi dito, o já aprendido, o já copiado” (NIETZSCHE, 2003, p. 99). E essa mudança de postura talvez possa dar-se pela observação atenta do passado e de seus “erros”, para que tentemos não repeti-los.

Pelas oito horas despedi-me e vim descendo a ladeira devagar. 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. Em torno daquele legendário “Provisório”, grotesco e formalista, que eles evocaram, pude ver os trabalhos e as virtudes dos antepassados e, também, seus erros e seus crimes. Vim descendo... Lançara mais uma raiz, estava mais firme contra as pressões externas, senti que sorvera também uma gota de veneno. Tomei o elétrico. No primeiro banco sentei-me, e me pus a mastigar ideias. Atravessei a Rua do Catete e muito animado, o rococó Largo da Glória. Vi o velho Passeio regurgitando. Tinha mastigado ideias... Não há civilização isenta de crimes e de erros – concluí. Estava na estação. Saltei (BARRETO, 1956, p. 102).

As reminiscências permitem rever e compreender uma época, uma cultura, para que deixemos de construir monumentos, pois, como afirma Benjamin, “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 1996, p. 225), e intentemos a construção de uma cultura efetiva, passando a manter tanto nosso corpo, quanto nossas ideias em movimento e em sintonia com os nossos desejos e princípios.

O capítulo V, denominado “O passeador”, congrega elementos que direcionam nossa abordagem acerca dos deslocamentos e vivências na cidade moderna. Nele, Augusto Machado destaca a “faculdade de locomoção” de Gonzaga de Sá, fornecendo informações que nos conduzem a uma aproximação do “passeador” Gonzaga ao *flâneur*, figura baudelaireana recorrente nos estudos de Benjamin, uma espécie de arquétipo do observador crítico da paisagem, em especial da cidade, onde podem ser encontrados muitos rastros do passado que nos ajudam a perceber e entender o presente e a vislumbrar o futuro. Esta figura é descrita por Walter Benjamin como um tipo humano para quem a cidade se transforma em paisagem e “o longínquo de países ou épocas irrompe na paisagem e no instante presente” (BENJAMIN, 2009, 464).

Em um longo trecho do capítulo mencionado, que merece ser aqui transcrito, Gonzaga de Sá explicita sua percepção de tempo e espaço, ao expor as relações entre as mudanças na topografia da cidade e as relações políticas, econômicas e socioculturais:

“Ao nascer, no topo do Castelo, não foi mais do que um escolho branco surgindo num revoltado mar de bosques e brejos. Aumentando, desceu pela venerável colina

abaixo, coleou-se pelas várzeas em ruas estreitas. A necessidade de defesa externa, de alguma forma, obrigou-as a ser assim e a polícia recíproca dos habitantes contra os malfetores prováveis fê-las continuar do mesmo modo, quando, de piratas, pouco se tinha a temer.

“O quilombola e o corsário projetaram um pouco a cidade; e surpreendida com a descoberta das lavras de Minas, de que foi escoadouro, a velha São Sebastião aterrou apressada alguns brejos, para aumentar e espriar-se, e todo o material foi-lhe útil para tal fim.

“A população, preguiçosa de subir construiu sobre um solo de cisco; e creio que Dom João veio descobrir praias e arredores cheios de encanto, cuja existência ela ignorava ingenuamente. Uma coisa compensou a outra logo que a Corte quis firmar-se e tomar ares solenes...

“Quem observa uma planta do Rio tem de sua antiga topografia modestas notícias, define perfeitamente as preguiçosas sinuosidades de suas ruas e as imprevistas dilatações que elas oferecem.

“Ali, uma ponta de montanhas empurrou-as; aqui, um alagadiço dividiu-as em duas azinhagas simétricas, deixando-o intacto à espera de um lento aterro.

“Vamos às casas e os bairros. Um observador perspicaz não precisa ler, ao alto, entre os ornatos de estuque, para saber quando uma delas foi edificada. Esse casarão que contemplamos a custo na Rua da Alfândega ou General Câmara é dos primeiros anos da nossa vida independente.

“Vêde-lhe a segurança ostensiva, como que quer parecer mais seguro que uma catedral gótica; a força demasiada das paredes, a espessura das portas... Quem a fez, saía das lutas da Independência, do Primeiro Reinado e vinha seguro de possuir uma terra sua para viver a vida eterna da descendência.

“O tráfico de escravos imprimiu ao Valongo e aos morros da Saúde alguma coisa de aringa africana; e a melancolia do cais dos Mineiros é das ricas faluas, pejudas de mercadorias, que não lhe chegam mais de Inhomirim e da Estrela.(...)

“O bonde, porém, perturbou essa metódica distribuição de camadas. Hoje (ponho de parte os melhoramentos), o geólogo de cidades atormenta-se com o aspecto transtornado dos bairros. Não há terrenos mais ou menos paralelos; as estratificações misturam-se; os depósitos baralham-se; e a divisão da riqueza e novas instituições sociais ajudam o bonde nesse trabalho plutônico.

“No entanto, esse veículo alastra a cidade; mas serve aos caprichos de cada um, de forma a fazer o rico morar num bairro pobre e o pobre morar num bairro rico.

“O mal é o isolamento entre eles; é a falta de penetração mútua, fazendo que sejam verdadeiras cidades próximas, pedindo, portanto, órgãos próprios para levarem aos ouvidos das autoridades as suas necessidades e os seus anseios, mas o aperfeiçoamento da viação sanará tudo isto.

“Mas, se a topografia criou essas dificuldades, deu à nossa cidade essa moldura de poesia de sonho e de grandeza. É o bastante! (BARRETO, 1956, p. 66-68).

Em meio a um diálogo dos personagens, Lima Barreto introduz esta passagem que expressa a visão crítica de Gonzaga de Sá sobre a constituição da cidade do Rio de Janeiro. Faz isso utilizando uma linguagem que incorpora aspectos da norma padrão da língua portuguesa, como no emprego dos verbos “vede-lhe” e “fê-las”, dando uma aparência de formalidade, mas ao mesmo tempo aproximando-se de uma prosa poética coloquial.

Antes de citar a fala de Gonzaga, cujas frases são iniciadas por aspas, Lima constrói um comentário de Augusto Machado sobre o estilo do amigo, que ele chama de historiador artista por “fazer história oral” como os poetas faziam epopeias: “não tinha securas de foral, de cartas de arrendamento ou sesmaria, nem tinham inclinação por tais documentos; e animava a narração pontilhando-a de

graça, de considerações eruditas, de aproximações imprevistas” (BARRETO, 1956, p. 64).

O trecho transcrito acima, composto por frases curtas que seguem o ritmo constante dos passos e do olhar consciente do caminhante, narra as etapas de formação da cidade, resgatando os diversos movimentos de ocupação e sugerindo as respectivas influências culturais e a segregação social, que um dia seria, na visão do protagonista, suprimida pelo desenvolvimento dos transportes.

Gonzaga segue, assim, uma sequência cronológica do desenvolvimento da cidade, desde seu surgimento, no alto do morro, até a divisão em bairros. Do “revolto mar de bosques e brejos” a “ruas estreitas entre as várzeas”, justificadas pela “necessidade de defesa”, passando pelo aterramento para facilitar o escoar da grande quantidade de metais extraídos nas minas do centro do país. O “aspecto transtornado dos bairros”, cujo isolamento fazem-nos “verdadeiras cidades próximas”, dão a ideia de desorganização e incomunicabilidade entre os espaços e as gentes, o que a mistura de classes e os bondes parecem não conseguir superar.

As memórias e reminiscências pessoais de outras épocas são aguçadas pelo contato profundo com o presente, que o passear atento propiciava, como um *flâneur* que procura “para além” do que vê (BENJAMIN, 2009, p. 465):

Um dia faltou à repartição (contou-me mais tarde) para contemplar, ao sol do meio-dia, um casebre do Castelo, visto cinquenta anos atrás, em hora igual, por ocasião de uma “gazeta” da aula primária. Pobre Gonzaga! A casa tinha ido abaixo. Que dor! Assim, vivendo todo o dia nos mínimos detalhes da cidade, o meu benévolo amigo conseguira amá-la por inteiro, exceto os subúrbios, que ele não admitia como cidade nem como roça, a que amava também com aquele amor de coisa d’arte com que os habitantes dos grandes centros prezam as coisas do campo. Desse modo era um gosto ouvi-lo sobre as coisas velhas da cidade, principalmente os episódios tristes e pequeninos. Com uma memória muito plástica, de uma exatidão relativa mas criadora, ele não tinha securas de foral, de cartas de arrendamento ou sesmaria, nem tinha inclinação por tais documentos; e animava a narração pontilhando-a de graça, de considerações eruditas, de aproximações imprevistas. Era um historiador artista e, ao modo daqueles primevos poetas de Idade Média, fazia história oral, como eles faziam epopeias (BARRETO, 1956, p. 64).

Perceber presente e passado imbricados, de modo que os rastros que provocam a rememoração individual e a reconstrução da história coletiva, sejam perpassados pela imaginação, faz de Gonzaga de Sá um “historiador artista” e um narrador, que “fazia história oral”, como os poetas da Antiguidade faziam epopeias.

Como vimos, a história da cidade e da sociedade é composta pelas marcas do trabalho humano. Nesse sentido, inscreve-se nos rastros deixados pela ação daqueles que viveram ou passaram por determinado espaço em diferentes épocas.

Assim, as pedras, os monumentos, o aterro para o cais, as ruelas são vestígios e indícios que compõem a história econômica e sociocultural de um lugar.

Esta perspectiva confrontava-se com o posicionamento ainda recorrente no historiador cientificista, associado à visada positivista e/ou historicista, que defende a existência de uma “história universal e totalizante” e uma “verdade absoluta”, a qual Friedrich Nietzsche criticará ao afirmar, no livro *Segunda Consideração Intempestiva – Da utilidade e desvantagem da história para a vida*, de 1874, que “continuamos a viver na Idade Média e a história não é senão uma teologia disfarçada” (NIETZSCHE, 2003, p. 69).

Em *Acerca da verdade e da mentira*, escrito por Nietzsche em 1873 e publicado postumamente, o filósofo alemão propõe a prática do “autêntico historiador”, que “não vê a simplicidade para além da profundidade e a profundidade para além da simplicidade” (NIETZSCHE, 2005, p. 56), em contraposição aos que são “inteiramente ‘formados historicamente’” (NIETZSCHE, 2005, p. 46), e que associamos mais diretamente aos historicistas. Aponta, ainda, para a necessidade de combinação de observação e invenção na construção da história.

Nas teses *Sobre o conceito de história*, Walter Benjamin (BENJAMIN, 1996) também questiona a forma como o historicista encara o fato histórico, e propõe como alternativa o método do materialismo histórico, em que o historiador “não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas para no tempo e se imobiliza. Porque esse conceito define exatamente aquele presente em que ele mesmo escreve a história. O historicista apresenta a imagem “eterna” do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única” (BENJAMIN, 1996, p. 230).

Na época em que Benjamin viveu, a história já havia sido compreendida e, no geral, aceita como produto da construção humana, social. Mas a percepção de que existe uma leitura alternativa da história, que muitas vezes questiona a análise feita pela história oficial, ainda era pouco difundida. E a premissa colocada por Nietzsche de que a história é composta por fragmentos que formam o todo e, portanto, sempre incompleta e relativa, passível de múltiplas interpretações, ainda não era vista com bons olhos nos meios acadêmicos.

Benjamin reforça esta ideia de fragmentos e vozes de diferentes origens, que merecem a mesma atenção na construção da história e, ao mesmo tempo enfatiza a

crítica, feita por Nietzsche, à história monumental e antiquária, ao propor que todos os elementos são relevantes, inclusive os menores detalhes.

A observação atenta a esses detalhes, em que as memórias e os fragmentos mais insignificantes do passado ajudam a compor a história e a entender o presente, pode ser associada ao papel do historiador proposto por Benjamin, a partir de Nietzsche, e que aponta para a necessidade de uma história crítica e não-monumental (NIETZSCHE, 2003, p. 25), que valoriza os acontecimentos que passariam despercebidos: “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 1996, p. 223).

Assim como no romance *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, cuja narrativa é composta por meio das lembranças do personagem, *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* é narrado a partir das recordações que Gonzaga tem do passado e das lembranças do narrador Augusto Machado de suas vivências e, ainda, do que ele consegue vislumbrar, a partir das histórias que ouve do seu mestre e de Dona Escolástica.

No romance estudado, a “palavra viva” de Gonzaga de Sá é transformada por Augusto Machado em um texto perpassado por observações, memórias e reflexões sobre a cidade. Lima Barreto utiliza a forma romance, que permite agregar aspectos diversos, para construir um panorama de sua época.

Ao fazer Gonzaga de Sá e Augusto Machado, como Isaías Caminha, reviverem o passado pela rememoração, no diálogo oral ou na escrita de recordações, Lima Barreto parece estar em consonância com o filósofo alemão seu contemporâneo, para quem o presente “não é transição” (BENJAMIN, 1996, p. 230), mas momento em que “o pensamento para, bruscamente, numa configuração saturada de tensões” (BENJAMIN, 1996, p. 231), realizando uma articulação histórica do passado tanto pelos “lampejos” involuntários e inconscientes, quanto pela reflexão.

Lembramos, nesse sentido, também a noção de objetividade recolocada por Nietzsche ao propor que a significação da história exige um certo tipo de empirismo, mas também de imaginação: “é requerida antes de tudo uma grande potência artística, um pairar criativamente acima de tudo, uma imersão amorosa nos dados

empíricos, imaginar além do tipo dado – aliás, tudo isto diz respeito à objetividade, mas somente como uma qualidade positiva” (NIETZSCHE, 2003, p. 55).

Podemos destacar, então, a memória e a capacidade imaginativa associadas à construção da história em Gonzaga de Sá, compondo o que poderíamos aproximar da concepção de história de Benjamin e dos aspectos propostos por Friedrich Nietzsche sobre a questão, como no trecho que segue:

O que me maravilhava em Gonzaga de Sá era o abuso que fazia da faculdade de locomoção. Encontrava-o em toda parte, e nas horas mais adiantadas. Uma vez, ia eu de trem, vi-o pelas tristes ruas que marginam o início da Central; outra vez, era um domingo, encontrei-o na Praia das Flechas, em Niterói. Nas ruas da cidade, já não me causava surpresa vê-lo. 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 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 pela rua em fora para de novo contemplar um velho telhado, uma sacada e rever nelas fisionomias que já mais não são objeto... Não me enganei. Gonzaga de Sá vivia da saudade de sua infância gárrula e da sua mocidade angustiada. Ia em procura de sobrados, das sacadas, dos telhados, para que à vista deles não se lhe morressem de todo na inteligência as várias impressões, noções e conceitos que essas coisas mortas sugeriram durante aquelas épocas de sua vida (BARRETO, 1956, p. 63).

As casas, sobrados e telhados antigos, são destacados por Machado como rastros constituidores da memória e, portanto, da história pessoal, ao ajudarem a manter viva para o sujeito “as impressões, noções e conceitos” de outras épocas. Ao mesmo tempo, compõem a história coletiva, na medida em que são “coisas mortas”, “insignificâncias” do passado, mas que rememoradas e perpassadas pela imaginação, possibilitam reconstruir a história de uma cidade e de uma sociedade.

Nesse sentido, como observa Carmem Lúcia N. de Figueiredo sobre o romance *Gonzaga de Sá*, “o ato de lembrar (...) configura, simultaneamente, o percurso da história individual – curioso, imprevisível, ilógico – tanto como as fases da história social” (FIGUEIREDO, 1998, p. 106).

Pensando a história como “objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras” (BENJAMIN, 1994, p. 229) e percebendo que ela “está mais próxima da *poiesis*, em seu sentido amplo, que da descrição positiva” (GAGNEBIN, 2006, p. 42), chegamos à relação, depreendida da leitura de Benjamin, entre história (*Geschichte*) e narrativa (*Erzählung*), na medida em que ambas têm origem na reminiscência, a qual “funda a cadeia da tradição, que transmite acontecimentos de geração em geração” (BENJAMIN, 1994, p. 211). Assim, a história seria, sempre e ao mesmo tempo, narrativa.

Identificamos, então, em *Gonzaga de Sá* a presença desse entrelaçamento, uma vez que no romance percebemos o aspecto histórico manifestado no olhar e na percepção das transformações na cidade entremeado pela invenção narrativa, como no artifício de citar o texto narrativo “O inventor e a aeronave”, que teria sido escrito por Gonzaga de Sá, e que nos remete à figura de Leonardo Da Vince, que se dedicou à idealização e à construção de uma máquina voadora.

No contexto do romance, este texto pode ser lido como uma alegoria da vida fracassada do indivíduo moderno, o qual elabora durante tanto tempo uma máquina que no fim não funciona, ou funciona contra o próprio benefício humano: “Veio a aurora e ela a viu, pela primeira vez, com um interessado olhar de paixão e de encantamento. Deu a última demão, acionou manivelas, fez funcionar o motor, tomou o lugar próprio... Esperou... A máquina não subiu” (BARRETO, 1956, p. 45).

Essa história escrita por Gonzaga, citada dentro da história contada por Augusto Machado, e que narra o processo de criação e confecção de uma aeronave, mostra como “se ligam, indissociavelmente, o agir e o falar humano: em particular a criatividade narrativa e a inventividade prática” (GAGBEBIN, 2006, p. 43), reforçando a ambiguidade, apontada por Gagnebin, própria do conceito de *história*.

Entendo, assim, o sentido de “historiador artista” articulado por Lima Barreto, e que bem o identifica tanto ao cronista como ao narrador tradicional, descritos por Benjamin, e que se aproxima, ao mesmo tempo, da proposta de Nietzsche:

A história é o oposto da arte: e somente se a história suporta converter-se em obra de arte, ou seja, tornar-se pura forma artística, ela pode, talvez, conservar instintos e, até mesmo, despertá-los. No entanto, uma tal historiografia poderia contradizer inteiramente o traço analítico e não artístico de nossa época (NIETZSCHE, 2003, p. 59).

O atento caminhante Lima Barreto narra a história, mesclando referencialidade e imaginação, e compartilha com as novas gerações suas experiências memoradas, como o faz Gonzaga de Sá por via oral, aproximando-se do *narrador*, no sentido de possuir a “faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1996, p. 198) e que, assim, contraria a lógica cultural vigente já no final do século XIX, início do XX. Ao mesmo tempo cronista e narrador, ambos, personagem e autor, são “historiadores artistas”, reconstruindo a história.

No contexto em que viveu Lima Barreto, era uma afronta intelectual compartilhar das ideias de filósofos como Friedrich Nietzsche que questionavam, a

partir de perspectivas diferentes, as noções positivistas de história, objetividade e verdade. Daí a importância da criação de personagens “historiadores artistas”, cujas falas expressam ideias contrapostas, de certa forma, ao romantismo, ao realismo positivista e ao progresso cientificista.

Podemos estabelecer um diálogo do escritor carioca com Walter Benjamin e Nietzsche na medida em que ele concretiza em sua obra o caráter subjetivo, fragmentário e imaginativo de todo discurso, tanto da narrativa ficcional quanto do relato histórico. Lima provavelmente não lera as obras de Walter Benjamin, seu contemporâneo. Quanto a Nietzsche, podemos identificar passagens nas anotações compiladas no *Diário Íntimo* – “Nietzsche: *Revue des Deux Mondes* - Setembro a outubro de 1982” (BARRETO, 1956a, p. 146) – e também no romance *Gonzaga de Sá*, que apontam para a influência das leituras deste filósofo na experiência intelectual de Lima Barreto, como no diálogo que segue:

– Um super-homem! considerou o invejoso Domingos.
 – Que diabo chamam vocês super-homem? Pergunta o Rangel.
 – Um cidadão que fica além do Bem e do Mal – é simples.
 (BARRETO, 1956, p. 107).

Consciente da importância do seu papel como intelectual, Lima Barreto questionava o paradigma positivista e a ideia de retratação fiel da realidade, e se apegava, ao mesmo tempo, na mais pura sinceridade. Assim, podemos vincular seu processo de escrita de romances à busca pela exposição de uma nova versão da história, um panorama histórico composto por outros painéis, que pode também ser lido como um panorama social engendrado ficcionalmente. Longe do contexto cientificista de então, podemos compreender e aproximar a concepção estético política de Lima às noções de história propostas por Nietzsche e Benjamin.

Lima Barreto parece, portanto, fugir dos modelos difundidos pelo naturalismo cientificista e pelo romantismo empolado e apaziguador, em que a representação encobre a realidade. Seus romances são, ao contrário, um questionamento das estruturas econômicas, sociais e políticas, assim como dos padrões estabelecidos para a narrativa literária, configurando-se como uma experiência cultural, na medida em que “moldam valores e sensibilidades, constituem e deformam identidades e sedimentam o imaginário urbano-massivo” (FIGUEIREDO, 2010).

E se pensarmos, com Benjamin, que, “assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura” (BENJAMIN,

1996, p. 225), precisamos refletir sobre a forma escolhida por Lima Barreto para transmitir a cultura de sua época. Percebemos, pelas leituras de suas obras, que o escritor carioca leva em consideração as manifestações mais recentes e atuais de seu momento histórico, observando criticamente elementos como o jornal, o teatro, os cafés, e valorizando as manifestações socioculturais dos negros e demais grupos marginalizados. Além disso, ele mescla história e narração, na medida em que intercala a memória de suas vivências pessoais com a observação crítica da sociedade, sem deixar de lado a imaginação, dando origem a uma narrativa de “exatidão relativa, mas criadora”.

Assim, seguindo a interpretação de Michael Löwy para a premissa de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1996, p. 225) como “a recusa em se juntar, de uma maneira ou de outra, ao cortejo triunfal que continua, ainda hoje, a marchar sobre aqueles que jazem por terra” (LÖWY, 2010, p. 73), podemos dizer que Augusto Machado e Gonzaga de Sá, assim como seu criador Lima Barreto, aproximam-se da realização desta tarefa urgente, já em seu contexto, contra a barbárie, ao propor o registro e a expressão da experiência de vida e, principalmente, dos sofrimentos “em grandes atos ou em grandes obras” – de preferência artísticas – como possibilidade de recusa à dominação.

Mas a felicidade e o entendimento mútuo continuam exigindo esforços maiores do que a humanidade tem sido capaz de elaborar, tanto no sentido psicológico, quanto pragmático. E, assim, mantém-se a máxima expressa por Augusto Machado:

Oh! A sociedade repousa sobre a resignação dos humildes!
Grande verdade, pensei de mim para mim, recordando Lamenaís.
(BARRETO, 1956, p. 140).

Pois a maior parte da população mundial ainda está longe da consciência de que podemos construir condições materiais e políticas favoráveis para rompermos com a resignação e atrelarmos nossos desejos a planos e atos que resultem em ressignificação e transformação efetiva da vida em sustentabilidade, preservação, autoconhecimento e reflexão crítica.

Ao menos na literatura, Gonzaga de Sá e Augusto Machado parecem caminhar na direção desta ressignificação, a qual depende, como parecia propor Benjamin, da “rememoração, da retomada salvadora da palavra de um passado que, sem isso, desapareceria no silêncio e no esquecimento” (GAGNEBIN, 1999, p. 3).

3 O REALISMO DE LIMA BARRETO

Nós, os modernos, nos vamos esquecendo que essas histórias de classe, de povos, de raças, são tipos de gabinete, fabricados para as necessidades de certos edifícios lógicos.

Lima Barreto

A obra de Lima Barreto é vista como precursora do Modernismo Brasileiro por fazer referência à cultura brasileira sem percorrer os caminhos da idealização e do encobrimento do real seguidos pela perspectiva romântica, nem trilhar os passos científicistas do naturalismo ou da retratação fiel do real, sugeridos pelo realismo positivista.

Apesar de apresentar elementos que explicitam bem o realismo de Lima Barreto, o romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* continua sendo pouco estudado pela crítica literária. No livro em questão, o autor expressa-se como um pensador “moderno”, que apesar da ironia presente no texto, como vemos na epígrafe acima, constrói um realismo que vai além das “necessidades de certos edifícios lógicos”, ao perpassar o questionamento da visão positivista de mundo, dos limites entre os gêneros e das concepções convencionais de narrador, tempo e espaço, engendrando um enredo que faz dialogar imaginação e memória individual na construção da história coletiva, por meio de um romance.

O escritor carioca inscreve-se na geração de intelectuais da virada do século XIX para o XX, momento no qual Alan Bullock identifica que a transformação ocorrida na sensibilidade e na consciência “traz tantas contradições e tendências intercruzadas e variáveis quanto todas as outras grandes mudanças culturais” (BULLOCK, 1989, p. 53): “os velhos modelos foram destruídos, e dessa vez sem reposição” (BULLOCK, 1989, p. 53).

O estudioso acredita que os artistas, escritores e pensadores dos anos 1900, com “sua sensibilidade mais desenvolvida, tenham reagido a tendências e conflitos – sociais, morais, intelectuais, espirituais – que já vinham se delineando no horizonte, e tenham procurado novas formas, novas linguagens que projetassem tais tendências e conflitos à frente de seu tempo” (BULLOCK, 1989, p. 53).

Para ele, o que essas evoluções tem em comum é sua “consciência do futuro”, uma vez que “conseguiram vislumbrar antecipadamente o mundo (que

estavam ajudando a criar), esse desconcertante mundo, improvável e fragmentário, no qual hoje estamos vivendo” (BULLOCK, 1989, p. 54). Aqueles artistas prefiguraram, de alguma forma, o percurso posterior da Modernidade.

Nesse sentido, podemos apontar, no romance *Gonzaga de Sá*, prefigurações do que seria comum na literatura do século XX, como a construção do real fragmentado, perpassado pela memória e pela imaginação de múltiplos personagens. Olhares e vozes que, por vezes, se completam, noutras colocam-se em contradição, dissonantes, explicitando a diversidade da realidade. O olhar do autor Lima Barreto seria ficcionalizado e embaralhado com as percepções construídas para seus personagens, tanto o pseudoautor Augusto Machado, quanto o protagonista biografado Gonzaga de Sá.

Lima Barreto desvenda os caminhos e descaminhos dos pensamentos e sentimentos de seus personagens, expondo os diálogos imbricados de sujeitos contraditórios e autorreflexivos, que se mostram instáveis e fragmentados e, ao mesmo tempo, revela as artimanhas da escrita literária, explicitando escolhas e artifícios ficcionais ao criar um autor fictício, que narra a história de um personagem-biografado, mas a partir da perspectiva do próprio pseudobiógrafo.

Sabemos que o romance moderno passou a ser mais direto, no sentido de expor ao leitor seu “nascimento”, levando-o a partilhar do “conhecimento não só do poder e da potencial transcendentalidade da energia criativa, mas também de sua paradoxal irrealidade. O romance torna-se para o leitor uma criação, ‘algo esteticamente compacto’, como diz Forster” (FLETCHER & BRADBURY, 1989, p. 336).

Podemos ver essa exposição sobre a escrita do romance em *Gonzaga de Sá* na medida em que Lima Barreto, na Advertência ao romance, faz uma crítica irônica, sugerindo expressar sua visão como um crítico literário, que teria recebido o pedido de seu amigo escritor Augusto Machado para revisar e avaliar a viabilidade de publicação de um romance. O autor explicita a “criação” do texto, ao destacar a intenção biográfica do pseudoautor e sua consideração de que o texto não se enquadra nos requisitos formais do gênero intentado, pois não segue “a rigorosa exatidão de certos dados” e “por sobressair demasiado, a pessoa do autor” (BARRETO, 1956, p. 27).

Assim, o escritor carioca aproxima-se do que Charles Taylor identifica como diferenças marcantes dos chamados “modernistas” em relação aos românticos: a

arte do século XX tornou-se mais interior, tendendo a explorar, e até celebrar, a subjetividade; mas ao mesmo tempo, envolveu muitas vezes uma descentração do sujeito, numa arte que “desloca o centro de interesse para a linguagem, ou para a própria transmutação poética, que chega a dissolver o *self* tal como usualmente concebido em favor de alguma nova constelação” (TAYLOR, 1997, p. 583). A partir daí aconteceu a chamada virada modernista para a interioridade.

Mas, na medida em que desaparece o alinhamento entre natureza interior e razão, a virada para dentro, para a experiência ou subjetividade, não significava uma virada para um *self* a ser articulado, mas poderia “nos levar além do *self* da forma como este é comumente entendido, a uma fragmentação da experiência que põe em questão nossas noções costumeiras de identidade, como no caso de Musil; ou a um novo tipo de unidade, uma nova maneira de habitar o tempo, como vemos em Proust” (TAYLOR, 1997, p. 591).

Caminhando em direção a este novo modo de perceber a temporalidade, Lima Barreto articula em *Gonzaga de Sá* uma sequência narrativa que, apesar do anseio do pseudoautor em construir uma biografia, não apresenta a vida das personagens numa perspectiva linear, o que fazia parte do estatuto daquele gênero na época.

Para justificar a escrita de um livro sobre a vida de um escriba ministerial, o pseudoautor introduz seu texto com uma Explicação Necessária, na qual expõe ter-se atirado “aos azares da publicação de um opúsculo aliteratado” e pede desculpas por “transformar tão excelso gênero da literatura moral – a biografia – em específico de botica” (BARRETO, 1956, p. 31).

Porém, o leitor de então, que poderia criar a expectativa de que o enredo do romance aborde a vida e a morte de Gonzaga de Sá, como sugerido pelo título, se surpreende já no primeiro capítulo. Ao invés de mencionar fatos da infância ou da juventude de Gonzaga, Augusto Machado apresenta seu julgamento sobre o biografado: “Vi logo nele um velho inteligente, de amplo campo visual a abranger um grande setor da vida; entendi-o ilustrado e de uma recalcada bondade” (BARRETO, 1956, p. 31).

E, em seguida, avisa ao leitor que vai começar a contar a vida íntima do biografado, mas começando pela morte. Apesar da inversão temporal na narração dos fatos, que rompe com a expectativa de descrição em sequência cronológica comum à tradição literária e às biografias, destaca-se a máxima um tanto romântica:

“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” (BARRETO, 1956, p. 37). Podemos dizer que Lima utiliza aspectos da concepção romântica para ironizar o estatuto da morte como o fim da vida ou como síntese das experiências de um indivíduo.

Machado passa, então, a contar alguns encontros e passeios que fez com Gonzaga, entremeando a narrativa com memórias de suas próprias vivências: “Durante meia hora, fiz um detido exame de meus atos passados e fui colhendo as suas analogias com o meu ambiente pátrio” (BARRETO, 1956, p. 40).

Realiza, ainda, uma reflexão sobre o seu país, em que aparece a paisagem pitoresca no olhar estereotipado do estrangeiro para a natureza:

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 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! (BARRETO, 1956, p. 41).

Essa passagem vai ao encontro do exposto por Benedito Nunes: “A paisagem pitoresca oferece evidências do que poderíamos chamar imagens prévias criadas pela pintura, agindo no momento da percepção do mundo sensível. Concorre para a justa compreensão de que toda paisagem decorre de um encontro entre o que é dado a ver e o que a cultura legítima no que é visto” (NUNES, 1993, p.67).

Assim, vemos que a crítica à percepção pitoresca da paisagem parece auxiliar, contraditoriamente, na construção do referencial realista, legitimado a partir da ironia com a tradição sociopolítica e com a visão romântica da natureza: “uma senhora desordenada e delirante”. A escrita de Lima Barreto constrói-se, portanto, a partir da subversão da tradição romântica pela utilização de elementos desta mesma tradição.

Só mais adiante, aparece a menção ao momento da morte do protagonista. Após comentar pensamentos e observações que Machado e Gonzaga fizeram ao longo do derradeiro passeio juntos, o pseudoautor faz finalmente uma descrição, carregada de simplicidade cotidiana e, ao mesmo tempo, sublime, do momento da morte do amigo: “Ao chegar no 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” (BARRETO, 1956, p. 43).

O primeiro capítulo termina com a transcrição da história que dá nome a ele, “O Inventor e a Aeronave”, e que teria sido escrita por Gonzaga e encontrada junto aos papéis que o mestre deixou para Machado. O biógrafo diz que publicará a página, no intuito de “dar uma módica ideia do que verdadeiramente era o meu velho Gonzaga de Sá” (BARRETO, 1956, p. 43), demonstrando, assim, a importância dada à criação artística pela palavra escrita.

Ao citar este texto ficcional, produto da imaginação do protagonista, Lima Barreto provoca uma ruptura no ritmo da narrativa, com uma alegoria que interrompe o caráter descritivo e reflexivo da escrita de Augusto Machado e introduz um suspiro poético, uma fala carregada de sentidos metafóricos subjacentes. Um desses sentidos poderia ser a persistente e fracassada tentativa de alcançar um objetivo, pois apesar de anos de estudo e dedicação na construção da aeronave – “desde anos não havia segundo em que ele não pensasse na máquina” –, no momento de fazê-la funcionar, fez os últimos retoque, “esperou... A máquina não subiu” (BARRETO, 1956, p. 45).

No capítulo seguinte, denominado “Primeiras Informações”, Machado conta sobre aspectos da instrução e da formação de Gonzaga de Sá, um homem de grande “curiosidade intelectual” (BARRETO, 1956, p. 50), cujo “favorito método introspectivo” (BARRETO, 1956, p. 47) possibilitava analisar, refletir, inferir, imaginar e sugerir o real, como um “sutil anotador da vida” (BARRETO, 1956, p. 74).

O mundo exterior vai sendo percebido e descrito no romance a partir da experiência subjetiva, de grande introspecção reflexiva e rememorativa do protagonista e do pseudoautor, como no terceiro capítulo – “Emblemas Públicos” – em que ambos observam monumentos e símbolos da cidade e despertam melancólicas memórias de experiências vividas:

- Este chafariz é feio, é massudo; mas a esfera armilar que o encima, dá-lhe certa grandeza, certa majestade... Mas já foi bonito...
- Quando?
- Quando o mar chegava-lhe aos pés. Ele tinha essa moldura, ou melhor: esse *repoussoir* e possuía certa beleza. Eu ainda o conheci assim...

Vinha a noite e ela caiu toda negra sobre nós.
Nós, então, sentimos as nossas almas inteiramente mergulhadas na sombra e os nossos corpos a pedir amor (BARRETO, 1956, p. 54).

Neste trecho, podemos ver também a relação da percepção e da sensibilidade do sujeito com a natureza e seus ciclos, em que a consciência e os desejos são permeados pelo intenso contato com a vida pulsante.

Assim, no capítulo IV – “Petrópolis” – o pretense narrador onisciente Augusto Machado segue descrevendo os itinerários físicos e intelectuais construídos e percorridos em diálogo com seu biografado Gonzaga de Sá. Vão ao Engenho da Penha, viajando até Bom Sucesso num trem que seguia para Petrópolis, então recinto da aristocracia brasileira, num vagão de segunda classe para “fugir dessa gente de Petrópolis” (BARRETO, 1956, p. 59).

No caminho, passam pelo Galeão, pelas ilhas do Fundão e do Governador, espaços físicos que remetem Gonzaga à imaginação de cenas históricas, a lembranças de outro tempo, anterior à construção das estradas de ferro, em que “as comunicações com o interior se faziam pelo fundo da baía”, por um canal em que o personagem pousou os olhos nas águas e “viu passar as canoas de Estácio de Sá com os seus frecheiros e mosqueteiros deslizarem, levando o conquistador para a morte...” (BARRETO, 1956, p. 61).

No capítulo seguinte, “O Passeador”, o percurso dos passeios são as ruas da cidade, percorridas a pé pelos personagens. Machado admira-se com o “abuso que [Gonzaga] fazia da faculdade de locomoção”, uma vez que o amigo era encontrado a qualquer hora do dia ou da noite, em lugares os mais diversos, observando os prédios, a paisagem. Essa *flanêrie* era percebida por Machado como uma necessidade de Gonzaga relembrar suas vivências para que “não se lhe morressem de todo na inteligência as várias impressões, noções e conceitos que essas coisas mortas sugeriram durante aquelas épocas de sua vida” (BARRETO, 1956, p. 63).

Assim, a narrativa parece seguir o fluxo da consciência do protagonista, que viaja no tempo, na mesma medida em que seu corpo se desloca nos espaços da cidade, num ir e vir constante, em que imagens e monumentos provocam reminiscências e inferências.

Todo esse deslocamento sem destino certo é acompanhado pelo narrador, que o apresenta de forma a manter a sequência aparentemente desordenada dos passeios. Além de narrar as vivências subjetivas de Gonzaga, Machado expõe as suas próprias conjecturas, reflexões e conflitos, expondo, dessa forma, certo descentramento da subjetividade e proximidade do narrador, diferente da posição distanciada e superior do narrador “realista”, que “projeta um mundo de ilusão a

partir de sua posição privilegiada” (ROSENFELD, 1996, p. 96). É o que vemos, por exemplo, na passagem em que Machado mostra a alternância de seus sentimentos diante de fotografias na casa do amigo Gonzaga: “Demorei-me olhando o retrato e os meus sentimentos já eram outros. A fisionomia benévola da moça, terna, irresistivelmente meiga, fizera-me esquecer a carranca de barba em colar” (BARRETO, 1956, p. 93).

No trecho em que Machado comenta sobre o arrependimento de Gonzaga de Sá por “não ter tido uma longa e perfeita intimidade com alguma costureira”, aparece, ainda, a influência exercida pelo protagonista sobre a forma de pensar do narrador: “Eu, a quem a convivência com tão precioso e excepcional superior hierárquico permitira que se me penetrasse um pouco de seu feitio mental, pus-me doidamente a tirar conclusões daquele pequeno desgosto” (BARRETO, 1956, p. 71).

A aproximação do narrador ao leitor contribui para a quebra da distância estética. “Esta era inamovível no romance tradicional. Agora ela varia como as posições da câmara do cinema, ora o leitor é deixado fora, ora guiado, através do comentário, até o palco por trás dos bastidores, para a casa das máquinas” (ADORNO, 2003, p. 272). Isto acontece nos casos em que o autor utiliza-se do narrador ou dos personagens, mesmo os secundários, para indicar os passos percorridos na composição do romance, e para reconhecer “o caráter ilusório da narrativa” (ADORNO, 2003, p. 272).

No romance *Gonzaga de Sá* o narrador Machado explicita o percurso que seguirá na narrativa, aproximando o leitor, ao mesmo tempo em que, contraditória e ironicamente, termina o trecho recolocando a perspectiva de veracidade da narrativa realista tradicional: “De Gonzaga, vou contar-lhes as suas coisas íntimas e dizer, antes de tudo, como morreu, para fazer bem ressaltar certos trechos particulares que serão mais tarde contados, de sua bela obscuridade. *Narremos os fatos*” (BARRETO, 1956, p. 38, grifo nosso).

A forma romance assimilou “na estrutura da obra de arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno” (ROSENFELD, 1996, p. 96). Há também, no novo romance, uma reflexão quanto a esta forma, não no sentido moral, “a favor ou contra as figuras do romance”, mas uma “tomada de partido contra a mentira da representação, na verdade contra o próprio narrador” (ADORNO, 2003, p. 272).

De certo modo, em *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, o próprio narrador introduz uma suspeita quanto ao seu papel, ao expor sua dificuldade em concretizar a “concisão telegráfica do modelo” adotado e deixar transparecer o quanto a narrativa é permeada por seu olhar entremeado com o olhar do biografado.

Machado explicita a aproximação do texto com o gênero romance, ao mencioná-lo como um “opúsculo aliterado”, apesar de querer construir uma biografia, como é expresso por Lima Barreto na Advertência, em que este se coloca como crítico literário – “não me pareceu de rigor a classificação de biografia que o meu amigo Machado lhe deu” – e como podemos supor na “Explicação Necessária” do autor fictício – “A ideia de escrever esta monografia nasceu-me da leitura diurna e noturna das biografias do doutor Pelino Guedes” (BARRETO, 1956, pp. 28 e 29).

No que diz respeito à concepção do espaço, a descrição dos ambientes externos se dá a partir das vivências e reminiscências do narrador e do protagonista. E além de possibilitar a percepção do interior das personagens, que expressam reflexões, memórias, sonhos e convicções suscitadas pelos ambientes por onde circulam, os lugares refletem as transformações técnicas, econômicas e culturais pelas quais passou a sociedade carioca, em diferentes épocas.

A ampliação do olhar pela consciência reflexiva e imaginativa, que vê para além do tempo presente, enxergando nos escombros e ruínas acontecimentos de outras épocas, possibilita a expansão do espaço e do tempo na narrativa. Lugares próximos e longínquos são perpassados pelo deslocamento físico e/ou mental dos personagens, como no trecho em que Machado faz um exame de seus atos passados, em analogia com “o ambiente pátrio”:

Tinha sido vário em seus aspectos e descuidoso como a irregularidade do meu solo natal. Sorriera com a baía, entre triste e alegre; e tive debaixo desse sorriso uma réstia de energia daquelas rochas antiquíssimas.
 Diante da serra dos Órgãos, cujo grandioso anseio de viver em Deus fui sentindo desde menino, aprendi a desprezar as fofas coisas da gente de consideração e a não ver senão a grandeza de suas inabaláveis agulhas que esmagam a todos nós.
 Fui bom e tolerante com o mar da Guanabara, que recebe o bote, a canoa, a galera e o couraçado; e, como ela, tranquila sob a proteção de montanhas amigas, fiz-me seguro à sombra de desinteressadas amizades.
 Quis viver muito, tive ímpetos e desejos, nas suas manhãs claras de maio, mas o sol causticante do seu verão ensinou-me (antes que M. Barrès mo dissesse) a sofrer com resignação e a me curvar aos ditames das coisas, sempre boas, e dos homens, às vezes maus.
 Saturei-me daquela melancolia tangível, que é o sentimento primordial da minha cidade. Vivo nela e ela vive em mim! (BARRETO, 1956, p. 40).

Observando o mar, Machado segue suas águas e passeia a outros países através da imaginação:

O mar estava calmo naquelas alturas e quem o olhasse, por cima, vê-lo-ia ligeiramente enrugado. (...) Começara a viração. Ao fundo, e na frente, as montanhas saíam nitidamente do painel em que pareciam pintadas. (...) Alonguei a vista por ele afora, deslizando pela superfície imensamente lisa. Surpreendi-o quando beijava os gelos do pólo, quando afogava as praias da Europa, quando recordava a costa da Ásia e recebia os grandes rios da África. Vi a Índia religiosa, vi o Egito enigmático, vi a China hierática, as novas terras da Oceania e toda a Europa abracei num pensamento, com a sua civilização grandiosa e desgraçada, fascinadora, apesar de julgá-la hostil. E, depois de tão grande passeio, minha alma voltou a mim mesmo (BARRETO, 1956, p. 130).

Em outro momento, a viagem física à Petrópolis leva à menção a figuras históricas, como numa viagem ao passado: as mangueiras remetem ao tempo em que Dom João viveu na ilha do Governador e a paisagem suscita em Gonzaga a lembrança de que foi lá que morreu Estácio de Sá.

Por esse tempo desembocávamos diante do mar. Tínhamos atravessado pequenas plantações de aipim, batata doce, abóbora; a estrada era aqui e ali ladeada de capinzais e cercas de maricá. No alto de um morro lavravam e quem guiava os bois era uma rapariga portuguesa, que tinha um grande chapéu de palha de côco e um lenço vermelho de Alcobaça ao pescoço. O mar... Parecia mesmo um rio. Na frente, margem esquerda, o manicômio com suas vetustas mangueiras joaninas e o seu campo liso e arenoso. (...) Gonzaga lembrou-me depois que Estácio de Sá viera a morrer ferido por flecha, recebido em combate, naquela ilha do Governador, que estava ali, na minha frente (BARRETO, 1956, p. 60-61).

Ao longo da narrativa são destacados também os “passeios visuais” que suscitam reflexões e rememorações, como no trecho que narra o enterro de Romualdo:

Afastando-se dali o carro, o seu olhar lento e macio foi parar sobre os bondes que passavam, e os transeuntes na rua; deles resvalou, pela calçada, no ponto em que uma mulher andrajosa dormia ao relento, imóvel, enrodilhada, como uma trouxa esquecida e por fim, durante segundos, fixamente, insistentemente, pousou a vista no coche fúnebre que rodava na nossa frente.
– Levamos a procurar as causas, falou-me ele em seguida aquele longo passeio visual, levamos a procurar as causas da civilização para reverenciá-las como se fossem deuses... Engraçado! É como se a civilização tivesse sido boa e tivesse dado a felicidade! (BARRETO, 1956, p. 127-28, grifo nosso).

Na medida em que se embaralham os lugares, situações e reflexões vividas no presente com lembranças do passado há uma distensão das noções de tempo e espaço, que são deslocadas a todo o momento. Assim, a perspectiva de nitidez do romance realista tradicional é colocada em xeque pela “abolição do espaço-ilusão e do tempo cronológico”:

Espaço, tempo e causalidade foram “desmascarados” como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade. Neste processo de desmascaramento foi envolvido também o ser humano. Eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e decompõe no romance. Este, não podendo demiti-lo por inteiro, deixa de apresentar o retrato de indivíduos íntegros (ROSENFELD, 1996, p. 85).

A narrativa no romance moderno reflete toda a transformação ocorrida nas concepções de tempo, espaço e sujeito, e em lugar da referência ou da representação de um tema descrito a partir do olhar de um narrador que tudo vê, opera-se, com frequência, a metalinguagem e a reflexão autoanalítica do romance e do sujeito fragmentado, em constante transformação, como vemos nos exemplos citados anteriormente. Aspectos dessa mudança e sua recepção pelo público são mencionados por Rosenfeld:

Espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas. A consciência como que põe em dúvida o seu direito de impor às coisas - e à própria vida psíquica - uma ordem que já não parece corresponder à realidade verdadeira. A dificuldade que boa parte do público encontra em adaptar-se a este tipo de pintura ou romance decorre da circunstância de a arte moderna negar o compromisso com este mundo empírico das “aparências”, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. (...) Duvidando da posição absoluta da “consciência central”, ela repete o que faz a sociologia do conhecimento, com sua reflexão crítica sobre as posições ocupadas pelo sujeito cognoscente” (ROSENFELD, 1996, p. 81).

Como vimos, em *Gonzaga de Sá* os deslocamentos espaciais e temporais dos personagens são compostos mais por movimentos cerebrais, do que propriamente físicos. Da mesma maneira, o enredo é pouco dinâmico. A ação acontece principalmente no âmbito da reflexão, do diálogo e da rememoração. Isto é bem exposto no capítulo “O Barão, as costureiras e outras coisas”, que se inicia com a imagem de Gonzaga estático, sentado em um banco, dialogando com o narrador, o qual destaca a atividade intelectual do amigo e mestre:

Tendo aconchegado bem no duro banco, os seus vetustos anos cheios de meditações e cisma, Gonzaga de Sá noticiou-me:
 – O barão hoje de manhã recebeu um poeta.
 – E daí?
 – O poeta, extraordinariamente inquieto, visivelmente embaraçado, foi-lhe perguntar se devia grafar amor com maiúscula.
 – E o Rio Branco?
 (BARRETO, 1956, p. 69, grifo nosso).

Neste capítulo VI o narrador apresenta diálogos sobre política e filosofia, que surgem a partir de conversa sobre o barão e depois uma “pretensiosa meditação sobre a costureira”, desencadeando novamente numa reflexão, agora relacionando a vestimenta (aparência) e a alma (essência), assim como a aparência e o poder:

(...) basta supor por um instante todas as grandes damas dos *upper ten thousands*, mal vestidas, simplesmente “ajambradas” ou nuas. Reduzida ao mínimo ou a nada, a sua beleza obumbrante, por inferência iríamos examinar os fundamentos da grandeza dirigente de seus maridos e pais. A crítica, com tal estímulo, estender-se-ia e a massa por contágio, impregnada de um irrespeito anárquico e desmoralizante, faria a sociedade naufragar (BARRETO, 1956, p. 73).

O capítulo VII, “Pleno Contato”, inicia-se com uma lembrança de Machado das primeiras impressões que teve de Gonzaga de Sá, quando se deparou com ele na Secretaria dos Cultos: “O chefe da seção era uma mediocridade das mais banais; mas senti em Gonzaga muita naturalidade, muita força nas suas maneiras e um forte ar de segurança no seu alto semblante, em V” (BARRETO, 1956, p. 79).

Machado expõe as recordações que teve ao percorrer o caminho para a casa de Gonzaga, com quem vai jantar. Chegando lá o narrador visita a sala de estudos do amigo, o “laboratório das cismas e dos pensares de Gonzaga de Sá” (BARRETO, 1956, p. 83), onde conversam, entre outras coisas, sobre seus hábitos de leitura, os jornais e revistas “obscuros”, produzidos no subúrbio e no interior do país: “– Curioso que haja tanta gente obscura capaz de escrever sobre assuntos tão elevados. (...) Há entre nós muito talento. O que não há é publicidade, ou antes, a publicidade que há é humilhante, além de completamente destituída de vistas superiores” (BARRETO, 1956, p. 89).

Mais uma vez aparece a menção à atividade intelectual e de escrita, assim como a explicitação da falta de meios independentes para a crítica e a divulgação da produção literária e filosófica.

Lima Barreto compõe o ambiente a partir de um realismo que oferece uma “aparência de realidade, mas é de fato totalmente falso” (WOOD, 2011, p. 84), no sentido de que é apenas discurso engendrado ficcionalmente para construir o que Roland Barthes chama de “efeito de real”, em que a acumulação dos detalhes produz verossimilhança. O autor aproxima-se, como no trecho abaixo, do que vimos como realismo atmosférico:

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 vão 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 pequenos quadros a óleo, uma reprodução de “Primavera” de Boticelli e um Rouget de Lisle, cantando pela primeira vez a Marselhesa. Havia também sobre a secretária um busto de Júlio Cesar 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 a nullo amato amar perdona*”. Pairava por toda a sala o olhar

transcendente de um môcho 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 cimas e dos pensares de Gonzaga de Sá (BARRETO, 1956, p. 83).

A organização das estantes com livros, bustos e minerais “insignificantes” e as paredes com quadros e reproduções de pintores conhecidos contrapõe-se à desordem na mesa de estudos, remetendo-nos ao mesmo tempo ao aparente equilíbrio e ao fluxo desordenado do pensamento, que se “baralham” como os papéis lidos. Os bustos de personalidades como Júlio César, a referência à Marselhesa, o retrato de Dante e o mocho de bronze com “olhar transcendente”, dão a noção da erudição do personagem, que, como a cegonha, entrava “elegante” e “desconfiado” em suas reflexões.

Assim, o realismo de Lima Barreto aproxima-se do realismo atmosférico de Auerbach pela escolha dos detalhes, porém assume uma crítica a esse mesmo realismo ao utilizar a forma da biografia e inserir nela procedimentos de justaposição dos narradores, compondo uma narrativa que incorpora diferentes olhares e vozes, que se bifurcam e se transformam, como as ruas, espaços, tempos e estilos arquitetônicos descritos:

Tomamos uma rua transversal e fomos indo quase por ela afora. Eu ainda não tinha visto a casa, embora Gonzaga ma tivesse apontado. O arruamento do subúrbio é delirante. Uma rua começa larga, ampla, reta; vamos-lhe seguindo o alinhamento, satisfeitos, a imaginar os grandes palácios que a bordarão daqui a anos, de repente estrangula-se, bifurca-se subdivide-se num feixe de travessas, que se vão perder em outras muitas que se multiplicam e oferecem os mais transtornados aspectos. Há o capinzal, o arremedo de pomar, alguns canteiros de horta; há a velha casa senhorial de fazenda com suas colunas ortodoxas; há as novas edificações burguesas, com ornatos de gesso, cimalha e compoteira, varanda ao lado e gradil de ferro em roda. Tudo se baralha, confunde-se, mistura-se, e bem não se colhe logo como a população vai-se irradiando da via férrea. As épocas se misturam; os anos não são marcados pelas coisas mais duradouras e perceptíveis. Depois de um velho “pouso” dos tempos das cangalhas, depois de bamboleantes casas roceiras, andam-se cem, duzentos metros e vamos encontrar um palacete estilo Botafogo. O chalé, porém, é a expressão arquitetônica do subúrbio. Alguns proprietários, poupando a platibanda e os lambrequins, não esquecem de dar ao telhado do edifício o jeito característico e de rematar as duas extremidades da cumeeira com flechas denunciativas. Em dias de névoa, em dias frios, se olhamos um trecho do alto, é como se estivéssemos na Suíça, na Holanda... (BARRETO, 1956, p. 115).

A arquitetura aparece como um espelho que reflete elementos da hibridez cultural e a mescla de tempos e espaços na cidade. A população do subúrbio, almejando incorporar hábitos da sociedade botafoguense, que frequenta os cafés, os teatros e as butiques requintadas, apega-se às modas. Os diferentes tempos vão

sendo sobrepostos como os diversos estilos arquitetônicos imitados dos bairros centrais, que por sua vez, são importados do exterior.

“O jantar” é o nome do capítulo VIII, em que aparece a vida doméstica de Gonzaga com sua tia, Dona Escolástica, e os empregados da velha casa que pertence à família. Como o título do capítulo já aponta, a ação acontece ao redor de uma mesa e é composta por diálogos entre os personagens, que expõem a trajetória do protagonista, assim como as experiências e tradições culturais da família. Desse modo, apresentam-se os costumes e aspectos históricos do período de transição do Império para a República por meio de uma conversa informal.

A narrativa de Lima difere do romance tradicional, em que a perspectiva, a plasticidade das personagens e a ilusão da realidade eram criadas, como afirma Rosenfeld, por

uma espécie de truque: o romancista, adotando por assim dizer uma visão estereoscópica ou tridimensional, enfocava as suas personagens logo de dentro, logo de fora, conhecia-lhes o futuro e o passado empíricos, biográficos, situava-as num ambiente de cujo plano de fundo se destacavam com nitidez, realçava-lhes a verossimilhança (aparência de verdade) conduzindo-as ao longo de um enredo cronológico (retrocessos no tempo eram marcado como tais), de encadeamento causal. O narrador, mesmo quando não se manifestava de um modo acentuado, desaparecendo por trás da obra como se esta se narrasse sozinha, impunha-lhe uma ordem que se assemelhava à projeção a partir de uma consciência situada fora ou acima do contexto narrativo (ROSENFELD, 1996, p. 91-92).

No romance tradicional utiliza-se, segundo Adorno, a técnica da ilusão, em que o narrador “ergue uma cortina”, da mesma forma que no palco do teatro burguês italiano, e o leitor “deve participar de coisas acontecidas, como se estivesse de corpo presente” (ADORNO, 2003, p. 271).

Podemos dizer que Lima Barreto cria um narrador onisciente, mas que se expõe a todo o momento, mostrando sua intervenção direta na narrativa, nas escolhas que faz ao expressar as reflexões suas e do protagonista sobre o mundo, rompendo com a tradição do narrador que quer se “esconder por trás da obra”. E ao fazer isto o autor une-se a outros que abriram caminhos para a novidade de escritores como Proust: “para o narrador do seu grande romance o mundo já não é um dado objetivo e sim uma vivência subjetiva; o romance se passa no íntimo do narrador, as perspectivas se borram, as pessoas se fragmentam, visto que a cronologia se confunde no tempo vivido; a reminiscência transforma o passado em atualidade” (ROSENFELD, 1996, p. 92).

Certa fragmentação dos personagens pela expressão de reminiscências diversas, que alteram as noções de passado e presente, aparece em *Gonzaga de*

Sá, uma vez que Augusto Machado e o protagonista alternam seus pontos de vista, em ideias que estão em constante movimento, perpassados pela experiência de deslocamento temporal que aproxima o passado, como na passagem em que Machado “penetra” uma época anterior à sua, através de imagens instantâneas, como a técnica fotográfica de então, surgidas da conversa com Dona Escolástica e de Gonzaga de Sá, cujas memórias surpreendem o narrador:

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. Em torno daquele legendário “Provisório”, grotesco e formalista, que eles evocaram, pude ver os trabalhos e as virtudes dos antepassados e, também, seus erros e seus crimes. Vim descendo... Lançara mais uma raiz; estava mais firme contra as pressões externas, senti que sorvera também uma gota de veneno. Tomei o elétrico. No primeiro banco sentei-me, e me pus a mastigar ideias. Atravessei a Rua do Catete e muito animado, o rococó Largo da Glória. Vi o velho Passeio regurgitando. Tinha mastigado ideias... Não há civilização isenta de crimes e de erros – concluí. Estava na estação. Saltei (BARRETO, 1956, p. 102).

Nesta passagem, são destacadas as marcas arquitetônicas no trajeto histórico do trabalho humano, com suas consequências boas e ruins, suas virtudes e seus erros. Da mesma forma, no romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, a lembrança de outros tempos, suscitada pelas construções humanas, desvendam a história, que é percebida como fruto da violência, assim como a vida e o heroísmo:

Ricardo veio andando triste e desalentado. O mundo lhe parecia vazio de afeto e de amor. (...) Olhou as casas, as igrejas, os palácios e lembrou-se das guerras, do sangue, das dores que tudo aquilo custara. E era assim que se fazia a vida, a história e o heroísmo: com violência sobre os outros, com opressões e sofrimentos (BARRETO, 1997, p. 260).

Voltando ao trecho de *Gonzaga de Sá*, vemos que a narrativa é fragmentada, formada por “retalhos” de ideias, acompanhando o percurso do raciocínio do narrador e de descrições das ações do narrador durante a viagem de bonde. Porém, apesar da forma do texto fazer supor certo atropelo e confusão no pensamento do personagem, ele “mastiga ideias” e chega a uma conclusão sobre os erros da humanidade.

A apropriação crítica de pensamentos e memórias de outros personagens, e a percepção aguçada de sentimentos e ideias de gerações passadas aproxima-se da perspectiva da Antropofagia, que seria proposta por escritores Modernistas nos anos 1920. As expressões “mastigar” e “regurgitar”, usadas para se referir ao ato de reflexão, permitem-nos fazer esta associação e

reforçam a interpretação de Lima Barreto como precursor das concepções que ganharam amplitude e visibilidade a partir do Movimento Modernista no Brasil.

Porém, a inovação nesse “mastigar” de ideias, diferentemente de Oswald de Andrade, não aparece de forma explícita, nem como ruptura, em Lima Barreto. Sua escrita apropria-se de elementos da tradição do romance, como a forma (auto)biográfica, e do pensamento iluminista, na figura do homem ilustrado, pensador do século XVIII, que tem um papel pedagógico na sociedade, bem representado no romance *Vida e Morte* pelo personagem título Gonzaga de Sá. No entanto, o método de investigação do personagem biografado nega e contradiz a prática do pensamento e do método para reflexão do século XVIII ao introduzir o aspecto subjetivo, o imprevisto e a descontinuidade na observação e análise da realidade. Da mesma forma, o método narrativo de Lima Barreto dialoga, mas, ao mesmo tempo, esvazia a forma tradicional do romance.

A perspectiva de expressão da consciência da origem mestiça da sociedade brasileira e da degeneração da aristocracia, a partir do olhar crítico e também desarmado, aberto para a vida, do personagem Gonzaga de Sá, pode ser vista como um percurso do que seria aprofundado por Mário de Andrade.

Lima Barreto não virou às costas à miséria, às manifestações culturais da população, como fazia a elite. Ao contrário, valorizou e deu visibilidade aos falares e fazeres da cultura popular e às experiências daqueles que estavam à margem do sistema. Assim também o fez seu personagem Gonzaga de Sá, que apesar de pertencer à elite, buscava os jornais obscuros, os ambientes pouco badalados, as pessoas menos favorecidas. Seu método de apreensão da cidade, pela observação atenta e abuso da locomoção, do deslocamento por diferentes lugares, permite olhar para o novo, para espaços social e culturalmente excluídos, empobrecidos e obscurecidos da cidade, abrindo-se para novas experiências. Ele nunca segue o mesmo caminho, improvisa sempre, seleciona e muda o itinerário, não para chegar na Tijuca, em Botafogo ou em Petrópolis, então redutos da aristocracia, mas para alcançar o Engenho da Penha, a Ilha do Fundão ou algum outro bairro do subúrbio.

“O Padrinho” é o capítulo IX, no qual são narrados a morte e o velório de um humilde funcionário da Secretaria de Cultos, compadre de Gonzaga. Mas antes de entrar propriamente na sequência em que Machado acompanha seu mestre até o subúrbio, onde o amigo morava, o narrador cita uma vivência num café que provoca a lembrança de uma frase de Gonzaga de Sá, suscitando recordações no narrador:

Um tarde no Café Papagaio, vendo passar pela Rua Gonçalves Dias afora, de baixo para cima, de um lado para outro, grandes mulheres estrangeiras, cheias de joias, com espantosos chapéus de altas plumas, ao jeito de velas enfunadas ao vento, impelindo grandes cascos; vendo-as passar a pé, de carro, abarrotadas de pedrarias, e ouro, e sedas roçagantes, centralizando os olhares do juiz, do deputado, do grave pai de família, das senhoras honestas e das meninas irrepreensíveis, eu me lembrei de uma frase de Gonzaga de Sá: A dama fácil é o eixo da vida. Recordei que aquelas mulheres todas tinham vindo vazias, com alguns vestidos de segunda mão e muitas malas ocas, mas chegavam com a sua alvura polar, com as faces rubras, com seus estranhos olhos azuis e o prestígio das velhas raças de que se originavam (BARRETO, 1956, p. 103).

As prostitutas aparecem sem reservas ou moralismo, mas numa visão crítica, como mobilizadoras de “olhares” e “riquezas ancestrais”: “É para elas que vão ter o fruto dos roubos e ganhos das tavolagens. É uma população, um país inteiro que converge para aqueles seres de corpos lassos” (BARRETO, 1956, p. 104).

Assim, vemos rememorações e reflexões surgidas a partir de imagens, que por sua vez registram momentos históricos e hábitos culturais. A história sendo recontada pelos menores e insignificantes detalhes vistos ou lembrados, como queriam Benjamin e Nietzsche: “As épocas se misturam; os anos não são marcados pelas coisas mais duradouras e perceptíveis” (BARRETO, 1956, p. 114).

Ainda no capítulo IX aparece, no trecho que narra o caminho para o velório no subúrbio, outro exemplo dessa construção da história social, a partir de retalhos de pensamentos e reminiscências individuais:

A estrada da vida era má; areenta, 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 de mulher e dos filhos. Com o jornal debaixo do braço, iam ruminando grandes combinações de tostões, com certeza, com o mesmo gasto de energia nervosa que um banqueiro qualquer empregaria ao delinear uma grande especulação aladroadada sobre os fundos de duas ou três potências. Insensivelmente, fui vendo, à esquerda e à direita, longas teorias daqueles curiosos exemplares da nossa humanidade. Na minha meninice, nos arredores do Rio, eu tinha visto espetáculo que agora a imaginação associava a este. Era por aquela hora dourada da tarde, mais cedo um pouco, mas já as montanhas se tinham adelgado para sofrer a carícia imaterial de um céu rarefeito. Uma longa fila de carros de bois, cheios de verduras, carvão e lenha, desfilavam pela estrada. Os carreiros gritavam de quando em quando; os bois mastigavam o passo; por vezes, alongavam a língua, um inclinando-se sobre o outro, a fim, talvez, de melhor dividir o esforço de tração... Oh! a solidariedade da carga! (BARRETO, 1956, p. 112-13).

A imagem da fila de homens carregando nas costas o fardo pesado da vida é colocada em analogia com a dos bois enfileirados, suportando o peso da carga de verduras, carvão e lenha. E suas características também se misturam: enquanto os homens *ruminam* “combinações de tostões”, os bois *mastigam* o passo, o que nos remete a uma questão grave na história da humanidade: o embrutecimento do animal racional.

No capítulo seguinte, “O Enterro”, o narrador aborda mais uma vez a “mania introspectiva” do mestre e desemboca num comentário sobre o amigo morto Romualdo, que Gonzaga via com grande admiração:

(...) analisando-se constantemente, conhecendo bem a fonte de suas dores e indo ao encontro delas, ficara mais apto para compreender as dos outros, para justificá-las ao mesmo tempo, e, portanto, perfeitamente capaz de simpatizar com aqueles que as curtiam. Nele, eu queria adivinhar isso desde muito e não estranhei quando me disse no portão do cemitério:
 – Pobre Romualdo! De que lhe valeu viver se estava pelo meio na sociedade em que surgiu! (BARRETO, 1956, p. 130).

A morte do compadre causou grande mudança na expressão dos pensamentos e humores de Gonzaga, com oscilações na manifestação de sua personalidade, que se “transfigurara inopinadamente” (BARRETO, 1956, p. 136), marcando a instabilidade reconhecida no sujeito moderno, que foi registrada explicitamente por Machado: “Quando ligo os diferentes modos de ser com que ele se me apresentou hoje, ontem e amanhã, em vários momentos e horas, é tal a incoerência, é tal a falta de ligação dos seus atos, que o vejo na memória como o via naquela tarde, em um café a circunvagando o olhar por tudo: – enigmático!” (BARRETO, 1956, p. 136-37).

A ideia de morte reaparece de forma irônica, numa crítica à percepção romântica deste momento como sublime e de fuga do indivíduo:

E ambos, par a par, fomos andando pela rua em fora. O meu amigo, calado, de quando em quando sustinha um grande ofego... Eu, já via o cadáver, na nudez estúpida de coisa e, apesar dela, com uma interrogação a que ninguém até hoje respondeu com segurança – o que vamos ser depois “disto”?
 Vi-o sair de casa, no caixão, as grinaldas, o coche, os soluços sinceros, os pêsames, as condolências das profissionais de cerimônias fúnebres; depois, a cova e o trabalho misterioso da decomposição... E pareceu-me que a sua voz; que as doces coisas que ela exprimira e mesmo as más; que as noções, as ideias, os sentimentos que aquela inteligência adquirira em vida, se tinham agrupado em uma existência imperceptível para fugir daquela massa e desfazer-se... E as mulheres passavam, moças ou velhas, feias ou bonitas, de todas as cores, roçavam-me, 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... E eu ia ver um morto! (BARRETO, 1956, p. 107-108).

Ao mesmo tempo, a descrição da saída do enterro expressa o olhar de distanciamento de Machado, que se aborrece com a situação triste do luto num domingo “glorioso de luz”:

O domingo estava maravilhoso, glorioso de luz, e os ares eram diáfanos – estava sedutor e sorria abertamente, convidando a gozá-lo em passeios alegres... O silêncio da sala, aquelas velas mortícias, os semblantes contrafeitos e estremunhados das pessoas presentes, diante da soberba luz do sol, da cantante alegria da manhã, pareceram-me sem lógica (BARRETO, 1956, p. 126).

A visão de Gonzaga sobre este tema também resulta de uma percepção crítica da civilização: “– E a morte tem sido útil, e será sempre, continuou Gonzaga. Não é só a sabedoria que é uma meditação sobre ela – toda a civilização resultou da morte” (BARRETO, 1956, p. 127).

“Era feriado Nacional...” é o nome do capítulo XI, que se inicia com a fala do narrador comentando as “recordações amargas” de “uma noite má”, que antecedeu a festa nacional. A sequência da narrativa compartilha sua experiência de cidadão em meio a multidão:

Desci para me embriagar no espetáculo dos fardões e dos amarelos, para me fragmentar com o estrondo das salvas fugindo a mim mesmo, aos meus pensamentos e às minhas angústias. Saltei no Campo de Sant’Ana, esgueirei-me por entre o povo, entrei no jardim, deixando-me a ver os batalhões, ingenuamente, humildemente como se fora garoto. (...) Vi regimentos, vi batalhões, luzidos estados-maiores, pesadas carretas, bandeiras do Brasil, sem emoção, sem entusiasmo, placidamente a olhar tudo aquilo, como se fosse uma vista de cinematógrafo. Não me provocava nem patriotismo nem revolta. Era um espetáculo, nada mais; brilhante, por certo, mas pouco empolgante ou inteligente (BARRETO, 1956, p. 139).

Machado expressa a vontade de misturar-se na multidão, o que o tornaria anônimo, mais um apenas, como acontece com a população que segue alienada os cortejos cívicos. Porém o narrador mantém a consciência do “espetáculo” vazio, que não causa identificação, nem repulsa, mas um distanciamento que, apesar de parecer com “uma vista de cinematógrafo”, que simplesmente capta o que se passa à sua frente, há um olho por trás da câmera, que seleciona e, no caso, interpreta criticamente as imagens.

A partir desse olhar, a construção artificial de Pátria é desvelada na narrativa. No capítulo citado surgem questionamentos sobre a subordinação a um regime político e social que forja um ideal patriótico em bases falsas e frágeis, a partir da exploração da população e aproveitando-se de sua falta de consciência crítica:

Porque aqueles homens maltratados pela vida, pela engrenagem social, cheios de necessidades, excomungados falariam tão santamente entusiasmados pelas coisas de uma sociedade em que sofriam? Porque 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 alguma delas? (BARRETO, 1956, p. 140).

O clarim retiniu. Soou um ao longe, depois os outros, um a um, como se os sons de um fizessem o outro vibrar. As tropas dispunham-se a desfilar. Desfilaram. Passaram aos meus olhos lisas faces negras reluzentes, louros cabelos que saíam dos capacetes de cortiça; homens de cor de cobre, olhar duro e forte, raças, variedades e cruzamentos humanos se moviam a uma única ordem, a uma única voz. (...) Que motivos ocultos, sob a grosseria dos fatos históricos, explicavam essa estranha impulsão e aquela mesma obediência a um mesmo ideal e a uma mesma ordem? (BARRETO, 1956, p. 142).

O narrador do romance *Recordações do escrívão Isaiás Caminha* aponta, ao observar o personagem doutor Gregoróvith, estrangeiro que vivia no Rio de Janeiro, as “tirantias” da ideia de pátria: [Gregoróvith] tinha cinquenta anos e sentia-se absolutamente sem pátria, livre de todas as tirantias morais e psicológicas que essa noção contém em si (BARRETO, 1995, p. 54).

Neste romance explicita-se, assim como em *Gonzaga de Sá*, que a noção de pátria é sustentada pela exploração da “massa” e que esta dominação é justificada, de forma quase religiosa, a partir da crença de que é empreendida em prol da felicidade da população:

O senhor não vê que a pátria não é mais do que a exploração de uma minoria, ligada entre si, estreitamente ligada, em virtude dessa mesma exploração, e que domina fazendo crer à massa que trabalha para a felicidade dela? O público ainda não entrou nos mistérios da religião da Pátria... Ah! quando ele entrar! (BARRETO, 1995, p. 69)

Mas é em *Triste Fim de Policarpo Quaresma* que a crítica à pátria como uma noção artificial aparece com grande evidência ao longo de todo o romance. O protagonista, Major Quaresma, que se dedicara a estudar sua pátria desde por volta dos vinte anos, desilude-se ao ser condenado à morte por aqueles a quem sempre servira com tanta dedicação:

Iria morrer, quem sabe se naquela noite mesmo? E que tinha ele feito de sua vida? Nada. Levava toda ela atrás da miragem de estudar a pátria, por amá-la e querê-la muito, no intuito de contribuir para a sua felicidade e prosperidade. Gastara a sua mocidade nisso, a sua virilidade também; e, agora que estava na velhice, como ela o recompensava, como ela o premiava, como ela o condecorava? Matando-o. E o que não deixara de ver, de gozar, de fruir, na sua vida? Tudo. Não brincara, não pandegara, não amara — todo esse lado da existência que parece fugir um pouco à sua tristeza necessária, ele não vira, ele não provara, ele não experimentara. (...) A pátria que quisera ter era um mito; era um fantasma criado por ele no silêncio do seu gabinete. Nem a física, nem a moral, nem a intelectual, nem a política que julgava existir, havia. A que existia de fato, era a do Tenente Antonino, a do doutor Campos, a do homem do Itamarati (BARRETO, 1997, p. 253-54).

A narrativa desmistifica, pela ironia, o patriotismo ufanista e seus exageros de devoção, na medida em que aponta a pátria como “um conceito sem consistência racional”. Ao fazer cogitações sobre a origem da ideia de pátria, o protagonista Major Quaresma menciona que teria surgido no período Greco-romano e sido apropriada pelos colonizadores, no intuito de dominar povos. Destaca, por fim, que nem mesmo o solo, a delimitação geográfica seria critério para determinar uma pátria:

(...) o que vinha a ser a Pátria? Não teria levado toda a sua vida norteador por uma ilusão, por uma ideia a menos, sem base, sem apoio, por um Deus ou uma Deusa cujo império se esvaía? Não sabia que essa ideia nascera da amplificação da

crendice dos povos greco-romanos de que os ancestrais mortos continuariam a viver como sombras e era preciso alimentá-las para que eles não perseguissem os descendentes? Lembrou-se do seu Fustel de Coulanges... Lembrou-se de que essa noção nada é para os Menenanã, para tantas pessoas... Pareceu-lhe que essa ideia como que fora explorada pelos conquistadores por instantes sabedores das nossas subserviências psicológicas, no intuito de servir às suas próprias ambições... Reviu a história; viu as mutilações, os acréscimos em todos os países históricos e perguntou de si para si: como um homem que vivesse quatro séculos sendo francês, inglês, italiano, alemão, podia sentir a Pátria? Uma hora, para o francês, o Franco-Condado era terra dos seus avós, outra não era; num dado momento, a Alsácia não era, depois era e afinal não vinha a ser. Nós mesmos não tivemos a Cisplatina e não a perdemos; e, porventura, sentimos que haja lá manes dos nossos avós e por isso sofremos qualquer mágoa? Certamente era uma noção sem consistência racional e precisava ser revista (BARRETO, 1997, p. 254-55).

O capítulo final de *Gonzaga de Sá*, chamado “Últimos encontros”, traz o contexto da vida de Gonzaga e de seu afilhado Aleixo Manuel, filho de Romualdo, após a morte deste Aleixo ficou sob a tutela dos Sá, que tinham grandes esperanças no menino. Dona Escolástica e seu sobrinho dedicavam-se com afinco à educação dele.

Mas a presença do menino, segundo a perspectiva do narrador, “tinha acelerado aquela alteração de humor no temperamento do meu velho amigo e trouxera mais uma carga de apreensões que não lhe eram habituais” (BARRETO, 1956, p. 165): “De uns tempos em diante, a sua palestra era frequentemente cortada por bruscas explosões de irritação, de queixumes indignos de sua altivez, em geral pueris e sem fundamento, passando espantosamente da mais intensa tristeza para a mais ruidosa alegria” (BARRETO, 1956, p. 167). E Gonzaga morreu, antes de concretizar o desejo de ver o afilhado formado.

Neste capítulo aparece mais uma vez o aspecto subjetivo da concepção moderna de temporalidade, na fala contraditória de Gonzaga: “– Ora! O tempo... Uma noção subjetiva, que só existe para nós... Uma fatalidade da nossa organização cerebral, independente da experiência” (BARRETO, 1956, p. 164).

Dessa forma, Lima Barreto constrói um realismo que incorpora as mudanças técnicas, políticas, estéticas e filosóficas de sua época, para transpor sua concepção de mundo através da literatura. Trama realista engendrada por uma percepção crítica e inovadora da sociedade que se modernizava. Escrita que já questionava as pseudojustificativas políticas, filosóficas e científicas para a barbárie que se anunciava nos anos anteriores à chamada Primeira Grande Guerra.

Assim, o romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* está a meio caminho entre a forma tradicional e o romance modernista por tratar de questões que

perpassam a vivência dos personagens circunscritos em tempo e espaço determinados, mas, ao mesmo tempo, amplia-os pela incorporação, na forma narrativa, de um olhar para a história que impregna de subjetividade, memória e imaginação, o olhar da distância objetiva.

4 CONCLUSÃO

Diante do exposto ao longo deste trabalho, podemos concluir que Lima Barreto compõe uma forma de romance que incorpora questões cruciais da sociedade e da literatura de seu tempo, como os conceitos de história e memória, e outros elementos da estética e da concepção de mundo romântica e da tradição do romance para subvertê-los, de maneira muitas vezes irônica.

Para explicitar a forma da escrita de Lima Barreto, a argumentação foi dividida em três capítulos: o primeiro, denominado “*Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá na trajetória do gênero romance*”, compõe-se predominantemente de uma perspectiva histórica dos tópicos abordados: a origem do romance, a formação do público leitor na Inglaterra e no Brasil; as concepções de realismo que perpassam a forma *romance*. Esse realismo a que nos referimos, não se trata da escola literária realista, mas diz respeito ao método formal posto em prática no romance, a partir do século XVIII, para afirmar-se contra o romanesco.

Assim, partiu-se de um estudo do surgimento do romance e das características que o distinguem e que o aproximam dos gêneros tradicionais, como a epopeia e a comédia, para auxiliar na identificação dos elementos do novo gênero na obra de Lima Barreto. Ian Watt observa que o romance rompe “com a tradição literária anterior de usar histórias atemporais para refletir verdades morais imutáveis. O enredo do romance também se distingue da maior parte da ficção anterior por utilizar a experiência passada como a causa da ação presente” (WATT, 2010, p. 22).

Assim, a escrita prosaica, a mistura de estilos, a menção ao contemporâneo, o inacabado, a aproximação pelo riso constituem elementos do gênero *romance*, em que o mundo é representado a partir de temas e personagens até então associados apenas à comédia, gênero considerado “baixo”. O homem passa a ser percebido com seriedade a partir do seu cotidiano e no momento presente, o que, para Bakhtin, “provoca uma alteração na consciência literária e ideológica, para a qual o tempo e o mundo tornam-se históricos pela primeira vez: eles se revelam” (BAKHTIN, 1998, p. 419).

Na sequência, foi apresentado um panorama da formação do público leitor na Inglaterra e no Brasil, a fim de explicitar o contexto de recepção da literatura entre o século XVI e início do XX, que deu suporte ao surgimento e à difusão do gênero *romance*. Nesse sentido, destacamos que Ian Watt associa o surgimento do

romance, e também do jornalismo, à formação do público leitor. O pesquisador aponta que, na Inglaterra, “mudanças operadas na classe intermediária tenham contribuído para ampliar o público leitor do século XVIII” (WATT, 2010, p. 43).

Estudando Antonio Candido aprendemos que, no Brasil, ao longo dos séculos XVI e XVII, “os públicos normais da literatura foram os auditórios – de igreja, academia, comemoração. O escritor não existia enquanto *papel social definido*” (CANDIDO, 2000, p. 78). Ele era requerido apenas por sacerdotes, juristas e administradores, enquanto nos círculos populares afirmava-se com cantigas e anedotas, o que se compreende pelo caráter oral da cultura brasileira que se formava e pela grande população de analfabetos. Assim, nas cerimônias religiosas e comemorações públicas formavam-se os públicos mais duradouros da literatura colonial brasileira. Nas academias, os escritores, segundo Candido, eram um grupo *multifuncional*, sendo ao mesmo tempo “criador, transmissor e receptor” (CANDIDO, 2000, p. 78). E foi a partir da relação da literatura com a política que se deu o primeiro “contato vivo do escritor com os leitores e auditores potenciais” (CANDIDO, 2000, p. 79).

A “tradição de auditório” deixou resquícios na literatura, que mantém características de produção falada para ser ouvida. O rádio recolocou a importância da oralidade e, ainda segundo Candido, “a ascensão das massas trabalhadoras propiciou não apenas mais envergadura coletiva à oratória, mas um sentimento de missão social nos romancistas, poetas e ensaístas, que não raro escrevem como quem fala para convencer ou comover”.

De lá pra cá, a televisão e os novos meios audiovisuais, mantiveram muito do caráter oral e da linguagem coloquial na produção literária, o que já era defendido por Lima Barreto e, depois, pelos Modernistas, como forma de melhor representar a cultura brasileira e de aproximar o leitor.

No tópico “Realismo e a forma *romance*” expôs-se o contexto literário, científico e filosófico de produção do romance moderno e as concepções de realismo nele presentes. Foram abordados elementos do realismo atmosférico, proposto por Eric Auerbach, para a construção do espaço físico e da atmosfera moral dele apreendida. No ensaio sobre o realismo em Stendhal e Balzac, Auerbach aborda a questão da representação da realidade e sua relação com a dimensão temporal da experiência humana.

A ideia de Ian Watt, para quem o realismo formal é um método narrativo que parte da convenção de expor os elementos para a caracterização e a individualização das personagens e para a apresentação detalhada do ambiente, a partir de um alto grau de atenção do escritor dispensado à experiência humana, num tempo e espaço determinados, foi assimilada. O tratamento naturalista das paisagens que ambientam a cena histórica e o realismo na representação de pessoas e objetos, muitas vezes levam ao equívoco, próprio do século XVIII e, ainda, da crítica posterior e do senso comum, de se tomar o realismo formal por realidade factual.

Enquanto o realismo atmosférico está relacionado ao conteúdo narrativo, que compõe a ambientação histórica, como em Balzac e Flaubert, tratando do referente a partir de impressões, sensações e imagens; a caracterização do chamado realismo formal, por exemplo em Richardson, Defoe e Fielding, está ligada a um sujeito estável, seguro e preso aos registros de referência, para o embate com o romanesco e o maravilhoso. O realismo formal que permeia a narrativa desses autores nos é revelado, portanto, por meio do foco narrativo.

A importância dada à definição do tempo – contemporâneo, atual – e do espaço – com descrições detalhadas da vida cotidiana – na narrativa moderna também está atrelada à percepção da historicidade da experiência individual ou coletiva. O estudo do realismo neste tópico pretendeu subsidiar a análise de elementos realistas do romance moderno na narrativa de Lima Barreto, em especial no romance *Gonzaga de Sá*, que se realizou principalmente no último capítulo.

Após abordar aspectos da biografia e da bibliografia de Lima Barreto, o primeiro capítulo foi finalizado com apontamentos sobre os elementos do romance *Gonzaga de Sá* que inovam ou dialogam com a tradição do romance.

Ao mesclar elementos pretensamente referenciais aos ficcionais, o escritor carioca produz um efeito de ironia acerca das exigências de limites precisos entre os gêneros literários – no caso a autobiografia e o romance –, sob as quais Lima Barreto passou e que respaldavam, nas perspectivas cientificista e academicista, as acusações de excesso de subjetivismo e certo menosprezo aos seus romances por parte da crítica contemporânea. Assim, o romance *Gonzaga de Sá* mantém o caráter realista da composição, comum já no romance do século XIX, mas questiona o estatuto referencial da escrita biográfica.

Além desta estratégia literária pouco convencional, a narrativa acerca da vida de um indivíduo singular, circunscrito no tempo presente, mas dialogando com reminiscências do passado, que historicizam a experiência individual de um homem comum e inserem-na num contexto coletivo, caracterizam o texto como um romance realista moderno.

Ao invés da biografia de um ministro, o personagem-autor Augusto Machado escolhe dedicar-se à escrita da biografia de um escriba ministerial, e o faz a partir de sua morte, quebrando a tradição da menção a homens públicos e a expectativa da sequência cronológica, comuns nas narrativas biográficas.

O foco narrativo é aspecto relevante na análise do romance, uma vez que Lima Barreto constrói a trama de forma que o pseudonarrador Augusto Machado toma, ao longo do romance, a voz do biógrafo, fazendo oscilar – e por vezes até mesmo desfazendo – o limite entre a percepção de um e de outro. Através do artifício da escrita empreendido pelo autor Lima Barreto, personagem-biógrafo e personagem-biografado aparecem, ambos, como narradores, cujos discursos completam-se, imbricam-se e, simultaneamente, confundem-se com o olhar do romancista.

O espaço da narrativa, por onde se movimentam os personagens, é a cidade do Rio de Janeiro, com seus ambientes externos e públicos, como o Passeio Público, os cafés, as ruas movimentadas, as alamedas, e alguns ambientes internos, como a casa de Gonzaga de Sá. Porém, nesses ambientes não há conflitos, além daqueles que se dão no interior das personagens, por vezes suscitados pelas paisagens da cidade. Esta provoca também reminiscências, memórias, lembranças que expõem histórias do tempo presente e do passado próximo ou remoto.

Quanto à caracterização dos personagens, Gonzaga de Sá é um homem cujo trabalho burocrático, e totalmente supérfluo, na inexpressiva Secretaria dos Cultos não o impede de dedicar-se às leituras e aos passeios pela cidade. Porém, apesar de suas andanças, ele mantém-se socialmente enclausurado num círculo restrito de amigos, com quem compartilha suas reflexões, memórias e insatisfações.

Augusto Machado é um jovem escritor e funcionário público que se envolve nas reminiscências de Gonzaga de Sá, utilizando-as para narrar a própria experiência individual e, de certo modo, a de sua geração.

A trama, então, encadeia-se de forma a dar conta dos itinerários visuais no tempo e no espaço, traçados e percorridos pelos personagens, sem seguir estritamente a forma do enredo tradicional, mas também sem negligenciá-la completamente. O romance é, assim, composto por fragmentos de memórias e histórias, análogos ao olhar de Gonzaga e Machado sobre a cidade: profundo, reflexivo, descontínuo, imaginativo e, por vezes, inconsciente. Olhares guiados por pensamentos e sentimentos que, como os passos do mestre Gonzaga, vagueiam sem rumo certo.

Podemos concluir, portanto, que o romance *Gonzaga de Sá* apresenta pontos de contato com a tradição do romance, ao realizar a ampliação do espaço geográfico e temporal da narrativa, na medida em que os personagens movimentam-se física e/ou mentalmente por diversos lugares e momentos históricos. Mas, a resistência em adotar um enredo na perspectiva tradicional, leva à construção de um romance em que são narrados mais estados de alma, impressões e observações do que acontecimentos.

Identificou-se que a aproximação pela ironia também está presente, assim como o entrecruzamento das vozes dos personagens, homens comuns, indivíduos contraditórios que expõem diferentes pontos de vista, em analogia com a aceitação de várias concepções e interpretações da realidade, que começava a ser disseminada em algumas vertentes das ciências humanas.

O enfoque nos percursos intelectuais dos personagens e a revisão do estatuto da biografia, proposta pela forma de apresentação da narrativa como um “opúsculo aliterado” que narra itinerários reflexivos, aponta para aspectos inovadores de escrita do romance, que atualiza a experiência e abarca tanto sua dimensão objetiva quanto subjetiva, valorizando também elementos do inconsciente e da rememoração na construção da história, em consonância com o contexto filosófico de então, marcado fortemente pelas ideias da psicanálise e pelas discussões de Marx e Nietzsche.

No segundo capítulo da dissertação, denominado “Modernização e Subjetividade, História e Memória em *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*”, estudou-se, primeiramente, a relação entre urbanização e modernização e suas consequências para a subjetividade. Foram destacados os desenvolvimentos nos modos de percepção, nos meios de transporte, de produção e de comunicação,

assim como os impactos desta modernização na cidade do Rio de Janeiro, local onde se desenrola a trama do romance estudado.

Seguindo a perspectiva de análise do filósofo alemão Walter Benjamin que, em seu texto *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, nos aponta as interrelações do contato com os desenvolvimentos técnicos e as transformações na percepção humana, podemos vislumbrar como as formas de vida e de expressão da sensibilidade foram modificadas pela experiência da modernização, como as máquinas a vapor, que dispensaram a mão humana de algumas tarefas e, até mesmo, alguns indivíduos do trabalho, deixando-os desempregados; o rádio, que levava informações atualizadas a diversos lugares longínquos simultaneamente; a fotografia que utiliza o olho e a objetiva para o registro instantâneo de imagens e cenas do cotidiano; o cinema como instrumento de educação do olhar e da sensibilidade, de entretenimento, de encantamento, de propaganda das ideias fascistas, por exemplo; a roda gigante que provoca uma mudança na perspectiva do olhar e nas projeções do pensamento do sujeito ao possibilitá-lo a experiência de ver a partir de diferentes ângulos e planos, o que o trazia sensações diversas e sentimentos contraditórios, como a vulnerabilidade e a superioridade. A partir daí, analisamos como o contexto de modernização é assimilado pelos romancistas e expresso em suas obras, particularmente no romance *Gonzaga de Sá*.

No início do século XX, a cidade do Rio de Janeiro passou por uma grande reforma urbana, impulsionada pelo fluxo migratório para a capital após o advento da república e o fim da escravidão. É inquestionável que a experiência contraditória na cidade, como narrada em muitos romances, provocou uma grande alteração nos modos de pensar, sentir e agir das pessoas. Estavam sendo configuradas, com contornos cada vez mais nítidos, exigências de padronização, adestramento e massificação do indivíduo: assujeitado a um modelo econômico e sociocultural devastador. Uma subjetividade vacilante e engendrada pela nova ordem do mundo material. As formas de representação da realidade acompanham conseqüentemente este percurso.

No tópico seguinte, “Deslocamentos na cidade moderna, desenraizamentos na subjetividade”, abordou-se aspectos do desenraizamento cultural do indivíduo e de questionamentos acerca da identidade, a partir do romance *Gonzaga de Sá*, exemplificando a relação entre a modernização da cidade e as mudanças na percepção e na constituição da subjetividade moderna.

No século XX, ao contrário da completude e estabilidade do sujeito cartesiano, o indivíduo passa a ser visto como descentrado, fragmentado por uma “série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno” (HALL, 2005).

Nesse âmbito, as vivências e os percursos percorridos pelo protagonista Gonzaga de Sá, assim como pelo personagem-narrador Augusto Machado, foram relacionadas a algumas transformações em suas condições ética e social, a fim de destacar processos de mudança na percepção e na constituição da subjetividade.

Gonzaga, que se mostra um homem formal, equilibrado, introspectivo e sensato na repartição pública, “se transfigurava inopinadamente, num sentimento vulgar, exatamente igual a qualquer homem” (BARRETO, 1956, p. 136), caracterizando o sujeito moderno inconstante, incompleto, instável, que aparece sem disfarces e com grande desenvoltura. Ele é o sujeito moderno do conhecimento, pela racionalização, e, ao mesmo tempo, do inconsciente, como propunha Freud, que expressa seus pontos de vista, intercalando impressões, lembranças e reflexões.

Destacou-se, ainda, o desenraizamento dos valores éticos e morais do sujeito moderno em relação à sua origem cultural como consequência das contradições na cidade, uma vez que vive em constante deslocamento por diferentes espaços e fragmentado pela exigência de representar diversos papéis sociais nos ambientes por onde circula.

No âmbito da subjetividade, o romance *Gonzaga de Sá* explicita tanto o desejo de identificação, como a desilusão dos personagens com os valores e práticas de uma sociedade capitalista, com resquícios da vivência escravista, como os favores, os preconceitos social e racial, que determinavam – e ainda hoje interferem – (n) o percurso de vida das pessoas.

Marshall Berman reflete sobre esta questão num texto em que analisa o impacto da modernização na subjetividade e a forma como “o ideal humanístico do autodesenvolvimento se dá a partir da emergente realidade do desenvolvimento econômico burguês” e afirma que “para que as pessoas sobrevivam na sociedade moderna, qualquer que seja a sua classe, suas personalidades necessitam assumir a fluidez e a forma aberta dessa sociedade” (BERMAN, 1986, p. 94) e continua: “O problema do capitalismo é que destrói as possibilidades humanas por ele criadas. Estimula, ou melhor, força o autodesenvolvimento de todos, mas as pessoas só podem desenvolver-se de maneira restrita e distorcida” (BENJAMIN, 1986, p. 95).

A reflexão do narrador-biógrafo Machado no final do romance sobre o destino do afilhado do protagonista, cuja formação o padrinho não conseguiu acompanhar como desejava, pois morreu quando o menino estava no curso preparatório, remete-nos à situação destacada por Berman, mas especificamente da experiência do negro no contexto brasileiro. Cito:

Que importa isso [a mágoa e mal-estar que o menino poderá sentir devido à consciência adquirida pelos estudos], porém, se as tenções dos velhos foram generosas; e, se o sofrimento do pequeno, exteriorizado algum dia em grandes atos ou em grandes obras, possa concorrer mais tarde para o contentamento de muitos de seus iguais que vierem depois!? Que importa!? A felicidade final dos homens e o seu mútuo entendimento têm exigido até aqui maiores sacrifícios... (BARRETO, 1956, p. 168).

Ao transformar as expectativas e sonhos individuais em frustrações e desilusões, as relações na cidade dominam o sujeito. É ela que, a partir da concepção cientificista de progresso, alcança o apogeu em detrimento do sujeito e toma, assim, o lugar do herói romântico. A cidade e as relações sociais, econômicas e culturais que nela se dão, ganham destaque e perfazem a subjetividade de seus habitantes, como na vivência do teatro, em que a sociedade encena o luxo, mas esconde sua situação real:

Em geral, os *coupés* traziam três pessoas e as vitórias seis, sem contar o nhonhô na boleia, ao lado do cocheiro. Havia um único palafreireiro para todos os carros. Logo que um apontava no canto da Rua Senador Dantas, o pobre homem corria e seguia emparelhado ao veículo até o ponto justo de abrir a portinhola. Se, por acaso, um chegava trazendo o número normal da lotação e com ajudante de cocheiro próprio, causava pasmo. Dos "ceroulas" é que saltava o grosso dos frequentadores. E, ainda uma vez, eu me admirei que gente, que pagava vestidos e trajes tão caros, não pudesse vir em carruagens condignas e menos abarrotadas. Em certo momento Gonzaga de Sá me disse, sem que nem porque:
– Mete dó, não ofende, este luxo... (BARRETO, 1956, p. 152).

A modernização, colocada em andamento de forma cruel, a favor do progresso apenas econômico, aliada aos aspectos arcaicos da elite que se refina na aparência, mas continua retrógrada quanto aos direitos, à cidadania, à humanidade, são responsáveis pelo descompasso entre o desenvolvimento econômico e o social, ou entre a rápida modernização das técnicas e a lenta disseminação das ideias modernistas que, no caso brasileiro, valorizaram nossa diversidade étnica e cultural.

Assim, o romance *Gonzaga de Sá* e outros textos de Lima Barreto foram percebidos neste estudo também no sentido de destacar o impacto da modernização sobre a subjetividade, observando a forma como o ideal de realização pessoal e de

autoconhecimento, associado ao desenvolvimento econômico e social decorrente da modernização, apresenta-se na literatura.

Tratou-se das relações estabelecidas entre memória, narração e história na terceira parte do segundo capítulo, expondo o que chamamos de *itinerários historiográficos* percorridos pelos personagens do romance.

Desenvolveu-se, ainda, uma explicitação do conceito de “historiador artista”, proposto por Lima Barreto, associando-o às noções de história em Benjamin e em Nietzsche, que valorizam tanto o aspecto referencial quanto o imaginativo de toda narrativa, seja ela histórica ou ficcional.

Na terceira e última parte do trabalho, “O realismo de Lima Barreto”, empreendemos a análise dos capítulos do romance *Gonzaga de Sá* com a intenção de destacar elementos que caracterizam o realismo do autor. O romance estudado, em cotejo com as *Recordações do escrivão Isaías Caminha* e com *Triste fim de Policarpo Quaresma*, explicitou aspectos e perspectivas recorrentes na produção do escritor carioca.

Tentamos expor elementos que confirmassem a percepção de que Lima Barreto compõe uma forma de romance que incorpora questões cruciais da sociedade e da literatura de seu tempo, como os conceitos de história e memória, e outros elementos da estética e da concepção de mundo romântica para subvertê-los, de maneira muitas vezes irônica.

É, assim, uma escrita que dialoga com a tradição do romance, utilizando-a para fazer uma crítica a seus aspectos arcaicos e enrijecidos, que no romance *Gonzaga de Sá* se dá pela abordagem que faz do texto biográfico, questionando seu estatuto de referencialidade e de sequência cronológica temporal, assim como a onisciência do narrador e a delimitação espacial na narrativa.

Em contraponto aos escritores que seguiam os moldes românticos e usavam o nacionalismo como pretexto para a atividade criadora, como recurso para atrair leitores e como valores a transmitir, Lima Barreto percebia a literatura como crítica a esse papel de disseminar o nacionalismo e às certezas e verdades absolutas.

Fez isto apresentando a experiência atual e particular de Machado e de Gonzaga, a partir da subjetividade com ênfase na memória e na imaginação dos personagens, mesclando, ainda, elementos referenciais com a invenção ficcional, em que aparecem diferentes discursos e estilos na justaposição dos narradores, que

expressam olhares e vozes diversos, assim como a complexidade da experiência individual perpassada pelas transformações de uma época.

Seu realismo aproxima-se do realismo atmosférico, mas, também realiza a crítica à forma realista pela adoção das categorias tradicionais da narrativa, transformando-as, tornando-as esvaziadas. Utiliza, por exemplo, nossas referências temporais e as frustra.

Através do conceito de “historiador artista” Lima Barreto recoloca a relação entre factual e ficcional, ampliando as possibilidades de articulação e expressão da realidade pelas lembranças, pensamentos e sentimentos dos personagens que narram suas experiências de deslocamento e, a partir delas, a história coletiva de diferentes épocas.

Nesse sentido, coloca-se como uma crítica à perspectiva historicista de objetividade e totalidade da história, ao valorizar a imaginação criadora que pode ser suscitada pelo detalhe aparentemente insignificante, pelos vestígios do trabalho humano simples e cotidiano.

Pode ser vista, como uma narrativa que compõe um panorama histórico, a partir de fragmentos, ruínas, rastros do passado, articulados no presente e projetados para o futuro. Tempo e espaço redimensionados, ampliados pelo olhar e pelo intelecto, a partir de viagens físicas e mentais, suscitadas por desejos, imagens e sensações.

Assim, o romance discute a noção de história inserindo nela a memória subjetiva, ao mesmo tempo em que questiona a projeção do historicismo linear ao apresentar uma biografia que, ao invés de expor a sequência de desenvolvimento biológico e intelectual do biografado, narra sua morte no primeiro capítulo e segue o percurso e o ritmo irregular e inconstante dos passos e pensamentos dele.

O narrador, que se quer onisciente e imparcial – “Narremos os fatos” BARRETO, 1956, p. 38). –, expõe-se a todo o momento, mostrando suas opiniões, suposições, interpretações pessoais e intenções literárias, assim como os procedimentos de escrita do que ele considera uma biografia e, assim, aproxima o leitor.

O foco narrativo abarca ainda o entrecruzamento de vozes, olhares e sentimentos de diferentes personagens na apresentação da realidade, composta, no caso, pela alternância das reflexões, percepções, impressões e memórias do

narrador Augusto Machado e do protagonista Gonzaga de Sá, que se expressam como intelectuais.

Seguindo a sequência do raciocínio itinerante do narrador, que por sua vez segue os passos do protagonista, a narrativa configura-se também por fragmentos de ideias e de descrições, como os retalhos de percepções, que acompanham o ritmo frenético da cidade. A velocidade e o movimento constante são incorporados na forma de escrever.

A cidade do Rio de Janeiro, palco de grandes transformações físicas, sociais e culturais na virada do século XIX para o XX, é encenada no romance e transformada em personagem. Em andanças pela cidade, os olhares atentos do narrador e do protagonista observam criticamente as mudanças nela ocorridas, que os remete a outras épocas. A cidade é, então, percebida em imagens do presente que levam a reminiscências do passado individual e coletivo dos personagens, e narrada numa mescla de reflexões, relatos históricos, memórias pessoais e imaginação.

A exposição da inconstância dos personagens faz supor, ainda, a compreensão de Lima Barreto da instabilidade e incompletude da subjetividade moderna, que se engendra nas relações interpessoais e sociais, assim como a partir da experiência de modernização das cidades, em meio às inovações técnicas, porém sem acesso a elas e aos direitos que deveriam acompanhá-las.

O romance faz, ainda, uma crítica às ideias de predestinação do indivíduo pobre e negro ao fracasso social e de negação das possibilidades de realização pessoal dos sujeitos na cidade moderna, permeada pelas relações econômicas no estágio capitalista de então.

Todos esses aspectos, associados a uma forte crítica ao estrangeirismo, ao positivismo devoto e ao progresso cientificista, que cria uma modernização apartada dos ideais de emancipação da Modernidade, compõem o que podemos chamar “o realismo de Lima Barreto”. Atual, diversificado e singular, como poucos.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____ *Notas de literatura I*. Trad. e apresentação Jorge M. B. Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- AMADO, Jorge. Lima Barreto, escritor popular. In: BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Edição Crítica. Colección Archivos: ALLCA XX, 1997. p. 429-431.
- ANTONIO, João. Prefácio. In: BARRETO, Lima. *Crônicas escolhidas*. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- AUERBACH, Eric. Na mansão de la Mole; A meia marrom. In: _____ *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 405-441 e 471-498.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance). In: _____ *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1998. pp. 397-428.
- BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- BARRETO, Lima. _____. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.
- _____. *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- _____. *Diário Íntimo – memórias*. São Paulo: Brasiliense, 1956a.
- _____. *Diário do Hospício; O Cemitério dos Vivos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Depto. Geral de Documentação e Informação Cultural, 1988.
- _____. *Marginália – Artigos e crônicas*. São Paulo: Brasiliense, 1956c.
- _____. *O Cemitério dos Vivos – Memórias*. SP: Planeta; RJ: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- _____. *Histórias e Sonhos*. São Paulo: Brasiliense, 1956b.
- _____. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Edição Crítica. Colección Archivos: ALLCA XX, 1997.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 181-190.
- BENJAMIN, Walter. A crise do romance; A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica; O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov; Sobre o conceito de história. In: _____. *Obras escolhidas Vol. I – Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. respectivamente p. 54-60; 165-196; 197-221 e 222-232.
- _____. A Modernidade. In: _____. *Obras escolhidas Vol. III – Um lírico no auge do capitalismo: Charles Baudelaire*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- _____. O Flâneur. In: _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2009. p. 461-498.

BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar: Marx, modernismo e modernização; Baudelaire: o modernismo nas ruas. In: _____. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução: Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BULLOCK, Alan. A dupla imagem. In: BRADBURY, Malcolm e MACFARLANE, James. *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 44-54.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa; Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1998.

CANDIDO, Antonio. O escritor e o público. In: _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000. p. 73-88.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. Cotidiano e ficção: escrita de vida e de morte. In: BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Edição Crítica. Colección Archivos: ALLCA XX, 1997. p. 275-285.

_____. Gonzaga de Sá: o historiador artista. In: _____. *Trincheiras de sonho – Ficção e Cultura em Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998. p. 97-159.

_____. O romance como experiência cultural: o diálogo crítico de Lima Barreto. *Revista Crítica Cultural*, Santa Catarina, v. 5, n. 1, jul. 2010.

FIGUEIREDO, Jackson de. Impressões literárias. In: BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Edição Crítica. Colección Archivos: ALLCA XX, 1997. p. 418-421.

FLETCHER, John e BRADBURY, Malcolm. O romance de introversão. In: BRADBURY, Malcolm e MACFARLANE, James. *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 322-339.

FRYE, Northrop. "The four forms of fiction", *Hudson Review*, II, 1950, p. 596 apud WATT, Ian. O Realismo e a forma romance. In: _____. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 23.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado; Memória, história e testemunho; O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In: _____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006. respectivamente p. 39-47; 49-57 e 107-118.

_____. Introdução. In: _____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 1-6.

GOMES, Eugênio. Lima Barreto (prefácio). In: BARRETO, Lima. *O Cemitério dos vivos: memórias*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

HALL, Stuart. Nascimento e morte do sujeito moderno; As culturas nacionais como comunidades imaginadas. In: _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Dp&A, 2005. p. 23-65.

HARVEY, David. Modernidade e modernismo; A compressão do tempo-espaço e a ascensão do modernismo como força cultural. In: _____. *Condição pós-moderna –*

pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 2008. p. 21-44 e 237-56.

HUET. Prefácio. In: CROXALL, Samuel. *Coletânea seleta de romances e histórias. 1729*, I, p. xiv apud WATT, Ian. O público leitor e o surgimento do romance. In: _____ *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 51.

LIMA, Alceu Amoroso. Prefácio. In: BARRETO, Lima. *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

LINS, Osman. Lima Barreto: o romancista. In: BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Edição Crítica. Colección Archivos: ALLCA XX, 1997. p. 509-524.

LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda Consideração Intempestiva. Da Utilidade e Desvantagem da História para a Vida*. Trad. Marco A. Casanova. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.

_____. Acerca da verdade e da mentira. In: _____. *O anticristo*. São Paulo: Ed. Rideel, 2005.

NUNES, Benedito. A Visão Romântica. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROCHLITZ, Rainer. Teoria da arte. In: _____. *O desencantamento da arte - a filosofia de Walter Benjamin*. Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru/SP: EDUSC, 2003. p. 69-302.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____ *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-97.

SANTUCCI, Jane. A cidade e o espírito da *Belle Époque*; Oficinas da peste; A cidade em tempo de rebelião. In: _____. *Cidade rebelde. As revoltas populares no Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008. p. 17-49.

SENNET, Richard. O tumulto da vida pública no século XIX. In: _____. *O declínio do homem público – as tiranias da intimidade*. Trad. Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 159-242.

STUART, Hall. Nascimento e morte do sujeito moderno; As culturas nacionais como comunidades imaginadas. In: _____ *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Dp&A, 2005. p. 23-65.

TAYLOR, Charles. Visões da era pós-romântica; Epifanias do modernismo. In: _____ *As fontes do self – A construção da identidade moderna*. São Paulo: Loyola, 1997. p. 537-581; 583-631.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. Realismo e estória romanesca. In: *Dez lições sobre o romance inglês no século XVIII*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002. p. 27-42.

WATT, Ian. O Realismo e a forma romance; O público leitor e o surgimento do romance. In: _____ *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 9-36 e p. 37-62.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.