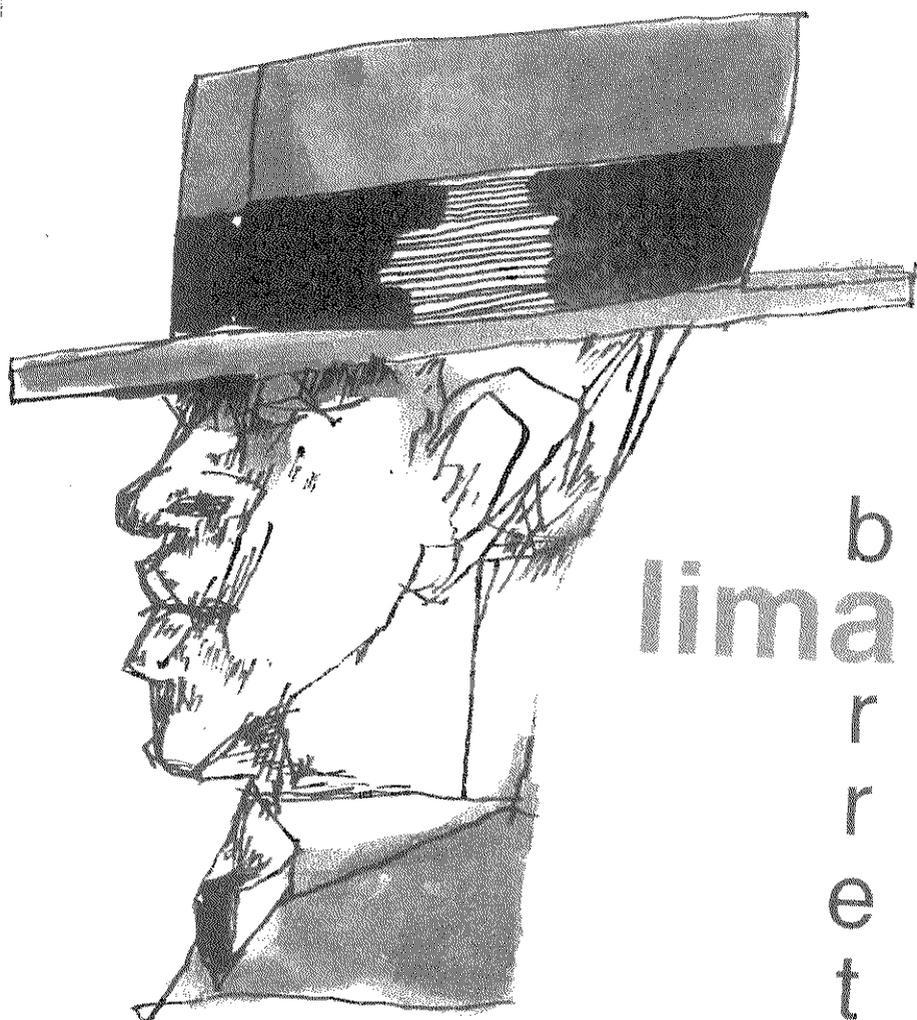


FRAGMENTOS DO EU:  
A ESCRITA ÍNTIMA EM LIMA BARRETO



b  
lima  
r  
r  
e  
t  
o

ELIZABETH GONZAGA DE LIMA

BIBLIOTECA GEM  
DESENVOLVIM  
COLEÇÃO  
LIMA 1/2

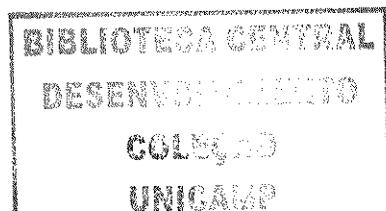
*Elizabeth Gonzaga de Lima*

**FRAGMENTOS DO EU: A ESCRITA ÍNTIMA EM LIMA  
BARRETO**

Tese apresentada ao departamento de Teoria e História Literária, do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária, na área de Literatura Brasileira.

Orientadora: Profa Dra Vilma Sant'Anna Arêas.

Campinas  
Instituto de Estudos da Linguagem  
2005



UNIDADE	BC
CHAMADA	TUNICAMP
	L628f
	EX
OMBO BC	65396
ROC.	16-86-05
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	16,00
DATA	24-08-05
CPD	

Bib. ID. 362885

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

L628f	<p>Lima, Elizabeth Gonzaga de  Fragmentos do eu: a escrita íntima em Lima Barreto /  Elizabeth Gonzaga de Lima. - - Campinas, SP: [s.n.], 2005.</p> <p>Orientador: Profa. Dra. Vilma Sant'Anna Arêas  Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,  Instituto de Estudos da Linguagem.</p> <p>1. Barreto, Lima, 1881-1922. 2. Ficção Autobiográfica. 3.  Subjetividade. 4. Diários. 5. Loucura na literatura. I. Arêas,  Vilma Sant'Anna. II. Universidade Estadual de Campinas.  Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.</p>
-------	--

Banca Examinadora

Este exemplar e a redação final da tese defendida por Elizabeth Gonzaga de Lima

e aprovada pela Comissão Julgadora em 08/08/05.

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra Vilma Sant'Anna Arêas - Orientadora

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado (UNICAMP)

\_\_\_\_\_  
Prof. Dra Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (UERJ)

\_\_\_\_\_  
Prof. Dra Kênia Maria de Almeida Pereira (UNITRI)

\_\_\_\_\_  
Prof. Dra Orna Messer Levin (UNICAMP)

Campinas, 16 de maio de 2005

## AGRADECIMENTOS

A despeito de todas especulações e preconceitos, a Deus.

À minha família pelo amor e cuidado.

À minha orientadora Vilma Arêas pelo apoio incondicional e pela convivência prazerosa.

Aos mestres Antonio Arnoni Prado, Orna Messer Levin, Maria Eugênia Boaventura, Kênia Maria de Almeida, pela generosidade.

Aos funcionários do IEL, Rose, Cláudio, Bel, Lóide, Mada, pelo respeito e atenção.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo pela oportunidade de desenvolver o trabalho.

À Fundação Biblioteca Nacional - Divisão de Informações, por autorizar a utilização das imagens dos manuscritos de Lima Barreto.

Aos amigos de todos os momentos pela força, Andréia, Cosme, Cris, Irê, Karine, Iva, Sandra (pelo abstract), Sílvio Roberto, Suzane.

À família Botelho Rosa pela hospedagem e carinho.

## RESUMO

Este trabalho investiga a escrita autobiográfica no contexto de fins de século XIX na literatura brasileira. A análise propõe como base a escrita íntima de Lima Barreto em suas diversas formas, em particular, *O diário do hospício* e o romance inacabado *O cemitério dos vivos*, frutos da experiência de internação do escritor no Hospício Nacional de Alienados no Rio de Janeiro, entre 25 de dezembro de 1919 e 2 fevereiro de 1920.

A singularidade dessas obras nos quadros de nossa literatura reside no ângulo de observação dos narradores, que se desenvolve no interior do manicômio. À medida que ingressam nos domínios da loucura, no espaço idealizado pela medicina psiquiátrica para a “cura”, a experiência ganha dimensões sombrias e dramáticas.

Tais confissões - fragmentos da intimidade de Lima Barreto recolhidos ali ou nas lembranças do mundo exterior - refletem a vida brasileira daquele período. E essa tangência entre biografia e arte ilumina um de seus pressupostos mais caros, o exercício de uma literatura comprometida com o social - contar a própria dor e marginalização é também contar o sofrimento e a exclusão do outro. Essa espécie de prisma confessional, projetado do conjunto de sua obra para a sociedade, desvela o projeto anunciado e executado pelo escritor, a militância literária e a absoluta sinceridade, ideais que contribuem na construção do grande mosaico que é a cultura e a literatura brasileira.

## Abstract

This paper researches autobiographical writing in the context of the end of XIX century in Brazilian literature. The analysis has in its base the intimate writing of Lima Barreto in its various forms, in particular, *Diário do Hospício* and the unfinished novel *O Cemitério dos vivos*. These are the results of his personal experience in the National Alienated Mental Hospital in Rio de Janeiro, in the period between 25<sup>th</sup> December 1919 and 2<sup>nd</sup> February 1920.

The singularity of these works in our literature resides in the angle of observation of the narrators, which develops within the mental hospital. While they go into madness sphere/domain, in the space idealized for psychiatry in order to “cure”, this experience develops dark and dramatic dimensions.

Those confessions – fragments of the Lima Barreto intimacy collected there or in his memories of the outside world – reflect the Brazilian way of life in that period. This relation between biography and art enlightens one of his dear pre-suppositions, a literature undertaken with the social – telling his own pain and marginalization is also a way of articulating the pain and exclusion of the other. This kind of confessional prism, projected from his whole work to the society, unveils his announced and executed project, the literary militancy and the total sincerity, ideas which contribute to the construction of the huge mosaic of Brazilian culture and literature.

*Mas, bem sabes o que é a dor de escrever.  
Esta tortura que o papel virgem põe n'alma de um escritor  
incipiente.  
É uma angústia intraduzível, essa de que fico possuído à vista do  
material para escrita*

Carta de Lima Barreto a Mário Galvão

*Foi uma luta tremenda, que me consumiu energias, pranto e  
desespero. Cada linha escrita correspondia a horas de desânimo,  
de revolta contra a minha dificuldade de escrever. Arranco, de  
dentro de mim, as palavras a poder de força de alicates. Por outro  
lado, a minha imaginação é fácil, estranhamente fácil.  
Eu estou aprendendo a escrever e aproveitando esse aprendizado  
para por para fora tudo que me corroe por dentro. Não tenho  
cultura, não domino essa paupérrima e desgraçada Língua  
Portuguesa e ainda, apesar de todos os meus recalques e  
sofrimentos, ainda não sofri tudo o que tenho capacidade para  
sofrer.*

Carta de Murilo Rubião a Mário de Andrade

## Sumário

Introdução	
<i>O eu encravado no texto e fora dele</i>	1
<i>I- Cartografia da intimidade</i>	
1. A descoberta do eu e a escrita introspectiva	13
2. Testemunho do eu e dos outros	16
3. A escrita e a vida	26
<i>II- Fragmentos do eu: prisma confessional</i>	
1. O anti-herói	39
2. A melancolia	73
3. A loucura	87
<i>III- Do hospício ao cemitério</i>	
1. A sombria cidade dos lunáticos	115
2. O mosaico tétrico de dor	131
3. O cântico dos desesperados	135
4. O insondável mar da loucura	144
Conclusão	
<i>Náufrago das desilusões</i>	157
Bibliografia	167

## Introdução

*o eu engravado no texto e fora dele*

*Não inventes sofrimentos que não tenhas experimentado e não  
pintes quadros do que nunca viste*  
Anton Tchekhov

A epígrafe acima espelha, de certa maneira, o caráter ambivalente da produção de Lima Barreto, que oscila entre a expressão de um conteúdo íntimo e o compromisso com a representação de seu tempo, pêndulo no qual se entrelaçam uma consciência social aguda e a experiência pessoal dramática do escritor.

Na obra *Recordações do escrivão Isaiás Caminha*, lançada em 1909, ainda que tenha sido vista como uma autobiografia disfarçada, é possível vislumbrar o movimento entre o pessoal e o social. As apreciações críticas realizadas no calor da hora focalizaram somente a presença marcante da subjetividade do autor. Alcides Maia, por exemplo, classificou de “verdadeira crônica íntima de vingança, diário atormentado de reminiscências más, de surpresas e ódios”.<sup>1</sup> José Veríssimo, em carta ao escritor, disparou: “Há nele, porém, um defeito grave, julgo-o ao menos, e para o qual chamo a sua atenção, o seu excessivo personalismo. É pessoalíssimo, e, o que é pior, sente-se demais o que é”.<sup>2</sup> Astrojildo Pereira, em 1941, reiterou o teor dessas primeiras análises, estendendo a observação de tal tendência ao conjunto da produção do escritor: “Lima Barreto pertence evidentemente à categoria dos romancistas que mais se confessam, isto é, daqueles que menos se escondem e dissimulam. Os seus romances estão cheios de alusões e indicações de natureza autobiográfica”.<sup>3</sup> Olívio Montenegro e Sérgio

<sup>1</sup> Apud BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. 7 ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988, p. 150.

<sup>2</sup> BARRETO, Lima. *Correspondência ativa e passiva*. Tomo I. São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 204.

<sup>3</sup> PEREIRA, Astrojildo. *Interpretações*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1944, p. 114. “Confissões de Lima Barreto”

Buarque, na década de 50, sacramentaram a tradição crítica. O primeiro afirmou: “Desigual e híbrida como possa parecer a sua obra, nela o traço pessoal e íntimo é o que toma vulto”,<sup>4</sup> e o segundo:

A obra deste escritor é, em grande parte, uma confissão mal escondida, confissão de amarguras íntimas, de ressentimentos, de malogros pessoais, que nos melhores momentos ele soube transfigurar em arte. É essa espécie de refundição o que realmente importa ou importa antes do mais no estudo de tal obra, o que de fato vai valorizar as idéias nela expressas ou a crítica social, onde apareça.<sup>5</sup>

Esses rótulos conferiram uma certa desconfiança quanto ao potencial estético e criativo do autor. Tendência ampliada ao longo dos anos e que predomina até o início da década de 50, quando Francisco de Assis Barbosa leva adiante um projeto de recuperação da memória humana e literária do escritor carioca. Ao lançamento da biografia intitulada *A vida de Lima Barreto*, em 1952, seguiu-se a organização das obras completas,<sup>6</sup> em 17 volumes, pela **Editora Brasiliense**, em 1956. O projeto se converteu em um divisor de águas na história literária do romancista, ao possibilitar que novas leituras abrissem perspectivas críticas diferentes daquelas predominantes no início de sua carreira.

Um dos primeiros estudos acerca do conjunto da obra, *Lima Barreto: o crítico e a crise*, de Antonio Arnoni Prado, observa, em especial, o *Diário íntimo* como roteiro estético da ficção do escritor. Nessa interpretação minuciosa, o crítico acompanha, a partir das notas do diário, o processo de transfiguração ficcional que elas recebem ao longo da produção. O itinerário fornecido pelas confissões do escritor motivou o estudioso a rastrear as dimensões biográfica, ideológica e literária, responsáveis por tecer a obra num liame:

<sup>4</sup> MONTENEGRO, Olívio. *O romance brasileiro*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, p.143.

<sup>5</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. In: BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 9-10. “Prefácio de *Clara dos Anjos*”.

<sup>6</sup>A empresa W.M Jackson comprou os direitos autorais de Zélio Valverde e, entre 1948 e 1953, publicou, pela **Editora Mérito e Gráfica Editora Brasileira**, 10 volumes. Além de algumas obras ficarem de fora, foram utilizadas como base as edições deixadas pelo autor sem revisões. Remeto ao prefácio de *Isaiás Caminha*, no qual Francisco de Assis Barbosa explica com maiores detalhes o projeto da coleção.

Ler os livros de Lima Barreto é de alguma forma participar do drama do intelectual sitiado. Mais talvez do que isso, é um exercício de consciência histórica que conta com a vantagem, como poucas vezes noutro escritor brasileiro, de um difícil testemunho: constatar como a vida, e nesta a opressão e o fracasso, se converte em literatura.<sup>7</sup>

Contemporâneo ao estudo de Arnoni Prado, *Lima Barreto e o espaço romanesco*, de Osman Lins, analisa a importância que as representações do espaço ocupam na literatura de nosso autor. Esse ângulo de visão adotado pelo estudioso proporciona também o encontro com o denso conteúdo íntimo que envolve os escritos, contudo assinala: “Lima Barreto, apesar de invadir, com a própria presença, muitas de suas páginas, é um homem voltado para fora”.<sup>8</sup>

Nessa direção, dois ensaios se destacam. O primeiro, “Os olhos, a barca e o espelho”, de Antonio Candido, parte de uma perspectiva conhecida, de que um dos requisitos indispensáveis apresentados por Lima Barreto em sua escrita é a sinceridade - isto é, a transmissão direta para a ficção de seus sentimentos e idéias e o desmascaramento da sociedade, enfatizando as situações conflitivas e a análise das próprias emoções. Inclinação que leva o estudioso a concluir:

Por isso, nos escritos pessoais e nos artigos a sua concepção de literatura se realiza às vezes melhor, porque é mais adequada a eles. O ideal declarado é a representação direta da realidade; e no fundo os recursos expressivos lhe parecem intermediários incômodos. (...) É como se a sua consciência artística decorresse do desejo polêmico de não ter consciência propriamente dita.<sup>9</sup>

O crítico aponta a convicção estética de Lima Barreto, que parece abolir qualquer distância entre realidade e figuração. Visto tratar-se de terreno pantanoso, não é possível estabelecer diferenças e/ou semelhanças entre uma narrativa dada imediatamente como autobiográfica e outra em que o eu que

<sup>7</sup> PRADO, Antonio Arnoni. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 3.

<sup>8</sup> LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976, p. 28.

<sup>9</sup> CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 41. “Os olhos, a barca e o espelho”.

reconstitui a vida é uma personagem (romances de primeira pessoa) – formas, a princípio, opostas – mas, em algum momento elas se tocam. Isto é, há um espaço de tangência entre autobiografia e ficção. É provável que, em virtude disso, Antonio Candido partilhe da mesma visão que acentua a importância de alguns escritos do *Diário íntimo* não apenas como documento, mas portador de momentos de “muita densidade de experiência e de escrita, eles servem para mostrar até que ponto na sua obra o autobiográfico pode funcionar como inventado”.<sup>10</sup>

O segundo ensaio, um dos mais recentes em relação ao aspecto autobiográfico na obra de Lima Barreto, *Figuras do eu nas Recordações do escrívão Isaías Caminha*, de Alfredo Bosi, comenta, entre outras coisas, a recepção negativa em virtude da marca confessional do livro:

soa hoje estranho, talvez anacrônico, reiterar essas razões estético-literárias, em plena maré pós-moderna, nesta era dos extremos (na expressão feliz de Hobsbawm), quando escritores bem acolhidos pela crítica armam textos-reportagens com o mais cru brutalismo ou projetam sem mediações toda a violência que irrompe do seu próprio ego”.<sup>11</sup>

O estudioso observa que as dores reveladas pelo eu ao longo da narrativa reconstituem o “processo de identificação de Isaías com a humanidade sofrida”.<sup>12</sup> Visto sob esse ângulo, o signo da subjetividade, aliado ao social que marca a literatura de nosso autor, ganha, na leitura de Bosi, uma dimensão mais equilibrada:

No Brasil republicano, como em tantas outras formações sociais egressas de um passado colonial, raça e classe sobrepunham-se definindo uma condição subalterna que nem sempre o talento individual ou o favor conseguia resgatar. A poesia e a ficção mostram a face subjetiva dessa história que, em grande parte, ainda é nossa contemporânea.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> CANDIDO, Antonio. Op. cit., p. 42.

<sup>11</sup> BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 198. “Figuras do eu nas *Recordações do escrívão Isaías Caminha*”.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 207.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 208.

O mergulho de Lima Barreto em sua ficção, realizando o movimento entre o pessoal e o social, ao contrário de desmerecê-la, singularizou-a nos quadros da literatura brasileira. O tom da intimidade angustiada, do mal-estar em relação à nova ordem social implantada no Brasil pela República, e o ceticismo em relação aos discursos institucionalizados de seu tempo colocam sua produção em sintonia, antes de tudo temática, com o romance moderno, ao transpor para a ficção, de maneira dialética, o estilhaçamento do eu em meio às transformações da vida urbana brasileira no início do século XX. Tal figuração pode ser vista nas sensações desencontradas do provinciano Isaías Caminha na metrópole:

Subia a rua. Evitando os grupos parados no centro e nas calçadas, eu ia caminhando como quem navegava entre escolhos, recolhendo frases soltas, ditos, pilhérias e grossos palavrões também. Cruzava com mulheres bonitas, e feias, grandes e pequenas, de plumas e laçarotes, farfalhantes de sedas; eram como grandes e pequenas embarcações movidas por um vento brando que lhes enfunasse igualmente o velame. Se uma roçava por mim, eu ficava entontecido, agradavelmente entontecido dentro da atmosfera de perfumes que exalava. Era um gozo olhá-las, a elas e à rua, com sombra protetora, marginada de altas vitrinas atapetadas de jóias e de tecidos macios.

Parava diante de uma e de outra, fascinado por aquelas cousas frágeis e caras. As botinas, os chapéus petulantes, os linhos das roupas brancas, as gravatas ligeiras, pareciam dizer-me: Vesteme, ó idiota! nós somos a civilização, a honestidade, a consideração, a beleza e o saber. Sem nós não há nada disso; nós somos, além de tudo, a majestade e o domínio!<sup>14</sup>

Toda essa controvertida linha crítica que ressalta a indissociável ligação entre subjetividade e ficção nos escritos de Lima Barreto, sem dúvida, justifica nossa investigação. Não podemos perder de vista, como assinala Maingueneau, que “Da mesma forma que a literatura participa da sociedade que ela supostamente representa, a obra participa da vida do escritor. O que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas

<sup>14</sup> BARRETO, Lima. *Recordações do escrívão Isaías Caminha*. São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 83. De ora em diante as obras desta edição utilizadas neste trabalho serão citadas apenas pelo título.

sua difícil união”.<sup>15</sup> Todo escritor, de um modo ou de outro, conjuga essa “difícil união”, porém cada um lança mão de um determinado tom, forma e estilo, cabendo ao estudioso buscar compreender o ritmo peculiar do texto. Em virtude disso, este ensaio propõe examinar de que maneira o tom confessional se converte em estratégia de construção da arte literária de Lima Barreto, tendo como foco principal a relação mais significativa desse fenômeno: a transposição das confissões do *Diário do hospício* para o romance *O cemitério dos vivos*. O estudo busca entender também como a opção pela intensa carga subjetiva dita o ritmo de sua criação artística, que segue a dinâmica de um ciclo – a vida motiva a obra, que, por sua vez, motiva a vida.

Lima Barreto moldou seus postulados literários antes mesmo da publicação de seu primeiro romance. Dois procedimentos foram essenciais, nesse sentido. O primeiro, a utilização do diário como espaço para esboços, projetos e exercício ficcional; o segundo, a leitura dos pressupostos teóricos de Guyau, Taine e Brunetière. No esclarecedor e simbólico ensaio *Destino da literatura*, o escritor apresenta as linhas mestras pelas quais pautou sua arte. O que nos leva a compreender as motivações para transformar sua existência em matéria-prima de sua produção:

mais do que nenhuma outra arte, mais fortemente possuindo essa capacidade de sugerir em nós o sentimento que agitou o autor ou que ele simplesmente descreve, a arte literária se apresenta com um verdadeiro poder de contágio que a faz facilmente passar de simples capricho individual, para traço de união, em força de ligação entre os homens, sendo capaz, portanto, de concorrer para o estabelecimento de uma harmonia entre eles, orientada para um ideal imenso em que se soldem as almas, aparentemente mais diferentes, reveladas, porém, por ela, como semelhantes no sofrimento da imensa dor de serem humanos.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 46.

<sup>16</sup> *Impressões de leitura*, p. 62.

O que se depreende dessa argumentação é um projeto literário que, além de almejar a educação estética, se compromete com a educação sentimental, pretendendo com isso abolir qualquer tipo de fronteira. É justamente nesse ponto que reside, segundo entendo, o reducionismo de algumas leituras que restringem, ou melhor, aprisionam a obra de Lima Barreto a uma mera questão racial, local ou de classe, quando na verdade seu postulado, ou a “missão” de sua literatura, ultrapassa, e muito, tais domínios: “Em que pode a Literatura, ou a Arte contribuir para a felicidade de um povo, de uma nação, da humanidade, enfim?”<sup>17</sup> Tal questionamento revela que, para ele, o fenômeno literário é também social. Esse fio que perpassa toda a sua produção demonstra que toda relação estabelecida entre o indivíduo e a sociedade o interessa, como o narrador do *Diário do hospício* explica:

sou levado incoercivelmente para o estudo da sociedade, para os seus mistérios, para os motivos dos seus choques, para a contemplação e análise de todos os sentimentos. As formas das coisas que as cercam, e as suas criações, e os seus ridículos, me interessam e dão-me vontade de reproduzi-los no papel e descrever-lhe a sua alma, e particularidades.<sup>18</sup>

Utópico e idealista são definições correntes para esse modo de pensar o fazer literário de Lima Barreto, o que sua reflexão atesta:

ela [a arte] explicou e explica a dor dos humildes aos poderosos e as angustiosas dúvidas destes, àqueles; ela faz compreender, uns aos outros, as almas dos homens dos mais descontraídos nascimentos, das mais diversas épocas, das mais divergentes raças; ela se apieda tanto do criminoso, do vagabundo (...) ela nos faz compreender o Universo, a Terra, Deus e o Mistério que nos cerca, para o qual abre perspectivas infinitas de sonhos e de altos desejos.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> *Impressões de leitura*, p. 55-56

<sup>18</sup> *Diário do hospício*, p. 82.

<sup>19</sup> *Impressões de leitura*, p. 67.

No entanto, esse princípio abraçado pelo escritor pode ser considerado uma forma do desejo de intervenção social. A partir disso, é possível compreender que a revelação de seus sentimentos pessoais se torna uma das fontes de sua ficção; ou seja, a confissão existencial, signo de seus escritos, é totalmente adequada a seus postulados, como deixa transparecer no *Diário íntimo*: “Poeta, antes da poesia, eu devo ter as paixões, as emoções para exprimi-las em verso; dramaturgo, comediógrafo, romancista, da mesma forma: os costumes, as paixões, os sofrimentos, as emoções, o entrelaçamento delas no cenário do mundo”.<sup>20</sup> Dessa maneira, o substrato confessional transmuda sua obra numa confissão literária que ultrapassa os limites de sua intimidade, do subúrbio, da cidade, para, segundo sua crença, alcançar a humanidade. Essa espécie de credo, de certa maneira, controvertido para os analistas literários, abre a perspectiva de enxergar na literatura um poder de intervenção/transformação social.

Mais do que visionário, para alguns, o projeto revela uma certa imaturidade, misturada à ingenuidade, em virtude do abismo entre o plano tecido por suas leituras de formação intelectual e a realidade na qual desenvolvê-lo - outro engano corrente de algumas interpretações. Da leitura de seus teóricos, passando pelo ensaio ficcional do *Diário íntimo*, à publicação de *Isaiás Caminha*, o escritor enfrentou uma série de dissabores, tanto pessoais, quanto como aspirante a escritor, que o levou a desenvolver uma consciência muito clara da tensão instaurada entre seus limites pessoais e os marcos da sociedade.

Nesse sentido, um dos sentimentos mais contundentes expressos no diário é o da inadaptação: “Estou com vinte e sete anos, tendo feito uma porção de bobagens, sem saber positivamente nada; ignorando se tenho qualidades naturais, escrevendo em explosões; sem dinheiro, sem família, carregado de dificuldades e responsabilidades”.<sup>21</sup> Estado de espírito que repercute na ficção, como em *Isaiás Caminha*:

---

<sup>20</sup> *Diário íntimo*, p. 133.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 135.

Não sei bem o que cri; mas achei tão cerrado o cipoal, tão intrincada a trama contra a qual me fui debater, que a representação da minha personalidade na minha consciência se fez outra, ou antes esfacelou-se a que tinha construído. Fiquei como um grande pacote moderno cujos tubos da caldeira se houvessem rompido e deixado fugir o vapor que movia suas máquinas.<sup>22</sup>

Semelhantes experiências de desenraizamento, traduzidas no desabafo de Gonzaga de Sá: “Estou abandonado, como um velho tronco desenraizado num areal...”<sup>23</sup>, seguida pela sensação de se sentir cercado pelos muros erguidos pela sociedade, o fazem entender o quanto podem ser cruéis os falsos acenos dos discursos da ordem instituída - naquele momento, a ideologia positivista ilustrada. A paralisia diante do sistema o leva a traçar, para a maioria de suas personagens, um roteiro de alienação, pretendendo demonstrar, com este procedimento, que, na vida em sociedade, ela funciona como um cárcere; e, para aqueles que tomam conhecimento deste processo, restam a capitulação e o drama de consciência. Se a composição de Policarpo Quaresma exemplifica a cegueira da alienação a que a credulidade nos discursos oficiais o condena, Gonzaga de Sá, seu antípoda, sofre terrivelmente por conhecer os mecanismos que confinam o ser humano no alheamento político e sócio-cultural, transformando-o em joguete do sistema.

O olhar desencantado em relação à sociedade de seu tempo e a uma possível intervenção de seus membros apaga a versão de ingenuidade em relação aos seus ideais literários. O desencanto, aliado à insistência em levar sua arte literária sem se desviar de seus pressupostos conhecidos, instaura um impasse. E é justamente nessa contradição que emerge outro aspecto de sua crença - a idéia de literatura militante, que se projeta na oposição à arte contemplativa, na tentativa de intervenção no meio social e no compromisso de proporcionar aos leitores uma melhor compreensão de si e de seu mundo:

<sup>22</sup> *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, p. 41-42.

<sup>23</sup> *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá*, p. 150.

a importância da obra literária que se quer bela sem desprezar os atributos externos de perfeição de forma, de estilo, de correção gramatical, de ritmo vocabular, de jogo e equilíbrio das partes em vista de um fim, de obter unidade na variedade; uma tal importância, dizia eu, deve residir na exteriorização de um certo e determinado pensamento de interesse humano que fale do problema angustioso do nosso destino em face do Infinito e do Mistério que nos cerca, e aluda às questões de nossa conduta na vida.<sup>24</sup>

É provável que, para os olhares da vanguarda, essas palavras se confundam com anacronismo e messianismo. É difícil contestar observações desse caráter, contudo, é necessário levar em consideração uma série de fatores responsáveis pela construção de uma literatura marcada pelo desequilíbrio, tais como: as condições de vida e produção da obra, além da influência de sua própria psicologia, que responde, em última instância, por suas escolhas. Porém, nessas fragilidades reside a força de seus escritos, devido à peculiaridade da concepção e de seu empenho em levá-los adiante.

O fio condutor do conteúdo íntimo traçado até aqui possibilita diversas perspectivas teóricas para investigar essa face da obra de Lima Barreto. No entanto, não é minha intenção realizar uma pesquisa teórica sobre a literatura do eu, tendência que já acumulou inúmeras investigações.

A autobiografia provoca discordâncias entre os estudiosos, sejam os favoráveis, sejam os resistentes em aceitá-la como gênero literário. Na tentativa de escapar a tais discussões, não adoto um teórico específico. Optei por linhas que possam contribuir para o exame do substrato confessional que alimentou a arte literária de Lima Barreto.

Para realizar um mapeamento da relação entre as confissões do escritor e suas projeções na ficção, estruturei minha investigação em três capítulos. No primeiro, *Cartografia da intimidade*, procuro rastrear a formação e as motivações da literatura introspectiva no contexto sócio-histórico da Europa. Apresento a ambientação dessa literatura no Brasil, a partir de suas tímidas manifestações na

---

<sup>24</sup> *Impressões de leitura*, p. 58-59.

colônia. O foco principal é o fim de século XIX, por meio das figuras de Joaquim Nabuco e Machado de Assis. Estas duas análises servirão de contraponto em relação à escrita introspectiva de Lima Barreto, devido, principalmente, à visão proporcionada pelo seu lugar social.

No segundo capítulo, *Fragmentos do eu: prisma confessional*, busco compreender como as confissões do *Diário íntimo* e *Diário do hospício* fornecem uma matéria-prima inquietante, às vezes sombria, responsável pela construção de personagens e temas que se projetam no conjunto da produção de nosso autor.

No terceiro capítulo, *Do hospício ao cemitério*, dedico-me exclusivamente à relação entre o *Diário do hospício* e *O cemitério dos vivos*. A partir da imagem - hospício/cemitério - examino de que maneira este espaço ganha dimensões simbólicas nas confissões dos sonhos desfeitos dos narradores, do diário, e do romance.

# CARTOGRAFIA DA INTIMIDADE

II

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO

32

Intimidade no Hergício no dia de Natal. Passa as famosas festas, as tradicionais festas de ano, mas as festas pro-  
cedem de um momento. Tantas no Parilhão primeiro  
por causa de muito espaço livre, O Parilhão de  
Ottaviano que é uma espécie de uma espécie de depen-  
dência do Hergício a que não tem as mesmas condições  
para festas, não é, as festas e festas por sim-  
ples e nichadas, antes de serem definitivamente in-  
terrompidas.

Em si, a jurisdição é de Ode, que por muito tempo  
é o local de de um indivíduo, mas as atividades de pro-  
fissionais de todos os matizes e tons, que é sempre sim-  
ples e distintas e distintas, os processos, mas a conexão  
de um processo individual, pois a natureza do  
Parilhão deve ser o objeto de poder fazer distinção  
de Faculdade, porém que não se propõe a manter  
independente, porém uma cultura superior e um  
juízo não com a ideia de qualquer injunção sobre  
além.

Intimidade, não não se dá, por ser as gerações  
partidas e o seu nome dos homens de Política as  
responsabilidades de justiça ao nome as responsabilida-  
des dos homens de Parilhão, para amoldarem  
o sentido de legislação.

A justiça, não sei como a justiça, adquire  
a maneira das generalizações e as maneiras. Des-  
jante de todo o sentido abrangente em nome com-  
mune de, assim os nomes, justiça, nome não são  
para ser proposadamente captados. Todos os indivíduos de  
cui há de ser por força um sinal de, e todos  
os nomes há de ser por força jurídica e se  
transgredirem em nome de justiça.

Ottaviano que tem as festas de Ode

## Capítulo I

### *Cartografia da intimidade*

*Eu sendo pobre só tenho meus sonhos  
Espalhei meus sonhos aos seus pés  
Pisa devagar, pois está pisando em meus sonhos  
Butler Yeats*

#### 1. A descoberta do eu e a escrita introspectiva

A conjunção de uma série de fatores se tornou determinante para que o século XIX, na Europa, fosse marcado pelo culto do autoconhecimento e pela expansão da literatura do eu. O pensamento renascentista e humanista configurou-se como base da secularização e do individualismo consolidado pela Ilustração. Quadro que preparou o espírito da intelectualidade em diversos setores para a busca do conhecimento de si. Fenômeno observado por Immanuel Kant em 1790: “a partir do momento em que os seres humanos se puseram a falar em primeira pessoa começaram a trazer seu ‘eu’ à superfície sempre que possível, e o egoísmo conheceu um avanço irresistível”.<sup>25</sup>

A organização política e social baseada na autonomia do indivíduo, somada ao avanço do protestantismo, influenciou para que os homens tomassem consciência de seu valor pessoal, favorecendo desta maneira, as condições para os relatos íntimos. Além disso, o crescimento da alfabetização na Europa, combinado às estratégias de distribuição de livros, torna a ficção mais acessível à classe burguesa. Os romances de família e de costumes, encharcados de subjetivismo e moralismo, lidos em casa, se convertem em substitutos da leitura

---

<sup>25</sup>Apud GAY, Peter. *O coração desvelado*. Trad. Sérgio Bath. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.12.

bíblica e devocional<sup>26</sup> convertendo-se alimento para a vida interior dos leitores.

Visto sob esse ângulo, o procedimento da narrativa em primeira pessoa transforma os leitores em outros possíveis narradores da história, estabelecendo, entre autor e leitor, uma relação de cumplicidade:

Ao contrário do narrador anônimo e ubíquo que tudo sabe, abrange integralmente o domínio do romance e penetra com toda a liberdade nas idéias mais recônditas de suas personagens, a voz na primeira pessoa tem algo de intimidade: ao relatar de sua perspectiva a história que se desenrola, o narrador abre para compartilhar o tipo de confidência que se espera de um amigo, numa atmosfera confessional.<sup>27</sup>

É provável que a idéia de narrar a própria história tenha sido animada pelas leituras desses romances em primeira pessoa, por ocorrer ao leitor a possibilidade de se tornar narrador e personagem de seu enredo pessoal. Contudo, o marco para as denominadas escritas do eu, e modelo de introspecção para a literatura ocidental, é a publicação das *Confissões* de Santo Agostinho, como aponta Auerbach: “Sua influência foi das maiores, não somente sobre toda a cultura européia; toda a tradição européia da introspecção espontânea, da investigação do eu, remonta a ele”.<sup>28</sup>

Os *Ensaio*s de Montaigne, no século XVI, e as *Confissões* de Rousseau no século XVIII, são também obras de referência. Se os *Ensaio*s de Montaigne são considerados modelo para a autobiografia moderna, as *Confissões* de Rousseau romperam a tradição da escrita íntima ser prerrogativa de personalidades militares, políticas, eclesiásticas ou nobres, como assinala Starobinski:

<sup>26</sup> Cf. Arnold Hauser em *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 564.

<sup>27</sup> GAY, Peter. Op. cit. 1999, p. 264.

<sup>28</sup> AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1972, p. 60.

[Rousseau] Concebe o projeto de contar sua vida, mas não é nem bispo (como o era Santo Agostinho), nem fidalgo (como Montaigne), e não teve participação nos acontecimentos da corte ou do exército: não tem, portanto, nenhum título para se expor aos olhos do público, pelo menos não tem nenhum dos títulos que, até ele, foram requeridos para justificar uma autobiografia. Além disso, é pobre, é obrigado a ganhar seu pão. Com que direito viria ele atrair a atenção sobre sua existência? Mas, justamente, por que não se apoderaria ele desse direito?<sup>29</sup>

Ao expor a intimidade, derramando os sentimentos, revelando a alma de um homem do povo, destituído de títulos e capital, Rousseau termina por conquistar grande ressonância junto aos românticos franceses, como aponta Hauser: “Para os poetas do pré-romantismo existe uma relação direta entre o homem simples, honesto, vivendo em modestas condições burguesas, que surge agora pela primeira vez como um ideal de literatura”.<sup>30</sup>

Influenciados pelo espírito da época, da investigação do eu, associado ao encantamento com obras de lastro confessional, cidadãos comuns, artistas e escritores se sentiram animados em escancarar suas experiências pessoais. Com isso, reivindicam sua diferença e singularidade em meio a um intenso processo de despersonalização, em virtude das modificações sociais e econômicas pelas quais passava a Europa. Razões que acabaram motivando uma larga produção de literatura íntima: “autobiografias e os auto-retratos, as biografias, romances e obras históricas sobre o caráter das pessoas adquiriam a força de consideráveis indústrias domésticas; em que os diários e a correspondência íntima se tornaram mais comuns e mais reveladores do que nunca”.<sup>31</sup>

Na galeria dos autobiógrafos mais conhecidos, é possível citar: William Wordsworth, Chateaubriand, Sterne, Emerson, Goethe. O escritor alemão, apesar de ser um dos maiores representantes da literatura introspectiva, já no século XVIII, com *Werther* e *Wilhelm Meisters*, julgava-a de subjetividade mórbida,

<sup>29</sup> STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 191.

<sup>30</sup> HAUSER, Arnold. Op. cit., p. 561.

<sup>31</sup> GAY, Peter. Op. cit., p. 16.

tornando-se desconfiado desta concentração no eu: “*Conhece-te a ti mesmo*, essa tarefa tão importante, que soa tão significativa, sempre me pareceu suspeita. Afinal de contas, o homem só se conhece na medida em que conhece o mundo”.<sup>32</sup> Para Thackeray, reside um risco na sedução do subjetivismo: “Tenho dúvidas sobre se mesmo os mais sábios dentre nós conhecemos os nossos motivos e se, ao desvendá-los, não nos surpreenderíamos com a causa das ações de que mais nos orgulhamos”.<sup>33</sup>

É provável que, nessa inclinação pela literatura confessional, residam alguns fenômenos sociais peculiares em fins do século XIX: a crescente urbanização, o avanço do consumismo e o advento da modernidade, os quais trouxeram às ruas o fenômeno da multidão, que, por sua vez, nasce sob o signo do anonimato. A luta pela singularidade, pela identidade, pela resistência à dissolução em meio à massa humana, é, por assim dizer, a sedução dessa escrita, que convida para seu jogo, sem distinções entre leitores e artistas.

## 2. Testemunho do eu e dos outros

Enquanto nesse controvertido panorama literário europeu predominava o escrutínio da vida íntima e de grandes temas históricos, no Brasil, a literatura buscava firmar seus pilares:

Quatro grandes temas presidem à formação da literatura brasileira como sistema entre 1750 e 1880, em correlação íntima com a elaboração de uma consciência nacional: o conhecimento da realidade local; a valorização das populações aborígenes; o desejo de contribuir para o progresso do país; a incorporação aos padrões europeus. No interior desses limites os poetas contarão as suas mágoas, os romancistas descreverão

<sup>32</sup> Apud GAY, Peter. Op. Cit., p. 13.

<sup>33</sup> Ibidem, p. 13.

as situações dramáticas, os ensaístas traçarão as suas fórmulas. No fundo do desabafo mais pessoal ou da elucubração mais aérea, o escritor pretende inscrever-se naquelas balizas, que dão à nossa literatura, vista no conjunto, esse estranho caráter de nativismo e estrangeirismo; pieguice e realidade; utilitarismo e gratuidade.<sup>34</sup>

É inegável que a curiosidade acerca da investigação do eu, do individualismo, estavam bem distante do horizonte brasileiro, pois as intenções da literatura nacional eram programáticas. Antonio Candido, em “Poesia e ficção na autobiografia”, observa a vocação dos mineiros para a literatura em primeira pessoa, em especial a autobiografia. Uma das primeiras obras de introspecção reconhecida pelo estudioso é *Marília de Dirceu*, confissão em verso, além de uma mini-autobiografia, *Apontamentos para se unir ao catálogo dos acadêmicos da Academia Brasílica dos Renascidos*, de Cláudio Manuel da Costa.<sup>35</sup>

Segundo Candido, Minas Gerais produziu tanto autobiografias excelentes quanto medíocres. No primeiro caso, *Minhas recordações*, de Francisco de Paula Ferreira de Resende, “escritas de 1887 a (provavelmente) 1890 e publicadas apenas em 1944”,<sup>36</sup> além de *Minha vida de menina*<sup>37</sup>, escrita por Helena Morley nos últimos anos do século XIX: “uma das obras-primas da literatura pessoal no Brasil”.<sup>38</sup> No segundo caso, *Minhas memórias*, de Visconde de Nogueira Gama, “descosidas apesar de contar fatos curiosos e transcrever documentos importantes”.<sup>39</sup>

<sup>34</sup> CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1975. 8. ed., p. 66-67. Vol. 1.

<sup>35</sup> \_\_\_\_\_. *A Educação pela noite & outros ensaios*, p. 52. “Poesia e ficção na autobiografia”

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>37</sup> Roberto Schwarz, no ensaio *Duas meninas*, também reconhece o valor dessa obra: “Sem favor, *Minha vida de menina* é um dos livros bons da literatura brasileira, e não há quase nada à sua altura em nosso século XIX, se deixarmos de lado Machado de Assis. Contudo, a despeito das muitas edições e dos grandes elogios, que lhe comprovam o sucesso, a sua posição permaneceu secundária, algo assim como o presente certo para encantar estrangeiros curiosos e mocinhas que prometem”. p. 47.

<sup>38</sup> CANDIDO, Antonio. “Poesia e ficção na autobiografia”, p.54

<sup>39</sup> *Ibidem*, p.54

Diante disso, quais seriam as motivações para a produção de obras dessa natureza num espaço literário tão acanhado para o desenvolvimento da literatura autobiográfica?

Uma das características mais importantes da literatura do eu, como sugere Georges Gusdorf, seria o papel de testemunho, ou de documento, e suas repercussões. Além disso, o teórico considera a autobiografia como uma chave para entender a curva da história e todo tipo de manifestação cultural:

A escrita em primeira pessoa constitui um domínio imenso e solidário no seio do qual devem coexistir todos os textos redigidos por um indivíduo exprimindo-se em seu próprio nome para evocar incidentes, sentimentos e acontecimentos que lhe dizem respeito pessoalmente. Tais documentos têm a característica de testemunho que levam o autor a considerar fatos de sua vida particular, e mesmo sua vida pública e social desde que relatados do ponto de vista do protagonista da aventura.<sup>40</sup>

Se a perspectiva básica da autobiografia parte do ângulo de visão do indivíduo, isso sinaliza que uma de suas marcas reside no caráter pessoal e específico de cada texto. Dessa maneira, é provável que exista uma base comum, qual seja, o prazer em recordar o passado, quando os sentimentos íntimos se misturam aos sentimentos de um tempo vivido e de seu respectivo mundo. Nessa fusão de momentos, o passado renasce junto às emoções revividas na tentativa de segurar o tempo, substância fluida.

A relevância dessas obras nacionais não reside em seu valor estético, sua importância primordial é de serem testemunhos privilegiados de uma época e seus eventos, quando a escrita íntima se torna coletiva: “A experiência pessoal se confunde com a observação do mundo e a autobiografia se torna heterobiografia, história simultânea dos outros e da sociedade”.<sup>41</sup> Para um país de passado colonial, onde muito pouco de sua memória é preservada, esses retalhos de vida

---

<sup>40</sup> Apud MUTRAN, Munira. *Álbum de retratos*. São Paulo: Humanitas/F.F.C.H.L.: Fapesp, 2002, p. 35.

<sup>41</sup> CANDIDO, Antonio. “Poesia e ficção na autobiografia”, p.56.

terminam por (re)compor parte de sua história, recomposição na qual o indivíduo e a sociedade formam um elo indivisível.

No entanto, é necessário compreender que não é qualquer indivíduo em qualquer lugar ou momento que escreve sobre sua vida. Clara Rocha assinala que “é necessário que ele tenha consciência da singularidade de sua existência, o que implica um certo grau de individualismo; e, por outro lado que esta singularidade lhe pareça suficientemente exemplar para poder interessar alguém, depois de tal ter acontecido com ele próprio”.<sup>42</sup>

Partindo dessa prerrogativa, *Minha formação*, de Joaquim Nabuco, publicada em 1900, é exemplar nesse sentido. Autobiografia de intenção político-pedagógica na qual o autor narra o desenvolvimento de sua personalidade. A inspiração de Nabuco, segundo se sabe, é decorrente de *Um estadista do império*, biografia histórico-política, de Tomás Nabuco de Araújo, pai do escritor. É o próprio Joaquim Nabuco quem explica o projeto de *Minha formação*:

A primeira idéia fora contar a minha formação monárquica, depois; alargando o assunto, minha formação político-literária ou literário-política, por último, desenvolvendo-o sempre, minha formação humana, de modo que o livro confinasse com outro, que eu já havia escrito antes sobre minha reversão religiosa.<sup>43</sup>

Considerando que o autobiógrafo é antes de tudo seletivo, o que implica numa modelação da própria imagem ao longo da escrita, Nabuco não foge disto ao esculpir um perfil cosmopolita bem ao gosto do *fin-de-siècle*: “Sou antes um espectador do meu século do que do meu país; a peça é para mim a civilização, e se está representando em todos os teatros da humanidade, ligados hoje pelo telégrafo”.<sup>44</sup> Este cosmopolitismo de Nabuco não possui caráter negativo, antes,

<sup>42</sup> ROCHA, Clara. *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra: Almedina, 1977, p. 72.

<sup>43</sup> NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1976, p. 117. Segundo o autor a maior parte da obra foi publicada n’*O Comércio* de São Paulo, em 1895 e, depois, na *Revista Brasileira*.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 22.

descortina um mundo de liberdade e cidadania que contrasta com a Pátria brasileira. É possível que estas conquistas europeias em relação aos direitos do indivíduo tenham influenciado seu engajamento na causa abolicionista.

No entanto, é compreensível que, ainda em fins do século XIX, Nabuco tenha sido motivado a relatar os eventos públicos de sua vida e a expor sua personalidade, pois, como vimos, foi um século marcado pelo incansável tema da busca de si. Em virtude disso, alguns escritores elegeram o símbolo de Narciso como a imagem representativa dessa autocontemplação. Não por acaso, o mito se converte em fonte de inspiração para poetas como Byron, Shelley e Valéry, além de diversos outros artistas, denunciando a ansiedade pela descoberta do eu.

O mito de Narciso, para Gérard Genette,<sup>45</sup> conjuga dois motivos – reflexo e fuga. A contemplação ou o reflexo é uma das marcas da escritura autobiográfica – o desdobramento do eu se manifesta na escrita; corpo e letra acabam possuindo a mesma relação. O interior da escritura íntima abriga também o motivo da fuga, ao mesmo tempo em que o sujeito aspira à eternidade pela escrita, ele teme não se reconhecer nela.

Tal espelhamento e temor podem ser observados nas palavras de Joaquim Nabuco ao apresentar sua obra:

Esta aí muito da minha vida... Será uma impressão de volubilidade, de flutuação, de diletantismo, seguida de desalento, que elas comunicarão? Ou antes de consagração, por voto perpétuo, a uma tarefa capaz de saciar a sede de trabalho, de esforço e de dedicação da mocidade (...).

No todo, a impressão, eu receio, será misturada; as deficiências da natureza aparecerão, cobertas pela clemência da sorte; ver-se-á o efêmero e o fundamental... Em todo caso não precisarei de pleitear minha própria causa, porque ela será sempre julgada pela raça mais generosa entre todas...<sup>46</sup>

<sup>45</sup> GENETTE, Gérard. *Figures I*. Paris: Seuil, 1966. p. 21.

<sup>46</sup> NABUCO, Joaquim. Op. cit., p. 3-4.

Se no fundo de todo autobiógrafo existe um Narciso, como assinala Gérard Genette, a imagem que o abolicionista molda ao longo de suas confidências, nesse sentido, é duplamente paradigmática: primeiro porque desfila erudição, escolhe episódios instigantes, relata viagens sedutoras, conta a respeito de grandes decisões no cenário nacional; segundo, porque suas revelações deixam transparecer sua estatura ética, o desejo de melhorar o país, e interpretá-lo a partir de seu lugar social. Um relato desse nível provoca no leitor o encantamento com a brilhante figura do estadista. Assim, o tom reflexivo, com vistas ao meio político e social, marca suas memórias:

Quem me acompanha pode estar certo de que não existe no que vou dizendo nenhuma sombra dessa admiração pela própria imagem, a que Jules Lemaître deu o nome de *narcisismo moral*.

(...)

O meu drama com ser francês, de procedência, de motivo sentimental, elevava-se, como composição literária, acima do espírito de nacionalidade, visava à unidade da justiça, do direito do ideal entre as nações...<sup>47</sup>

Além das razões reconhecidamente autobiográficas que movem um relato íntimo - testemunho de seu tempo, busca do conhecimento do eu, o prazer de recordar o passado, a luta contra o escoar do tempo - Nabuco demonstra o desejo de fazer conhecer seu ideário, em particular, as motivações políticas e, principalmente, o envolvimento com a causa abolicionista. No entanto, se essa exposição, por um lado, apresenta um traço de vaidade, por outro, contribui para a reconstituição de parte da história brasileira. Esse movimento, que desvela as minúcias da vida privada e alcança, a vida pública, capta uma indiscutível relação de reciprocidade entre privacidade e dimensão pública.

Se *Minha formação* representa o relato autobiográfico baseado na trajetória intelectual e política, na ficção do século XIX, Machado de Assis, seu maior

---

<sup>47</sup> NABUCO, Joaquim. Op. cit., p. 52-53.

expoente, lança mão de formas autobiográficas para a experimentação estética e a observação social.

Machado de Assis não legou à posteridade uma autobiografia ou mesmo um diário, tampouco deixou aberta uma janela indiscreta de sua vida íntima. No entanto, sua obra realista representou de forma magistral a consciência de uma pequena burguesia urbana (da qual ele fazia parte) instalada nos casarões fluminenses. E, para isso, o foco na primeira pessoa, concretizado nas memórias, confissões e diário, é desenvolvido por ele sem que o leitor possa reconhecê-lo por trás das máscaras ficcionais. Em decorrência disso, lhe cai bem o apelido de “bruxo”, que traduz sua capacidade em manipular uma alquimia perfeita, ao utilizar as variadas formas e estilos da literatura introspectiva, sem invadi-la com a própria subjetividade.

Todavia, a dificuldade de se traçar limites rígidos para a diversidade dos gêneros literários levou Lúcia Miguel Pereira a considerar *Helena, Iaiá Garcia e Casa Velha*, “embora muito disfarçadamente, livros autobiográficos. Com mil cautelas e rodeios, discutiu neles Machado de Assis uma questão que na mocidade muito o preocupou: a luta entre a sociedade e o indivíduo que se quer elevar. O drama do ambicioso, do homem superior vindo do meio humilde. O seu drama”.<sup>48</sup>

Três romances da fase realista do escritor se destacam no desenvolvimento de uma narração baseada na interioridade: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires* - o fio condutor da confissão literária perpassa esses textos. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, na extravagância do narrador defunto, cujas memórias são elaboradas no outro mundo:

---

<sup>48</sup> PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)* Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988. p. 65.

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço, a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo.<sup>49</sup>

Em *Dom Casmurro*, o advogado solitário reconstitui suas lembranças e admite:

Eu confessarei tudo o que importar à minha história. Montaigne escreveu de si: *ce ne sont pas gestes que j'écris; c'est mon essence*. Ora, há só um modo de escrever a própria essência, é contá-la toda, o bem e o mal. Tal faço eu, à medida que me vai lembrando e convidando a construção ou reconstrução de mim mesmo.<sup>50</sup>

Em *Memorial de Aires*, Machado aproveita a forma do diário para mostrar o plácido cotidiano de um diplomata aposentado. Anotar os acontecimentos do dia para o conselheiro Aires é uma maneira de driblar a solidão, a velhice e o ócio: “Qual! Não posso interromper o *Memorial*; aqui me tenho outra vez com a pena na mão. Em verdade, dá certo gosto deitar ao papel cousas que querem sair da cabeça, por via da memória ou da reflexão. Venhamos novamente à notação dos dias”.<sup>51</sup>

As extensas fronteiras da forma romanesca permitiram a Machado de Assis, por meio de uma escrita introspectiva, realizar a literatura em que se tornou mais notável, da investigação e do desvelamento dos recônditos da subjetividade de uma classe, que, entretanto, se pretende universal. E nada se ajusta melhor a essa intenção do que o eu que se desnuda, revelando suas contradições, foco da conhecida ironia machadiana. A tonalidade irônica e a narração em primeira pessoa são alguns elementos responsáveis por confundir

<sup>49</sup> ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Formar, s/d, p. 12.

<sup>50</sup> \_\_\_\_\_. *Dom Casmurro*. São Paulo: Formar, s/d, p. 212.

<sup>51</sup> \_\_\_\_\_. *Memorial de Aires*. São Paulo: Formar, s/d, p. 93.

críticos e leitores que, além de não encontrarem equivalência entre a obra e a vida íntima do escritor, tomam contato com a particularidade de um brasileiro endinheirado que, mediante a volubilidade íntima do descompromisso, aponta a generalidade da filosofia, da política, etc. Elementos empregados pelo narrador-personagem, em proveito próprio, como assinala Roberto Schwarz em relação a *Memórias póstumas de Brás Cubas*: “Trata-se, noutras palavras, de um livro escrito contra seu pseudo-autor. A estrutura é a mesma de *Dom Casmurro*: a denúncia de um protótipo e pró-homem das classes dominantes é empreendida na forma perversa da auto-exposição ‘involuntária’, ou seja, da primeira pessoa do singular usada com intenção distanciada e inimiga”.<sup>52</sup> No entanto, cabe a advertência aos curiosos – a capacidade do “bruxo de Cosme velho” em manejar as cortinas da ficção –, e é Augusto Meyer quem nos conduz ao entendimento da representação desse eu ficcionalizado:

Como qualquer outro recurso de transposição fictícia, a aparência autobiográfica serve de fator objetivo ao romancista na construção de um simulacro de vida confessada. Dentro dessas fronteiras – o romance construído na perspectiva da primeira pessoa – cabem graus diversos de aproximação do tom subjetivo, desde as “cartas” e os “diários íntimos” até aquela aparente confiança continuada e minuciosa de um eu romanescos a longo prazo. (...)

O Machado de Assis romancista da mesma família, pelo menos em três dos seus romances, pertence ao grupo dos que mais de perto imitam o perspectivismo arbitrário e um tanto descosido de um eu a confessar-se diante da folha em branco.<sup>53</sup>

Esses fragmentos recolhidos nas vidas íntimas, sejam dentro ou fora da ficção, refletem a vida coletiva brasileira daquele período, compondo, dessa maneira, uma espécie de mosaico: de um lado, Joaquim Nabuco, o homem político, erudito, revela seu poder de intervenção no cenário social ao participar da causa abolicionista; de outro, Machado de Assis apresenta os artifícios

<sup>52</sup> SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 78.

<sup>53</sup> Meyer, Augusto. *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro: Edições Cruzeiro, 1964, p. 160. “O romance machadiano”.

autobiográficos para representar a intimidade de uma classe que vivia aparentemente no compasso dos discursos instituídos, mas que os atos cotidianos a desmentiam, em uma espécie de “desconcerto”:

O nosso discurso impróprio era oco também quando usado propriamente. Note-se, de passagem, que este padrão irá repetir-se no século XX, quando por várias vezes juramos, crentes de nossa modernidade, segundo as ideologias mais rotas da cena mundial. Para a literatura, como veremos, resulta daí num labirinto singular, uma espécie de oco dentro do oco. Ainda aqui, Machado será o mestre.<sup>54</sup>

Nos dois casos, a utilização da forma introspectiva captou dois movimentos opostos que terminam por formar uma continuidade – é na escavação do mundo interior que se encontram as estruturas do exterior.

Se Machado de Assis notabilizou-se por conseguir manejar as formas introspectivas, protegendo sua intimidade de escritor, ao mesmo tempo em que existia o íntimo de quem tem a palavra, isto é, a personagem, no pólo oposto, encontra-se Lima Barreto, que desenvolveu uma literatura de aparência autobiográfica, mas, ao contrário do “bruxo”, imprimiu sua subjetividade de forma intensa em quase todo conjunto de sua obra. Certamente não faltam razões para a opção de cada um deles, como nota Sérgio Buarque de Holanda:

Enquanto os escritos de Lima Barreto, foram todos eles, uma confissão mal disfarçada, (...), os de Machado foram antes uma evasão e um refúgio. O mesmo tema que para o primeiro representa obsessivo tormento e tormento que não pode calar, este o dissimula por todos os meios ao seu alcance.<sup>55</sup>

Entretanto, se pensarmos na composição de uma memória nacional como uma espécie de mosaico, em que cada fragmento de vida íntima é parte da composição da história brasileira, transfigurada ou não pela arte literária, Lima Barreto contribui com outro formato e outras cores.

<sup>54</sup> SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2000, p.21.

<sup>55</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Op. Cit.*, p. 12.

A intimidade do escritor projetada em sua ficção revela o drama daqueles que se perderam em meio ao torvelinho das transformações da virada do século XIX, dos que nunca conquistaram um lugar na sociedade, vivendo em suas franjas, como os mulatos, os suburbanos, que não reconheciam sua raiz nem na raça, nem na classe: remendos humanos, que, na ficção de Lima Barreto, confeccionam um sentido literário, social e histórico.

### 3. A escrita e a vida

É provável que essa perspectiva aberta pelos textos introspectivos tenha despertado o interesse de Lima Barreto, em particular porque a diluição das formas vai ao encontro de suas concepções: “Parece-me que o nosso dever de escritores sinceros e honestos é deixar de lado todas as velhas regras, toda disciplina exterior dos gêneros e aproveitar de cada um deles o que puder e procurar, conforme a inspiração própria, para tentar reformar certas usanças(...)”<sup>56</sup> Além disso, em sua rejeição ao artificialismo, ele entende que a presença do eu na linguagem é uma maneira de se opor às manipulações da retórica. Pode-se mencionar, ainda, seu fascínio pela leitura de biografias, como demonstra em correspondência a Antonio Noronha: “O Carlos deu-me, isto é, emprestou-me o Jean-Jacques, mas pedi-lhe a biografia de Baudelaire...”<sup>57</sup>, na justificativa do narrador-biógrafo Augusto Machado para escrever *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*: “A idéia de escrever esta monografia nasceu-me da leitura diurna e noturna das biografias do doutor Pelino Guedes. São biografias de ministros, todas elas, e eu entendi fazer as dos escribas ministeriais”<sup>58</sup> ou em uma das notas do *Diário do hospício*: “Hoje é segunda-feira. Passei-a mais entediado do

<sup>56</sup> *Histórias e sonhos*, p. 33.

<sup>57</sup> *Correspondência ativa e passiva*, p. 70, Tomo I.

<sup>58</sup> *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, p. 29.

que nunca. Li o Plutarco, mas não tive ânimo de acabar com a leitura da vida de Pelópidas.”<sup>59</sup>

Lima Barreto não realizou uma autobiografia, propriamente dita, ou seja, uma retrospectiva de vida desde a infância, a juventude e a idade madura, levando em consideração o que Gusdorf define: “*Une autobiographie est un livre refermé; animée par un projet de totalité, qu’il s’agisse d’une vie entière ou d’une tranche de vie, elle prétend arrêter les comptes*”.<sup>60</sup> No entanto, até a morte do romancista, em 1922, não se tem notícia de um escritor brasileiro que reunisse uma produção literária de caráter íntimo tão profundo quanto a dele.

É preciso assinalar, que a obra de Lima Barreto foi desenvolvida em um período de inúmeras contradições estéticas. Naquele fim de século, Parnasianismo, Simbolismo, Realismo continuavam em cena, e o Modernismo despontava timidamente. Diante deste panorama, o escritor posicionou-se do lado oposto da “arte pela arte” e das “transcendências inefáveis”, todavia sua escrita estampava com maior nitidez os pressupostos do realismo, por meio do desnudamento das mazelas sociais, da pintura dos costumes da sociedade da época. Diga-se de passagem que este Realismo é tingido pelo tom crítico e pela tendência trágica. Esta inclinação realista é ainda contaminada por resquícios românticos, que se pode localizar na escolha da auto-expressão - característica própria da estética romântica inclinada ao confessionalismo. Além disso, o romancista cultivou os sentimentos peculiares ao artista romântico: a melancolia, a solidão, o pessimismo, a insatisfação com o meio, a contradição em isolar-se e assumir as dores da sociedade (em seu caso, pelos humildes). De todas as idéias românticas absorvidas por ele, em consonância com seu tempo e seus pressupostos literários, a que mais revela seu fascínio por esse ideário é o isolamento devido à crença na grandeza de seus ideais e sentimentos, que o levam a se ver como um pária social.

<sup>59</sup> *Diário do hospício*, p. 71.

<sup>60</sup> GUSDORF, Georges. *Les écritures du moi*. Paris: Odile Jacob, 1991, p. 317.

Desse quadro contraditório, decorre a dificuldade em definir a estética de sua prosa, em particular, pela opção do romancista em lançar mão de todos os meios para desenvolver uma literatura comprometida e de fácil acesso. Assim, a subjetividade apresentada no conjunto de sua produção, é igualmente diversificada, seguindo uma série de modulações da voz autoral, que passam pela experiência pessoal e pelas influências literárias.

Algumas pistas das diretrizes da obra de um autor podem ser fornecidas, às vezes, pela leitura de um único romance, entretanto, quando é possível o acesso aos escritos de intimidade, se adquire um entendimento mais amplo, ou seja, dos fundamentos que sustentam sua escrita. No caso do romancista, os motivos pessoais se confundem com os sociais e se concretizam numa literatura, como já assinalei, movida em um ritmo cíclico, a vida alimenta a obra, que, por sua vez, alimenta a vida, mas acima de tudo comprometida com o movimento da sociedade. Contudo, diversas vezes transparece em suas confissões que o ofício de escrever realiza um duplo compasso: condenação e salvação: “Eu abandonei tudo por elas [as letras]; e a minha esperança é que elas me vão dar muita coisa. É o que me faz viver mergulhado nos meus desgostos, nas minhas mágoas, nos meus arrependimentos...”<sup>61</sup>

Graças ao empenho de Francisco de Assis Barbosa em reconstituir o patrimônio humano e literário de Lima Barreto, foi possível tornar público o conteúdo da intimidade do escritor. Nesse acervo, a obra que mais se destaca, nesse sentido, é o *Diário íntimo*, escrito por ele ao longo de 21 anos. As primeiras notas<sup>62</sup> são de 1900, quando ainda era um jovem de 19 anos, cheio de sonhos: “Quando comecei a escrever este, uma ‘esperança’ pousou”.<sup>63</sup> Entretanto, com o passar dos anos, as notas são de um homem desencantado pelos fracassos de suas aspirações literárias e doente pelo alcoolismo: “Desgraçado nascimento tive

<sup>61</sup> *Diário íntimo*, p. 184. (Transcrição de entrevista concedida à Revista *Época*)

<sup>62</sup> O diário, na forma que o lemos hoje, faz parte do projeto de publicação da obra completa, de 1956, sob organização de Francisco de Assis Barbosa. Os manuscritos foram encontrados em cadernetas e agendas guardadas após a morte do escritor pela irmã, Evangelina.

<sup>63</sup> *Diário íntimo*, p.27.

eu! Cheio de aptidões, de boas qualidades, de grandes e poderosos defeitos, vou morrer sem nada ter feito. Seria uma grande vida, se tivesse feito grandes obras; mas nem isso fiz".<sup>64</sup> Além do *Diário íntimo*, o romancista escreveu o *Diário do hospício*, relato de sua internação no Hospício Nacional de Alienados, entre dezembro de 1919 e fevereiro de 1920. Nele o diarista tenta expurgar suas frustrações do passado através da escrita:

Desde a minha entrada na Escola Politécnica que venho caindo de sonho em sonho e, agora estou que estou com quase quarenta anos, embora a glória me tenha dado beijos furtivos, eu sinto que a vida não tem mais sabor para mim. Não quero, entretanto, morrer; queria outra vida, queria esquecer a que vivi (...).<sup>65</sup>

O diário íntimo, uma das formas da literatura autobiográfica, como vimos, floresceu com a literatura romântica e decorre de três fatores: *da tradição cristã*, guarda a atitude confessional, o desejo de purificação e absolvição, o exame de consciência; *do individualismo*, retém a crença no indivíduo, o interesse pelo particular; *do capitalismo*, a idéia do "balanço", de livro de contas, que objetiva preservar um capital de recordações, vivências, lugares, pessoas, etc.<sup>66</sup>

Francisco de Assis Barbosa relata que, três anos após a morte de Lima Barreto, A. J. Pereira da Silva pretendeu publicar o diário com o consentimento da família do escritor, porém, considerando a obra pitoresca e de conteúdo pessoal constrangedor, desistiu do projeto. O biógrafo rebateu: "longe de ser 'uma obra pitoresca' é documento de profundo interesse humano, repassado por vezes de lances dramáticos, de consulta indispensável para o conhecimento do homem e do escritor, que formavam em Lima Barreto uma unidade perfeita e indivisível".<sup>67</sup> Entretanto, por mais interessante e esclarecedor que pareça a publicação, acaba por ferir um dos estatutos dessa forma literária – a privacidade

<sup>64</sup> *Diário íntimo*, p. 172.

<sup>65</sup> *Diário do hospício*, p. 67.

<sup>66</sup> Cf. DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. Paris: P.U.F., 1976, p. 47.

<sup>67</sup> Nota prévia de Francisco de Assis Barbosa ao *Diário íntimo*, p. 19-20.

-, a experiência íntima, com toda a sua elegância e deselegância, vem a público, o que é pior, sem o consentimento do autor. Mesmo sendo “documento de profundo interesse humano”, a vida e as confidências que eram privadas passam a ser públicas, o que, para alguns críticos, não deixa de ser uma contradição, como aponta Léopold Flam:

*Il n'y a pas seulement la parole qu'on dit aux autres, il y a surtout la parole qu'on se dit à soi-même. Cette parole n'est destinée qu'à soi même ou à ceux que l'individu identifie avec soi-même. La publication d'un journal intime, vraiment destiné à soi-même, ne peut être qu'une trahison. Or la parole intime est une nécessité primordiale de toute pensée véritable et véridique.<sup>68</sup>*

Os diários escritos por Lima Barreto<sup>69</sup>, apesar de cumprir o mesmo objetivo de reconstituir o cotidiano ou seus fragmentos, possuem diferenças na formulação. As condições em que os textos foram redigidos são bastante diversas: nas notas do *Diário íntimo*, o romancista contava com a privacidade de seu quarto, e de sua rotina cotidiana; enquanto as do *Diário do hospício* foram escritas em situação adversa. Hospitalizado, Lima Barreto estava sempre procurando um lugar reservado para escapar dos delírios e dos incômodos causados por outros pacientes. Circunstância, que de certa maneira, interfere na forma diarística, pois as anotações não obedecem ao estatuto do cotidiano, tanto assim que o romancista deu entrada ali dia 25 de dezembro de 1919, e as primeiras anotações são de 04 de janeiro de 1920, ou seja, os primeiros episódios ocorridos se tornam recordações, as quais se caracterizam pela seleção de acontecimentos.

O *Diário íntimo* é um texto mais fragmentado, as divisões seguem o calendário, abarcando 21 anos da existência do escritor. A liberdade dessa forma literária permite anotações das mais diversas, nela encontramos comentários sobre leituras de livros, jornais, orçamentos domésticos, aforismos, citações,

<sup>68</sup> FLAM, Léopold. *La philosophie au tournant de notre temps*. Bruxelles/Paris, P.U. de Bruxelles/P.U.F., 1970, p. 182.

<sup>69</sup> Os manuscritos encontram-se no arquivo Lima Barreto, na Fundação Biblioteca Nacional/ RJ.

esboços de projetos literários, confissões abafadas pela angústia, extravasamento de várias emoções. A liberdade que o eu alcança nesse espaço torna possível ao diarista promover exercícios de escrita, arquivo de idéias, como Lima Barreto revela em 20.02.1905:

Há mais de dez dias que não tomo notas. Nada de notável me há impressionado, de forma que me obrigue a registrar. Mesmo nos jornais não tenho lido que me provoque assinalar, mas como entretanto eu queria ter um registro de pequenas, grandes, mínimas idéias, vou continuá-lo diariamente.<sup>70</sup>

O *Diário do hospício*, em dez capítulos, possui um texto mais compacto, os primeiros capítulos são divididos por temas e os últimos são fragmentos. As anotações foram recolhidas no período de três meses, durante a passagem de Lima Barreto pelo manicômio. A forma diarística nasce de uma situação de isolamento, e o *Diário do hospício* se ajusta a tal característica, pela circunstância do confinamento. Nele emerge um homem que se confessa em plena crise: “Voltei do café entediado. Um vago desejo de morte de aniquilamento. Via minha vida esgotar-se, sem fulgor, e toda a minha canseira feita, às guinadas. Eu quisera a resplandecência da glória e vivia ameaçado de acabar numa turva, polar loucura”.<sup>71</sup>

A elasticidade da forma do diário e a diluição das fronteiras que ela promove, fazem com que o diarista mude o registro do cotidiano e escorregue para a ficção, ou mesmo reproduza um instante de delírio, e quem assume as confissões é Tito Flamínio: “Estava deitado no dormitório que me tinham marcado e ele chegou à porta e perguntou: \_ Quem é aí Tito Flamínio? \_ Sou eu, apressei-me”.<sup>72</sup> A personagem que invade o relato do hospício se torna autor, recordando inclusive o passado: “Não amei nunca, nem mesmo minha mulher que é morta e pela qual não tenho amor, mas remorso de não tê-la

<sup>70</sup> *Diário íntimo*, p. 99.

<sup>71</sup> *Diário do hospício*, p. 83.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 66.

compreendido”.<sup>73</sup> A circunstância de escrever um diário naquele momento pode configurar-se também como um exercício literário para a elaboração da obra ficcional, pois os apontamentos do *Diário do hospício* deram origem ao inacabado romance autobiográfico *O cemitério dos vivos*. Nele, algumas passagens recebem tênues mediações, como se pode observar nos relatos de identificação dos internos nas duas obras:

No *Diário do hospício*:

Sem fazer monopólio, os loucos são da proveniência mais diversa, originando-se em geral das camadas mais pobres da nossa gente pobre. São de imigrantes italianos, portugueses e outros mais exóticos, são os negros roceiros, que teimam em dormir pelos desvãos das janelas sobre uma esteira esmolambada e uma manta sórdida; são copeiros, cocheiros, moços de cavalaria, trabalhadores braçais. No meio disto, muitos com educação, mas que a falta de recursos e proteção atira naquela geena social<sup>74</sup>

Em *O Cemitério dos vivos*:

Os loucos são de proveniências as mais diversas; originam-se, em geral, das camadas mais pobres da nossa gente pobre. São pobres imigrantes italianos, portugueses, espanhóis e outros mais exóticos; são negros roceiros, que levam a sua humildade, teimando em dormir pelos desvãos das janelas sobre uma esteira ensebada e uma manta sórdida; são copeiros, são cocheiros, cozinheiros, operários, trabalhadores braçais e proletários mais finos: tipógrafos, marceneiros, etc.<sup>75</sup>

No *Diário íntimo*, Lima Barreto desenvolvia os embriões de personagens e enredos, com isso, às vezes, as escritas se confundem, ou melhor, se fundem, revelando sua importância, como assinala Arnoni Prado:

<sup>73</sup> *Diário do hospício*, p. 66.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>75</sup> *O cemitério dos vivos*, p. 179.

No fundo, a amargura da confissão modela as máscaras depois transformadas em personagens: o jornalista que investe contra as mazelas do mundo que o exclui, ao recriá-las no espaço literário, permanece no labirinto, enredado, entre temores, preconceitos e miragens. As máscaras esfumadas do *Diário* tanto vincam o narrador dos artigos e das crônicas quanto animam as personagens dos contos e dos romances, ainda que o resultado seja mais caricatural do que metafórico, montagem quase flagrante das circunstâncias mais do que transfiguração do real pela palavra.<sup>76</sup>

Esse treinamento para a narrativa ficcional, desenvolvido no diário, é comum entre escritores. Virgínia Woolf, por exemplo, considera que escrever no diário todos os dias é um salto para a obra de arte, pois “solta os ligamentos e aumenta a facilidade na criação dos romances”.<sup>77</sup> Butler Yeats vê essa forma como fonte de inspiração para os ensaios, porque nele registra idéias e pensamentos do dia-a-dia e, assim, compreender e descobrir para criar.<sup>78</sup>

Desde que Lima Barreto se tornou conhecido nos meios literários, ressoa um comentário já cristalizado pelas diversas citações – que ele seria a maior personagem de sua obra. Sem dúvida, a vida pessoal do romancista é carregada de todas as tintas que compõem um enredo trágico: solidão, vício, sonhos desfeitos, ausência de amor, sexualidade reprimida, exclusão racial e social, a presença da loucura. Em outros termos, a própria existência se encarregou de promover a fragmentação de sua subjetividade, que ele tentava recompor por meio dos escritos íntimos, levando-o a se questionar constantemente sobre os motivos de sua melancolia e inadaptação: “Hoje (6 de novembro) fui à ilha, pagar dívidas de papai... na volta, estava triste; na estação de São Francisco (vim pela Penha), ao embarcar, me invadiu tão grande melancolia, que resolvi descer à cidade”<sup>79</sup>, e, em outro momento: “Em mim, eu já agora tenho observado, há uma

<sup>76</sup> PRADO, Antonio Arnoni. Op. cit., p. 6.

<sup>77</sup> Cf. MUTRAN, Munira. Op. Cit., p. 43.

<sup>78</sup> Ibidem, p. 43.

<sup>79</sup> *Diário íntimo*, p. 46.

série chocante de incongruência de sentimentos desacordes, de misteriosas repulsas. Não sei! Não sei! O futuro elucidará”.<sup>80</sup>

Se a inclinação solitária e melancólica responde em parte pelo seu desajuste pessoal, por outro lado, o romancista assistiu a uma série de transformações no Brasil: a abolição da escravatura, a proclamação da República, o “bota-abaixo” da capital federal, o crescimento da urbanização, o avanço do tecnicismo. Essa avalanche de acontecimentos provoca um sentimento de despersonalização, o “eu” suburbano projeta-se no burburinho da cidade e conhece a solidão que o dilacera. O gesto diarístico, nesse contexto, supre a necessidade de comunicação do “eu” consigo mesmo e com os outros, além de reafirmar a identidade.

Na entrada de 1903, do *Diário íntimo*, deparamos com uma nota iluminadora quanto à necessidade de o romancista se afirmar nas instâncias pessoal, familiar, social e literária - é a constante busca de si e da reafirmação de seus projetos diante do espelho de palavras: “Eu sou Afonso Henriques de Lima Barreto. Tenho vinte e dois anos. Sou filho legítimo de João Henriques de Lima Barreto. Fui aluno da Escola Politécnica. No futuro, escreverei a *História da escravidão negra no Brasil* e sua influência na nossa nacionalidade”.<sup>81</sup>

Marcello Duarte Mathias assinala que “em todo diarista existe uma ferida secreta, um desacerto com o mundo que o circunda e o diário mais não é, em última instância, do que esse frente-a-frente, a sós, sem intrusos, forma íntima e salvadora afinal de convivência”.<sup>82</sup> Uma das revelações mais iluminadoras para se compreender Lima Barreto e suas transfigurações na ficção é seu conflito na convivência doméstica, que implica em sua inadaptação com o mundo: “Se essas notas forem algum dia lidas, o que não espero, há de ser difícil explicar esse sentimento doloroso que eu tenho de minha casa, do desacordo profundo entre mim e ela, é de tal forma nuançoso a razão de ser disso, que para bem ser

---

<sup>80</sup> *Diário íntimo*, p. 51.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>82</sup> Apud ROCHA, Clara. *Máscaras de Narciso*. Coimbra: Almedina, 1992, p. 29.

compreendido exigiria uma autobiografia que nunca farei”.<sup>83</sup> No *Diário do hospício*, a confissão do mergulho no vício sinaliza o mesmo descompasso interior: “Muitas causas influíram para que viesse a beber; mas, de todas elas, foi um sentimento ou pressentimento, um medo, sem razão nem explicação, de uma catástrofe doméstica sempre presente”.<sup>84</sup>

Lima Barreto, o mulato “desorganizado”, suburbano, demonstra a consciência de seu direito de homem comum e sem posses de dizer de si mesmo e interpretar o Brasil a partir de seu lugar social. Sem a intenção de realizar uma comparação desigual, mesmo porque Rousseau é um filósofo e não uma pária social, a defesa, nas *Confissões*, do direito de dizer de si alcança, de certa maneira, a intenção de Lima Barreto:

Não se objete que, não sendo mais que um homem do povo, não tenho nada a dizer que mereça a atenção dos leitores. Isso pode ser verdade para os acontecimentos de minha vida: mas escrevo menos a história desses acontecimentos que a do estado de minha alma, à medida que aconteceram. Ora, as almas são mais ou menos ilustres na medida em que têm sentimentos mais ou menos grandes e nobres, idéias mais ou menos vivas e numerosas.<sup>85</sup>

A transparência, que é idealizada nos diários, se transfigura em seus narradores protagonistas, nada tímidos na exposição da subjetividade, em meio a uma nova e complexa realidade que se desenhava no horizonte do século XX. E a virtude dessa exposição íntima é assinalada por Bernardo Carvalho: “Num lugar onde tudo se corrompe, só lhe resta ser fiel a si mesmo. Num lugar tomado pela mesquinha intelectual, essa integridade se torna subversão. É essa a radicalidade do que o escritor chama de ‘absoluta sinceridade’ ”.<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> *Diário do hospício*, p. 77.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>85</sup> STAROBINSKI, Jean. Op. Cit., p. 192.

<sup>86</sup> CARVALHO, Bernardo. “Os diários irados de Lima Barreto”. *Folha de S. Paulo*, 22 de agosto de 1993, p. 10.

Michèle Leleu observa que cada constituição psicológica suscita um tipo de diário íntimo, cujo estilo cada vez se adapta às tendências mestras do sujeito.<sup>87</sup> Levando em consideração tal comentário, podemos ver que a constituição melancólica, sonhadora e inadaptada de Lima Barreto e um certo narcisismo às avessas ditam o movimento nos dois diários, nos quais o mundo interior e as incursões ao mundo exterior provocam uma dialética conflituosa.

Nesta *cartografia da intimidade* de Lima Barreto, pode-se perceber as linhas mestras de seus diários: a busca de si, ou seja, o autoconhecimento, a afirmação do ser, o treinamento literário, a fuga da solidão, o extravasamento de emoções, a terapêutica da confiança e do desabafo. Todavia, no *Diário do hospício*, além desses fatores, são percebidas, com maior nitidez, a conjugação entre testemunho e documento e até uma espécie de crônica da exclusão:

As notas tomadas durante a permanência no Hospício Nacional de Alienados formam, pois, um *corpus* à parte, não são uma continuação de seu diário íntimo, mas um *diário* de características especiais. Daí a decisão do organizador de manter a independência desse texto, espécie de *crônica da exclusão*, que pouca atenção já recebeu da fortuna crítica do autor.<sup>88</sup>

Essas diretrizes também podem ser vistas como fragmentos do eu, que se projetam na ficção, desenhando o contorno de sua literatura; nela, temas e personagens emergem das profundezas - em que ele mergulhou - seu próprio eu.

A escritura dos diários de Lima Barreto é uma espécie de espelho de Narciso às avessas, mirando a própria existência através da nudez da alma, traduzida pela escrita. O escritor, a seu modo, coloca uma reflexão que atinge e ultrapassa seu tempo - o culto da vida interior ou sua exposição, em diários, crônicas ou em romances autobiográficos, não podem ser privilégio das classes

<sup>87</sup> Apud GUSDORF, Georges. Op. Cit., p. 321.

<sup>88</sup> RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; Editora da UNICAMP, 1993, p.172.

superiores, assim como o direito de manifestar opiniões e de ter acesso a uma “literatura inteligível”.

Os fragmentos do cotidiano recolhidos pela observação do escritor são mimetizados no diário através do estilhamento do eu, e, como um prisma, refletem em sua obra, projetando uma literatura em forma de mosaico que contribui para um painel da memória cultural e humana brasileira na transição do século XIX.

# FRAGMENTOS DO EU: PRISMA CONFESSIONAL



## Capítulo II

### *Fragmentos do eu: prisma confessional*

*Todas as minhas obras são fragmentos de uma grande confissão*  
Goethe

#### 1. Perspectiva anti-heróica

Na entrada do *Diário íntimo*, em 02 de julho de 1900, encontra-se uma das primeiras tentativas de Lima Barreto em criar um romance. A ambientação é nas imediações da Escola Politécnica, no Rio de Janeiro, onde alguns estudantes conversam animadamente, desde assuntos culturais, passando pelo positivismo à metafísica. O clima é interrompido quando avistam Tito Brandão:

- Porque vocês não gostam do Tito?
  - Não eu gosto muito dele. É inteligente, honesto, respondeu o Fernando.
  - Com franqueza, acho-o muito orgulhoso, respondeu o Sodré, que lançara o epigrama.
  - Que tem isso, Sodré? *O seu orgulho é a força motriz de sua máquina viva... É a sua arma de defesa contra o mundo que lhe é hostil... É o escudo que o defende... É o impulso que o fará ir para frente e para cima...*
- Oswaldo dissera aquelas palavras ardentemente, sem refletir, e nelas acentuara tanta paixão, que parecia que se defendia e não ao amigo.
- Mas podemos levar a vida pelos meios comuns.
  - Qual, Sodré, depende de *onde se parta, quer se ir e onde se quer chegar.*
  - O orgulho é um pendor egoísta, sentenciou um positivista. O aperfeiçoamento moral tem por fim reprimir os nossos pendores egoístas.
- Tito Brandão entrava. Cortejou polidamente a todos, sentou-se e o Fernando *ex aperto* lhe indagou:
- Como se deve levar a vida, Brandão?
  - Como quem quer subir aos céus... *A vida é uma escalada de Titã.*<sup>89</sup>

<sup>89</sup> *Diário íntimo*, p. 32. (os grifos são meus)

No diálogo transcrito, se pode entrever que, por algum motivo, Tito Brandão era vítima de preconceito e, apesar disto respeitado. Sua resposta à pergunta irônica de Sodré de como se deve levar a vida proporciona um emblema de algumas das molas que movem as personagens barretianas: o desejo de ascensão, o sentimento de revolta e o espírito de combate. Ironicamente, a imagem de ambição e luta dos Titãs engendra a do fracasso, pois, vencidos, não concluíram a escalada ao Olimpo. E é justamente essa espécie de imagem fundadora de combate e fracasso que marcará a trajetória de algumas personagens, como na reflexão de Isaías Caminha sobre seus “esforços titânicos” para sobreviver: “Representou-se-me a luta daqueles heróis com os deuses, a sua teimosia em escalar o céu, a energia em que puseram em tão insensata empresa...”<sup>90</sup>

Esse primeiro fragmento de romance, no diário, acabou se constituindo em mais um exercício ficcional de nosso autor, contudo, fornece uma série de pistas que viriam nortear a construção de personagens e de temas. Delineia-se, a partir disso, um dos modos pelos quais o escritor conduzirá essa representação no universo de suas criaturas. Essas, mesmo dotadas de uma série de qualidades, por alguma razão, são hostilizadas e não conseguem atingir seus ideais. Além da barreira social, interiormente, carregam uma falha, a *hamartia* responsável por isolá-la dos outros. Semelhante isolamento não deixa de ser também uma forma de combate, o que, em última instância, indica a consciência de que existe uma ruptura entre o indivíduo e seu mundo, condição inerente à forma do romance.

Nas notas de 1904, encontra-se a possível continuação do romance esboçado em 1900. Tito Brandão reaparece, e o narrador traça sua história familiar. Uma das prováveis razões para o preconceito sugerido no primeiro excerto é revelado - os pais de Tito, Clara Brandão e Miguel Costa, são mulatos. A informação aparece em um extenso relato sobre a formação do núcleo familiar dos Brandão. Fica evidente a intenção do narrador em divulgar *de onde partia e*

---

<sup>90</sup> *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, p. 125.

onde pretendia chegar o protagonista: “o antigo litógrafo (Miguel Costa) tratou de consubstanciar seu sonho: formar um filho. Mandou Tito ao colégio, seguiu os seus estudos, animou-o, mas não pôde vê-lo formado, pois, quando o filho acabava os preparatórios, morreu do fígado, muito moço ainda”.<sup>91</sup>

O levantamento da vida pregressa da família da personagem é recorrente na ficção e nos esboços do *Diário íntimo* de Lima Barreto. O que pode ser entendido como irrelevante ou uma digressão, que afeta o desenrolar da narração, desvela a propensão do escritor em utilizar a combinação de dois recursos de construção textual: a genealogia e a biografia. O primeiro, inspirado nos textos bíblicos, permite conhecer a origem familiar. O segundo, um desdobramento da autobiografia, relata os principais eventos da vida do indivíduo.

Nesse sentido, parece que o intuito do narrador é fornecer todos os dados que cercam a formação da personagem para que se possa entender as condições determinantes de sua trajetória de vida. Se, por um lado, tal procedimento se converte num suposto defeito ao retardar o andamento da narração, por outro, se configura no desejo de explicar o passado e, conseqüentemente, a constituição identitária.

Lima Barreto retoma, algum tempo depois, o planejamento dos capítulos do romance esboçado, e o nome de Tito é substituído por Marco Aurélio Brandão. No desenrolar desse rascunho, ocorre a caracterização da personagem: “Marco Aurélio acaba de se formar, o seu gênero de estudo, o seu *orgulho de inteligência*, a sua *tristeza em ser único*, prepara-se para festejar a ‘data’”.<sup>92</sup> Traçado o perfil do protagonista, logo se percebe a presença do descompasso interior, que se confirma ainda na obsedante referência à luta, exemplificada na leitura da passagem bíblica: “Bendito seja o senhor Deus meu, que adestra as minhas mãos

---

<sup>91</sup> *Diário íntimo*, p. 56.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 64. (os grifos são meus).

para a batalha e os meus dedos para a guerra”, a qual é convertida em epígrafe da tentativa ficcional, *Marco Aurélio e seus irmãos*.

O romance abandonado apresenta significativo material para se conhecer algumas escolhas composicionais e de construção do anti-herói em Lima Barreto. Além das escolhas citadas anteriormente, destacam-se: a *figura do funcionário público*, “humilhado e ofendido”, o *sentimento de desilusão* ao comparar os sonhos à realização, o *olhar desencantado* para as instituições e a sociedade em geral.

No plano discursivo, esses esboços apresentam algumas tendências do escritor como os denominados “cacoetes estilísticos”, apontados por Cavalcanti Proença: a vontade de explicar, de detalhar minuciosamente (como as longas descrições da formação do núcleo familiar), a ânsia de clareza que o leva à redundância e se concretiza na abundância de enumerações: “Policarpo pensava ganhar contos de réis tirados da terra facilmente, docemente, alegremente”; em *Gonzaga de Sá*: “No botequim do subúrbio os transeuntes param, conversam, e bebem”; na primeira frase que abre *Isaiás Caminha*: “A tristeza, a compressão e a desigualdade de nível mental do meio familiar agiram sobre mim”.<sup>93</sup> Movimento ternário que pode ser visto no trecho de *Marco Aurélio e seus irmãos*: “sempre doloroso, sempre amargo, sempre humilhado”.

O narrador desses fragmentos, presentes no diário, figura como um demiurgo, nenhum movimento ou pensamento da personagem lhe escapa. Por alguns instantes, as duas instâncias se confundem, instaurando um tom introspectivo, ritmo da obra barretiana, o que pode ser confirmado na reflexão de Marco Aurélio sobre o destino do serviçal, no olhar perdido para a natureza, na insatisfação no trabalho, na crítica à “nobreza universitária” e nas esperanças perdidas. Circunstâncias que sinalizam para o isolamento.

Osman Lins chamou a atenção para o marcante insulamento do homem que habita o mundo romanescos barretiano, “é um homem encerrado em seu

<sup>93</sup> PROENÇA, M. Cavalcanti. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. “Lima Barreto”, p. 56.

alvéolo, insciente ainda e por isto mais perplexo – da condição, e para o qual a ação, no sentido de modificar o mundo e os outros homens, é desconhecida, impossível e fatídica”.<sup>94</sup> Não há como negar que esse insulamento se traduz ainda numa forma de alienação. Entretanto, não podemos esquecer um dos traços característicos das personagens barretianas - a obscuridade - que segundo Lukács, “é a solidão da vida moderna”.<sup>95</sup>

Marco Aurélio demonstra uma visão fragmentada de seu universo, filtrada através de suas dores, do trabalho, das instituições, e da sociedade. Ele está separado dos outros assim como os outros dele – estranhos, alienados entre si – como demonstra esta invasão do narrador na consciência do protagonista:

E a galeria do pessoal superior começou passar-lhe pelos olhos. Primeiro, o ecônomo, um homem cauteloso, tímido, vivendo à parte, filosoficamente, cheio de respeito por tudo e por todos; era o homem mais firme, de mais caráter de todos; era o único em quem não se podia apontar uma infração de regulamento. Ordenava-lhe a lei que morasse próximo, ele morava; que assistisse as refeições dos asilados, ele assistia. Depois, o diretor, um velho formado em medicina, espécie curiosa de médico, que se amedrontava com a perspectiva de passar uma receita. Depois, o médico, os dois internos, estes pedantes, enfumaçados de sábios, etc.<sup>96</sup>

Quando comparamos um dos postulados literários mais caros de Lima Barreto – a literatura como um meio de reforçar a solidariedade entre os homens - à focalização do homem-coisa, a princípio o que soa como um contra-senso, se configura, depois, em atitude de denúncia. A intenção do romancista, nesses retalhos romanescos projetados na ficção, é mostrar como a atmosfera existencial sombria, em função de relações alienantes, bloqueia a solidariedade entre os homens. O tom cômico mais reconhecido na obra de Lima Barreto abre espaço ao sentimento trágico, responsável pela sensação inquietante transmitida pelos

<sup>94</sup> LINS, Osman. Op. cit, p. 43.

<sup>95</sup> LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. [Org.] Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. “Dostoiévski”, Trad. Élio Gáspari, p. 160.

<sup>96</sup> *Diário íntimo*, p. 67.

temas densos, pelos seres mergulhados em situações-limite e prestes a sucumbir numa realidade desconhecida, convergindo para a recorrente imagem do naufrago em terra estranha.

A partir dessas primeiras direções da prosa de Lima Barreto, é possível compreender os motivos pelos quais ela ocupa o pólo oposto ao da prosa contemplativa e sorridente de alguns projetos literários da *belle époque* carioca. Pode-se vislumbrar, nessas opções iniciais, sua pretensão em diminuir a distância entre autor e leitor, compreendendo que os dois, sem distinção, estavam imersos no cenário tecido pelas contradições produzidas pela modernidade no início do século XX. Daí, quem sabe, a inclinação de eximir-se de autorias, desculpar-se do escrito e mostrar o que ele denominava de sinceridade frente ao leitor, ao assumir a pose de anti-literato como em Isaías Caminha:

Perdoem-me os leitores a pobreza da minha narração. Não sou propriamente um literato, não me inscrevi nos registros da Livraria Garnier, do Rio, nunca vesti casaca e os grandes jornais da capital ainda não me aclamaram como tal – o que de sobra, me parece, são motivos bastante sérios, para desculparem a minha falta de estilo e capacidade literária.<sup>97</sup>

Posição que se tornou comum na escrita moderna e pode ser vista em Dostoievski nas primeiras páginas de *O adolescente*: “Valha a verdade que não tive em mira o aplauso público. Não sou homem de letras nem pretendo ser”.<sup>98</sup> Segundo Adorno, essa atitude de não escrever nenhuma palavra sem antes se desculpar pelo escrito é próprio do romance moderno no seu intuito de retirar “a tranqüilidade contemplativa do leitor diante da coisa lida”.<sup>99</sup>

As primeiras tentativas romanescas de Lima Barreto se configuram em uma espécie de prisma, em relação a toda sua ficção, revelando uma consciência de que a totalidade do narrador e da personagem não era mais possível. Destes

<sup>97</sup> *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, p. 42.

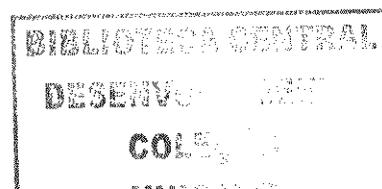
<sup>98</sup> DOSTOIEVSKI, Fiodor. *O adolescente*. Trad. Vasco Rodrigues. Porto: Progredios, s/d., p. 5.

<sup>99</sup> ADORNO, Theodor W. [et al]. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 272. “A posição do narrador no romance contemporâneo”.

primeiros sinais de fragmentação interior, que modulam o tom de sua produção, emerge uma face trágica, no sentido da experiência universal do sofrimento e da dor.

Dimensão desvela o empenho do escritor em compreender seu tempo e sua respectiva condição humana através da escrita. Nessa direção, nada mais adequada à sua idéia do que a construção de personagens, em particular, de protagonistas carregados de contradições e de falhas, tornando-os demasiadamente humanos e comuns, decretando, com isso, a ausência da figura do herói. Marco Aurélio é a encarnação desse prenúncio. O protagonista do romance, que aparentemente não saiu do esboço, sem dúvida, é o molde para seus futuros seres ficcionais: Isaías Caminha, Augusto Machado, Vicente Mascarenhas - inteligentes, ambiciosos -, mas portadores do orgulho, da revolta, da tristeza. A luta titânica de Policarpo Quaresma se anuncia na frase de Marco Aurélio: "A vida é uma escalada de Titã". A lucidez dolorosa de Gonzaga de Sá frente à coisificação da burocracia pública e de seus funcionários é a mesma manifestada em Marco Aurélio. Além das semelhanças entre si, tais personagens carregam as inquietações de nosso autor, levando em consideração o pendor confessional de sua produção, e de todo um segmento suburbano e mestiço. O que não significa dizer que tais elementos aprisionem sua obra no âmbito local, ao contrário, a condição existencial dos fracassados, independente de onde estejam, é universal.

Ao pensarmos nessa perspectiva anti-heróica é necessário, primeiro, entender a noção de herói legada pela tradição para, em seguida, compreendermos o seu contraponto. Os heróis, no ocidente, têm suas raízes nos cantos épicos gregos e eram considerados



seres excepcionais inscritos na lenda, cantados na poesia épica, representados no teatro trágico. Suas características, por trás da multiplicidade de tipos individuais, são constantes: eles vivem segundo um código pessoal feroz, são obstinados diante da adversidade; seu forte não é a moderação, mas sim a ousadia e mesmo a temeridade. Heróis são desafiadoramente comprometidos com a honra e o orgulho.<sup>100</sup>

Segundo Victor Brombert, grande parte da literatura ocidental moderna reagiu contra esse modelo e passou a adotar uma estratégia oposta no desenvolvimento de personagens. Primo Levi, por exemplo,

exalta o anti-herói - o “*eroe a rovescio*” - por sua fidelidade à dimensão rigorosamente humana, Levi não é evidentemente o único a desconfiar do culto do herói e a denunciá-lo por alimentar ilusões, desonestidade e inércia moral que advêm da confiança depositada em modelos ideais e inimitáveis.<sup>101</sup>

Essa “dimensão rigorosamente humana” pode ser considerada uma das marcas das personagens de Lima Barreto, o que confirma sua inclinação para o anti-heróico, ao apresentá-las demasiado frágeis. Fragilidade responsável pela sensação de impotência que elas transmitem frente aos desafios da vida em sociedade, o que se reflete às vezes numa certa paralisia do enredo, expressa em um andamento mais lento e, mais propriamente dito, na ausência de ação. O sentimento de impotência é compartilhado também por Lima Barreto em um de seus desabafos no *Diário íntimo*: “Para os jornais daqui estou incompatível. Podia tentar a aventura fora, mas não tenho liberdade; era preciso que estivesse só, só. Enfim, a minha situação é absolutamente desesperadora, mas não me mato”.<sup>102</sup>

Confissões desse gênero tornam-se peça chave para compreender que o fio condutor da escrita íntima possibilita ao nosso autor modular uma voz subjetiva que alcança não somente um grupo, ou a sociedade de seu tempo, mas a própria condição humana daqueles que não receberam os ventos da fortuna, mas antes,

<sup>100</sup> BROMBERT, Victor. *Em louvor de anti-heróis*. Trad. José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 13.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>102</sup> *Diário íntimo*, p.172.

acabaram se tornando náufragos na existência. Para o leitor familiarizado com a ficção brasileira e estrangeira não há dúvida de que a problemática dos desvalidos ou dos “humilhados e ofendidos” é a mesma em Inhaúma ou em São Petesburgo, mesmo que as gradações sejam diferentes.

O tom confessional como estratégia textual, na obra barretiana, caracteriza-se pela mobilidade, o que possibilita a ruptura entre o vivido e o ficcional, produzindo uma distensão estética em direção à dissolução das formas literárias, e a adoção de um novo ângulo de observação do mundo. Além disso, essa escorregadia fronteira da subjetividade do autor e sua ficção concorrem para suscitar uma reflexão sobre a consciência e a inconsciência. Esses conflitos da interioridade de seus personagens transformam-se, no âmbito do enredo, em artifícios que podem ser reconhecidos no manejo da ironia e nas escolhas temáticas.

Na crônica “A matemática não falha”, inserida em *Bagatelas*, Lima Barreto argumenta:

Quem fez nas primeiras idades uma representação da vida cheia de justiça, de respeito religioso pelos direitos dos outros, de deveres morais, de supremacia do saber, de independência de pensar e agir - tudo isso de acordo com as lições dos mestres e dos livros; e choca-se com a brutalidade do nosso viver atual, não pode deixar de sofrer até o mais profundo do seu ser e ficar abalado com esse choque para toda a vida, desconjuntado, desarticulado, vivendo aos trombolhões, sem norte, sem rumo e sem esperança.<sup>103</sup>

A partir desse ângulo, a representação da vida pode ser mais uma pista para se entender os dramas de suas personagens, pois a dialética de crença e descrença move a trajetória de expectativas e fracassos. Elas iniciam a caminhada rumo aos sonhos, e, paulatinamente, a vida em sociedade vai destruindo, desmi(s)tificando, até sucumbirem, ficarem paralisadas, como expressa o

<sup>103</sup> *Bagatelas*, p. 178.

desabafo de Isaiás Caminha: “O caminho da vida parecia-me fechado completamente, por mãos mais fortes que as dos homens”.<sup>104</sup>

É provável que o autor desenvolva uma tese – a do poder da hostilidade social no esmagamento dos ideais – e tenta representá-la a partir do choque entre as personagens crédulas nos discursos oficiais e os obstáculos impostos pela sociedade. A iminência dos fracassos acaba provando a impossibilidade de se pautar a existência na credulidade desses discursos, tecendo, dessa maneira, a descrença e um conseqüente itinerário de desilusões.

Não há dúvida de que os problemas interiores, a crise da subjetividade, criam tensões e dilacerações no indivíduo, o que termina refletindo na sociedade como numa espécie de jogo de espelhos. É justamente nesse contexto de conflitos que o modelo heróico é subvertido:

Esvazia-se o herói na medida em que cresce a consciência das forças condicionadoras. Mas o romancista de gênio dispõe de muitos meios para significar os caminhos do anti-herói: está em suas mãos dizer tanto a conformidade maciça da criatura com o ambiente (a personagem-tipo) quanto os desvãos do titanismo ou de onirismo, de erotismo ou de estetismo, para onde tendem a evadir-se as personagens “irregulares” nos seus sonhos de liberdade absoluta.<sup>105</sup>

A luta entre os ideais do indivíduo e as forças condicionadoras da sociedade gera o conflito na representação de si mesmo, sendo responsável pelo drama da maioria das personagens de Lima Barreto. Assim como o molde Tito/Marco Aurélio e suas projeções, Isaiás Caminha, Policarpo Quaresma, Gonzaga de Sá, Augusto Machado e Vicente Mascarenhas. Estes baseiam suas expectativas na ilustração para obterem a aceitação em alguns círculos sociais e, deste modo, usufruam dos direitos do homem de idéias, num contraditório país de doutores e analfabetos.

<sup>104</sup> *Recordações do escrivão Isaiás Caminha*, p. 124.

<sup>105</sup> Posfácio “Uma cultura doente?” de Alfredo Bosi, In: *A consciência de Zeno* de Ítalo Svevo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 407.

O *Diário íntimo* revela<sup>106</sup> que, quando do lançamento de *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, em 1909, Lima Barreto também havia esboçado *Gonzaga de Sá e Clara dos Anjos*, cujos lançamentos ocorreram, respectivamente, em 1919 e 1922, entretanto, optou pela obra “desigual” e “propositadamente mal feita”.

É sintomático que o romance de estréia apareça sob o signo do confessional.<sup>107</sup> Escolha que possibilita reconhecer as marcas do treinamento do diário, por isso é provável que a forma de *confissões* se ajuste melhor que a das *recordações*. Em particular, porque o narrador pretende se expor sem reservas, colocando a nu seus sonhos, enganos, covardias e tristezas: “resolvi narrar trechos de minha vida, sem reservas, sem perífrases...”<sup>108</sup> Nas recordações, a tônica recai na seleção dos episódios, e o narrador funde os sentimentos pessoais aos acontecimentos vividos, enquanto nas memórias, a intenção é provocar admiração nos leitores, prestar um serviço às gerações futuras de deixar o testemunho de seu tempo histórico.

A volta ao passado nas *Recordações* recupera, no hoje da narração, os fragmentos do eu de Isaías, o qual foi deixado ao longo do caminho. O eu de hoje consegue a distância suficiente para adotar um tom irônico e melancólico – bem próprio do anti-herói –, e, sem dúvida, o escrivão é o anti-herói da desilusão. Seus jogos de auto-ironia e de farpas à sociedade marcam suas recordações, de saída, em um duplo prefácio: o de Isaías, em 12 de julho de 1905, e o de Lima Barreto, em 31 de dezembro de 1916, que ali figura como personagem.

O prefácio se apresenta como um anticlímax da obra, nele encontra-se a *motivação*: “Eu me lembrei de escrever estas recordações, há dois anos, quando, um dia, por acaso, agarrei o fascículo de uma revista nacional. (...) Nela um dos

<sup>106</sup> Ver *Diário Íntimo*, ps 85, 125, 136.

<sup>107</sup> José Paulo Paes, em “O pobre diabo no romance brasileiro”, assinala que, em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, o signo confessional não parece adequado à representação literária do pobre diabo, pois a expressão conota uma posição de superioridade do compadecedor em relação ao compadecido – sem a superioridade não se justifica o uso da expressão: “Na ficção de índole confessional, o escritor, ao abrir-nos a intimidade de sua alma, nos convida antes à cumplicidade ou à empatia, que é uma relação de igual para igual”. p.45.

<sup>108</sup> *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, p. 42.

seus colaboradores fazia multiplicadas considerações desfavoráveis à natureza da inteligência das pessoas de meu nascimento..”<sup>109</sup>, a *matéria*: “vieram-me recordações de minha vida, toda ela, do meu nascimento, infância, puerícia e mocidade”<sup>110</sup>, e o *final*: “Mentalmente comparei os meus extraordinários inícios nos mistérios das letras a das ciências e os prognósticos dos meus professores de então, com este meu triste e bastardo fim de escrivão de coletoria de uma localidade esquecida. Por instantes, dei razão ao autor do escrito”.<sup>111</sup>

Apoiado no tom auto-irônico, ele espalha pistas de como se tornou vítima, primeiro, de si mesmo e, depois da sociedade. Seus sonhos de grandeza são traçados desde a infância por alguns sinais: a associação que o pai faz do dia de seu nascimento com a vitória de Napoleão; a voz da sibila que anuncia o futuro de glória no Rio de Janeiro; a leitura de *O poder da vontade*; a crença interior em sua superioridade; a visão profética no vôo dos patos negros desenhando o V de Vai, que sacramenta a quimera do sucesso: “Tomei isso como sinal animador, como bom augúrio do meu propósito audacioso”.<sup>112</sup> O narrador se dá conta, nesse exame do passado, de que aqueles sinais tidos como positivos, ao longo tempo, prepararam a armadilha da desilusão. Assim, a ingenuidade e a alienação embalaram seus sonhos.

Lima Barreto, na esteira da ficção realista do século XIX, também recorre ao conhecido argumento do provinciano que busca vencer na capital, e, em nome deste ideal, amarga todas as misérias possíveis - no caso de Isaías Caminha, preconceitos, injustiças e humilhações. Esse calvário, por assim dizer, coloca-o numa situação-limite, fazendo-o viver uma sensação de sítio em relação à vida. Em meio a essa agonia existencial, a única saída que o jovem provinciano enxerga é a morte. Em virtude disso, no plano da construção, dois motivos

---

<sup>109</sup> *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, p. 40.

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 48.

recorrentes na ficção de nosso autor se encontram: o refúgio na natureza e a vontade de dissolução:

Continuei a olhar o mar fixamente, de costas para os bondes que passavam. Aos poucos ele hipnotizou-me, atraiu-me, parecia que me convidava a ir viver nele, a dissolver-me nas suas águas infinitas, sem vontade nem pensamentos; a ir nas suas ondas experimentar todos os climas da terra, a gozar todas as paisagens, fora do domínio dos homens, completamente livre, completamente a coberto de suas regras e dos seus caprichos...<sup>113</sup>

É patente, na obra de Lima Barreto, uma obsessão pelo início, ou pelas origens, porém, o conjunto da produção revela, no outro extremo, a obsessão pelo fim, pela morte. Em todos os seus romances, nos deparamos com mortes, sejam naturais, assassinatos ou suicídios. A escolha dos títulos indica esta tendência *Triste fim de Policarpo Quaresma*, *Vida e morte de M.J Gonzaga de Sá*, *O cemitério dos vivos*. Além disso, o escritor dedicou uma crônica ao tema, *Elogio da morte*, revelando uma estranha ligação: “Ela é a grande libertadora que não recusa os seus benefícios a quem lhe pede.”<sup>114</sup> É provável que nas notas de 1908, do *Diário íntimo*, apareça a raiz da constante presença da morte em sua ficção:

Desde menino, eu tenho a mania do suicídio. Aos sete anos, logo depois da morte de minha mãe, quando eu fui acusado injustamente de furto, tive vontade de me matar. (...) Outra vez que essa vontade me veio foi aos onze anos ou doze, quando fugi do colégio. Armei um laço numa árvore lá do sítio da ilha, mas não me sobrou coragem para me atirar no vazio com ele ao pescoço. Nesse tempo, eu me acreditava inteligente e era talvez isso que me fazia ter medo de dar fim a mim mesmo. Hoje, quando essa triste vontade me vem, já não é o sentimento da minha inteligência que me impede de consumir o ato: é o hábito de viver, é a covardia, é a minha natureza débil e esperançada. Há dias que essa vontade me acompanha; há dias que ela me vê dormir e me saúda ao acordar.<sup>115</sup>

<sup>113</sup> *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, p. 128-129.

<sup>114</sup> *Marginalia*, p.43.

<sup>115</sup> *Diário íntimo*, p.135.

Isaías Caminha, como na confissão de Lima Barreto, por alguma razão, também não teve coragem para consumir o suicídio, no entanto, este ato, de certa maneira, simboliza a morte de seu ideal. Mesmo empregando-se como contínuo em *O Globo*, pelas mãos de Gregoróvitch Rostóloff, emerge dessa fase de desesperança um homem marcado pelas decepções, portador de uma dolorosa consciência sedimentada pelas duras engrenagens sociais, pela hostilidade do homem e pelo reconhecimento de seu lugar neste contexto. O que explica o aprofundamento na ironia, artifício que nasce da insatisfação: *La ironia, esta burla fina e dissimulada, puede elevar-se a consideraciones negativas sobre el mundo en general y sobre la sociedad en particular, porque es el veneno secreto do yo.*<sup>116</sup>

As experiências amargas que o fizeram abandonar o sonho de ser doutor tornam-se responsáveis pela aceitação do novo modo de vida: “No começo, custei a conformar-me com a posição de contínuo, mas consolei-me logo, ao lembrar-me dos meus heróis do *Poder da vontade*, e não foi sem desgosto que aceitei as fatiotas daqueles desconhecidos”.<sup>117</sup> A partir daí, a narração ganha outro rumo – a revelação dos meandros do jornal, com suas disputas nas questões de retórica e gramática, no relacionamento e na atuação dos jornalistas. As recordações dos problemas do jornal terminam por moldar uma imagem de superioridade do contínuo em relação aos redatores, como revela ao observar o estilo irônico utilizado pelo literato Floc: “faltava-lhe na ironia o imprevisto, o alcance moral e filosófico, aquela meditação por absurdo que Taine achou em Swift”.<sup>118</sup> Lima Barreto também manifestava, vez por outra, esse sentimento de superioridade, como exemplifica este conflito de convivência racial:

<sup>116</sup> GURMÉNDEZ, Carlos. *La melancolia*. Madrid: Espasa Calpe, 1994, p. 85.

<sup>117</sup> *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, p. 175.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 194.

Eu tenho muita simpatia pela gente pobre do Brasil, especialmente pelos de cor, mas não me é possível transformar essa simpatia literária, artística, por assim dizer em vida comum com eles, pelo menos com os que vivo, que, *sem reconhecerem a minha superioridade*, absolutamente não tem por mim nenhum respeito e nenhum amor que lhes fizesse obedecer cegamente.<sup>119</sup>

Além dessa confissão cheia de mágoa, em correspondência a Austregésilo de Ataíde, o escritor não admite ser comparado ao maior expoente das letras brasileiras de então:

Gostei que o senhor me separasse de Machado de Assis. Não lhe negando os méritos de grande escritor, sempre achei no Machado muita secura de alma, muita falta de simpatia, falta de entusiasmos generosos, uma porção de sestros pueris. Jamais o imitei e jamais me inspirou. Que me falem de Maupassant, de Dickens, de Swift, de Balzac, de Daudet - vá lá; mas Machado, nunca! Até em Turguenieff, em Tolstoi podiam ir buscar os meus modelos; mas em Machado, não!<sup>120</sup>

Apesar da consciência de superioridade que Isaías Caminha apresenta, sua sorte, ironicamente, modifica-se em virtude de um fator externo - o trágico suicídio de Floc. Enviado a procurar o diretor do jornal, Isaías encontra-o numa casa de prostituição. A discrição dele, em relação à circunstância, transforma-se em passaporte para sua ascensão e, tempos depois, em oportunidade de conhecer melhor a instabilidade dos homens e das coisas:

Nos meus primeiros meses de reportagem foi quando amei mais ativamente a vida. Não porque me visse adulado pelos almirantes e capitães de mar e guerra, mas porque senti bem a variedade omnimoda da existência, a fraqueza dos grandes, a instabilidade das coisas e o seu fácil deslizar para os extremos opostos. Dois meses antes era simples contínuo, limpava mesas, ia a recados de todos; agora, poderosas autoridades queriam as minhas relações e a minha boa vontade.<sup>121</sup>

<sup>119</sup> *Diário íntimo*, p. 76. (os grifos são meus)

<sup>120</sup> *Correspondência ativa e passiva*, p. 256-257, Tomo II.

<sup>121</sup> *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, p. 273.

A desilusão, marca patente desse anti-herói, não o abandona mesmo com a ascensão e a vida boêmia ao lado de Ricardo Loberant. É como se o fracasso de seus primeiros ideais o impedisse de saborear o status adquirido:

continuava, porém, a ir com ele aos teatros, às pândegas. Saíamos com raparigas, jantávamos nos arrabaldes pitorescos. Eu ia contente mas o meu contentamento durava pouco. Não sei o que sentia de ignóbil de mim mesmo e naquilo tudo, que no fim estava sombrio, calado e cheio de remorsos. Desesperava-me o mau emprego dos meus dias, a minha passividade, o abandono dos grandes ideais que alimentara. Não; eu não tinha sabido arrancar da minha natureza o grande homem que desejava ser; abatera-me diante da sociedade, não soubera revelar-me com força, com vontade e grandeza... Sentia bem a desproporção entre o meu destino e os meus primeiros desejos, mas ia.<sup>122</sup>

Na justificativa em relação à escrita das recordações, Isaías declara seus objetivos: relatar as dificuldades existenciais de um jovem cheio de sonhos para suscitar modificações no modo de pensar da sociedade. No entanto, ao fim da leitura das *Recordações*, percebe-se que existe um intuito velado, uma camada mais profunda, qual seja, a peregrinação do eu rumo à descoberta da consciência. Esta, ao mesmo tempo em que revela a superfície opaca das relações do eu consigo mesmo e com o mundo, carrega a dor da consciência. O que resulta em desencantamento, negativismo, ao constatar que, para qualquer jovem de sua condição, não importam os esforços e o preparo intelectual, todos os caminhos levam ao fracasso – da alienação ou da consciência. No caso de Isaías Caminha, os desgostos estão ligados ao preconceito racial e a sua condição de ilustrado, que, ao contrário de aparar as arestas, suscitavam uma segregação ainda maior.

Outra dimensão que não escapa ao leitor é o punhal cravado no coração das ideologias do liberalismo e do positivismo ilustrado, que levam em consideração a autonomia do indivíduo combinada à ilustração para o êxito na

---

<sup>122</sup> *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, p. 283.

escalada social. No entanto, as *Recordações* revelam a base falaciosa desses argumentos, devido à impossibilidade de direitos iguais numa sociedade marcada por profundas contradições.<sup>123</sup> Nesse sentido, a forma literária do romance confessional produz um bom rendimento estético, ao colocar em curso o roteiro existencial de um anti-herói confessando seus fracassos, advindos das ideologias liberal e republicana – mediação iconoclasta que ultrapassa os limites da subjetividade e se espraia em direção ao conjunto social.

Se Isaías Caminha teve um triste e bastardo fim de escrivão numa coletoria esquecida, ao anti-herói Policarpo Quaresma foi reservado o mesmo fado – um triste fim. Nas *Recordações*, o prefácio surpreende ao antecipar o final, enquanto no segundo romance de Lima Barreto, o anticlímax está presente no título, que sugere o itinerário da personagem.

Não há como deixar de lado o constante paralelo que se realiza entre o major e Dom Quixote. Primos entre si, antes de se lançarem ao campo de batalha, passam por um longo período de leituras. Enquanto Dom Quixote busca reconstituir os tempos da cavalaria, Quaresma procura encontrar a miragem do Brasil tecida pelos poetas românticos, cronistas e historiadores.

Ao contrário do projeto individualista do escrivão, o ideal do major possuía um caráter nacional, porém o signo do fracasso persiste. A narrativa em primeira pessoa das *Recordações* possibilita ao leitor participar dos conflitos internos da personagem, o que não é o caso de *Triste fim*, cuja narrativa é realizada em terceira pessoa. No entanto, esse narrador invade, vez por outra, a consciência do protagonista e de outras personagens. O enredo se desenrola na forma de um itinerário existencial, repetindo a mesma fórmula de *Isaías*

---

<sup>123</sup> Lima Barreto, em correspondência a Veiga Miranda, revela que seu intuito em *Isaías Caminha* foi desmistificar a obsessão pelo doutorado: “A odisséia dos rapazes pobres, que vêm do interior para as capitais, formar-se, não me merece a mínima condenação. Se a minha modesta pessoa deseja conseguir alguma coisa, é retirar do “doutor” o halo de aristocracia, de sujeito digno de executar tudo, melhor que dos outros, mesmo aquilo que seja inteiramente diferente da profissão que lhe marca o diploma”. *Correspondência ativa e passiva*, p.23. Tomo II.

*Caminha*. Entretanto a trajetória do protagonista é dividida em três momentos ou três tentativas revolucionárias: na cultura brasileira, na agricultura e na política.

As revoluções ou as reformas que Policarpo meditava foram germinadas em sua biblioteca. Em uma espécie de jogo especular, o leitor do romance é colocado frente a um personagem, que, antes de tudo, é um leitor obsessivo – e o que é pior, altamente impressionável, e, por isso, adquire uma fé cega nas imagens do Brasil recolhidas em toda sorte de obras:

Na ficção, havia unicamente autores nacionais ou tidos como tais: o Bento Teixeira, da *Prosopopéia*; o Gregório de Matos, o Basílio da Gama, o Santa Rita Durão, o José de Alencar (todo), o Macedo, o Gonçalves Dias (todo), além de muitos outros. Podia-se afiançar que nem um dos autores nacionais ou nacionalizados de oitenta pra lá faltava nas estantes do major. De História do Brasil, era farta a messe: os cronistas, Gabriel Soares, Gandavo; e Rocha Pita, Frei Vicente do Salvador, Armitage, Aires do Casal, Pereira da Silva, Handelman (*Geschichte von Brasilien*), Melo Moraes, Capistrano de Abreu, Southey, Varnhagen, além de outros mais raros ou menos famosos. Lá estavam Hans Staden, o Jean de Léry, o Saint Hilaire, o Martius, o Príncipe de Neuwied, o John Mawe, o von Eschwege, o Agassiz, Couto Magalhães e se se encontravam também Darwin, Freycinet, Cook, Bougainville, e até o famoso Pigafetta, cronista da viagem de Magalhães, é porque todos esses últimos viajantes tocavam no Brasil, resumidamente ou amplamente.

Além destes, havia livros subsidiários: dicionários, manuais, enciclopédias, compêndios, em vários idiomas.<sup>124</sup>

Toda essa informação que o narrador transmite sinaliza para os leitores o vulto que toma as leituras do major – a de uma voragem interior que o encaminha para viver uma ilusão livresca:

<sup>124</sup> *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 31.

trinta anos de meditação patriótica, de estudos e reflexões, chegava agora o período de frutificação. A convicção que sempre tivera de ser o Brasil o primeiro país do mundo e o seu grande amor à pátria, eram agora ativos e impeliram-no a grandes cometimentos. Ele sentia dentro de si impulsos imperiosos de agir, de obrar e de concretizar suas idéias. Eram pequenos melhoramentos, simples toques, porque em si mesma (era a sua opinião), a grande pátria do cruzeiro só precisava de tempo para ser superior à Inglaterra.<sup>125</sup>

O perfil que vai se delineando de Quaresma - metódico, aplicado, bondoso, modesto e ainda desejoso em realizar melhoramentos na pátria - começa a ser modificado na resolução em abandonar a teoria e colocar em prática suas idéias. Na cena de fundo do projeto de mudanças na cultura, na agricultura, ele já revela um comportamento megalômano, pois o bom Quaresma se considerava superior a seus semelhantes, e a perceptiva afillhada Olga notava este traço no padrinho: "sentia confusamente nele alguma coisa de superior, uma ânsia de ideal, uma tenacidade em seguir um sonho, uma idéia, um vôo enfim para as altas regiões do espírito".<sup>126</sup>

A obsessão em recuperar as raízes da cultura nos rituais e língua indígenas, nas danças folclóricas, nos instrumentos musicais, leva Policarpo à contramão de seu tempo, quando os modelos eram baseados na cultura francesa e nos clássicos portugueses. Suas atitudes radicais tornam-se descompassadas, e ele resvala no ridículo, na comicidade, como na adoção do cumprimento tupinambá: "lhe bateram à porta, em meio de seu trabalho. Abriu, mas não apertou a mão. Desandou a chorar, a berrar, a arrancar os cabelos, como se tivesse perdido a mulher ou um filho".<sup>127</sup>, e na elaboração de um requerimento para a mudança do idioma: "- usando do direito que lhe confere a Constituição, vem pedir que o Congresso Nacional decrete o tupi-guarani, como língua oficial e nacional do povo brasileiro".<sup>128</sup>

<sup>125</sup> *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 45.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 55-56.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p.80

A partir desses acontecimentos, surgem visões antagônicas da circunstância vivenciada pelo protagonista e, pelas personagens que o cercam. Enquanto o major possui uma crença inabalável em seus ideais de mudança, os vizinhos percebem, nesta fé cega, o caminho da insanidade. Vítima, duplamente, do sonho e da realidade, seu delírio indigenista desemboca em escárnio por todos os cantos da cidade. Internado no hospício, os vizinhos atribuíam à mania de leitura sua desrazão: “Ele não era formado, para que meter-se em livros? Devia até ser proibido a quem não possuísse um título acadêmico ter livros. Evitavam assim essas desgraças. Não acham?”<sup>129</sup> As palavras de Genelício instauram as dúvidas: quem é o alienado? E qual a origem da alienação?

O tema do efeito da alienação (ou bovarismo) e da consciência é um pano de fundo nesse romance. A *hamartia* de Quaresma é seu desequilíbrio em misturar a realidade dos livros à realidade cotidiana. Mergulhado na primeira, alienou-se da segunda, não conseguindo desvendá-la em meio à cegueira das letras, enquanto seus contemporâneos estavam alienados dos livros, das questões nacionais, pois estavam imersos naquele cotidiano.

Nessa tarefa de desvendar os meandros dessa história tragicômica, e de seu insano e ingênuo anti-herói, se observarmos o narrador, veremos que ele alterna, seguidamente, em relação aos personagens, comportamentos de identificação e distanciamento. Duas vezes se fundem, uma, em que ele manifesta simpatia pela causa de Policarpo, outra, em que sua narração acentua o patético da figura do major e de suas crenças disparatadas. Se nos voltarmos para as outras personagens que criticam Quaresma, o narrador lhes reserva o tom irônico que as degrada completamente. Tal conduta traduz sua desconfiança em relação às sentenças absolutas, fazendo com que o véu da ficção caia, e a posição crítica de Lima Barreto apareça. Como se sabe, o escritor foi um grande polemista, opinou sobre quase todos os temas de seu tempo, criticou uns,

<sup>129</sup> *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p.78.

defendeu outros, mas nunca se filiou a nenhuma corrente – seu partido, sua militância, era a literatura.

À medida que os projetos de Quaresma vão sendo colocados em prática e angariam fracassos, a alienação vai saindo de cena, e a consciência, a dolorosa lucidez, começa a emergir, traduzida pela desilusão. Uma das primeiras manifestações da frustração ocorre quando a frágil reforma agrícola é destruída pelas formigas, levando nosso anti-herói a refletir melancolicamente: “Veio recordar-se do seu tupi, do seu *folk lore*, das modinhas, das tentativas agrícolas – tudo isso lhe pareceu insignificante, pueril, infantil”.<sup>130</sup>

A crença inabalável em seu idealismo e na “missão” de reformador nacional leva-o ainda a batalhar em prol de Floriano Peixoto. Entretanto, sua idéia de revolução é também livresca. A violência e as prisões abalam seu espírito, fazendo-o discordar do marechal de ferro, o qual fincado na realidade objetiva, não tem dúvida em mandar prendê-lo, ainda mais que o tinha como *visionário*. Policarpo, de posse da consciência plena de sua condição, se angustia com o rumo de seus ideais. Antes de anti-herói trágico, ele é um leitor trágico que descobre o poder de auto-engano que a ilustração irrefletida possui: “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.”<sup>131</sup>

Em Isaías Caminha e Policarpo Quaresma, temos dois ideais de vida que não se cumprem, destino típico do anti-herói. Se o projeto individualista do escritor era alcançar o status com um título de doutor, e o “cipoal intrincado”, que a sociedade armou, impediu sua escalada, Policarpo, apesar do projeto em prol da nação, de um ideal de melhoramento, é igualmente impedido. É provável que, diante de itinerários tão melancólicos, a epígrafe de Renan, que abre *Triste fim* esclareça os descaminhos desses anti-heróis: “Le grand inconvénient de la vie

<sup>130</sup> *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 184.

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 284.

réelle et ce qui la rend insupportable à homme supérieur, c'est que, si l'on y transporte les principes de l'idéal qualités deviennent des défauts, si bien que fort souvent l'homme accompli y réussit moins bien que celui a pour mobiles l'egoïsme ou la routine vulgaire".

Lima Barreto demonstrou, ao longo do *Diário íntimo*, a mesma tendência de sonhador livresco. Esta inclinação pode ser observada na idéia de escrever a *História da escravidão negra no Brasil*, influenciado pelas leituras de Zola: "Veio-me à idéia, ou antes, registro aqui uma idéia que me está perseguindo. 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 epopéia".<sup>132</sup> Além disso, o escritor pesquisou entre o povo e registrou uma coletânea de contos folclóricos, sendo que alguns foram incluídos em *Triste fim de Policarpo Quaresma*; adotou ainda um decálogo de vida a partir da leitura de *Crime e loucura*, de Maudsley, *Le bovarisme*, de Gaultier, ilustra algumas das idéias de Lima Barreto: "Voltei para casa e li até à uma hora o bovarismo do Gaultier, um curioso livro que se propondo revelar uma coisa já pressentida, entretanto, é duma frescura de brisa fagueira dos poetas. Estou lendo e acho lisonjeiro para mim achar nele vistas que eu já tinha sentido também".<sup>133</sup> A relação do romancista com os livros revela um leitor impressionável, pois algumas de suas leituras são reaproveitadas em sua ficção, concretizadas em escolhas temáticas e composicionais.

Nas notas do *Diário íntimo*, de 1906, consta o primeiro esboço de *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá*, as "opiniões e idéias" desta personagem seriam o tema do livro. Ali está traçada sua fisionomia *intelectual*: bacharel em letras pelo antigo Imperial Colégio Dom Pedro II, conhece a psicologia e a metafísica de "todos os tempos", e a *sentimental*: não é casado e só amou duas vezes. É possível encontrar, nesses traços iniciais da personagem, a obsessão pela leitura presente

<sup>132</sup> *Diário íntimo*, p. 84.

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 92.

em Policarpo Quaresma e Isaías Caminha: “Despido de ambições, acabado seu curso, não abandonou os livros. Continuou a ler e a comprá-los mensalmente, procedendo as leituras com a ordem e o vagar de quem vai escrever uma tese”.<sup>134</sup> Lima Barreto, fiel ao seu método de sistematizar as origens da personagem, esquematiza as datas de nascimento e morte dos ascendentes de Gonzaga de Sá. Neste esboço é desenvolvido um diálogo com um interlocutor desconhecido, os resumos dos capítulos e a descrição da morte do protagonista, episódio não aproveitado na versão definitiva. No rascunho, o falecimento ocorre após uma espécie de delírio:

Está de camisolão, a rasgar papéis e notas. Muito magro, a cabeça muito grande, etc. De repente, sai do quarto, vem à sala de visitas, grita pela irmã, fá-la sentar ao piano, obrigando-a a tocar a ‘Bamboula’ e morre num desfalecimento, recostado num divã, dizendo: - Que complicação...que peso...foi-se...afinal! Estou eu, a irmã, o preto velho e o Aleixo Manuel.<sup>135</sup>

Treze anos depois, a cena ganha contornos poéticos e místicos. Em mais um costumeiro passeio pela cidade, a conversa entre Gonzaga de Sá e Augusto Machado (interlocutor desconhecido do diário e narrador da biografia romanceada) está carregada de um clima de morte. A princípio, Gonzaga de Sá se irrita ao observar o andar apressado dos ingleses e argumenta: “Não se corre nem para a morte a quem amo” (sic). Em seguida, aponta um casarão e informa que lá moram freiras, princesas e um conde, mas estão mortos, e prossegue “- Sim, mortos! Vês lá o sinal da morte?” Logo depois dessa visão mortuária, seguem para a casa do velho amanuense, quando este “contemplou o mar insondável, abaixou-se para colher uma flor que me oferecera, mas caiu, e morreu. Foi assim”.<sup>136</sup> O episódio anterior do diálogo permeado pelo clima de morte já prepara esse acontecimento. Na breve descrição da morte, o mar funciona como uma espécie de chamado, e quatro verbos são suficientes para

<sup>134</sup> *Diário íntimo*, p. 116.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>136</sup> *Vida e Morte de M.J.Gonzaga de Sá*, p. 43.

descrever o fim da vida de Gonzaga de Sá, mas isso não impede a presença da delicadeza e de um certo lirismo melancólico.

O dado curioso dessa passagem fica por conta de uma concisão que surpreende, formulada por um narrador marcado pelo detalhismo e pelo tom impressionista. Esse descompasso poderá ser confirmado nos últimos capítulos do romance, quando a narração da morte de Romualdo, amigo de Gonzaga de Sá, ocupa dois capítulos recheados dos mais diversos detalhes sobre o velório e o enterro. Na estranha atmosfera em que se misturam o cheiro das velas, das flores e a figura do falecido, Augusto Machado trava uma conversa trespçada por um erotismo velado, num clima de sedução que se opõe à presença de Tanatos:

Nessa rápida postura, a moça atraía fortemente. Seus seios pareciam intumescidos, o pescoço, longo e roliço, saía todo do corpete, e as formas miúdas desenhavam-se com relevo por entre as dobras do vestido. Aquela desenvoltura tão longe da rua do Ouvidor! Compreendia-se? Ainda lhe vi a tez macia, os cabelos castanhos, as mãos longas e bonitas, um pouco estragada pelo trabalho doméstico... Depois, nasceram-me coisas obscenas; vagos e indefinidos desejos cresceram em tumulto de roldão; borbulhavam, subiam e desciam dentro de mim, encontravam-se, faziam-se outros a exigir satisfações, carícias, estados enervados e deliciosos... Conversamos muito ainda, esquecidos do defunto, inebriados um do outro como se estivéssemos em um baile.<sup>137</sup>

Essa cena, de certa maneira, metaforiza um dos temas ou o tema principal do romance, a oposição das forças contrárias – VIDA e MORTE –, como o título do livro indica, ou seja, a intenção seria refletir acerca destas parênticas existenciais desenvolvidas nas conversas entre os dois amigos. Nota-se, entretanto, ao longo do romance, que essas forças acabam revelando um fio de continuidade e não de contradição.

O mesmo procedimento do prefácio ambíguo, como o de *Isaiás Caminha*, é retomado em *Gonzaga de Sá*. Lima Barreto, na “Advertência”, em abril de 1918,

<sup>137</sup> *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá*, p. 118.

assume a responsabilidade pela publicação da “pequena obra”, aproveitando para desferir duas críticas à concepção da forma :

não me pareceu de rigor a classificação de biografia que o meu amigo Machado lhe deu. 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; e não é só por isso, penso assim, como também pelo fato de muito aparecer, e às vezes, sobressair demasiado, a pessoa do autor. Aqui e ali, Machado trata mais dele do que do seu herói.<sup>138</sup>

Na “Explicação necessária”, de Augusto Machado, em 08.10.1906, ele justifica a publicação da obra a partir da leitura de biografias de ministros feitas por Pelino Guedes. Nesse prefácio é possível perceber que a “monografia” segue na direção contrária à idéia de que uma vida obscura não merece ser contada – pois o biografado é Manuel Joaquim Gonzaga de Sá, o velho amanuense da absurda Secretaria dos Cultos.

A decisão de Augusto Machado em relatar a vida de Gonzaga de Sá acaba se tornando um convite para refletir a respeito de si mesmo e empreender uma viagem de autoconhecimento, inspirada pelos diálogos com o excêntrico amigo. As conversas que se sucedem, ao longo do romance, levam a entender que se trata de um discipulado existencial, e o motivo gira em torno da cidade. O mestre Gonzaga guia Augusto Machado ao encontro de uma cidade criada pelo seu olhar impressionista, como se estivessem se movimentando no interior de um labirinto construído pelas avenidas, parques, sobrados, visões alternadas do mar e das montanhas, e o traçado confuso do centro.

Walter Benjamin<sup>139</sup> assinala que a cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto, e, para Jean Paris<sup>140</sup>, o labirinto é alegoria do destino

<sup>138</sup> *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá*, p. 27.

<sup>139</sup> BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa; Hermerson Alves Batista São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 203.

<sup>140</sup> Cf. LINS, Osman. Op. Cit., p. 66.

humano, e o senso comum resume o destino humano como um caminhar para a morte. Se conjugarmos os dois motivos – labirinto e destino – compreenderemos que Gonzaga de Sá, além de guiar Augusto Machado pelos meandros da cidade, o conduz a uma andança interior, tornando-se uma espécie de guia espiritual, ao iniciar o jovem amanuense nas reflexões existenciais:

Fazia uma tarde dúbia, de luz irregular e ameaçando tempestade; mas a minha secreta correspondência com o meio avisara-me que não choveria. (...) Notei então o acordo entre o mar e as serras. O negro costão do Pão de Açúcar dissolvia-se nas mansas ondas da enseada; e da mágoa insondável do mar se fazia a tristeza da Boa Viagem. (...)

A Glória, do alto do outeiro, com o seu séquito de palmeiras pensativas, provocou-me pensar e rememorar minha vida. (...) Não tive desgosto; dei como um desvio de sentimento, procurando ver como minha vida se desenvolvera, segundo as obscuras determinações do fragmento do planeta em que nascera. Durante meia hora, fiz um detido exame dos meus atos passados e fui colhendo as suas analogias com o meu ambiente pátrio.<sup>141</sup>

O conteúdo filosófico, místico e vago do romance torna-o diferente dos outros – ao contrário da luta pela ascensão ou por um ideal inatingível, essa obra traz a ausência de um objetivo, de um drama. Não é possível encontrar o fio condutor do enredo, pois este é construído de fragmentos das reflexões, concretizadas nos diálogos dos dois amanuenses. O artifício da narração realizada em segunda pessoa confunde as instâncias, a ponto de Augusto Machado, o coadjuvante, parecer, por vezes, o protagonista. As trajetórias, por assim dizer, tornam-se paralelas, pois o jovem narrador que se propõe a contar a história termina por se desnudar, às vezes, mais que o biografado.

O tom das conversas entre o mestre e o discípulo instaura um clima nostálgico, melancólico e impressionista, o qual desvela um dos legados que Gonzaga deixa a Augusto Machado – a consciência da alienação do povo e a exploração da ordem instituída:

<sup>141</sup> *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá*, p. 38-40.

- A nossa gente não sofre é insensível.

- Diz sério? - E logo acrescentou: - Sofre. Sim. Sofre a sua própria humanidade.

O meu amigo falava calmo, mas com um traço de azedume na voz.

- Se eu pudesse - aduziu - se me fosse dado ter o dom completo de escritor, eu havia de ser assim um Rousseau, do meu jeito, pregando à massa ideal de vigor, de violência, de força, de coragem calculada, que lhe corrigisse a bondade e a doçura deprimente. Havia de saturá-la de um individualismo feroz, de um ideal.<sup>142</sup>

Todos esses traços revelam que Gonzaga de Sá é um tipo de anti-herói niilista, solitário, angustiado, misterioso, cuja principal característica é a descrença em regimes políticos, no poder, e nas instituições, sejam elas quais forem; e nisso Augusto Machado o acompanha, pois, ao longo da narração, ele observa as impressões do velho amanuense. Daí a predileção por uma vida pautada pela obscuridade. Seu único prazer é observar a paisagem da cidade do Rio de Janeiro e suas construções antigas, que desapareciam com os novos tempos. *Flânerie* responsável, às vezes, por atitudes imprevisíveis, como faltar à repartição para contemplar ao sol do meio dia um casebre no Castelo, que, para seu desalento, não existia mais, provavelmente demolido pela febre do "bota-abaixo" republicano.

O verbo *olhar* é a marca do romance. Os olhares de Gonzaga e Augusto tentam recuperar as imagens da cidade antiga que desabava, e junto com ela um tempo que se mistura com sua própria existência. Os signos da morte, da decadência, estão por todos os lados, provocando em Gonzaga a aguda consciência do desenraizamento, próprio do anti-herói barretiano: "O que mais me aborrece é ter chegado a esta idade vazio de tudo, vazio de glória, de amizade, só, e quase isolado dos meus e dos que me podiam entender. Estou abandonado, como um velho tronco desenraizado, num areal..."<sup>143</sup>

<sup>142</sup> *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá*, p. 134.

<sup>143</sup> *Ibidem*, p.149-150.

No final do romance, Augusto Machado demonstra ter recebido a herança de lucidez do velho amanuense, além de ter assimilado a mesma ironia desencantada. Essa lucidez desponta ao observar a inocência do afilhado de Gonzaga em desconhecer os efeitos da educação para o jovem mestiço:

Bênçãos a ambos, que, na sua missão educadora, souberam ser bons, sem interesse e sem cálculo de espécie alguma, apesar de todos os dois terem concorrido para ampliar, com o hábito de análise e reflexão que o estudo traz, a consciência da criança que devia ficar restrita aos dados elementares para o uso do viver comum, sem que viessem surgir nela uma mágoa constante e um fatal princípio permanente de inadaptação ao meio, criando-lhe um mal-estar irremediável e, conseqüentemente, um desgosto da Vida mais atroz do que o pensamento sempre presente da Morte!<sup>144</sup>

Diante de uma obra desse perfil, é compreensível que Lima Barreto optasse por *Isaiás Caminha* para se lançar no cenário das letras brasileiras, devido ao jeito “cerebrino” de *Gonzaga de Sá*, que não causaria o efeito de “desagradar” como ele pretendia. Foram treze anos de amadurecimento do livro, ou seja, do esboço ao lançamento - e alguns temas estão mais sedimentados do que nunca em suas reflexões: a alienação, o descompasso interior do mestiço ilustrado, a cidade como personagem, a crítica à burocracia e ao positivismo republicano. O insulamento continua sendo a tônica nas relações das personagens, e, nesse romance, especialmente, funciona como defesa de um tempo de brutalidade, situação marcante em diversos momentos da ficção de Lima Barreto.

O *Diário do hospício*<sup>145</sup> testemunha o cotidiano da reclusão de Lima Barreto no manicômio, e o romance, *O cemitério dos vivos*, reaproveita esses flagrantes como matéria ficcional. O compasso autobiográfico, o hibridismo e a alternância de narradores no diário marcam os relatos. Se nos quatro primeiros capítulos do *Diário do hospício* é Lima Barreto quem relata sua internação: “Estou no Hospício

<sup>144</sup> *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá*, p. 167-168.

<sup>145</sup> A análise mais detalhada dessas obras será desenvolvida no terceiro capítulo.

ou, melhor, em várias dependências dele, desde o dia 25 do mês passado. Estive no pavilhão de observações, que é a pior etapa de quem, como eu, entra para aqui pelas mãos da polícia.”<sup>146</sup>; a partir do quinto capítulo, ocorre a ficcionalização do eu do diarista, ou, quem sabe, delira: “Não tenho meus livros à mão; entretanto, minha casa, o delírio de minha mãe... Oh! Meu Deus! Tanto faz, lá ou aqui... Meu filho ainda não delira, mas a toda hora espero que tenha o primeiro ataque... Minha mulher faz-me falta(...)”.<sup>147</sup> No romance inacabado, *O cemitério dos vivos*, Vicente Mascarenhas é quem recorda seus infortúnios: a viuvez, o filho doente, a sogra insana, enfim, seus dramas e tragédias íntimas.

Os dois textos constituem uma tentativa dos narradores de buscarem a si mesmos, mas, em se tratando da escrita introspectiva, é difícil delimitar o que é reconstrução do que é imaginário, pois estamos diante de terreno movediço, como sugere Vladimir Nabokov: “ninguém pode falar de si mesmo numa autobiografia sem estar consciente da quantidade de ficção que entra no conceito dum *eu*”.<sup>148</sup>

Se o diário é uma forma de organização da vivência e uma espécie de preparação para a ficção, o protagonista assume o tom confessional ao iniciar o romance relatando os eventos de sua vida. Não estamos diante de uma existência palpitante, cheia de aventuras, viagens, lances interessantes, que justifique o relato para os leitores mais exigentes; ao contrário, trata-se de uma vida modesta, e até certo ponto obscura, repleta de limitações financeiras com toda sorte de dificuldades, mas que ele tentava superar estabelecendo grandes ideais, como examinar as bases da ciência para desmascará-la e mostrar seus equívocos e preconceitos. O narrador-protagonista não teme ainda em expor suas fragilidades e escancarar para os leitores a intimidade fraturada de um homem comum. Confissões que adequam a personagem à série dos anti-heróis barretianos.

<sup>146</sup> *Diário do hospício*, p. 33.

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>148</sup> Apud ROCHA, Clara. *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*, p. 80.

Vicente Mascarenhas segue, como os outros protagonistas, uma trajetória de frustrações e fracassos, e nisso seu projeto individualista se aproxima de Isaías Caminha. Se o ideal do escrivão era ser doutor e superar a vergonha doméstica, o sonho de Mascarenhas era a glória literária, aspirações que levaram os dois a viverem o drama do ambicioso numa realidade hostil. Entretanto, a capitulação do narrador de *O cemitério dos vivos* está diretamente relacionada ao núcleo doméstico que desencadeia seu drama pessoal ao interromper a execução de seus planos literários. Não há dúvida de que esse é um dos temas que migra do *Diário íntimo* de Lima Barreto para sua ficção: “A minha vida de família tem sido uma atroz desgraça. Entre eu e ela há tanta dessemelhança, tanta cisão, que eu não sei como adaptar-me”.<sup>149</sup>

No romance, a partir do momento em que o narrador-protagonista constitui uma família, esta se converte em elemento desagregador de seu mundo e de seu ambicioso projeto – escrever uma grande obra e obter a glória literária, enfim, ser um intelectual capaz de opor-se e impor-se às idéias preconceituosas de seus contemporâneos. Ideais que fracassam ao se ver perdido em questões domésticas e impedido de levar a vida de um homem de idéias. Com esse argumento, por um lado, ele ironiza a ideologia do casamento como fator de equilíbrio na vida pessoal, por outro, parece comprovar a incompatibilidade entre criação artística e as demandas da vida doméstica.

Mas quem é esse homem que idealizou a glória literária e conviveu com o fracasso? Vicente Mascarenhas pode ser considerado um covarde, um fraco por não conseguir superar os obstáculos impostos pela existência, ou um homem à mercê do absurdo e do inexplicável da vida humana naquele contexto? Não há como negar, ele é o protótipo do anti-herói humilhado e fracassado. Se Policarpo Quaresma é primo de Dom Quixote, o parentesco de Mascarenhas é com Robinson Crusoe, em particular, pela condição de náufrago em terra estranha. O

---

<sup>149</sup> *Diário íntimo*. p. 91.

protagonista d'*O cemitério* navega nas águas revoltas das forças condicionadoras da sociedade e de sua própria condição psíquica:

Tinha trinta e poucos anos, um filho fatalmente analfabeto, uma sogra louca, eu mesmo com uma fama de bêbado, tolerado na repartição que me aborrecia, pobre, eu via a vida fechada. Moço, eu não podia apelar para minha mocidade; ilustrado, não podia fazer valer a minha ilustração; educado, era tomado por vagabundo por todo mundo e sofria as maiores humilhações. A vida não me tinha mais sabor e parecia que me abandonava à esperança.<sup>150</sup>

Em meio a esse vórtice, a literatura, para Vicente Mascarenhas converte-se em tábua de salvação, tanto que de leitor rapidamente se transformou em colaborador de jornais e escritor com um livro publicado. Contudo, se a escrita é responsável pela superação de seus dramas de consciência, não o capacita a lidar com a vida – vítima de um *eu* paralisado, que não enxerga a saída para seus problemas íntimos. Talvez a questão seja mais ampla, ele não consegue lidar com a complexidade do mundo e seus inevitáveis obstáculos e incertezas. Nesse sentido, seu coração é menor que o mundo.

A entrada de Vicente Mascarenhas no manicômio representa a construção de uma espécie de enredo absurdo, no qual o espaço torna-se cenário onde, segundo ele, desenrola-se uma trama insólita: “Como é que eu, em vinte e quatro horas, deixava de ser funcionário do Estado, com ficha na sociedade e lugar no orçamento, para ser um mendigo sem eira nem beira, atirado ali que nem um desclassificado?”<sup>151</sup> O escritor que fracassou em suas ambições, que não conseguiu amar, se vê golpeado mais uma vez pela vida e agora, ironicamente, é pela ciência, alvo de suas críticas. Na mesma situação, Lima Barreto/Tito Flamínio desferem farpas irônicas ao saber médico no *Diário do hospício*: “Caído aqui, todos os médicos temem pôr o doente na rua. A sua ciência é muita curta,

<sup>150</sup> *O cemitério dos vivos*, p. 179.

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 181.

muito prevê; mas seguro morreu de velho e é melhor empregar o processo da Idade Média: a reclusão”.<sup>152</sup>

No entanto, a vivência no hospício e a observação da loucura transformam sua percepção do *outro*; ele começa a entender que aquele mundo incompreensível e fragmentado poderia se converter numa experiência de aprendizagem: “Eu estava ajuizado e tinha muito que aprender com os loucos”.<sup>153</sup>

A forma do romance confessional, na qual o *eu* do anti-herói se torna o centro, acaba se configurando em aprendizagem, em descoberta da realidade do mundo, ainda que por meio do sofrimento, e, nesse sentido, a escrita redime as falhas e as contradições desse anti-herói: “Entretanto, pareceu-me que ver a vida assim era vê-la bela, pois acreditei que só a tristeza, só o sofrimento, só a dor faziam com que nós nos comunicássemos com o Logos, com a Origem das Coisas e de lá trouxéssemos alguma coisa transcendente e divina”.<sup>154</sup>

Em um universo desenhado pelo sofrimento, em função de expectativas que não se cumprem, o fracasso converte-se na essência do protagonista de *O cemitério dos vivos*. Em sua figura se fundem os outros anti-heróis barretianos, revelando que a condição do fracassado e humilhado é uma imagem recorrente na construção das personagens de Lima Barreto – particularidade do romancista em relação à literatura brasileira do período anterior.

Mário de Andrade, em “Elegia de abril”, considera que o fio do sofrimento humano encarnado na figura do fracassado aparece pela primeira vez na literatura brasileira na personagem Carlos de Melo, em *Menino de engenho*, além de Luís da Silva, em *Angústia*. Segundo o escritor modernista, esses personagens não continuam nenhuma tradição em nossa literatura. Pode-se atribuir, a ausência dos seres ficcionais de Lima Barreto, nesta análise, ao provável

---

<sup>152</sup> *Diário do hospício*, p. 76.

<sup>153</sup> *O cemitério dos vivos*, p. 145.

<sup>154</sup> *Ibidem*, p.163.

desconhecimento por parte do estudioso do conjunto da produção do escritor carioca.

O autor de *Macunaíma* observa ainda que esse tipo de personagem difere das literaturas estrangeiras como *Dom Quixote*, *Otelo*, *Madame Bovary*, pois estes possuíam ideais, ambições, mas esbarraram em forças maiores, enquanto o “fracassado brasileiro é um ser sem força nenhuma, do indivíduo desfibrado, incompetente para viver, e que não consegue opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente. Antes, se entrega à sua conformista insolubilidade”.<sup>155</sup>

Tomando esse estudo como ângulo de observação das personagens de Lima Barreto, os protagonistas analisados em nossa investigação pertencem à linha dos fracassados que lutam, possuem ideais, ambições, mas são impedidos pelas engrenagens da sociedade ou pelo absurdo da fatalidade. Talvez Gonzaga de Sá destoe dos outros por ter aderido a uma vida obscura, e ter abandonado um ideal concreto por um abstrato – a *flânerie*. Entretanto, uma observação mais cuidadosa permite perceber que há, nessa atitude, uma revolta silenciosa contra a violência dos novos tempos republicanos – é a alma mais vasta, que, diante de um mundo degradado prefere se recolher.

Se, nos primeiros esboços do *Diário íntimo*, Tito/Marco Aurélio Brandão desponta como molde para algumas personagens barretianas, a matriz é o próprio Lima Barreto, que viveu, desde os tempos da Politécnica, o desencanto do mulato ilustrado, que não encontra seu lugar na sociedade, onde é segregado, e no subúrbio se isola, devido a sua superioridade intelectual. Fatores responsáveis pelo constante sentimento do desenraizamento e da inadaptação. É patente, nas páginas dos diários e na ficção, sua mágoa pelas esperanças criadas pelas ideologias republicanas ligadas ao individualismo e as perspectivas de uma sociedade atrasada e preconceituosa. É provável que esses sentimentos plasmem

<sup>155</sup> ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974, p. 190. “Elegia de abril”.

suas confissões com tintas sombrias, que se espalham no conjunto de sua obra, revelando uma face trágica.

A subjetividade dos escritos liga-se tão intimamente às suas máscaras ficcionais que, por vezes, se confundem com a expressão de seus sentimentos: as decepções de Isaías Caminha, o desequilíbrio ingênuo de Policarpo Quaresma, o ceticismo de Gonzaga de Sá, o desencanto de Augusto Machado e a ambição frustrada de Vicente Mascarenhas.

Qual função desempenharia essa perspectiva anti-heróica dentro do projeto literário de Lima Barreto? Partindo do pressuposto que sua escrita confessional alimenta sua composição ficcional, que se direciona para um alcance social e coletivo, essas personagens destituídas do heroísmo tradicional, subvertem o modelo de seres excepcionais, vivendo grandes aventuras. A “fidelidade à dimensão rigorosamente humana” desses tipos representa as tensões de um tempo marcado pelos conflitos individuais e sociais, em particular, de um segmento excluído, silenciado, que ganha voz, ainda que abafada, nas páginas da ficção anti-heróica de Lima Barreto.

## 2. A melancolia

Uma das razões para se escrever um diário é a busca do autoconhecimento, além de ser uma forma do escritor estabelecer um diálogo consigo mesmo, para se proteger, segundo Blanchot, “por meio da angústia da solidão que atinge o escritor por intermédio da obra”<sup>156</sup>. Motivações que podem ser reconhecidas nos diários de Lima Barreto. O *Diário íntimo* e o *Diário do hospício* revelam o universo de um melancólico e solitário, constantemente em desajuste com seu espaço, ora a casa paterna: “Como a casa me aborrecesse, não unicamente pela tristonha moléstia de meu pai, mas por ela mesma em si, com quem nunca me acomodei”;<sup>157</sup> ora a vizinhança: “De resto, tinha horror à vizinhança e, por isto e pelo que disse mais acima, procurei sempre entrar em casa ao anoitecer, quando todos estavam recolhidos... coisa de maluco”;<sup>158</sup> ora o trabalho: “ontem não fui à secretaria. Passo mal. Uma impressão de cansaço, uma vontade de nada fazer, tenho fadiga de corpo”.<sup>159</sup>

No *Diário do hospício*, o mesmo sentimento de “não pertencer” o acompanha como interno do manicômio: “Estou entre mais de uma centena de homens, entre os quais passo como um ser estranho. Não será bem isso, pois vejo bem que são meus semelhantes. Eu passo e perpasso por eles como um ser vivente entre sombras - mas que sombras, que espíritos?”<sup>160</sup>

O mal-estar de inadaptado construía, aos poucos, um abismo entre ele e seu mundo, convertendo-se na impossibilidade de interagir e de aceitar sua condição de vida. Semelhante inadequação gera o exílio interior, que se expressa em melancolia, como o diário revela:

---

<sup>156</sup> BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 19.

<sup>157</sup> *Diário íntimo*, p. 71.

<sup>158</sup> *Diário do hospício*, p. 48.

<sup>159</sup> *Diário íntimo*, p. 82.

<sup>160</sup> *Diário do hospício*, p. 46.

Há coisas que, sentidas em nós, não podemos dizer. A *minha melancolia*, a mobilidade do meu espírito, o cepticismo que me corrói – cepticismo que, atingindo as coisas e pessoas estranhas a mim, alcançam também a minha própria entidade – nasceu da minha adolescência feita nesse sentimento da minha vergonha doméstica, que também deu nascimento a minha única grande falta.<sup>161</sup>

Na crônica, “Sobre o carnaval”, Lima Barreto assume novamente a condição de melancólico:

Nunca fui carnavalesco, mas, como todo *melancólico e contemplativo*, gosto do ruído e da multidão e não fugia a ele. O isolamento faz-me mal à alma e ao pensamento. Mergulho no barulho dos outros, deixo de pensar em mim e nas fantasmagorias que eu mesmo criei para o meu padecer. A embriaguez que a multidão traz, é a melhor e a mais inofensiva de todas que se tem até agora inventado.<sup>162</sup>

A melancolia, dessa maneira, parece ser inerente a sua psicologia e de alguma maneira influencia na construção das personagens, modulando, em alguns momentos, o tom em sua obra ficcional, como neste desabafo de Gonzaga de Sá:

O que tenho, de fato, é aborrecimento, é tédio; sofro em me sentir só; sofro em me ver que organizei um pensamento que não se afina com nenhum.(...) Sou estéril e morro estéril... As palavras me faltam; as idéias não encontram expressões adequadas, para se manifestarem... Enfim, estou no fim da vida, e só agora sinto o vazio dela, noto a sua falta de objetivo e de utilidade... Meu coração foi sáfaro...<sup>163</sup>

É possível que na obra de Lima Barreto, a presença do mulato, com sua crise identitária, seja mais freqüente do que em qualquer outra da literatura nacional. O escritor focaliza bem de perto o drama deste segmento excluído do

<sup>161</sup> *Diário do íntimo*, p. 77.

<sup>162</sup> *Feiras e mafuás*, p. 208.

<sup>163</sup> *Vida e Morte de M.J Gonzaga de Sá*, p. 147.

qual fazia parte. Naquele fim de século XIX prosseguia, a mesma herança preconceituosa, cujas raízes podemos encontrar nos tempos coloniais:

O mulato desprezava o mamaluco, pretendia pertencer à classe dos brancos e vangloriava-se em não ter parentes índios. Sentia a sua inferioridade em relação ao branco, desde que este lhe era superior em riqueza; chegava a se humilhar diante dos outros mulatos mais ricos ou de melhor condição social. Podia entrar para as ordens sacras e ser magistrado: bastava-lhe um atestado de sangue limpo, mesmo que a aparência desmentisse o certificado.<sup>164</sup>

O sentimento de inferioridade racial confessado pelo escritor, juntamente com o de “não pertencer”, instaura a melancolia que é estampada no diário: “É triste não ser branco”.<sup>165</sup> Todavia, o estado melancólico nas notas pessoais de Lima Barreto, que se projeta em suas personagens, não se restringe à questão racial; acrescenta-se a isso as expectativas ou os ideais que não se cumprem. Circunstância básica para se instalar a melancolia, como assinala Marie-claude Lambotte:

Nascido sob o signo de saturno, deus da idade velha, dos desgostos e da morte, e provido de talentos intelectuais notáveis, o melancólico perde-se em projetos irrealizáveis, chocando-se contra o umbral que não pôde ultrapassar entre o imaginário e a realidade, entre a lógica irrepreensível de um sistema e os comprometimentos de uma aplicação forçosamente insatisfatória.<sup>166</sup>

Aristóteles no capítulo XXX de *Problemata* desenvolve o conceito da genialidade melancólica. Nessa investigação o filósofo parte do questionamento: “Porque todos os homens excepcionais na atividade filosófica, política, artística

<sup>164</sup> PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 148-149.

<sup>165</sup> *Diário íntimo*, p. 130.

<sup>166</sup> LAMBOTTE, Marie-Claude. *Estética da melancolia*. Trad. Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000, p. 48.

ou literária possuem um temperamento melancólico?”<sup>167</sup> Tal doutrina influenciou diversos ramos do conhecimento ao longo dos séculos. Na Idade Média, por exemplo, a doutrina hipocrática dos humores associa-se à astrologia, que desenvolve a teoria de que Saturno governaria o melancólico. Para os astrólogos, Saturno é o planeta maléfico, de luz triste e fraca que evoca as tristezas e as provações da vida, sua alegoria é representada por traços fúnebres de um esqueleto movendo uma foice. Ainda no campo da simbologia, Saturno relaciona-se com diversos aspectos da auto-anulação, da desistência do ego, da insensibilidade, de frieza, da renúncia extrema que resulta no pessimismo, na melancolia e amargura de viver.<sup>168</sup>

Michel Foucault, em sua *História da loucura*, diante do debate estabelecido na Idade Média sobre a melancolia, conclui que sua noção desenha “um perfil de negrume, tristeza, lentidão e imobilidade”.<sup>169</sup> Thomas Willis, neurofisiologista, descobriu, nesse período, o ciclo mania-melancolia e definiu a melancolia como uma “loucura sem febre nem furor, acompanhada pelo temor e tristeza”.

No século XVIII, as análises desse desequilíbrio optam pelos dados qualitativos, tais como: tristeza, solidão, amargura, inibição. No século XIX, com o surgimento da psicanálise, Sigmund Freud, em *Luto e melancolia*, relacionou o quadro emocional do enlutado ao melancólico: “desânimo profundamente doloroso, suspensão de interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de auto-estima, que se expressa em auto-recriminações e auto-ínsultos, chegando até à expectativa delirante de punição”.<sup>170</sup>

No século XX, Jacques Lacan entendeu que o melancólico caminha guiado pela perda, como se ele próprio fosse o objeto perdido. A identificação em

<sup>167</sup> Apud TOURINHO, Urânia. *Melancolia*. São Paulo: Editora Escuta, 1996, p.15.

<sup>168</sup> Cf. CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996, p. 807.

<sup>169</sup> FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 268.

<sup>170</sup> Apud TOURINHO, Urânia. Op. Cit., p.66.

relação ao objeto perdido está sempre confrontando o melancólico com o vazio, e por isso mesmo ele é impelido para a criação, para a arte, para a busca da verdade última, o que justifica a presença desse estado entre homens de gênio, retomando, dessa maneira, a teoria de Aristóteles. Ao longo desses quase vinte séculos de investigações, pode-se concluir que as características principais da melancolia giram em torno do vazio, amargura, solidão, morbidez, inibição, imobilismo e sentimentos constantes de perda.

As imagens da melancolia na literatura, sejam relativas a temas ou personagens, sucedem-se desde a Antigüidade. Algumas figuras se tornaram marcos, como Hamlet, o príncipe melancólico, e Dom Quixote, o cavaleiro de triste figura. Entretanto, nas correntes estéticas do Romantismo e do Simbolismo, a melancolia obteve significativo rendimento. Na estética romântica, a atitude melancólica relaciona-se com o inconformismo frente ao mundo burguês, pois, diante de uma sociedade que não cumpre suas promessas de liberdade, igualdade e fraternidade, o indivíduo é tomado pela desilusão quanto à possibilidade de atingir seus ideais, que o leva a afastar-se e ocultar-se num mundo bem particular - o seu mundo interior.

Na estética simbolista, a melancolia liga-se à sensação produzida pelo *fin-de-siècle*, à crise de paradigmas, à negação do materialismo desenfreado, à falência dos valores burgueses, acontecimentos que desencadeiam na intelectualidade do período, particularmente, nos meios literários, a idéia da decadência, da busca de uma completude mística e do aprofundamento no eu. Todo esse contexto configura a modernidade, que surge, assim, num clima de mal-estar e de vazio, - sob o signo da melancolia.

O maior rendimento ficcional da inclinação melancólica de Lima Barreto pode ser encontrado nas personagens que buscam o ideal e a satisfação na arte, mas encontram a rudeza do meio e se perdem nos descaminhos entre o sonho e a realidade. Nessa linhagem, encontram-se Ricardo Coração dos Outros, Marramaque, Leonardo Flores, e Vicente Mascarenhas.

O motivo melancólico da identificação com a natureza, convertida em refúgio da realidade, ainda que espalhado no conjunto da obra, encontra-se com maior constância nas lembranças de Isaías Caminha e nas reflexões de Gonzaga de Sá e Augusto Machado.

Não por acaso, Lima Barreto projeta nas personagens ligadas à música e à literatura as marcas de sua subjetividade, as quais são assinaladas por ele mesmo: a infelicidade, a inquietude eterna, a susceptibilidade, a ironia, a tristeza plena de suspeitas, a necessidade de se atormentar e ser infeliz, como provocadora do humor negro e de uma certa rudeza.<sup>171</sup>

Ricardo Coração dos Outros, mestre de violão de Policarpo Quaresma, era um músico pobre e marginalizado pela cultura de elite, estigmatizado pela sociedade que via os tocadores de violão como desocupados. Preconceito apontado por Emílio Zaluar, em 1860: “a viola é inseparável dos povos indolentes”.<sup>172</sup> Mesmo considerado uma espécie de capadócio, um sujeito que, sem profissão definida, perambulava pelas festas, animando-as como cantor de modinhas e tocador de violão, Ricardo, ao longo do romance, demonstra propensão à melancolia, em particular quando tomava conhecimento de algum rival na vizinhança:

sofria particularmente – sofria na sua glória, produto de um lento e seguido trabalho de anos. (...) Aborrecia-se com o rival, por dois fatos: primeiro pelo sujeito ser preto, e segundo: por causa das suas teorias. Não é que ele tivesse ojeriza particular aos pretos. O que ele via no fato de haver um preto famoso tocar violão, era que tal cousa ia diminuir ainda mais o prestígio do instrumento<sup>173</sup>

O texto não esclarece se Ricardo era mulato, entretanto, a grande maioria dos modinheiros era de negros ou mulatos, que viviam no subúrbio, e esta resistência ao rival demonstra que o violeiro reproduz o preconceito do qual

<sup>171</sup> *Diário íntimo*, p. 94.

<sup>172</sup> Apud CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário de folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988, p. 791.

<sup>173</sup> *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 106

também era vítima. Esta circunstância leva Ricardo a se refugiar em si mesmo e na paisagem da cidade, traduzindo uma atitude melancólica:

Ainda agora estava ele lá, debruçado no peitoril, com a mão em concha no queixo, colhendo com a vista uma grande parte daquela bela, grande e original cidade, capital de um grande país, de que ele a modos que era e se sentia ser, a alma, consubstanciando os seus tênues sonhos e desejos em versos discutíveis, mas que a plangência do violão, se não lhes dava sentido, dava um quê de balbúcio, de queixume dorido da pátria criança ainda, ainda na sua formação..."<sup>174</sup>

Carlos Gurmendez assinala que os grandes melancólicos

*buscan refugiar-se en la noche y en la soledad mas pura; se quedan en delíquio ante los espacios infinitos, los grandes llanuras, el mar, la sabana, el otoño que desnuda los árboles y deja atisbar la lejanía de la frondosa montaña. Todo este espectáculo de grandeza ilimitada sumerge al melancólico en los abismos oscuros de seu ser.*<sup>175</sup>

Pode-se ver a dimensão de tais imagens nesse ensimesmamento de Coração dos Outros:

E as lágrimas lhe saltaram quentes dos olhos afora. Olhou um pouco as montanhas, farejou o mar lá longe... Era bela a terra, era linda, era majestosa, mas parecia ingrata e áspera no seu granito omnipresente que se fazia negro e mau quando não era amaciado pela verdura das árvores. E ele estava ali só, só com a sua glória e o seu tormento, sem amor, sem confidente, sem amigo, só como um deus ou como um apóstolo em terra ingrata que não lhe quer ouvir a boa nova.<sup>176</sup>

Ricardo, inconscientemente, assume o espírito do artista romântico, que, mesmo vivendo em função de sua arte e fazendo a alegria dos outros, se encerra em sua tristeza e solidão, oscilando entre a glória e o tormento. Os versos do Padre Caldas: "Lereno alegrou os outros/ E nunca teve alegria", lembrados

<sup>174</sup> *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 134.

<sup>175</sup> GURMENDEZ, Carlos. *La melancolia*, p. 32.

<sup>176</sup> *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 135.

pelo modinheiro, não deixa de ser um lamento que traduz a crença numa missão que se sobrepõe à felicidade pessoal.

Em *Clara dos Anjos*, duas figuras são carregadas de melancolia - Marramaque e Leonardo Flores, poetas *ratés*, suburbanos, que, assim como Ricardo Coração dos Outros, sonham com a glória, mas vivem o tormento do anonimato e o fracasso dos sonhos.

O narrador descreve Marramaque como contemplativo e melancólico, “vivia debruçado ao balcão do armazém, ouvindo tropeiros e peões contar histórias de todo gênero”,<sup>177</sup> e aspirando um ideal distante de sua realidade num comércio do interior: “Havia, quando rapazola, muitas névoas na sua alma, um diluído desejo de vazar as mágoas e os sonhos, no papel, em verso ou fosse como fosse; e um forte sentimento de justiça. O espectro da escravidão, com todo o seu cortejo de infâmias, causava-lhe secretas revoltas”.<sup>178</sup> É sintomático que *As primaveras*, de Casimiro de Abreu, tenha sido a fagulha que acendeu o interesse dele, em virtude deste poeta ultra-romântico, marcado pelo tom melancólico, representar a ingenuidade ao cantar os lamentos da infância perdida, além de realizar uma poesia acessível aos leitores médios:

*Nas horas mortas da noite  
Como é doce o meditar  
Quando as estrelas cintilam  
Nas ondas quietas do mar  
Quando a lua majestosa  
Surgindo linda e formosa  
Como donzela vaidosa  
Nas águas se vai mirar!*<sup>179</sup>

Versos como esses encontraram ressonância no melancólico Marramaque. Apesar da educação precária, mudou-se para o Rio, empregou-se em uma farmácia, começou a instruir-se e fazer versos, realizou grandes conquistas, mas acabou sendo vítima de um ataque que o deixou semi-aleijado. Presença

<sup>177</sup> *Clara dos Anjos*, p. 63.

<sup>178</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>179</sup> ABREU, Casimiro de. *As primaveras*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p. 84.

constante nas festas de Joaquim dos Anjos, causa estranheza que Marramaque, admirador de Casimiro de Abreu, não declame para a filha do carteiro em seu aniversário o poema *Clara*:

*A morena é predileta  
Mas a Clara é do poeta  
Assim se pintam arcanjos.  
Qualquer, encantos encerra  
Mas a morena é da terra  
Enquanto a Clara é dos Anjos!*<sup>180</sup>

Mesmo com suas limitações físicas, segundo o narrador, “dava forças aos fracos, coragem aos tímidos”.<sup>181</sup> É justamente em nome desse compromisso com a justiça que ele desafia a arrogância do vilão Cassi Jones, sendo, por isso, condenado a um trágico fim:

E assim, morreu o pobre corajoso Antonio da Silva Marramaque, que, aos dezoito anos, no fundo de um ‘armazém’ da roça, sonhara as glórias de Casimiro de Abreu e acabara contínuo de secretaria, e assassinado, devido à grandeza do seu caráter e à sua coragem moral. Não fez versos ou os fez maus; mas, ao seu jeito, foi um herói e um poeta... Que Deus o recompense!<sup>182</sup>

Nessas palavras observa-se a adesão do narrador à causa dos “humilhados e ofendidos”, pois não disfarça o tom piegas de seu comentário. Apesar de *Triste fim de Policarpo Quaresma* possuir um enredo baseado no descompasso entre sonho e realidade, portanto, de modulação também melancólica, o narrador adota um tom irônico provocando um certo distanciamento em relação aos acontecimentos do drama. Em *Clara dos Anjos* ocorre uma identificação do narrador com a causa dos fracassados, que, de certa maneira, atrapalha uma melhor execução da forma romanesca. A narração é contaminada pelos tristes destinos dessas personagens, que entre o conformismo

<sup>180</sup> *Clara dos Anjos*, p. 87.

<sup>181</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>182</sup> *Ibidem*, p. 156.

e o inconformismo, partilham o “refúgio dos infelizes”, descrição do subúrbio por Lima Barreto. Espaço onde subsistem traços de um mundo antigo, com suas tradições populares, os costumes, o modo simples de viver, daí ser compreensível seus poetas buscarem a inspiração no passado romântico, a fim de romantizar o presente.

Os novos tempos de modernidade que a República implantava, respondia pela fragmentação desse panorama e pelo conseqüente dilaceramento existencial de um segmento excluído. Nessa direção, o narrador de *Clara dos Anjos* se solidariza com a perda das personagens, e desta forma este romance “oferece espaço para a melancolia do narrador, como se oferecesse espaço para os resíduos de oralidade das antigas formas narrativas”.<sup>183</sup>

Leonardo Flores pertence à mesma linhagem do poeta *raté* e sofredor, vivendo mergulhado nas lembranças de um passado de glórias literárias, bem distante do presente marcado pelos fracassos, “devido ao álcool e desgostos íntimos, nos quais predominava a loucura irremediável de um irmão, não era mais que uma triste ruína de homem amnésico, semi-imbecilizado, a ponto de não poder seguir o fio da mais simples conversa”.<sup>184</sup> A figura de Leonardo estampa uma dupla decadência, a física e a de seus ideais, situações que ele não deixa de proclamar em seus desabafos inconformados:

Pois tu não sabes quem sou eu, quem é Leonardo Flores? Pois tu não sabes que a poesia para mim é a minha dor e é a minha alegria, é a minha própria vida? Pois tu não sabes que tenho sofrido tudo, dores, humilhações, vexames, para atingir o meu ideal? Pois tu não sabes que abandonei todas as honrarias da vida, não dei o conforto que minha mulher merecia, não eduquei convenientemente meus filhos, unicamente para não desviar dos meus propósitos artísticos?<sup>185</sup>

<sup>183</sup> LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002, p.138.

<sup>184</sup> *Clara dos Anjos*, p. 93.

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 134.

O coro uníssono dessas personagens em relação ao sacrifício pessoal e familiar, em função de um ideal artístico, faz eco em Vicente Mascarenhas, protagonista de *O cemitério dos vivos*, que revela:

Veio-me repentinamente, um horror à sociedade e à vida, uma vontade de absoluto aniquilamento, mais do que aquele que a morte traz, um desejo de perecimento total da minha memória na terra; um desespero por ter sonhado e terem me acenado com tanta grandeza, e ver agora, de uma hora para outra, sem ter perdido de fato a minha situação, cair tão, tão baixo, que quase me pus a chorar que nem uma criança. Sentí muita falta de minha mulher e toda a minha culpa, puramente moral e de consciência, subiu-me à mente.<sup>186</sup>

Os diários também revelam o mesmo impasse de conciliação entre o espaço doméstico e o espaço literário. No *Diário íntimo*, “O maior desalento me invade. Tenho sinistros pensamentos. Ponho-me a beber; paro. Voltam eles e também um tédio de 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”.<sup>187</sup> No *Diário do hospício*: “Parece uma contradição; é, porém, o que se passa em mim. Eu queria um grande choque moral, pois físico já os tenho sofrido, semimorais, com toda espécie de humilhações também. Se foi o choque moral da loucura progressiva do meu pai, do sentimento de não poder ter a liberdade de realizar o ideal que tinha na vida, que me levou a ela..”<sup>188</sup>

Nessas melancólicas confissões, a arte estampa uma dupla face, a do sonho e a do sofrimento, em virtude do conflito entre as demandas da vida familiar e as exigências do meio artístico. Não há como negar que em Leonardo Flores e Vicente Mascarenhas encontram-se os fragmentos do eu de Lima Barreto. A transposição dos problemas raciais, familiares, pessoais, é reconhecível. É provável que, nessas figurações da melancolia deste inadaptado,

<sup>186</sup> *Cemitério dos vivos*, p. 158.

<sup>187</sup> *Diário íntimo*, p. 171.

<sup>188</sup> *Diário do hospício*, p. 45.

resida uma problemática estrutural que perpassa toda obra de nosso autor – a incomunicabilidade –, que resulta em solidão, melancolia e fracasso. Michael Löwy e Robert Sayre assinalam que as representações literárias do tema do isolamento

é vivido, no início, sobretudo por almas da elite – o poeta, o artista, o pensador – mas a partir de Flaubert, particularmente em *A educação sentimental*, inúmeras obras mostram e analisam o fracasso da comunicação como sendo a condição universal – e trágica – de todos os seres humanos na sociedade moderna.<sup>189</sup>

Talvez e a melancolia e o vazio vistos em Leonardo Flores e Vicente Mascarenhas sejam decorrentes do sonho de uma literatura que promova a união nas relações humanas e não sua alienação, especialmente, num mundo dilacerado por solidão e indiferença. A confissão/desabafo de Leonardo Flores, que também poderia ser de Vicente Mascarenhas e do próprio Lima Barreto, revela muitas mágoas em relação a esse contexto, que de certa maneira, é responsável pelo artista incompreendido, deserdado, e por isso, melancólico:

Nasci pobre, nasci mulato, tive uma instrução rudimentar, sozinho completei-a conforme pude; dia e noite lia e relia versos e autores; dia e noite procurava na rudeza aparente das cousas achar a ordem oculta que as ligava, o pensamento que as unia; o perfume à cor, o som aos anseios de mudez de minha alma; a luz à alegoria dos pássaros pela manhã; o crepúsculo ao ciclo melancólico das cigarras – tudo isto eu fiz com sacrifício de cousas proveitosas, não pensando em fortuna, em respeitabilidade. Humilharam-me, ridicularizaram-me, e eu, que sou homem de combate, tudo sofri resignadamente. Meu nome afinal soou, correu todo este Brasil ingrato e mesquinho; e eu fiquei, cada vez mais pobre, a viver de uma aposentadoria miserável, com a cabeça cheia de imagens de ouro e a alma iluminada pela luz imaterial dos espaços celestes. O fulgor do meu ideal me cegou; a vida, quando não traduzida em poesia, aborrecia-me. Parei sempre no ideal; e se este me rebaixou aos olhos dos homens, por não compreender certos atos desarticulados da minha existência; entretanto, elevou-me aos meus próprios, perante a

<sup>189</sup> LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis/RJ: Vozes, 1995, p. 69.

consciência, porque cumpri o meu dever, executei a minha missão: fui poeta! Para isto, fiz todo o sacrifício. A arte só ama quem a ama inteiramente, só e unicamente; e eu precisava amá-la, porque ela representava, não só a minha redenção, mas toda a dos meus irmãos, na mesma dor<sup>190</sup>.

A relação que Lima Barreto estabelece com a cidade do Rio de Janeiro a torna uma personagem no conjunto de sua obra, porém uma presença, que ora evoca tristeza, como expressa Augusto Machado: “Saturei-me daquela melancolia tangível que é o sentimento primordial da minha cidade. Vivo nela e ela vive em mim!”<sup>191</sup> ora surpreende as expectativas do sonhador:

Quando saltei e me pus em plena cidade, na praça para onde dava a estação, tive uma decepção. Aquela praça inesperadamente feia, fechada em frente por um edifício sem gosto, ofendeu-me como se levasse uma bofetada. Enganaram-me os que me representaram a cidade bela e majestosa. Nas ruas, havia muito pouca gente e do bonde em que as ia atravessando, pareciam-me feias, estreitas, lamacentas, marginadas de casas sujas e sem beleza alguma.<sup>192</sup>

Enquanto o olhar de Isaías é cheio de ansiedade e esperança, tentando desvendar um novo mundo, os olhares de Augusto Machado e Gonzaga de Sá buscam o encontro tangencial entre a natureza e o urbano. Os dois passeadores, em particular, Gonzaga de Sá, observam, munidos de aguda consciência, o avanço do capitalismo que degrada a natureza e os homens. Assim, descrever a paisagem é tentar reconstruir um tempo: “Por isso, já me apoio nas coisas que me cercam, familiarmente, e a paisagem que me rodeia, não me é mais inédita: conta-me a história comum da cidade e a longa elegia das dores que ela presenciou nos segmentos de vida que precederam e deram origem à minha”<sup>193</sup>. A sensação de perda da familiaridade com os espaços que desabam, e com outros

<sup>190</sup> *Clara dos Anjos*, p. 135.

<sup>191</sup> *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá*, p. 40.

<sup>192</sup> *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, p. 62-63.

<sup>193</sup> *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 41.

que se erguem, afeta, conseqüentemente, a natureza, o que imprime no romance uma marca nostálgica e melancólica.

O mar é o elemento da melancolia em diversos momentos na obra de Lima Barreto, tornando-se uma espécie de vaso comunicante de sofrimentos. Em *Gonzaga de Sá*, Augusto Machado revela uma íntima ligação com esse elemento: “Pouco olho o céu, quase nunca a lua, mas sempre o mar. Embora o não encontrasse logo, o espetáculo do mar distraiu-me”.<sup>194</sup>

Gaston Bachelard assinala que as águas profundas absorvem o sofrimento, além disso, “contemplar a água é escoar-se, é dissolver-se, é morrer”.<sup>195</sup> Sentimentos presentes na confissão de Isaías Caminha: “Tive ímpetos de descer a escada, de entrar corajosamente pelas águas adentro, seguro de que ia passar a uma outra vida melhor, afagado e beijado constantemente por aquele monstro que era triste como eu”.<sup>196</sup>

A água, por seus reflexos, “duplica o mundo, duplica as coisas. Duplica também o sonhador, não simplesmente como uma vã imagem, mas envolvendo-o numa nova experiência onírica”.<sup>197</sup> Nesse sentido, o olhar do diarista recebe, através das grades do manicômio, uma imagem marítima carregada de beleza e sofrimento, relembrando-o dos antigos e distantes sonhos:

O lugar era cômodo e agradável. Dava para a enseada, e se avistava doutra banda Niterói e os navios livres que se iam pelo mar em fora, orgulhosos de sua liberdade, mesmo quando tangidos pelos temporais. Às vezes, lendo, eu me punha a vê-los, com inveja e muita dor na alma. Eu estava preso, via-os por entre as grades e sempre sonhei ir por aí afora, ver terras, cousas e gentes...<sup>198</sup>

<sup>194</sup> *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 38.

<sup>195</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 49.

<sup>196</sup> *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, p. 129.

<sup>197</sup> BACHELARD, Gaston. Op. cit, p. 51.

<sup>198</sup> *Diário do hospício*, p. 87-88.

A identificação e, ao mesmo tempo, transferência de sentimentos em relação à natureza, especialmente às águas profundas da imensidão do mar – “o monstro triste” –, confirmam a inclinação de Lima Barreto à melancolia, utilizada também como evasão de uma realidade áspera, da qual seus ideais coletivos e individuais se distanciam cada vez mais.

A tensão ocasionada pelo descompasso entre o ideal e o real, tão marcantes nas personagens barretianas, é responsável pelo rastro melancólico que atravessa suas trajetórias, as quais são desenhadas a partir da subjetividade de nosso autor e de sua identificação com a natureza não degradada pelo homem. Demonstrando, com isso, que a melancolia em sua obra apresenta um traço moderno:

*Evadirse del mundo por la melancolia, corresponde a una situación real del hombre moderno, a su alienación básica. Al vivir una existencia inauténtica, sin trabajar ni hacer nada para si, extraviado y confundido por el espejismo atrayente de las objetividades miríficas que desea y no puede conseguir, es natural que se refugie en una melancolia desesperanzada, convencido de la inutilidad de todo esfuerzo en la realización propia.<sup>199</sup>*

### 3. A loucura

Não por acaso, as representações do estado melancólico ligam-se às da loucura, pois, como se sabe, a melancolia é uma de suas formas. A galeria de insanos no conjunto da produção de Lima Barreto é extensa, e a tematização da insanidade é recorrente, pois esta é o extremo da alienação, que surge com múltiplas facetas na ficção do romancista.

Astrojildo Pereira tenta explicar a constância do tema da insanidade na obra de Lima Barreto fundamentado em dois acontecimentos: a vivência na colônia de alienados durante a adolescência e, aos vinte e um anos, ter assistido a loucura do pai. O ensaísta remete ainda ao testemunho do próprio escritor:

<sup>199</sup> GURMENDEZ, Carlos. Op. cit. p. 67.

“Tenho, desde os nove anos, vivido no meio dos loucos”; e, apoiado nisso, argumenta: “Eis como se explica a nota constante da loucura nos seus romances. Referência direta ou indireta a alienados, personagens que enlouqueceram durante a narrativa – de uma forma ou de outra a idéia ou a imagem da loucura se repete em toda a sua obra”.<sup>200</sup> Vista dessa maneira, a representação da insanidade<sup>201</sup>, confirma, a princípio, a origem em sua subjetividade, porém não deixa de ser uma explicação reducionista.

Lima Barreto, como portador de um espírito inquieto, além de observador arguto e crítico de seu meio social, conhecia, por um lado, os tipos alienados que perambulavam pelas ruas construindo histórias pitorescas da cidade, e, por outro, a ideologia positivista empenhada em instituir “ordem e progresso”. Em função disso, a loucura torna-se um tema emblemático para confrontar o ambiente de intensas rupturas sociais ocorridas na Primeira República brasileira.

Além dos aspectos autobiográfico e social da tematização da insanidade, acrescenta-se o diálogo com o universo literário anterior e contemporâneo ao seu momento histórico, a partir das leituras de Cervantes, Balzac, dos romancistas russos, em particular de Dostoievski e seu mundo atormentado, configurando em uma outra fonte de influência.

O rastro dessa tendência pode ser visto durante a internação do romancista no Hospital Central do Exército. O modo de separação das enfermarias suscita a reflexão: “Tinha duas partes: a dos malucos e a dos criminosos. *O crime e a loucura* de Maudsley, que eu lera há tantos anos, veio-me à lembrança; e também a *Recordação da Casa dos Mortos*, do inesquecível Dostoievski. Pensei amargamente (não sei se foi só isso) que, se tivesse seguido os conselhos do primeiro e não tivesse lido o segundo, talvez não chegasse até ali;<sup>202</sup> Nessa declaração, Osman Lins entende que Lima Barreto atribui sua “insanidade e desamparo à Arte Literária, de que são símbolo as memórias de

<sup>200</sup> PEREIRA, Astrojildo. Op. cit., p.124.

<sup>201</sup> No terceiro capítulo a análise será aprofundada nas obras do *Diário do hospício* e *O cemitério dos vivos*.

<sup>202</sup> *Bagatelas*, p. 99. “Da minha cela”.

prisão do grande russo".<sup>203</sup> Hipótese, como vimos, que além de ser uma explicação para o desequilíbrio do escritor, de certa maneira, a confirma como uma das fontes para o desenvolvimento da temática da loucura.

Na literatura brasileira as representações da loucura anteriores ao pré-modernismo foram as mais díspares. Álvares de Azevedo, com seu ultraromantismo, nos contos de *Noite na taverna*, apresenta um mundo de homens entregues aos vícios, aos devaneios, ao espírito melancólico e possuídos pelo tédio. Nesse universo, a loucura seria uma forma de evasão da realidade, a fim de alcançar um efeito visionário, como forma também de demarcar uma posição antimoralista diante da sociedade burguesa.

A temática ganha força, a partir do século XIX, com a ficção naturalista, cenário das teses experimentais e do cientificismo literário importados com atraso da Europa. Apesar de pouquíssimos estudos teóricos sobre as questões que envolviam o comportamento humano, os romancistas nacionais tentavam acertar o passo com os paradigmas da ficção de Zola. Em decorrência desse panorama, a Ciência e o médico alienista consagraram-se, por meio do Naturalismo, como porta-vozes da verdade científica, ainda que, no Brasil, a psiquiatria fosse novidade.

Uma das preferências dos romances do período residia nos casos de histeria feminina, decorrente do desequilíbrio pela interdição ao casamento. É possível visualizar, no conjunto dessas obras, um esforço literário de se patrocinar a conciliação entre a ideologia patriarcal e as certezas do discurso científico. Tal procedimento, ao contrário de promover a difusão dos novos pressupostos da medicina psiquiátrica, serviu para instituir novos preconceitos e consolidar equívocos quanto ao desequilíbrio mental, legitimando ao médico, por meio do discurso literário, o poder de conceder a liberdade e a vida aos supostos doentes.

---

<sup>203</sup> LINS, Osman. Op. cit, p. 16.

A obra de Machado de Assis é perpassada pela sensação de desequilíbrio. O desapego do escritor a qualquer crença, juntamente com sua visão crítica em relação ao discurso positivista, é responsável pela criação de uma série de personagens lunáticas. O escritor possuía uma percepção aguda da linha tênue que separa a razão da desrazão, como demonstra numa crônica de 1896, em *A semana*, sobre a fuga os loucos do manicômio:

Uma vez que se foge do hospício dos alienados (e não acuso por isso a administração), onde acharei método para distinguir um louco de um homem de juízo? De ora avante, quando alguém vier dizer-me as cousas mais simples do mundo, ainda que me não arranque os botões, fico incerto se é pessoa que se governa, ou se apenas está num daqueles intervalos lúcidos, que permitem ligar as pontas da demência às da razão. Não posso deixar de desconfiar de todos.<sup>204</sup>

Em oposição a seus contemporâneos, Machado de Assis demonstrou, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*, sua desconfiança quanto ao padrão de conduta dos indivíduos, o qual é instituído pela sociedade considerada normal, acentuando a linha tênue entre racionalidade e loucura. No entanto, é n' *O alienista* que o escritor desconstrói, com sua ironia aguda, as certezas da Ciência, através da atuação do médico Simão Bacamarte em sua temida Casa Verde. O protagonista, de olho nas teses alienistas e no comportamento do povo, levava e retirava da reclusão os habitantes de Itaguaí, na mesma proporção com que seus pressupostos científicos se modificavam. Após internar no hospício quase todos os habitantes da cidade, ele mesmo se encarcera ao duvidar de sua própria sanidade. A ironia reside justamente nas atitudes de incerteza de quem, em tese, possuía a voz da certeza. Nesse jogo irônico, Machado dialetiza a relação entre a normalidade e a alienação, com intuito de desacreditar as crenças no discurso positivista e cientificista de seu tempo.

<sup>204</sup> ASSIS, Machado de. *A semana (1895-1900)*. São Paulo: W.M. Jackson, 1938, p. 193.

A estética simbolista posicionou-se igualmente contrária ao positivismo e ao cientificismo do século XIX, ao voltar-se para o místico, o metafísico e a valorização dos estados inconscientes. Essas escolhas terminam por eleger a loucura como um de seus temas, em virtude de seus efeitos ocuparem o lado oposto ao racionalismo e ao determinismo.

Na prosa simbolista brasileira, Rocha Pombo, em seu romance *No hospício*, representa esta corrente com os transe místicos de seu personagem Fileto Seixas, que demonstra uma espécie de prazer em estar no manicômio: "...doutor vê que vida deliciosa aqui passamos."<sup>205</sup> A alienação, nessa obra, não é vista como forma de exclusão, mas de transcendência, retomando a antiga idéia do louco como uma espécie de vidente, de iniciado, como se fosse privilegiado por um conhecimento superior aos homens comuns e "normais". De certa maneira, tal perspectiva embaraça as certezas dos discursos instituídos:

Agora eu ficava sendo uma só coisa na vida, andasse como andasse, dissesse o que dissesse: eu era simplesmente um doido. E, como doido, eu ficava acima de toda humanidade: eu era rei absoluto do meu mundo, possuía tudo que se pode possuir na terra, sem perigo de invejas, de esforços ou de caprichos do destino – isto é – a soberania do meu espírito.<sup>206</sup>

João do Rio, cronista do decadentismo brasileiro, percorre o submundo da cidade com seus deserdados, apresentando uma perspectiva inusitada para o manicômio: "Oh! No hospício há o resumo da cidade. Todos esses poetas entretanto não seriam bem o esgare trágico dos de cá, se não tivessem as qualidades primordiais de exibicionismo tão estridentes no parnaso contemporâneo".<sup>207</sup>

Assim como Machado de Assis, o dândi carioca desconfiava do diagnóstico de insanidade disseminado pela ciência: "É sempre muito grave afirmar a maluquice alheia. Os doidos têm sua razão como os são têm as suas

<sup>205</sup> ROCHA POMBO. *No hospício*. Rio de Janeiro: Garnier, 1905, p. 47.

<sup>206</sup> *Ibidem*, p.11.

<sup>207</sup> JOÃO DO RIO. *Cinematographo*. Porto: Chardron, 1909, p. 205.

manias e as manias dos sãos, com a razão dos doidos, dão em regra geral um homem normal”; e prossegue: “Entre a loucura e a razão tudo é vago, inexplicável, e, como dizia o célebre ironista, o limite entre ambos é talvez de um verso(...)”<sup>208</sup>. Esses comentários revelam que a alienação para o cronista era mais uma das notas pitorescas patrocinadas pelos subterrâneos da metrópole.

Na obra de Lima Barreto, como observamos anteriormente, a loucura apresenta diversas figurações. Em função disso, sua tematização e construção de personagens alienadas podem ser motivadas, por exemplo, pelo traço autobiográfico, pela influência literária e pelo compromisso de denúncia social. Podemos investigar, a partir desses filtros, as imagens da insanidade seguindo seu percurso desde o livro de estréia do escritor

Em *Recordações do escrivoão Isaías Caminha*, o gramático Lobo representa uma dessas personagens na galeria dos insanos barretianos. O narrador Isaías apresenta-o como um homem meticoloso, maníaco pela correção do idioma e um tanto quanto pedante, mas sempre pronto a fornecer consultoria aos menos avisados das armadilhas gramaticais. A possibilidade apresentada pelo diretor Ricardo Loberant de se retirar a revisão gramatical do jornal para angariar mais leitores provocou em Lobo a defesa em relação à eficácia da pureza gramatical e da sacralidade da língua como expressão da pátria, entretanto, o idioma em questão era o luso:

- Brasileiro, doutor! Falou mansamente o gramático. Isto que se fala aqui não é língua, não é nada: é um vazadouro de imundícies. Se Frei Luís de Sousa ressuscitasse, não conheceria a sua bela língua nessa amálgama, nessa mistura diabólica de galicismos, africanismos, indianismos, anglicismos, cacofonias, cacoténias, hiatos, colisões... um inferno! Ah! Doutor! Não se esqueça disto: os romanos desapareceram, mas a sua língua ainda é estudada...<sup>209</sup>

<sup>208</sup> JOÃO DO RIO. Op. Cit., p.203.

<sup>209</sup> *Recordações do escrivoão Isaías Caminha*, p.189.

O extremo zelo pela correção do idioma tornara-o uma espécie de maníaco do purismo lingüístico. Não causa estranheza, ao leitor, que o final do romance reserve a loucura a tal maníaco, especialmente pelo quadro que o narrador já traçara da personagem ao longo da narrativa: arraigada a hábitos antigos e obcecada por um objeto tão volátil quanto à língua.

Diante do descompasso entre o ideal lingüístico e seu exercício cotidiano, Lobo acaba perdendo seu referente, e, em conseqüência disso seu equilíbrio mental. Internado no hospício, a mania modificara-se, não falava e nem queria ouvir, tapava os ouvidos, pedia tudo por gestos e explicava ao médico o comportamento: “Isto não é língua... não posso ouvir... tudo errado... Que vai ser disto! - E porque não fala? - Os erros são tantos, e estão em tantas bocas, que temo que eles me tenham invadido e eu fale esse calão indecente...”<sup>210</sup> O gramático insano tentava recuperar seu objeto perdido através da leitura de uma obra do século XV, *Ensynança de Bem cavalgar*, de El Rei Dom Duarte. Às vezes era acometido, por um tragicômico frenesi e declamava: “*Ca som alguus boos caualgadores dhuãs sellas queo nom son doutras*”.<sup>211</sup>

O tema do sábio acometido pela insanidade é antigo. Dentre as inúmeras obras, dois textos repercutiram ao longo dos séculos, especialmente pela sátira direcionada aos maníacos dos livros: *A nau dos loucos*, de Sebastian Brant, de 1494, que apresenta o desfile de diversos tipos de loucos, e, entre eles, o intelectual, cuja demência residia em “se enterrar nos livros” e crer que eram mais preciosos do que o ouro;<sup>212</sup> e no conhecido *Elogio da loucura*, de Erasmo de Rotterdam, de 1509, no qual o autor reserva um lugar na roda de seus loucos para os gramáticos, poetas, retóricos e escritores.

Mas qual seria a razão em se atribuir confusão mental como forma de punição aos obcecados pelos estudos? Segundo Michel Foucault, a loucura seria:

<sup>210</sup> *Recordações do escrivão Isaias Caminha*, p. 280.

<sup>211</sup> *Ibidem*, p.280.

<sup>212</sup> Cf. MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 331-334.

O castigo de uma ciência desregrada e inútil. Se a loucura é a verdade do conhecimento, é porque este é insignificante, e em lugar de dirigir-se ao grande livro da experiência, perde-se na poeira dos livros e nas discussões ociosas; a ciência acaba por desaguar na loucura pelo próprio excesso das falsas ciências.<sup>213</sup>

Se naquele contexto, a loucura presente nas sátiras populares tornou-se a punição cômica do saber, o que leva Lima Barreto a condenar o gramático Lobo à demência furiosa? Um dos traços característicos de todo o século XIX, no Brasil, foi a importância atribuída à atividade intelectual como mola propulsora de mudanças sociais. O remédio para todos os males do país residia na ilustração, resultando numa supervalorização da figura do doutor. Ao homem das idéias era oferecido todo o poder de intervenção na sociedade daquele tempo. Os romances daquele período, de certo modo, compraram essa ideologia ilustrada, principalmente, os naturalistas, que adotaram uma linguagem científicista e converteram cada texto numa espécie de caso clínico seguido de receita.

No entanto, Lima Barreto opta pela contramão desse discurso e, exagerando um pouco, adota a linha dos satíricos a Erasmo e Brant, principalmente por castigar os doutores no conjunto de sua obra, ora fustigando-os com a ridicularização, ora condenando-os à loucura. Se retornarmos ao século XVI, veremos que, em seu *Elogio da loucura*, Erasmo de Rotterdam dá voz à loucura, e esta zomba da empáfia dos gramáticos pela aparência de sabedoria que eles e outros homens de seu tempo ostentavam, como o pedante Lobo:

Entre esses, ocupam o primeiro posto os gramáticos, ou sejam, os pedantes. Essa espécie de homem seria decerto a mais miserável, a mais aflita, a mais malquista pelos deuses, se eu não tivesse o cuidado de mitigar os incômodos de tal profissão com gêneros especiais de loucura.<sup>214</sup>

Uma das características da presença da insanidade na ficção de nosso autor pode ser tributada à idéia fixa. Duas personagens, em *Triste fim de Policarpo*

<sup>213</sup> FOUCAULT, Michel. Op. Cit., p. 24.

<sup>214</sup> DESIDERIO, Erasmo. *Elogio da loucura*. Trad. Paulo M. De Oliveira. São Paulo: Abril Cultural, 1972, p. 92. [Os pensadores]

*Quaresma* são acometidas pela obsessão – o major e Ismênia. A trajetória de Policarpo rumo à insanidade é paralela, porém assimétrica, à de Ismênia. Ambas personagens são vitimadas por uma idéia fixa que os acompanha ao longo da narrativa, contudo a adesão e a reação aos seus referentes são opostas.

O romance é dividido, estruturalmente, em três partes, que correspondem aos objetivos do protagonista com suas aventuras e desventuras para tentar conquistá-los. São três momentos relacionados também às oscilações emocionais de Quaresma, respostas imediatas às decepções proporcionadas pelas seguidas perdas das imagens do Brasil ideal. O primeiro objeto de busca de Policarpo é a origem da cultura brasileira; em função disso, ele toma lições de violão, organiza festas com manifestações folclóricas e inicia o aprendizado do tupi-guarani. Todas as atividades eram levadas, segundo o narrador, com “afinco e paixão”, o que corresponde à fase da *mania*, ou seja, à idéia fixa, ao entusiasmo exagerado.

Aos poucos, Policarpo se depara com a realidade de seus sonhos: a modinha e o violão eram estrangeiros, assim como algumas danças folclóricas. O requerimento solicitando que o tupi-guarani se tornasse a língua oficial do Brasil se converteu em chacota na repartição, nos jornais, revoltando seus superiores e terminando por levá-lo ao hospício, circunstância que o joga na melancolia. E é dessa maneira que Olga, sua afilhada, o encontra: “triste e absorvido no seu sonho e na sua mania”.<sup>215</sup> Ali surge também a visão sombria da loucura e do hospício, que alguns anos depois Lima Barreto irá encontrar e transformar em matéria romanesca: “Só o nome da casa metia medo. *O hospício! É assim como uma sepultura em vida, um semi-enterramento, enterramento de espírito, da razão condutora, de cuja ausência dos corpos raramente se ressentem*”.<sup>216</sup>

Da idéia fixa e frustrada de reformar a cultura brasileira, Quaresma retira uma outra obsessão – reformar a agricultura. Investindo recursos e energia, compra um sítio, instrumentos, forma uma biblioteca com títulos agrícolas e

<sup>215</sup> *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p.95.

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 95. (Os grifos são meus)

passa a trabalhar cheio de disposição. Apesar dos esforços, o major é surpreendido pelos impostos da municipalidade, pelas formigas e pelas pragas que acabam devastando as plantações. No auge da desilusão, ele encontra a saída, em uma obsessão nova:

Era preciso trabalhos maiores, mais profundos; tornava-se necessário refazer a administração. Imaginava um governo forte, respeitado, inteligente, removendo todos esses óbices, esses entraves, Sully e Henrique IV, espalhando sábias leis agrárias, levando o cultivador... Então sim! O celeiro surgiria e a pátria seria feliz.<sup>217</sup>

Em sua *História da loucura*, Foucault apresenta o estudo do médico fisiologista Thomas Willis, que contrapôs a *mania* à *melancolia*: “O espírito melancólico é inteiramente ocupado pela reflexão, de modo que a imaginação permanece em repouso e em estado de lazer. No maníaco, pelo contrário, fantasia e imaginação vêm-se ocupadas por um eterno fluxo de pensamentos impetuosos”.<sup>218</sup> E esses não faltavam ao major, como na ação de enviar um telégrafo ao Presidente: “Marechal Floriano, Rio. Peço energia. Sigo já. – Quaresma”.<sup>219</sup>

O engajamento de Policarpo em prol da República, com o passar dos dias, começa a arrefecer, após perceber o espírito bélico e violento que envolvia as ações governistas. Por um lance de política militar, o major passa de aliado a prisioneiro. Na masmorra, o reconhecimento de sua condição é seguido pelo angustioso drama da consciência: “Mas, como é que ele tão sereno, tão lúcido, empregara sua vida, gastara seu tempo, envelhecera atrás de tal quimera?!”<sup>220</sup>

Nesse *Triste fim*, Policarpo fecha seu ciclo maníaco-depressivo. O romance opta pelo vazio, pela lacuna em narrar a morte desse anti-herói, cuja tônica de

<sup>217</sup> *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 185.

<sup>218</sup> FOUCAULT, Michel. Op. cit. p. 269.

<sup>219</sup> *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 185.

<sup>220</sup> *Ibidem*, p. 286-287.

existência oscilou entre a quimera e o fracasso, em virtude de sua crença cega nas letras e nos mitos nacionais e no ideal de transformação social.

Paralela à trajetória de Policarpo, Ismênia passa igualmente por três fases, porém relacionadas ao casamento desfeito e suas conseqüências. Em um contexto, no qual a identidade da mulher se reconhecia pelo estado civil, seu primeiro momento na narrativa é a intensa expectativa criada pela família e sociedade em torno do possível casamento: “casar, para ela, não era negócio de paixão, nem se inseria no sentimento ou nos sentidos: era uma idéia, uma pura idéia”.<sup>221</sup> O narrador não poupa críticas à natureza da jovem, além de colocar a nu sua fleuma e a tendência à mania: “De natureza muito pobre, sem capacidade para sentir qualquer coisa profunda e intensamente, sem quantidade emocional para a paixão ou para um grande afeto, na sua inteligência a idéia de ‘casar-se’ incrustou-se teimosamente como uma obsessão”.<sup>222</sup> A segunda fase da jovem sonhadora corresponde à perda de seu objeto e sua conseqüente frustração. O drama de Ismênia se inicia com a viagem de seu noivo para o interior. A falta de notícias de Cavalcanti forma em seu horizonte uma outra obsessão – não casar – e, com isso, sorratamente, a melancolia entra em cena: “Sem hábito de leitura e de conversa, sem atividade doméstica qualquer, ela passava os dias deitada, sentada, a girar em torno de um mesmo pensamento: não casar. Era-lhe doce chorar”.<sup>223</sup>

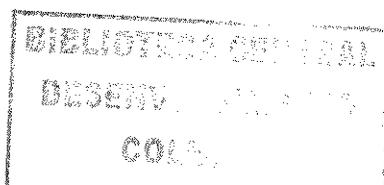
O quadro melancólico da filha do general Albernaz, traçado pelo narrador, acentua sua fragilidade mental e emocional, levando-o sutilmente a antecipar o destino da noiva abandonada. Ricardo Coração dos Outros e Ismênia visitam Dona Adelaide, e o violeiro, num descuido, esbarra num *bibelot*, “que veio atirar ao chão uma figurinha de *biscuit*, que se esfacelou em inúmeros fragmentos, quase sem ruído”.<sup>224</sup> A quebra do *biscuit*, não é casual, pois, nas

<sup>221</sup> *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 62.

<sup>222</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>223</sup> *Ibidem*, p. 109-110.

<sup>224</sup> *Ibidem*, p. 111.



páginas adiante, ganha dimensões trágicas, como se antecipasse, metaforizando, o dilaceramento existencial da moça.

Na última e terceira fase, Ismênia mergulha na atonia, a melancolia se aprofunda, e a jovem caminha para seu fim. O general Albernaz, diante do sofrimento da filha, recorre aos médicos, ao espiritismo, à feitiçaria, sem encontrar solução. A loucura de Ismênia é descrita pela narrativa como “mansa” e “infantil”: “Passava os dias inteiros calada, a um canto, olhando estupidamente tudo, com um olhar morto de estátua, numa atonia de inanimado, como que caíra em imbecilidade;”.<sup>225</sup> Flora Süssekind, em *Tal Brasil, qual romance?*<sup>226</sup>, aponta a tendência do romance naturalista em condenar as mulheres de casamento frustrado à loucura, como Magdá, de *O homem*. Apesar de constatarmos a presença do traço da insanidade na jovem frustrada, em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, o tratamento dado pelo romancista é bem diverso. Ismênia não é acometida por crises histéricas, mas, antes, pela melancolia. Oscilando entre a vigília e alguns instantes de lucidez, ela recorda a sentença da cartomante que a empurrou para o quadro maníaco-depressivo:

Não volta! Aquilo doeu-lhe... Que mulher má! Desde esse dia....Ah!... Acabou de abotoar a saia em cima do corpinho, pois não encontrara colete; e foi ao espelho. Viu os seus ombros nus, o seu colo muito branco... Surpreendeu-se. Era dela aquilo tudo? Apalpou-se um pouco e depois colocou a coroa. O véu afagou-lhe as espáduas carinhosamente, como um adejo de borboleta. Teve uma fraqueza, uma cousa, deu um ai e caiu de costas na cama, com as pernas para fora...Quando a vieram ver, estava morta. Tinha ainda a coroa na cabeça e um seio, muito branco e redondo, saltava-lhe do corpinho.<sup>227</sup>

As respectivas trajetórias, de Policarpo e Ismênia, são marcadas pelo pêndulo da ilusão/desilusão. Existências trágicas vitimadas pela idéia fixa na pátria e no casamento, representando uma insana credulidade em instituições

<sup>225</sup> *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 217.

<sup>226</sup> SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1987.

<sup>227</sup> *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 258-259.

abstratas, convertidas paradoxalmente em motivo de vida e conseqüência de morte.

*Como o 'homem' chegou* concretiza a experiência da primeira internação do escritor, em 1914. O absurdo domina a cena da história. O consórcio entre a polícia e a medicina leva o doutor Barrado a empreender uma insólita viagem a fim de buscar um suposto louco em Manaus. A tônica da narração gira em torno dos descabros sucessivos levados a cabo em prol da insólita missão.

O escritor, em mais de uma ocasião, demonstrou seu apreço pelas manifestações da inteligência humana, por acreditar que somente através dela os homens poderiam se compreender mutuamente; porém, adota um procedimento reverso ao povoar sua ficção de desinformados, ignorantes e falsos sábios. Neste conto, em particular, há uma intensificação dessa escolha. De um lugarejo não identificado no Rio de Janeiro, mas descrito como ordeiro, pacato, sem comércio, sem indústria, sem roubos e nem vagabundos, parte a resolução da ida a Manaus. A normalidade excessiva e a tranqüilidade do lugar de origem da expedição não deixam de ser uma ironia do autor, que joga uma centelha de desconfiança acerca do lugar onde residiria a anormalidade. Os policiais que receberam a denúncia, entre a desinformação e a ignorância geográfica, entendiam que seria uma viagem curta, pois, no mapa, a distância era de um palmo e meio. Ao embarcarem a carroça de ferro construída especialmente para a estranha missão, ficam em dúvida se os animais ficariam em cima ou no andar de baixo do navio. Doutor Sili, mentor e consultor da caravana, ordena: "Burros sempre em cima".<sup>228</sup> Sentença de duplo sentido, dentre outras, nessa narrativa. Artificio cujo objetivo seria atingir pelo ridículo os falsos sábios. O narrador opta, a partir daí, por um jogo irônico, envolvendo as instruções do doutor Sili e o entendimento dos condutores do cortejo.

---

<sup>228</sup> *Lima Barreto: seleção de textos, notas, estudo biográfico e crítico* por Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Abril Cultural, 1980. *Como o "homem" chegou*, p. 146.

O desconhecimento da polícia e dos “doutores” em relação ao possível dementado leva-os a despersonalizá-lo, denominando-o de “o homem”, “o sujeito”, “o louco de Manaus”. Em oposição a esses rótulos, o narrador apresenta-o de maneira benevolente. O suposto insano era Fernando, um cidadão pacato que havia sido acometido por uma mania inocente, a Astronomia, e por ela abandonara “quase totalmente, a terra pelo céu inacessível”.<sup>229</sup> A obsessão pelas estrelas leva Fernando aos estudos de cálculo, matemática, “com afinco e fúria de um doido ou de um gênio”,<sup>230</sup> comportamento maníaco que o aproxima de Policarpo Quaresma. A disseminação da fama de insano de Fernando é apresentada como uma conspiração dos “sábios” da cidade: o poeta machino, o jornalista Cosmético e o “antropologista” Tucolas. Após a chegada das “autoridades” a Manaus, e algumas buscas, o “sujeito” é encontrado e encarcerado na masmorra ambulante e, seguem viagem: “Sob um sol de fogo, o carro solavancava pelos maus caminhos; e o doente, à míngua de não ter onde se agarrar, ia ao encontro de uma e outra parede de sua prisão couraçada”.<sup>231</sup> Circunstância semelhante à representação em *O cemitério dos vivos* da experiência de Vicente Mascarenhas/Lima Barreto:

É indescritível o que se sofre ali, assentado naquela espécie de solitária, pouco mais larga que a largura de um homem, cercado de ferro por todos os lados, com uma vigia gradeada, por onde se enxergam as caras curiosas dos transeuntes a procurarem descobrir quem é o doido que vai ali. *A carriola, pesadona, arfa que nem uma nau antiga, no calçamento; sobe, desce, tomba pra aqui, tomba para ali; o pobre-diabo lá dentro, tudo liso, não tem onde se agarrar e bate com o corpo em todos os sentidos, de encontro às paredes de ferro; e, se o jogo da carruagem dá-lhe um impulso para frente, arrisca-se a ir de fuças de encontro à porta de praça-forte do carro-forte, a cair no vão que há entre o banco e ela, arriscando a partir as costelas... Um suplício destes, a que não sujeita a polícia os mais repugnantes e desalmados criminosos, entretanto, ela aplica a um desgraçado*

<sup>229</sup> *Como o ‘homem’ chegou*, p.146.

<sup>230</sup> *Ibidem*, p.146.

<sup>231</sup> *Ibidem*, p. 153.

que teve a infelicidade de ensandecer, às vezes, por minutos...<sup>232</sup>

O acento satírico do conto fica por conta dos participantes da caravana, o pesquisador Tucolas, que via a possibilidade de uma pesquisa antropológica durante a viagem, e o doutor Barrado, discípulo de Padre Vieira, obcecado pelas regras de colocação dos pronomes, o que retoma outro maníaco da galeria dos insanos - o gramático Lobo.

A insólita caixa-forte seguia por “vendas perdidas, quase isoladas, dos caminhos desertos”,<sup>233</sup> onde o preso era recebido com vaias “ó maluco! Ó maluco!”. Esta cena remete-nos à composição literária, *Nau dos loucos*, sátira aos míticos argonautas. Essa embarcação, que supostamente navegava pela Europa, ao contrário de carregar heróis, transportava os loucos escorraçados das cidades. Segundo Foucault, “Esse costume era freqüente particularmente na Alemanha: em Nuremberg, durante a primeira metade do século XV, registrou-se a presença de 62 loucos, 31 dos quais foram escorraçados”.<sup>234</sup> O conto, de certa maneira, reduplica, em terras brasileiras, a ignorância medieval das autoridades e da população.

O jogo irônico da confusa troca de telegramas entre o médico e os condutores do “carrião” alcança o ponto máximo na dúvida a respeito de alimentação do encarcerado. Doutor Sili responde categórico que “não era do regulamento retirar aquela espécie de enfermos do carro, o ‘ar’ sempre lhes fazia mal. De resto, era curta a viagem e tão sábia recomendação foi cegamente obedecida”.<sup>235</sup> O encontro entre a ignorância e o abuso do poder comanda a fatídica caminhada, de um lado, a polícia, cega pelos regulamentos, “cumpria o dever”, e, de outro, o médico crê ser o porta-voz da verdade científica - atitudes que resultam no abandono do prisioneiro à própria sorte dentro da cela.

<sup>232</sup> *O cemitério dos vivos*, p. 152. (grifo meu)

<sup>233</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>234</sup> FOUCAULT, Michel. Op. cit., p.9.

<sup>235</sup> *Como o “homem” chegou*, p.154.

É provável que Lima Barreto busque acentuar o disparate da circunstância ao desenvolver, ao longo da narração, as peripécias mais insólitas, que espelham uma miragem insana: foram atacados por jacarés, um dos animais que conduziam o preso se feriu, mas, apesar de manco, continuou obstinadamente seguindo a caravana da insanidade. Situações que proporcionam cenas acentuadamente grotescas e marcadas por uma surpreendente inversão – a demência dos condutores:

Assim levaram meses andando, com o burro aleijado a manquejar atrás do ergástulo ambulante, olhando-o docemente, cheio de piedade impotente.

Os urubus crocitavam por sobre a caravana, estreitavam o vôo, desciam mais, mais, mais, até quase debicar no carro-forte. Barrado punha-se furioso a enxotá-los a pedradas; Tucolas imaginava aparelhos para examinar a caixa craniana das ostras de que andava à caça; o cocheiro obedecia. (...)

Aos poucos os urubus se despediram; e, no fim de quatro anos, o carrião entrou pelo Rio adentro, a roncar pelas calçadas, chocalhando duramente as ferragens, com seu manco e compassivo burro a manquejar-lhe à sirga.<sup>236</sup>

Fernando, ao longo do texto, além de encarcerado, é condenado ao silêncio. De certa maneira, o conto reproduz a situação a que os alienados eram submetidos. Além de perderem o controle sobre o próprio corpo, eram destituídos de seus direitos mais básicos como o de ser ouvido e exercer sua liberdade. Vazio que possibilita ao leitor compreender a parêntese estruturadora do conto – exclusão/reclusão – mimetizada no silêncio do paciente e no excesso de discurso das “autoridades”.

Ao fim da viagem, numa pincelada de ironia macabra, o “homem” é levado ao necrotério para ser examinado, destino fatal, tecido pela desinformação, ignorância dos doutores e violência policial. O desfecho do conto e o trágico fim do astrônomo sonhador se assemelham à fatal odisséia dos alienados conduzidos pela mítica e tenebrosa *Nau dos loucos*, pois estes eram

<sup>236</sup> Como o ‘homem’ chegou, p.156-157.

entregues à própria sorte: “cada um é confiado a seu próprio destino, todo embarque é, potencialmente, o último. É para o outro mundo que parte o louco em sua barca louca; é no outro mundo que ele chega e desembarca”.<sup>237</sup>

Não há como negar que o traço autobiográfico atravessa o conto. Fernando é um dos duplos de Lima Barreto, pois figura a experiência do escritor de ter sido levado ao hospício pelas mãos da polícia numa espécie de jaula de ferro medieval, além da obsessão por um sonho distante de sua realidade, e em virtude disso, incompreendido em seu meio. A reelaboração ficcional chama a atenção para a ambígua e frágil linha divisória entre a sabedoria e a loucura, deixando a dúvida acerca de quem seria ou seriam os insanos. A sociedade e os discursos oficiais, estes aceitos e adotados por ela, são criticados pela ignorância e mediocridade diante do desconhecido. A linguagem do texto, por vezes, cansativa, reproduz, ironizando, o conhecido gosto brasileiro daquele período pelo rebuscamento estéril, como assinalou Arnoni Prado: “A linguagem do texto, particularmente difícil em se tratando de um escritor como Lima Barreto, tem aqui uma função anti-retórica, ou seja: complicada de propósito, parece estar a indicar ela mesma que o melhor caminho é a simplicidade”.<sup>238</sup> Nessa mistura entre sábios e loucos, maníacos e melancólicos, o escritor demonstra a impossibilidade de se desvendar, de maneira simplista, a insondável e labiríntica demência, além de satirizar a aura de saber e verdade que cercava o médico alienista, porta voz do projeto racionalista e higienista da República brasileira.

A tematização da loucura na obra de Lima Barreto ganha dimensões profundas e trágicas ao narrar, de dentro do hospício, sua vivência em meio à insanidade. Esta descida ao mundo dos mortos-vivos no manicômio revela uma dor individual e coletiva, solidarizando-se com os outros e protestando contra uma sociedade excludente.

---

<sup>237</sup> FOUCAULT, Michel. Op. cit., p.12.

<sup>238</sup> PRADO, Antonio Arnoni In: *Como o 'homem' chegou*, p.140.

Em uma das primeiras notas do *Diário do hospício* o escritor tenta explicar, e, ao mesmo tempo, entender sua situação: “De mim para mim, tenho certeza que não sou louco; mas devido ao álcool, misturado com toda sorte de apreensões que as dificuldades da minha vida material, há seis anos, me assoberbam, de quando em quando dou sinais de loucura: delírio”.<sup>239</sup> Nessa declaração, ele se exclui do domínio da insanidade e se torna, a partir deste ponto de vista, o narrador da loucura alheia no interior do hospício. O protagonista de *O cemitério dos vivos* adota a mesma posição ao confessar que se sente “perfeitamente são”, e mesmo assim, “teria forçosamente de ficar segregado mais de um ou dois meses, entre doentes de todos os matizes, educação, manias e quízílias. Tristes e dolorosas lembranças”.<sup>240</sup>

Nesses relatos de fracasso convergem diversas circunstâncias que envolvem a presença da insanidade na obra de Lima Barreto: a obsessão por um ideal, o dilaceramento interior, a despersonalização, a denúncia social, o aprofundamento na melancolia e em outras dimensões obscuras da existência. Além desses fatores, o que interessa ao escritor é denunciar os preconceitos dos discursos oficiais, ressaltando, dentre eles, o discurso médico, por entender que sua base de sustentação é a ideologia racionalista:

a medicina começa a atuar, pelo menos no espaço urbano, como poderoso instrumento normalizador do Estado, vanguarda da civilização, articulando suas estratégias baseadas nos princípios universais da razão, da ciência e do progresso, é justamente na época da República Velha que o movimento sanitário brasileiro funde seus objetivos com as ações do poder público para tornar-se um dos principais meios de definição, por parte do Estado e das elites estatais, do projeto de formação da nacionalidade. É nesse contexto que se inscreve e se fortalece a preocupação com a salvaguarda da higiene mental pelo confinamento da alienação fora do espaço público, na demarcação garantida pelo perímetro do hospício.<sup>241</sup>

<sup>239</sup> *Diário do hospício*, p. 33-34.

<sup>240</sup> *O cemitério dos vivos*, p. 153.

<sup>241</sup> VECCHI, Roberto. “Seja moderno, seja brutal: a loucura como profecia da história em Lima Barreto” In: HARDMAN, Francisco Foot (Org.). *Morte e progresso, cultura brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: Unesp, 1998, p. 115.

Lima Barreto, ao extrair dessa experiência pessoal o enredo para sua criação literária, converte-o em testemunho e projeção social. A escrita do diário e do romance se transforma em tábua de salvação em meio ao estranho e fragmentado mundo do hospício, se configurando ainda na busca da afirmação do ser. A vivência junto aos insanos acentuou a tendência melancólica do diarista e do protagonista do romance, ao ressaltar o traço negativo da alienação e o modo como foram afetados por ela. Nesse sentido, o hospício torna-se a “sombria cidade dos lunáticos”, e a desrazão apaga o interesse pela existência, como desabafa Vicente Mascarenhas: “Esta passagem várias vezes no hospício e outros hospitais deu-me não sei se dolorosa angústia de viver que me parece ser sem remédio a minha dor”.<sup>242</sup>

A partir de tais confissões é possível compreender que o escritor que se fez personagem de si mesmo, acreditava que poderia contribuir, através da literatura, de forma única para a sociedade a qual pertencia. Entretanto, as engrenagens sociais impediram seus sonhos, confinando-o no vazio, na melancolia, que chega ao extremo no encontro com a loucura e no degrado no hospício. Jogado nesse confinamento e destituído do poder sobre o corpo, o escritor mostra-se aterrorizado ao observar a revolta de um interno, que do telhado do hospício atirava telhas. O diarista confessa: “Esse acontecimento causa-me apreensões e terror. A natureza deles. Espelho”.<sup>243</sup> Segundo Antonio Candido, a cena e a confissão do narrador alcançam uma dimensão simbólica:

O espelho assume função de compromisso por solidariedade. O sentimento de participar da mesma humanidade frágil, sujeita à marginalização social da prostituta, ao esmagamento do pobre, à alienação do insano, faz por contágio que o sentimento pessoal se torne verdade para os outros; e a verdade dos outros, experiência pessoal.<sup>244</sup>

<sup>242</sup> *O cemitério dos vivos*, p. 123.

<sup>243</sup> *Diário do hospício*, p. 104.

<sup>244</sup> CANDIDO, Antonio. “Os olhos, a barca e o espelho”, p. 49.

O *Diário do hospício* e *O cemitério dos vivos* são obras nas quais o substrato autobiográfico, mais do que qualquer outro, influencia e alimenta a temática da insanidade, pois permitiu ao escritor realizar um balanço, uma interrogação da existência, percorrer seus abismos e desenhar um retrato de si próprio, dos outros e do universo lunático.

A possibilidade de que as leituras literárias de nosso autor seriam uma das influências para a presença da loucura, no conjunto de sua produção, também nos leva a investigar um de seus grandes interesses - a literatura russa.

O romancista nunca escondeu sua admiração pelos escritores eslavos e a escolha deles como modelos. Em carta a Jaime Adour da Câmara, recomenda: "Leia sempre russos: Dostoievski, Tolstoi, Turgueniev, um pouco de Gorki, mas sobretudo, o Dostoievski da *Casa dos mortos* e do *Crime e castigo*".<sup>245</sup> Em carta a Austregésilo de Ataíde protestou em relação à possível influência de Machado de Assis em sua obra e reafirmou seus paradigmas eslavos: "Que me falem de Maupassant, de Dickens, de Swift, de Balzac, de Daudet - vá lá, mas Machado, nunca! Até Turgueniev, em Tolstoi podiam ir buscar os meus modelos; mas em Machado, não!"<sup>246</sup>

Uma das afinidades de Lima Barreto com os romancistas russos é a opção pela linguagem mais cotidiana, coloquial, a crença numa literatura compromissada com a verdade e o princípio utópico de libertação, que contribuiu para formular a "estética da sinceridade". Além disso, havia uma simpatia dele pelas tendências anarquistas comprometidas com o coletivo, com a solidariedade entre as classes menos favorecidas e a crítica ácida ao avanço do capitalismo.

O gosto eslavo pela narrativa realista com pinceladas trágicas, de certa maneira, contaminou também a obra do escritor carioca - que, sem exagero, antecipou o estilo realista e trágico do romance de 30 - em particular, a literatura de Graciliano Ramos e seus deserdados sociais.

<sup>245</sup> *Correspondência ativa e passiva*, p.171. Tomo II.

<sup>246</sup> *Ibidem*, p. 256. Tomo II.

Pode-se vislumbrar na construção de algumas personagens de Lima Barreto uma certa inspiração em Dostoievski, destacando-se: os conflitos internos, os dolorosos processos de consciência, o aprofundamento na subjetividade, o estilhaçamento do eu, a relação tensa e profunda com seu meio social. Características reconhecíveis em Isaías caminha, Gonzaga de Sá, Vicente Mascarenhas, Leonardo Flores, Gabriel, do conto *Dentes negros, cabelos azuis*, além do narrador, às vezes, ficcional do *Diário do hospício*.

No conto *Dentes negros, cabelos azuis*, o tema da divisão interna mostra-se angustiante na confissão de Gabriel: “Dói-me, sim! Dói-me muito. É o demônio que me persegue é o perverso desdobramento da minha pessoa. É uma companhia má, amarga, tenaz que me esporeia e que me retalha”.<sup>247</sup> É provável que esta confissão se converta em uma espécie de representação da subjetividade fragmentada do homem moderno frente ao dissonante mundo urbano no princípio do século XX, que havia sido indicada na literatura russa e apontada no Brasil por Lima Barreto, tornando-se assim em uma de suas inovações temáticas.

O romancista trouxe para os domínios do texto ficcional e não ficcional as fraturas sociais tão patentes em seu momento histórico, particularmente, se contrapormos sua literatura militante à literatura brasileira do período, baseada numa estética de artificialismos e volteios, cujo emblema se encontra na expressão de Afrânio Peixoto, largamente difundida e cristalizada - a “literatura como sorriso da sociedade” .

Se Gogol introduz, na Rússia, o tema do funcionário público às voltas com a miséria e o mundo absurdo da burocracia reificadora, é Lima Barreto, no Brasil, quem traz para o texto a figura do pequeno e obscuro funcionário público, juntamente com o universo suburbano, caracterizado como o “refúgio dos infelizes”. Enquanto Dostoievski povoa sua ficção com homens em situações-limite, oprimidos pelo sistema e pela própria consciência, Lima Barreto cria

<sup>247</sup> *Histórias e sonhos*, p. 220. “Dentes Negros, cabelos Azuis”.

personagens que se encontram no limite de si mesmos: o desempregado, o artista fracassado, o bêbado, o louco. Todos que ficaram, a seu modo, à margem da avalanche de modificações contraditórias implantadas no Brasil pela República pelo avanço do capitalismo, homens impossibilitados de compreender e de serem aceitos pela sociedade de seu tempo, os quais, na obra barretiana, ganham voz. Com isso, sua literatura cumpre o pressuposto de solidariedade de seu evangelho das letras, a militância literária.

A representação dos desvalidos do sistema é um dos pontos que mais aproximam Lima Barreto e os romancistas russos. Os dois romances, nesse sentido, que mais impressionaram, e provavelmente influenciaram sua literatura, foram *Recordações da casa dos mortos* e *Crime e castigo* de Dostoievski. A primeira obra causou-lhe uma profunda impressão, a ponto de aproximar sua experiência do manicômio, relatada no *Diário do hospício* e em *O cemitério dos vivos*, de lavar o banheiro e a varanda, aos sofrimentos vividos pelo narrador da *Casa dos mortos*. Participar do banho coletivo, naquele lugar, confere ao acontecimento um contorno romanceado, como se ficcionalizasse sua própria vida: “Eu me lembrei do banho de vapor de Dostoievski, na *Casa dos mortos*. Quando baldeei, chorei e lembrei de Cervantes, do próprio Dostoievski que pior deveriam ter sofrido em Argel e na Sibéria”.<sup>248</sup>

O romance *Recordações da casa dos mortos* pinta de forma sombria a galeria oprimida de prisioneiros na Sibéria, no entanto revela um universo que não era destituído de profundidade humana:

Naquele ambiente, o mais inculto, o mais oprimido – diz Dostoievski – entre aqueles torturados, encontrava eu traços da mais aguda evolução espiritual. Sucede no presídio conhecer-se um homem durante vários anos e pensar que ele é uma fera e não um homem, e o desprezamos. E, de repente, chega um momento em que sua alma se abre por um impulso involuntário, e vê-se nela tanta riqueza, sentimento próprio e alheio, que nossos olhos se abrem e no primeiro momento não acreditamos no que vimos e ouvimos.<sup>249</sup>

<sup>248</sup> *Diário do hospício*, p. 35.

<sup>249</sup> CHOSTAKOWSKY, Paulo. *História da literatura russa*. São Paulo: Progresso Editorial, 1948, p. 240.

Esse romance de reclusão é carregado de tensão e sofrimento. O frio, os castigos, as brigas entre os presos, criam um universo rude e violento, e Dostoievski se valeu de tintas fortes e sombrias para descrevê-lo. O efeito no leitor é uma espécie de abafamento, de angústia, desvelando um mundo de homens vivendo na fronteira entre a razão e a desrazão, o riso e a lágrima, entre a compaixão e o ódio.

O tema da loucura encontra terreno fértil na obra de Dostoievski, como pode ser visto no conto *Senhor Prockhartchin*. Boris Schnaiderman, analisando-o, comenta que foi característico, na Rússia, o convívio da sociedade com o universo dos loucos. Foucault, em sua *História da loucura*, observou que o diálogo entre a razão e a desrazão na Europa fora rompido durante os séculos XVII e XVIII, com advento das instituições psiquiátricas, enquanto, na Rússia, segundo Schnaiderman, ele nunca deixou de existir. Dostoievski era extremamente ligado à cultura popular e crítico do racionalismo ocidental, e assim, adotou a posição de não dicotomizar o racional e o irracional, optando pela adoção da polifonia em seus romances.

A simpatia pelo louco, pelo idiota é uma constante em sua obra,<sup>250</sup> e isso poderia ser interpretado como uma forma de representação da crítica ao cientificismo e ao racionalismo europeu. Além disso, Dostoievski demonstrou agudo interesse por temas psiquiátricos: os fenômenos mórbidos de dupla personalidade, as diferentes manias, o hipnotismo, além dos temas ligados ao crime.

Enquanto os teóricos da antipsiquiatria demonstraram que para a sociedade era mais fácil isolar os loucos e livrar-se do incômodo, o romancista russo soube aproveitar, esteticamente, muito bem, a relação conflituosa do homem classificado como louco e o meio em que ele vive. Neste sentido, a tendência de Dostoievski para o trágico encontra na figura do lunático grande

---

<sup>250</sup> Cf. SCHNAIDERMAN, Boris. *Dostoievski prosa poesia "O Senhor Prockhartchin"*. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 99-101.

rendimento, pois as situações-limite, são recorrentes em seus romances, como assinala Leonid Grossman: “A luta interior e as meditações de indivíduos levados ao desespero e condenados à destruição – eis o destino habitual das personagens principais de Dostoievski. Podem aplicar-se a todos os seus tipos centrais o que ele disse de um de seus heróis mais complexos: ‘...tenho a impressão de que é um vulto trágico... Foi do coração que o tirei’ ”.<sup>251</sup> Confissão que demonstra sua propensão à tristeza, a qual o leva a povoar sua literatura de anti-heróis trágicos como Raskolnikov, que revela, nestas palavras, a mesma inclinação : “Os homens geralmente grandes, parece-me, devem experimentar no mundo uma grande tristeza...”<sup>252</sup>

Revelações dessa profundidade demonstram que a melancolia também é uma das tônicas nos romances do mestre russo. Em *Recordações da casa dos mortos*, o clima sombrio e a tristeza marcam a narração e contaminam a paisagem: “Nessa noite, antes do fechamento das casernas, fui passear ao longo dos muros, dentro da escuridão crepuscular. Uma pesada tristeza me esmagava a alma, uma tristeza tão grande que durante toda a minha estada no presídio, jamais senti outra igual”.<sup>253</sup> Confissão que nos remete às notas de encarceramento de Lima Barreto no *Diário do hospício* e ao lamento do narrador, que observa a paisagem pelas grades do manicômio: “Um dia feio, nevoento. Olho a baía de Botafogo, cheio de tristeza. Não acho tão bela como sempre achei. As montanhas de Niterói estão sem o cobalto de sempre; ... O casario está mergulhado, confuso, não se desenha bem no horizonte. Tudo é triste”.<sup>254</sup> Desalento compartilhado pelo protagonista de *O Cemitério dos vivos*, na dialética entre melancolia e paisagem:

<sup>251</sup> GROSSMAN, Leonid. *Dostoievski artista*. Trad. Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p.14.

<sup>252</sup> Apud GROSSMAN, Leonid. Op. Cit., p. 25.

<sup>253</sup> DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Recordações da casa dos mortos*. Trad. Rachel de Queiroz. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945, p. 66.

<sup>254</sup> *Diário do hospício*, p. 79.

Com o ar azul da enseada de Botafogo, para quem olha, devia ser um alegre retiro, tivesse ele outro destino; mas a beleza do local pouco deve consolar, apreciada através das grades, da triste condição em que se está, torvo o ambiente moral em que ali se respira. A beleza da natureza faz mais triste a quem tem consciência do lugar em que está, e, olhando-a com os olhos tristes, ao amanhecer, a impressão que se tem é que não se pode mais sonhar felicidade diante das belas paisagens e das belas coisas...<sup>255</sup>

Não se pode afirmar que a influência literária de Dostoievski determinou a tematização da loucura na obra de Lima Barreto, ou mesmo se ele utilizou alguns de seus métodos compositivos. É inegável, no entanto, que vários traços aproximam os dois escritores, particularmente: a sensibilidade para o sofrimento dos humildes, a tendência melancólica, a solidariedade em relação à dor do ser humano frente aos enigmas da existência e à opressão dos discursos dominantes.

As obras resultantes da reclusão de Dostoievski e Lima Barreto, interpretam simbolicamente, cada uma a seu modo, o que os romancistas viram e ouviram em seus cotidianos de angústia. Nas *Recordações da casa dos mortos*, o memorialista sentencia: “Quase todos sonhavam e divagavam durante o sono: e o que mais freqüentemente se ouvia, então, eram pragas, gritos em calão, referências a facas e machados. ‘Somos criaturas maltratadas, diziam eles; estamos esmagados por dentro, e é por isso que gritamos de noite’ ”.<sup>256</sup> Por seu turno, em *O cemitério dos vivos*, o protagonista via a loucura e o hospício como um espetáculo sombrio, semelhante aos “célebres cemitérios dos vivos, que um diplomata brasileiro, numa narração de viagem, diz ter havido em Cantão, na China”.<sup>257</sup>

Alguns escritores direcionam seu impulso autobiográfico para a vaidade, o desejo de lucro ou de produzir algo estético. Lima Barreto, como demonstra na transposição dos diários para a ficção, na observação cotidiana concretizada nas crônicas, acalentava o ideal de alcançar, pela comunhão literária, os outros seres

<sup>255</sup> *Cemitério dos vivos*, p. 189.

<sup>256</sup> DOSTOIEVSKI, Fiodor. Op. cit, p. 22.

<sup>257</sup> *O cemitério dos vivos*, p. 148.

humanos. As contradições ideológicas, estéticas e mesmo pessoais podem ser atribuídas ao comportamento “humano, demasiadamente humano”, que fez de sua literatura um espelhamento de suas misérias e de sua grandeza.

Não por acaso, o tema insondável da loucura seja uma das melhores e das mais férteis expressões do efeito especular de Lima Barreto em sua obra, e o louco, por ser uma figura de exclusão por excelência, uma de suas mais emblemáticas personagens.



### Capítulo III

#### Do Hospício ao Cemitério

*O que acabo de escrever é falso. Verdadeiro.  
Nem verdadeiro nem falso, como tudo o que  
se escreve sobre os loucos, sobre os homens.  
Jean-Paul Sartre*

#### 1. A sombria cidade dos lunáticos

“Tenho coligido observações interessantíssimas para escrever um livro sobre a vida interna dos hospitais de loucos. Leia *O cemitério dos vivos*. Nessas páginas contarei, com farturas de pormenores, as cenas mais jocosas e as mais dolorosas que se passam dentro destas paredes inexpugnáveis. Tenho visto coisas interessantíssimas”.<sup>258</sup> Essa declaração de Lima Barreto foi concedida ao jornal *A Folha*, em 31 de janeiro de 1920, durante sua internação no Hospício de Alienados. A intenção de escrever um romance baseado na experiência da passagem pelo manicômio se torna mais um dentre outros de seus projetos inacabados. Todavia não se pode esquecer que a debilidade física e psicológica do romancista, nos últimos anos de sua existência, o impossibilitou de levar adiante alguns de seus projetos.

As notas do *Diário do hospício* são matéria-prima para *O cemitério dos vivos*. Uma leitura superficial nos faz acreditar numa proximidade textual muito maior que o confronto entre os dois textos revela.<sup>259</sup> O relato detalhado da vida no

<sup>258</sup> Entrevista ao jornal *A Folha*, inserida no volume de *O cemitério dos vivos*, São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 257-260.

<sup>259</sup> Um dos grandes problemas em relação a essas obras é a condição em que foram escritas. As anotações do *Diário do hospício* foram escritas a lápis, em tiras de papel-jornal, e não obedecem ao estatuto da forma diarística, o acompanhamento do calendário. Em razão disso, a armação do texto se deve aos organizadores da obra completa. Quanto ao romance, este foi escrito em papel pautado e a tinta, resultando numa melhor apresentação e ordenação. O primeiro capítulo, intitulado *As origens*, foi publicado na *Revista Souza Cruz*, jan. 1921, ano VI, n.49.

interior do hospício é a motivação determinante para a escrita do diário, que, por sua vez, possibilita a escritura de um romance inédito – narrar o convívio com a misteriosa loucura e sua enigmática personagem, o louco.

A predisposição de Lima Barreto em materializar, pela escrita, suas experiências já pode ser vista nos apontamentos do *Diário íntimo*. A subjetividade que se desenvolve ali é, entretanto, distinta, o narrador não está no auge de uma crise e confinado como acontece no *Diário do hospício*. As anotações são diversas, e, em 1905, ele revela a intenção de manter o diário: “Último dia do mês em que, com certa regularidade, venho tomando notas diárias da minha vida, que a quero grande, nobre, plena de força e elevação”.<sup>260</sup> Se, no auge da juventude do escritor, o tom no diário é de esperança nas realizações futuras, nos últimos anos de sua vida, o tom é outro: “Digo com franqueza, cem anos que viva eu, nunca poderá apagar-me da minha memória essas humilhações que sofri. Não por elas mesmo, que pouco valem, mas pela convicção que me trouxeram de que esta vida não vale nada, todas as posições falham e todas as precauções para um grande futuro são vãs”.<sup>261</sup>

A distribuição dos capítulos no *Diário do hospício* toma a forma de pequenas narrativas independentes, nas quais o narrador tenta ordenar, pela escrita, a compreensão deste universo desconhecido, como demonstra os cinco capítulos iniciais dos dez que compõem o diário: I- O Pavilhão e a Pinel; II- Na Calmeil; III- Minha bebedeira e a minha loucura; IV- Alguns doentes; V- Guardas e enfermeiros. Tal seleção de relatos demonstra a intenção do diarista de registrar a experiência de confinamento, numa espécie de testemunho de si, dos outros e de seu momento histórico, abandonando, por assim dizer, a idéia do diário como uma escrita sem destinatário.

A frase inicial do diário “Estou no hospício ou, melhor, em várias dependências dele, desde o dia 25 do mês passado”, indica que ele rememorava

<sup>260</sup> *Diário íntimo*, p. 96.

<sup>261</sup> *Diário do hospício*, p. 67.

seus primeiros momentos na instituição, ao contrário de registrar os acontecimentos do dia, como requer a forma diarística. É visível, nesse momento, a condição psicológica estável do narrador, deixando longe a imagem do delirante que dera entrada alguns dias antes no manicômio: “Estive no pavilhão de observações, que é a pior etapa de quem, como eu, entra para aqui pelas mãos da polícia”.<sup>262</sup> O primeiro capítulo do romance se abre com uma espécie de depoimento: “Quando minha mulher morreu, as últimas palavras que dela ouvi, foram estas, ditas em voz cava e sumida: - Vicente, você deve desenvolver aquela história da rapariga, num livro”.<sup>263</sup> O narrador do romance reserva todo o primeiro capítulo para contar sua dramática história doméstica que, segundo ele, dera origem a seus infortúnios:

O melhor é contar como foi o meu casamento, um pouco da minha vida, para que se possa compreender porque esse espetáculo doméstico, em geral de tão pouco alcance, trouxe para mim conseqüências desenvolvidamente dolorosas, um verdadeiro drama psicológico e moral, que todas as satisfações posteriores não puderam dar termo na minha consciência, nem tampouco o trabalho e o vício.<sup>264</sup>

O arrependimento do protagonista em relação à esposa, e aos sonhos desfeitos, é a tônica do relato de *O cemitério dos vivos*. Além do complicado painel doméstico, Vicente Mascarenhas ainda enfrenta seus dramas pessoais: o ideal de glória literária frustrado, a decadência pelo vício e a entrada no hospício, transformando seu relato numa espécie de tragédia da vida privada ou de uma temporada no inferno. Já as notas do diário se convertem em uma mescla de testemunho, documento, pré-elaboração ficcional, mas, acima de tudo, em tentativa do diarista de salvar a si mesmo, cumprindo uma das funções dessa

---

<sup>262</sup> *Diário do hospício*, p. 33.

<sup>263</sup> *O cemitério dos vivos*, p. 122.

<sup>264</sup> *Ibidem*, p. 122.

forma, como assinala Blanchot: “escrevemos para salvar a escrita, para salvar a vida pela escrita (...).”<sup>265</sup>

A sombria história de Vicente Mascarenhas se inicia quando ele conhece Efigênia na pensão da mãe dela, a viúva Clementina Dias. O que a princípio o aproxima, e o afasta da jovem, é a forma como ela o enxerga - um homem inteligente, erudito, no sentido de ser um grande leitor -, construindo, por parte dela, uma aura de admiração, a ponto de tratá-lo de doutor. Depois de um breve período de troca de olhares, de livros, e conversas sobre literatura, a pensão é fechada em função dos problemas de saúde de Dona Clementina. Situação que empurra a família para o subúrbio. Depois de um reencontro entre Efigênia e Vicente Mascarenhas, ele visita a família e, sem saber, passa a ser visto como o salvador da unidade familiar através de um casamento com a jovem, que, entre o medo e a ansiedade, confessa: “- Eu amo, Seu Mascarenhas; o senhor quer casar comigo?”<sup>266</sup> Surpreendido pelo insólito pedido, ele aceita, apesar de constrangido e fustigado pelos conflitos interiores:

Vi logo as desvantagens do casamento. Ficaria preso, não poderia com liberdade executar o meu plano de vida, fugiria ao meu destino pelo dever em que estava de amparar minha mulher e a prole futura. Onde ficaria meu sonho de glória, mesmo que fosse só de demolição? (...) De resto, mesmo que conseguisse aproximar-me da realização do que planejava, o meu casamento era a negação da minha própria obra.<sup>267</sup>

Após o casamento, o interesse de Efigênia pela literatura e pelos escritos de Mascarenhas causa-lhe espanto, mesmo assim é incapaz de entendê-la ou estabelecer um diálogo melhor. O nascimento do filho acrescenta mais ingredientes trágicos à narração, pois, com o tempo, a criança manifesta problemas de retardamento mental.

<sup>265</sup> BLANCHOT, Maurice. Op. cit., p. 196.

<sup>266</sup> *O cemitério dos vivos*, p. 148.

<sup>267</sup> *Ibidem*, p. 148.

Esse ambiente doméstico leva o narrador-protagonista aos bares e à bebida, como forma de alienação de sua vida familiar. Seguindo o drama, alguns anos depois Efigênia morre, e o dilaceramento existencial de Mascarenhas se aprofunda, ao se ver sozinho para cuidar do filho doente, da sogra insana<sup>268</sup>, e ele próprio vítima do álcool e vendo cada vez mais distantes os sonhos literários.

O narrador do diário, também alcoólatra, atribui sua decadência pelo vício às dificuldades financeiras: “Oh! Meu Deus! Como eu tenho feito o possível para extirpá-lo e, parecendo-me que todas as dificuldades de dinheiro que sofro são devidas a ele, e por sofrê-las é que vou à bebida”.<sup>269</sup>

Diante dessa confissão, e do espaço que a “história de casamento singular” ocupa no texto, é possível levantar a hipótese de que o núcleo temático do romance não seria bem a vida no hospício, ou um relato sobre a loucura, mas antes os desdobramentos de um drama pessoal (a desilusão quanto ao ideal de glória literária) e da catástrofe doméstica na vida do protagonista, levando em consideração o objetivo declarado por Lima Barreto na entrevista ao jornal. No entanto, se a hipótese do diário como exercício para a ficção é válida, o *Diário do hospício* é o espaço ideal para se compreender o processo de criação de *O cemitério dos vivos* e de que maneira se desenvolve a figuração literária de um texto para o outro.

Enquanto no *Diário íntimo* o aspecto é mais fragmentário pela diversidade de assuntos e pelos múltiplos espaços reproduzidos nas notas, o *Diário do hospício*, com textos mais curtos, restringe seu olhar ao interior do manicômio, em função do isolamento do narrador e de seu objetivo inicial de desvendar este universo desconhecido.

Osman Lins, em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, assinala, dentre outras observações: “Se há o espaço que nos fala sobre a personagem, há também o que

---

<sup>268</sup> Tais personagens, juntamente com a empregada, são como contornos ou garatujas, não possuem profundidade, e, em determinado momento da narrativa, são apenas referidos pelo narrador, a ponto de a viúva Dias manifestar-se somente pela voz.

<sup>269</sup> *Diário do hospício*, p. 45.

lhe fala, o que a influencia. Sua função caracterizadora é quase sempre limitada e a influência que exerce restringe-se por vezes ao psicológico”.<sup>270</sup> O estudioso analisa, na produção de nosso autor, de que maneira o espaço, apesar de afetar psicologicamente algumas de suas personagens, não as induz à ação, o que nos leva a perceber que, em virtude disso, se tornam mais propensas à observação, e o narrador à descrição, como o diário e o romance sinalizam.

Nesse sentido, segundo Osman Lins, a atitude contemplativa de Lima Barreto ali no hospício revela “a imagem do seu próprio destino e da sua atitude em face do mundo. A rigor, ele sempre esteve circunscrito a um determinado círculo de que o hospício é a expressão simbólica e extremada e, conquanto isolado, nunca arrefeceu o olhar com que examina e pesa, por intermédio da escrita, a realidade que o rodeia”.<sup>271</sup> Semelhante atitude resulta no diário e no romance em uma espécie de mapeamento do espaço manicomial, como se, através da escrita, a vivência desse momento adquirisse um sentido existencial maior.

A perspectiva de Lima Barreto em relação à instituição Hospício aproxima-se mais da concepção existente na Idade Média,<sup>272</sup> como desabafa o diarista: “Amaciado um pouco, tirando dele a brutalidade do acorrentamento, das surras, a superstição de rezas, exorcismos, bruxarias, etc., o nosso sistema de tratamento da loucura ainda é o da Idade Média: o seqüestro”.<sup>273</sup> Crítica ao sistema de reclusão no manicômio que opõe ainda à idéia do lugar de recuperação ideal pensado pelos médicos alienistas Pinel e Esquirol. Estes, sob a luz da razão iluminista, planejavam um espaço onde arquitetura, instalações, além da presença constante de médicos e enfermeiros cooperassem para

---

<sup>270</sup> LINS, Osman. Op. cit, p. 99.

<sup>271</sup> Ibidem, p. 30.

<sup>272</sup> Segundo Foucault, a tradição de confinar em ambiente destinado exclusivamente aos alienados teria sua origem na cultura árabe, e a ocupação árabe na Espanha resultou na criação dos primeiros hospícios europeus. A principal função do manicômio era recolher e segregar os loucos em defesa da saúde pública. No entanto, é conhecido o fato de que esse objetivo se convertia logo em repressão e maus tratos. p.

<sup>273</sup> *Diário do hospício*, p. 76.

assegurar aos alienados a cura,<sup>274</sup> como atesta Esquirol: “O projeto de um hospício de alienados não é de modo algum, uma coisa indiferente e que se pode confiar aos arquitetos, o objetivo de um hospital ordinário é tornar mais fáceis e mais econômicos os cuidados dedicados aos indigentes doentes. Um hospital de alienados é instrumento de cura”.<sup>275</sup>

Em 1852, surge o primeiro hospício brasileiro. Planejado algumas décadas antes, uma de suas finalidades seria estabelecer normas para o comportamento da população urbana:

Inspirado sobretudo nas concepções formuladas pela medicina social francesa, tal projeto se orientava para conter aquilo que era visto como o caos urbano herdado do período colonial por meio da produção de um conhecimento que continha a perspectiva de intervenção sobre todos os aspectos do cotidiano urbano.<sup>276</sup>

Conjugada a essa organicidade, outra intenção era retirar das ruas aqueles considerados loucos, e que, de alguma maneira, representassem perigo para a ordem e a saúde públicas. A classe médica se empenhou em assumir a tutela desses indivíduos, e, a partir de 1830, já promovia campanhas para impedir a livre circulação dos considerados dementes, interferindo inclusive na formulação de leis de posturas no Rio de Janeiro, com a intenção de “limpeza e desempechamento das ruas e praças”. A fim de cumprir tal procedimento, colocavam loucos, embriagados e animais ferozes na mesma categoria:

O estado de embriaguez era, assim, aproximado ao estado de loucura, na medida em que ambos caracterizavam-se pela ausência de consciência nos atos praticados. Nesse sentido, o código criminal de 1830 reconhecia o estado de embriaguez como circunstância atenuante na prática dos crimes nele prescritos. No código das posturas municipais, os loucos e os

---

<sup>274</sup> A concepção do asilo de alienados como espaço terapêutico pode ser visto com maiores detalhes em PESSOTTI, Isaías. *O século dos manicômios*. São Paulo: Editora 34, 1996, no capítulo “O manicômio como instrumento de cura”.

<sup>275</sup> Apud PESSOTTI, Isaías. *O século dos manicômios*, p.168.

<sup>276</sup> ENGEL, Magali Gouveia. *Os delírios da razão: médicos, loucos e hospícios* (Rio de Janeiro, 1830-1930). Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2001, p.197.

embriagados eram associados aos animais ferozes, representando, assim, um perigo diretamente relacionado ao estado de irracionalidade/animalidade – que circulava, sem controle, pelas ruas da cidade.<sup>277</sup>

Assim, essas leis e a campanha médica apontam para a dificuldade de se compreender e diagnosticar a doença mental ou a loucura, e, em função disso os equívocos e exageros eram inevitáveis. A dúvida que paira ainda sobre a questão é se os médicos brasileiros preocupavam-se com as condições bárbaras e insalubres a que os alienados estavam condenados nos cubículos da Santa Casa de Misericórdia, ou se a intenção seria utilizá-los como objeto de pesquisa nos debates científicos<sup>278</sup> sobre a alienação mental, e, em decorrência disso levar avante seus procedimentos experimentais.

O discurso médico se posicionava acima do discurso político, ao reivindicar o poder sobre a vida desses homens e mulheres destituídos da razão aceita socialmente. Não é necessário um aprofundamento maior nessa questão (o que ultrapassa o objetivo desse trabalho) para perceber que a camada pobre da população estava mais sujeita do qualquer outra classe a esse tipo de interferência do saber médico em suas existências.

As incertezas do saber alienista nacional aliadas à postura totalitária, que reivindica para a classe médica o poder absoluto sobre a vida dos dementados, resultaram numa série de críticas, e dentre estas, uma transposição ficcional das mais engenhosas – *O alienista*, de Machado de Assis, lançado em 1881. O conto representa as vozes que se confundiram, ora defendendo, ora resistindo à criação de manicômios. De um lado, o povo: “A proposta excitou a curiosidade de toda a vila, e encontrou grande resistência, tão certo é que dificilmente se desarraigam hábitos absurdos, ou ainda maus. A idéia de meter os loucos na mesma casa, vivendo em comum, pareceu em si mesma sintoma de demência (...)”<sup>279</sup> De

<sup>277</sup> ENGEL, Magali Gouveia. Op. Cit., p. 186.

<sup>278</sup> Nesse sentido, as teses sobre alienação mental naquele momento se multiplicaram.

<sup>279</sup> ASSIS, Machado de. *O alienista*. São Paulo: Ática, 1971, p. 13.

outro, eleva-se a voz do médico, Dr. Simão Bacamarte: “O principal nesta minha obra da Casa Verde é estudar profundamente a loucura, os seus diversos graus, classificar-lhe os casos, descobrir enfim a causa do fenômeno e o remédio universal. Este é o mistério do meu coração. Creio que com isto presto um bom serviço à humanidade”.<sup>280</sup> Para o discurso religioso, na voz de Padre Lopes, a loucura explicava-se “pela confusão das línguas na torre de Babel, segundo nos conta a Escritura; provavelmente confundidas antigamente as línguas, é fácil trocá-las agora, desde que a razão não trabalhe...”<sup>281</sup> O discurso literário, nesse conto, assume o papel de ironizar as certezas, sejam elas quais forem.

A concepção do hospício para Pinel e Esquirol, e, na esteira deles, para os alienistas brasileiros, seria a reprodução de uma cidade, no entanto, planejada, ordenada e tendo o médico como seu governante e guardião. Visto sob o ângulo de seus críticos mais ferrenhos, o alienista, na instituição, assemelhava-se a um ditador, que em nome de seus referenciais científicos, seria capaz de realizar qualquer experimento, como o narrador do diário revela: “Outra coisa que me fez arrepiar de medo na Secção Pinel foi o alienista. (...) Não lhe tenho nenhuma antipatia, mas julgo-o mais nevrosado e avoado que eu. É capaz de ler qualquer novidade de cirurgia aplicada à psiquiatria em uma revista norueguesa e aplicar, sem nenhuma reflexão preliminar, num doente qualquer”.<sup>282</sup> E é justamente essa espécie de “despotismo esclarecido” que Machado também ironiza através da revolta dos canjicas contra Simão Bacamarte, mas é a fala do alienista aos revoltosos que desvela a crença médica no poder ilimitado da ciência e de seu representante: “- Meus senhores, a ciência é coisa séria, e merece ser tratada com seriedade. Não dou razão dos meus atos de alienista a ninguém, salvo aos mestres e a Deus”.<sup>283</sup>

---

<sup>280</sup> ASSIS, Machado de. *O alienista*, p. 15.

<sup>281</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>282</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>283</sup> *Ibidem*, p. 38.

Dessa maneira, o hospício transforma-se, ao mesmo tempo, em laboratório e numa espécie de república de lunáticos, cujo dirigente, o médico, governa acima das leis civis e religiosas, num território que somente ele, segundo sua visão, pode e consegue desvendar. Nessa direção, a maior preocupação dos alienistas era provar que o manicômio era um local de cura por excelência, ou seja, o espaço seria fator preponderante para a recuperação do interno. Seguindo essa prescrição, o Hospício Nacional de Alienados, concretizava essa idéia, até por sua localização num dos recantos mais bonitos da cidade do Rio de Janeiro, a par da suntuosa construção e bela arquitetura. A entrada do edifício contava com sete estátuas de mármore: a da ciência, a da caridade, a do Imperador, a de João Clemente Pereira, a de São Pedro de Alcântara e as de Pinel e Esquirol: “Desse modo, o hospício sintetizaria, na linguagem expressa em sua arquitetura, uma rede de relações entre saberes e poderes pertencentes a diferentes instâncias dominantes - compostas por médicos, religiosos, filantropos e pelo governo monárquico”.<sup>284</sup> O empenho nessa ordenação, aliado aos sentidos do espaço, nos remete ao intento de Bacamarte na construção de sua casa de alienados na mais bela rua de Itaguaí:

tinha cinqüenta janelas por um lado, um pátio no centro; e numerosos cubículos para os hóspedes. Como se fosse grande arabista, achou no Corão que Maomé declara veneráveis os doidos, pela consideração de que Alá lhes tira o juízo para que não pequem. A idéia pareceu-lhe bonita e profunda, e ele a fez gravar no frontispício da casa, mas como tinha medo ao vigário, e por tabela ao bispo, atribuiu o pensamento a Benedito VIII, merecendo com essa fraude aliás pia, que o padre Lopes lhe contasse, ao almoço, a vida daquele pontífice eminente.<sup>285</sup>

É inevitável, diante disso, a associação entre Itaguaí e o Rio de Janeiro. Pela primeira vez na literatura brasileira, o manicômio se converte em espaço

<sup>284</sup> ENGEL, Magali Gouveia. Op. cit. p. 209.

<sup>285</sup> ASSIS, Machado. *O alienista*, p. 13-14.

literário, e, a partir daí, aguça o interesse dos escritores por este universo estranho, fascinante e de fértil aproveitamento estético.

Em o *Diário do hospício* e *O cemitério dos vivos*, o encontro com a realidade do manicômio, antes de inspirar cura e bem estar, é responsável por um véu de tristeza que desce sobre os narradores, denotando a consciência da queda e da perda dos direitos mais elementares, sentimento compartilhado pelo protagonista de *Triste fim de Policarpo Quaresma* ao deixar o asilo: “Quaresma saiu envolvido, penetrado da tristeza do manicômio. Voltou à casa, mas a vista das suas cousas familiares não lhe tirou a forte impressão de que vinha impregnado. Embora nunca tivesse sido alegre, a sua fisionomia apresentava mais desgosto que antes, muito abatimento moral (...)”.<sup>286</sup>

Essa idéia tão difundida do hospital de alienados como lugar de reeducação terapêutica não apaga a perspectiva de um local de exclusão para aqueles que perderam o próprio mundo. Além disso, a identidade do interno não é reconhecida, e a mínima que ainda possui é destituída, como demonstra o ritual de despersonalização<sup>287</sup> na chegada do paciente, segundo relata o diarista: “Tiram-nos a roupa que trazemos e dão-nos uma outra, só capaz de cobrir a nudez, e nem chinelos ou tamancos nos dão. (...) Deram-me uma caneca de mate e, logo em seguida, ainda dia claro, atiraram-me um colchão de capim com uma manta pobre, muito conhecida de toda a nossa pobreza e miséria”;<sup>288</sup> e o narrador do romance: “Em lá chegando, tiraram-me a roupa que vestia, deram-me uma da ‘casa’, como se diz lá, formei em fileira ao lado de outros loucos, numa varanda, deram-me uma caneca de mate e grão(...)”.<sup>289</sup>

Nesse primeiro momento, os narradores se sentem perdidos em seus referenciais, e buscam um ponto de fuga como forma de consolo e superação, encontrando-o na literatura, na identificação com os sofrimentos vivenciados

<sup>286</sup> *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 117.

<sup>287</sup> Cf. GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. Trad. Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 23-32.

<sup>288</sup> *Diário do hospício*, p. 33.

<sup>289</sup> *O cemitério dos vivos*, p. 154.

por Dostoievski e Cervantes: “Quando baldeei, chorei; mas lembrei de Cervantes e do próprio Dostoievski que pior deviam ter sofrido em Argel e na Sibéria”.<sup>290</sup>

As imagens do hospício que se sucedem nos dois textos são intensamente negativas, porém, em uma inversão surpreendente, o protagonista do romance mostra-se muito mais ressentido e envolvido em relação a esse momento do que o narrador do diário. Surpreende porque a forma diarística é considerada o espaço privilegiado para o derramamento do eu, e, por isso, mais propensa ao extravasamento de emoções. No entanto, é Vicente Mascarenhas quem demonstra de que maneira o hospício o afeta intensamente: “Feria-me também o meu amor-próprio ir ter ali pela mão da polícia, doía-me; e mais me doeu”;<sup>291</sup> “Jamais pensei que tal cousa me viesse acontecer um dia”;<sup>292</sup> “Por essa ocasião, confesso, vieram-me lágrimas aos olhos. (...) Não era o varrer; era o varrer quase em público...”; “Tinha do pavilhão recordações tristes e dolorosas”;<sup>293</sup> “na Secção Pinel é de abater, é de esmagar, o contato, o convívio com quase duas centenas de loucos”;<sup>294</sup> “Entre para a Pinel, para secção dos pobres, dos sem ninguém, para aquela em que a imagem do que a Desgraça pode sobre a vida dos homens é mais formidável e mais cortante”;<sup>295</sup> “É um horror silencioso, que nos apavora e faz-nos cobrir a humanidade de piedade, e nos amedronta sobre a nossa vida a vir...”<sup>296</sup> Além de todos esses sentimentos confusos e sombrios, Vicente Mascarenhas enxerga, cheio de horror, o hospício tingido pela cor negra:

Esse pátio [na secção Pinel] é a cousa mais horrível que se possa imaginar. Devido à pigmentação negra de uma grande parte dos doentes aí recolhidos, a imagem que se fica dele, é que tudo é negro. O negro é a cor mais cortante, mais impressionante; e contemplando uma porção de corpos negros nus, faz ela que as outras se ofusquem no nosso pensamento.<sup>297</sup>

<sup>290</sup> *Diário do hospício*, p. 35.

<sup>291</sup> *O cemitério dos vivos*, p. 153.

<sup>292</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>293</sup> *Ibidem*, p. 158-159.

<sup>294</sup> *Ibidem*, p. 177.

<sup>295</sup> *Ibidem*, p. 179.

<sup>296</sup> *ibidem*, p. 185.

<sup>297</sup> *Ibidem*, p. 185.

Essa terrível visão do pátio influencia sua reflexão sobre a existência:

aquelas sombrias vidas sugerem a noção em torno de nós, de nossa existência e a nossa vida, só vemos uma grande abóbada de trevas de negro absoluto. Não é mais o dia azul-cobalto e o céu ofuscante, não é mais o negror da noite picado de estrelas palpitantes; é a treva absoluta, é toda ausência de luz, é o mistério impenetrável.<sup>298</sup>

O diarista demonstra uma atitude um tanto distante nessa visão do manicômio, ao modo de uma matéria jornalística, porém indignada como sinaliza sua caracterização: “O mobiliário, o vestuário das camas, as camas, tudo é de uma pobreza sem par. No meio disto, muitos com educação, mas que a falta de recursos e proteção atira naquela geena social”;<sup>299</sup> “Ao pegar agora no lápis para explicar bem estas notas que vou escrevendo no hospício, cercado de delirantes cujos delírios mal compreendo, nessa incoerência verbal de manicômio, em um diz isto, outro diz aquilo”;<sup>300</sup> “Digo com franqueza, cem anos que viva eu, nunca poderá apagar-me da minha memória essas humilhações que sofri. Não por elas mesmo, que pouco valem; mas pela convicção que me trouxeram de que esta vida não vale nada”;<sup>301</sup> “Aborrece-me este hospício; eu sou bem tratado; mas me falta ar, luz, liberdade”.<sup>302</sup>

A visão impregnada de angústia que os textos transmitem chega ao ápice na imagem, por assim dizer, capital para os narradores, convertendo-se numa espécie de metáfora que sintetiza todo o sentimento em relação ao hospital de alienados: “Aqui, no hospício, com as suas divisões de classes, de vestuário, etc, eu só vejo um cemitério: uns estão de carneiro e outros de cova rasa”.<sup>303</sup> Ainda que a loucura e a morte nivelem as pessoas, o diarista observa que, mesmo no

---

<sup>298</sup> *Diário do hospício*, p.186.

<sup>299</sup> *Ibidem* p.36. No *Diário íntimo* encontramos a mesma caracterização, “geena”, para a casa de Lima Barreto.

<sup>300</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>301</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>302</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>303</sup> *Ibidem*, p. 76.

hospício/cemitério, ocorrem divisões sociais.<sup>304</sup> Essa metáfora central intitula o romance e nele recebe uma figuração literária mais elaborada:

Parece tal espetáculo com os célebres cemitérios de vivos, que um diplomata brasileiro, numa narração de viagem, diz ter havido em Cantão, na China. Nas imediações dessa cidade, um lugar apropriado de domínio público era reservado aos indigentes que se sentiam morrer. Dava-se-lhes comida, roupa e o caixão fúnebre em que se deviam enterrar. Esperavam tranqüilamente a morte.<sup>305</sup>

O aspecto circular do sofrimento e da infelicidade dirige o olhar de Lima Barreto para a observação social, resultando numa literatura empenhada e comprometida com aspectos da sociabilidade. Essa inclinação o conduz a relatar o cotidiano da cidade do hospício, bem distante da utopia traçada para a instituição em suas origens: a impossibilidade do diálogo com os internos, a relação tensa com guardas e enfermeiros, a mania do cigarro, “o gosto pela alcunha depreciativa” - revelado em apelidos como Gato, Tetéia, Caranguejo -, os ruídos desatinados, o silêncio assustador, a degradação pelo sexo, as diferenças de tratamento em virtude da condição social que a própria divisão das seções já revelava, a “inclinação pelos títulos doutorais, patentes, e um culto pelas nobliarquias familiares”. Não estão ausentes, sobretudo, os mecanismos de vigilância e punição, a obediência à autoridade e as rebeliões, etc.

O olhar que Vicente Mascarenhas e o diarista lançam para o hospício, contudo, não enxerga somente a geena e o horror. A construção, a arquitetura e algumas dependências são apreciadas, especialmente onde os alienados estão

---

<sup>304</sup> Tais divisões demonstram que o espaço de cura e igualdade no tratamento ficou no plano da utopia. Os narradores observam de maneira crítica que as diferenças na sociedade são reproduzidas no interior do manicômio, como Magali Engel assinala: “Dentro do hospício, além das divisões entre os sexos (Art 18), os alienados passavam a ser discriminados, por um lado, de acordo com suas origens sociais, que os dividia em duas categorias: a dos admitidos gratuitamente – os indigentes, os escravos cujos senhores não possuísem outros e não tivessem meios de custear seu tratamento, e os marinheiros de navios mercantes (Art. 5) -; e a dos pensionistas, compreendendo os de primeira classe – com direito a quarto separado com tratamento especial -, os de segunda classe – com direito a quarto para dois alienados, com tratamento especial – e os de terceira classe – pessoas livres ou escravas que ocupavam as enfermarias gerais (Art 7).” Cf. *Delírios da razão* p. 205-206

<sup>305</sup> *O cemitério dos vivos*, p. 186.

ausentes. Se o objetivo do manicômio é levar o paciente à cura através da interação com o próprio espaço, um dos locais que influencia positivamente os narradores é a biblioteca, como demonstra o romance: “A biblioteca era a dependência da secção de que mais me recordava. Quando estive lá pela primeira vez, enchia o tempo lá, lendo. (...) Logo ao entrar, depois de mudar de roupa, tratei de me instalar nela”.<sup>306</sup> No diário: “O hospício tem uma biblioteca, antigamente, isto é, há cinco anos, quando estive aqui, estava nos fundos da secção em uma pequena sala, a freqüência é dos delirantes, que lá vão fazer pasto a seu delírio, berros, gritos, fazer bulha com as cadeiras sobre o assoalho, não permitindo nenhuma leitura”.<sup>307</sup>

As descrições desse local são extensas nos dois textos. A maior queixa dos narradores dizia respeito ao desfalque do acervo, à desorganização dos livros e a freqüência dos delirantes que impossibilitavam o prazer da leitura tranqüila. No entanto, a biblioteca dentro do hospício ultrapassa o sentido de um mero lugar prazeroso para converter-se numa metáfora da lucidez, da consciência; é ali que Vicente Mascarenhas reencontra os livros e neles a representação de seu ideal de glória literária. Ali também o narrador do diário recorda a simbólica inspiração literária da infância, Jules Verne. É extremamente significativo que um escritor de aventuras exóticas em terras estranhas inspire os sonhos de um sujeito enclausurado, realizando uma espécie de transferência:

A minha literatura começou por Jules Verne, cuja obra li toda.  
 (...) Fez-me sonhar e desejar saber e deixou-me na alma não sei  
 que vontade de andar, de correr aventuras, que até hoje não  
 morreu, no meu sedentarismo forçado na minha cidade natal.  
 O mar e Jules Verne me enchiam de melancolia e de sonho.<sup>308</sup>

---

<sup>306</sup> *O cemitério dos vivos*, p. 199.

<sup>307</sup> *Diário do hospício*, p. 87.

<sup>308</sup> *Ibidem*, p. 88.

A biblioteca para os narradores não é somente um ambiente de refúgio numa realidade caótica. O antigo sonho de glória literária continuava no horizonte desses escritores fracassados, o que redimensiona o sentido da relação hospício-biblioteca, como assinala Arnoni Prado:

o hospício é uma espécie de exílio na metáfora ou o limite possível do delírio anunciado no projeto de origem, mas bloqueado pelas instâncias da ordem. O seu emblema, não sem a razão, é a biblioteca do manicômio, onde Lima Barreto cruza por acaso com os destinos de Dostoiévski e Nerval, companheiros de linhagem de um narrador que recria a própria demência como forma de identificar-se com a liberdade irreprimida dos deserdados, único refúgio em que podia viver com clareza os limites heurísticos da nebulosa inicial do *Diário*. Conforme seu próprio relato, esse é o momento inaugural do mergulho que o funde ao mistério pleno da ficção. Neste, o emblema da biblioteca retoma uma contradição inerente à lógica interna da própria metáfora da literatura. Ou seja: um escritor paralisado pela ordem que o cerceia dividindo o texto-impossível com os insanos, numa alusão irônica ao seu próprio estrangulamento, ao destino do texto que descarta a lógica dos códigos e que por isso não pode ser lido.<sup>309</sup>

As visões do hospício construídas pelos narradores do diário e do romance, de alguma maneira, são especulares, pois a cidade do Rio de Janeiro, e, em última instância, o Brasil são mimetizados naquele espaço, segundo Vecchi aponta: “(...) no *Cemitério dos vivos* é o hospício que se torna sinédoque do país não só pelo microcosmo dos pacientes que reproduz cultural e etnicamente a realidade mestiça de fora, mas sobretudo pelas estilizações internas das relações de poder da sociedade como um todo”.<sup>310</sup>

<sup>309</sup> PRADO, Antonio Arnoni. “O exílio na metáfora” in: *Litteraria*. Praga, ano 1, n.2, 1991, p.77-78.

<sup>310</sup> VECCHI, Roberto. Op. Cit., p. 121.

## 2. O mosaico tétrico de dor

As hipóteses do hospício como “exílio na metáfora” e “sinédoque do país” abrem a perspectiva do manicômio como reprodução ou espelhamento da casa de Lima Barreto/Vicente Mascarenhas, sobretudo porque ingredientes sombrios não faltam para formular tal paralelo.

No *Diário íntimo*, escrito ao longo de duas décadas (1900-1921), as primeiras notas são de um jovem cheio de planos, mas já fustigado pelos problemas familiares em virtude da repentina insanidade de João Henriques de Lima Barreto, pai do escritor. É necessário conhecer os elementos que cercam o acontecimento para que se possa compreender seu efeito no âmbito da intimidade e da produção literária do romancista. Francisco de Assis Barbosa reconstitui, na biografia do escritor, a entrada de João Henriques nos domínios do desequilíbrio mental. Às vésperas da festa de Nossa Senhora da Glória, o administrador da Colônia de Alienados jantou e foi deitar-se. No meio da noite, acordou toda a casa aos gritos, falando de maneira desconexa e acreditando que a polícia estava em seu encalço. A partir dessa crise, ele nunca mais voltaria a ser o mesmo, assim como a casa.

Lima Barreto, como filho mais velho, recebe o encargo de assumir as responsabilidades de cuidar do pai e sustentar mais oito pessoas.<sup>311</sup> Diante disso, o então jovem estudante da Politécnica vê sua vida tomar um rumo inesperado e dramático:

Toda a sua preocupação, agora, era conseguir um emprego que o libertasse da angústia em que vivia, premido pelas necessidades. Isolado, sem “pistolões”, sem amigos influentes que o pudessem encaminhar na caça de um lugar na alguma repartição pública, a angústia transformou-se em desespero, tal como no caso de Isaías Caminha, vindo do interior, a lutar sem esperanças na grande cidade desconhecida. Também ele,

---

<sup>311</sup> Em *A vida de Lima Barreto*, Francisco de Assis Barbosa detalha todas as circunstâncias que envolveram a doença, o inquérito instaurado pelo ministro J.J. Seabra para apurar denúncias de má administração na Colônia, além do longo e doloroso processo de aposentadoria de João Henriques, p. 93-97.

o seu criador, sofreria tormentos e humilhações, num drama que é comum aos deserdados.<sup>312</sup>

O infortúnio da loucura do pai e a crise financeira acrescentam um ingrediente na vida de Lima Barreto, o consumo do álcool. O que a princípio funcionou como anestésico das desditas, mais tarde se torna o motivo de sua decadência física e psicológica.

Esse horizonte transformou a casa do romancista num espaço inquietante, triste, que ele não se cansa de descrever em tom de desabafo no *Diário íntimo*: “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 de tolice”.<sup>313</sup>

Essa imagem sombria deixa uma marca profunda no íntimo de nosso autor e atinge a ficção, como na frase que abre *Recordações do escrivão Isaías Caminha*: “A tristeza, a compressão e a desigualdade de nível mental do meio familiar, agiram sobre mim de um modo curioso: deram-me anseios de inteligência”.<sup>314</sup> Em *O cemitério dos vivos*, o protagonista sente os efeitos do sufocante ambiente doméstico: “Tinha a mania de não entrar cedo em casa, com a luz do sol, porque me aborrecia aquele dever de cumprimentar os vizinhos; porque, em casa, em face de toda a sua tristeza, logo me vinha a imagem cruel da catástrofe doméstica, da subversão da minha vida, da sua impotência, do seu não valor”.<sup>315</sup>

As confissões desse conflito doméstico se originam no *Diário íntimo* e são recorrentes, angustiantes e responsáveis por construir o abismo da inadequação: “Se essas notas forem algum dia lidas, o que não espero, há de ser difícil explicar esse sentimento doloroso que eu tenho de minha casa, do desacordo profundo

<sup>312</sup> BARBOSA, Francisco de Assis. Op. cit., p. 100.

<sup>313</sup> *Diário íntimo*, p. 41.

<sup>314</sup> *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, p. 45.

<sup>315</sup> *O cemitério dos vivos*, p. 215.

entre mim e ela...";<sup>316</sup> "A minha casa continua a aborrecer-me sobremodo";<sup>317</sup> "Perdi a esperança de curar meu pai! Coitado, não lhe afrouxa a mania que, cada vez mais, é uma só, não varia: vai ser preso; a polícia vai matá-lo se ele sair à rua, trucidam-no";<sup>318</sup> "Meu pai freqüentemente me ia apoquentar. Pobre insano. Não quer comer e é preciso forçá-lo, e as perseguições que ele tem no espírito e não o deixam sossegar...";<sup>319</sup> "Tomei o trem e fui para casa, a minha espectral casa";<sup>320</sup> "A minha casa me aborrece. O meu pai delira constantemente e o seu delírio tem a ironia dos loucos de Shakespeare. Meus irmãos, egoístas como eles, queriam que eu lhes desse tudo o que ganho e me curvasse à Secretaria da Guerra".<sup>321</sup>

No *Diário do hospício*, afastado de casa, numa circunstância bem diversa da em que escreveu o *Diário íntimo*, as lembranças da vida doméstica ainda continuam a persegui-lo:

Muitas causas influíram para que eu viesse beber; mas, de todas elas, foi um sentimento ou pressentimento, um medo, sem razão nem explicação de uma catástrofe doméstica sempre presente. Adivinhava a morte de meu pai e eu sem dinheiro para enterrá-lo, previa moléstias com tratamento caro e eu sem recursos; amedrontava-me com uma demissão e eu sem fortes conhecimentos que me arranjassem colocação condigna com a minha instrução (...)"<sup>322</sup>

O impacto dessas confissões nos diários e os rastros que elas deixam na ficção, de certo modo, confirmam a hipótese de que o drama íntimo e doméstico, com seus desdobramentos, seja o argumento que constrói o enredo de *O cemitério dos vivos*. Em função disso, ocorre um jogo de espelhamento, o hospício e a casa se refletem simultaneamente. No manicômio e, em casa, ele observa a loucura alheia, os dois espaços simbolizam a perda da liberdade de alcançar o ideal literário. A casa e o asilo provocam a vergonha social e o medo do futuro.

<sup>316</sup> *O cemitério dos vivos*, p. 77.

<sup>317</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>318</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>319</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>320</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>321</sup> *Ibidem*, p. 171.

<sup>322</sup> *Diário do hospício*, p. 47.

A casa, reconhecidamente o espaço do aconchego e proteção, ganha na confissão e na ficção de Lima Barreto, uma dimensão inquietante, deixando para o leitor a impressão de que a reconstituição deste “mosaico tétrico” explica a razão de seus descaminhos e, principalmente, do sentimento de inadaptado que plasma sua intimidade e a maior parte de sua obra.

O sentimento de inadequação em relação ao hospício e à casa parece fundido, acrescente-se nele ainda a repartição, como o *Diário íntimo* revela: “O que me aborrece mais na vida é esta secretaria. Não pelos companheiros, não é pelos diretores. É pela sua ambiência militar, onde me sinto deslocado e em contradição com a minha consciência. Não posso suportá-la. É o meu pesadelo. É a minha angústia. Tenho por ela um ódio, um nojo, uma repugnância que me acabrunha”.<sup>323</sup> Encontramos na ficção essa mesma imagem. Uma das primeiras surge no esboço do romance *Marco Aurélio e seus irmãos*: “Ele lembrou-se, então do seu serviço, aquele obscuro serviço de escriturário, sempre doloroso, sempre amargo, sempre humilhado. (...)”<sup>324</sup> Ao sonhador Isaías Caminha restou o “triste e bastardo fim de escrivão de coletoria de uma localidade esquecida”.<sup>325</sup> Policarpo Quaresma, segundo o narrador, “ia levando a vida, metade na repartição, sem ser compreendido, e a outra metade em casa também sem ser compreendido”.<sup>326</sup> Vicente Mascarenhas em *O cemitério dos vivos*, confessa que era “tolerado na repartição que o aborrecia”.<sup>327</sup> É provável, no entanto, que *Gonzaga de Sá* seja o romance mais anti-burocracia e anti-funcionalismo público que Lima Barreto tenha escrito, pela visão crítica em relação ao ambiente impregnado de mesquinhez e ignorância, onde o espírito superior sente a opressão e capitula:

---

<sup>323</sup> *Diário íntimo*, p. 171.

<sup>324</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>325</sup> *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, p. 41.

<sup>326</sup> *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p.34.

<sup>327</sup> *O cemitério dos vivos*, p. 176.

Em começo, procuram-no [o funcionalismo público] com o fim de manter a integridade do seu pensamento, de fazê-lo produzir, a coberto das primeiras necessidades da vida, mas o enfado, a depressão mental do ambiente, o afastamento dos seus iguais e o estúpido desdém com que são tratados, tudo isso, aos poucos lhes vai crestando o viço, a coragem e mesmo o ânimo de estudar. Com os anos, esfriam, não lêem mais, embotam-se e desandam a conversar.<sup>328</sup>

### 3. O cântico dos desesperados

Toda essa inadequação aos espaços, que também não deixa de ser ao seu tempo, tão explícita e recorrente na produção de Lima Barreto, revela uma atitude bem própria da condição de escritor, como assinala Maingueneau: “o escritor ocupa seu lugar sem ocupá-lo, no compromisso instável do jogo duplo”.<sup>329</sup> É daí que se materializa a dialética de estar e não estar revelada na produção do nosso autor e que se converte em angústia nas páginas dos diários e da ficção: é estar no hospício e não ser louco, é estar numa casa que o envergonha e o aborrece, é trabalhar numa repartição que o inoja. A única forma de superar essa dramática relação com os espaços que afetam sua intimidade é torná-los cenário de sua escrita. Reelaborados esteticamente, eles permitem ao romancista um maior distanciamento, que lhe possibilita escrever a respeito dessas tensões, convertendo-se assim numa forma de libertação. Além disso, à medida que esses impasses e espaços se concretizam na escritura, as experiências individuais alcançam dimensões coletivas – revelando o papel da literatura na existência do escritor:

Mais do que qualquer outra atividade espiritual da nossa espécie, a Arte, especialmente a Literatura, a que me dediquei e com que me casei; mais do que ela nenhum outro qualquer meio de comunicação entre os homens, em virtude mesmo do seu poder de contágio, teve, tem e terá um grande destino na nossa triste Humanidade.<sup>330</sup>

<sup>328</sup> *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá*, p. 48-49.

<sup>329</sup> MAINGUENEAU, Dominique. Op. cit., p. 35.

<sup>330</sup> *Impressões de leitura*, p. 66.

Não se pode esquecer que Lima Barreto escreve olhando para o torvelinho de transformações sociais implantadas pela República. A divisa do progresso, pela adesão aos tempos modernos, projeta-se no campo intelectual, que, contagiado pelo contexto, buscava se adequar às diretrizes do mercado da literatura: o livro visto como mercadoria, a contribuição nos jornais como estratégia de divulgação, a participação em grupos literários visando a inclusão no meio. Todos esses fatores levavam o escritor a estabelecer uma série de relações com os produtores literários, a fim de publicar, como assinala Brito Broca:

Não era fácil um escritor ter um original aceito pelos grandes editores do Rio. Circunstância que levava muitos deles, principalmente novos, a apelar para os editores de Portugal, cedendo muitas vezes os manuscritos gratuitamente, só pelo prazer de vê-los publicados. Foi o que aconteceu com Lima Barreto, em 1907 oferecendo por intermédio do amigo Antonio Noronha Santos, os originais de *Recordações do escrivão Isaías Caminha* a um livreiro daquele país.<sup>331</sup>

A tentação de nosso autor em criticar esse sistema ancora-se no paradoxo de desejar muito ser literato, mas, ao mesmo tempo, não assumir tal desejo por recear sua exclusão do meio, como Isaías Caminha revela no prefácio das *Recordações*:

Penso – não sei porque – que é este meu livro que me está fazendo mal... (...) Talvez mesmo seja angústia de escritor, porque vivo cheio de dúvidas, e hesito de dia pra dia em continuar a escrevê-lo. Não é o seu valor que me preocupa; é a sua utilidade para o fim que almejo. Quem sabe se ele não vai saindo um puro falatório?! Eu não sou literato, detesto com toda paixão essa espécie de animal.<sup>332</sup>

<sup>331</sup> BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1956, p. 142.

<sup>332</sup> *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, p. 119.

No prefácio de *Gonzaga de Sá*, Augusto Machado se vale da mesma estratégia de se desculpar menosprezando a própria escrita:

Atirando-me aos azares da publicação de um opúsculo aliteratado, pode ser que seja feliz, como o meu inestimável lente o foi na homeopatia; pode ser que não e leve algumas descomposturas. (...) É um estimulante que procuro, e uma imitação que tento. Plutarco e o doutor Pelino, mestres ambos no gênero, hão de perdoar em meu plebeu intento, de querer transformar tão excelso gênero de literatura moral - a biografia - em específico de botica. Perdoem-me!<sup>333</sup>

Lima Barreto, refletido em seus personagens, sente as dificuldades do pária social para se projetar nesse cenário. Em carta a Mário Pederneiras desabafa: “Fantasio, imagino, faço química, escrevo pilhérias... Não há meio! Demais, vejo que as minhas coisas não agradam, ficam à espera, enquanto a de vocês nem sequer são lidas, vão logo para a composição”.<sup>334</sup>

O sentimento de marginalidade cultural o acompanha, levando-o sempre a anunciar seu desprezo pela prática da troca de favores, que, em última instância, aprisiona o favorecido, como Vicente Mascarenhas confessa: “Queria depender, o menos possível, das pessoas poderosas, as únicas capazes de me darem um emprego, e, conquanto elas nada exigissem, eu ficava tacitamente obrigado a não expender umas certas opiniões radicais sobre várias questões que as podiam interessar proximamente”.<sup>335</sup>

Em crônica na *Gazeta da Tarde*, em 1911, Lima Barreto noticia a morte de Hippolyte Garnier, que o instiga a comentar o comércio de livros no Brasil, mostrando a impossibilidade de o escritor manter a liberdade de expressão frente às representações exigidas pelos livreiros. A maior queixa e crítica dele era em relação ao desconhecimento que o editor francês tinha do Brasil e de suas coisas. Segundo o romancista, o interesse econômico sobrepunha-se ao valor

<sup>333</sup> *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá*, p. 31.

<sup>334</sup> *Correspondência ativa e passiva*, p. 162. Tomo I

<sup>335</sup> *O cemitério dos vivos*, p. 129-130.

literário das obras; em razão disso, a editora não se arriscava a publicar escritores novos e desconhecidos. As críticas radicalizam-se no desabafo:

Velho rico, ignorante das nossas coisas, certamente já mentecapto, o seu critério nas publicações era o dos pistolões recebidos e do nome que o autor tinha no mundo. Com certeza, nem ele mesmo, lia os manuscritos, deixava esta tarefa a um empregado qualquer, naturalmente tão ignorante da vida brasileira como ele (...). Essa pressão que a velha casa exercia sobre a nossa atividade literária precisava cessar, em bem nosso e das letras em geral; e a morte desse octogenário rico e egoísta, talvez determine isso e eu me alegro com ela.<sup>336</sup>

Quando Francisco de Assis Barbosa vislumbra, em *O cemitério dos vivos*, a obra prima sonhada por Lima Barreto, nos causa surpresa, em função do inacabamento do texto, da redação problemática e da ausência de um argumento propriamente dito. Entretanto, é possível que o biógrafo de Lima Barreto estivesse enxergando para além desses desequilíbrios. Ele via a intenção moderna e inédita do romancista em recriar a trajetória cheia de percalços de um escritor obscuro em dois planos: no primeiro, as recordações do ideal literário fracassado, da vida doméstica catastrófica e dos obstáculos impostos pela sociedade; no segundo, o testemunho da vivência no manicômio, o convívio com a loucura, os loucos e o questionamento da ciência. Outro ponto de interesse na reconstituição desse percurso é que, ao mesmo tempo em que ele empreende uma auto-análise de suas revelações íntimas, elas ganham uma dimensão social, pois sua história confunde-se com outras tão instáveis e derrotadas como a dele. A representação desse contexto aponta para a iniquidade da cultura brasileira do período, que os tempos pós-modernos não apagou.

Em *O cemitério dos vivos*, o narrador-protagonista, depois de escrever para jornais e pequenas revistas humorísticas, decide escrever um livro, mas logo toma consciência das prováveis barreiras que encontraria:

---

<sup>336</sup> *Impressões de leitura*, p. 281, 283.

A obra que meditava, assim que travei conhecimento mais íntimo com a cozinha literária, percebi logo que me seria difícil publicá-la, sem que, antes eu adquirisse um certo nome uma certa posição que me garantisse o bem-querer dos livreiros. Demais, eu precisava anos para realizá-la, tal qual eu a meditava. Pobre, não me seria possível custear a impressão, e mesmo era preciso que eu fosse criando um núcleo de leitores.<sup>337</sup>

Conjugado à dificuldade de publicação o protagonista revela as agruras, as dores do processo criativo como a escolha do gênero e estilo do texto, as idéias que seriam ali desenvolvidas, a forma e o modelo a seguir: “ao fim dessas cogitações todas, a convicção de que o romance ou a novela seria o gênero literário mais próprio, mais acessível a exprimir o que eu pensava e atrair leitores, amigos e inimigos”.<sup>338</sup> Tendo escolhido a forma do romance, Mascarenhas resistia lançar mão da perspectiva da “canônica literária do Rio de Janeiro”, ou seja, tratar de um caso amoroso, em função de sua dificuldade pessoal em escrever sobre o assunto: “Parecia-me ridículo ter esse sentimento e ainda mais ridículo analisá-lo ou tratá-lo em livro.”<sup>339</sup> Para escapar desse tema, se voltou para os livros de aventuras e começou a escrever um pelo simples fato de evitar o Amor. Com o término da obra, o narrador-protagonista inicia a perambulação em busca de editor: “Não conhecia nem fulano, nem beltrano, e desconfiava que eles não gostassem da minha literatura, das minhas poucas opiniões existentes no livro, na forma de narração e, sobretudo, a timidez junto ao orgulho impediam-me de pedir-lhes opinião”.<sup>340</sup>

Vicente Mascarenhas é uma personagem emblemática do drama do escritor obscuro, sem projeção, recursos financeiros e recomendações, que, em virtude disso, vê todos os seus caminhos fechados. Sem perspectivas, é a esposa que o convence a solicitar um empréstimo para que veja seu livro publicado, e, com o gosto amargo do desencanto, torna-se editor de si mesmo: “Já estava

<sup>337</sup> *O cemitério dos vivos*, p. 168-169.

<sup>338</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>339</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>340</sup> *Ibidem*, p. 173.

morta [Efigênia], quando meu livro apareceu. Vendi toda edição quase pelo preço de impressão, para pagar dívidas, e me comprou um daqueles livreiros que me editara”.<sup>341</sup>

É através dessa criação que Lima Barreto representa o início de sua carreira, quando, vendo as portas fechadas das editoras no Rio de Janeiro, procura um editor em Portugal. Antonio Noronha Santos, amigo do escritor, entrega os originais ao Sr. Antonio Maria Teixeira, editor da Livraria Clássica, em Lisboa. A partir daí, se inicia uma longa troca de correspondência entre o escritor, Antonio Noronha, e o livreiro, nos fornecendo a dimensão da angústia que envolveu a publicação de *Isaiás Caminha*. Em abril de 1909, em carta ao Sr. Teixeira, o escritor confirma sua disposição de publicar a obra sem receber nada em troca: “Sabendo eu de que modo a fortuna de um primeiro livro é arriscada, *nada exijo pela publicação do meu*, a não ser alguns exemplares, cinqüenta, se o senhor achar razoável, para os oferecimentos de praxe. Julgo-me, meu caro Senhor Teixeira, muito feliz por encontrar alguém que queira publicar-me, e *com a publicação fico satisfeito*”.<sup>342</sup>

Em missiva a Antonio Noronha Santos, Lima Barreto reafirma seu desinteresse pelo lucro da edição:

Não tenho pretensão alguma de lucro com o *Caminha*. Além de saber que um primeiro livro tem fortuna arriscada, sabes muito bem o que penso sobre essa coisa de *make money* com livros. Decerto, se eu estivesse aí, em Paris, havia de guardar bem escondida a pretensão de ter um castelo com o produto das minhas obras; mas aqui, dentro do Brasil e da língua portuguesa, as minhas pretensões são mais razoáveis. Não quero acabar como Coelho Neto.<sup>343</sup>

Essa sensação angustiante de estar encurralado, emparedado pela falta de oportunidades, tão presente na obra e na vida de nosso autor, na mesma medida que o conduz a olhar criticamente para o meio literário enredado no

<sup>341</sup> *O cemitério dos vivos*, p. 174.

<sup>342</sup> *Correspondência ativa e passiva*, p. 174. Tomo I (os grifos são meus)

<sup>343</sup> *Ibidem*, p. 68-69. Tomo I.

artificialismo e ornamentalismo, fomenta sua revolta, que se converte em matéria literária, como aponta Alfredo Bosi:

doía nele um desejo de que a sua palavra de escritor, rompendo com os vezos florais da época, fizesse obra de transparência absoluta. A luta pela autenticidade da expressão, a ser conquistada custasse o que custasse, o compelia a desfazer, a partir da ética individual, o nó que lhe armavam o gosto e os preconceitos do seu tempo. Sabe-se o quanto os seus textos de ficção se modelaram sob o fogo da auto-análise. Um discurso confessional, sem reservas, nem perífrases, toma corpo desde a abertura das *Recordações do escrivão Isaías Caminha*: (...) <sup>344</sup>

No conjunto das revelações dos diários e da ficção de Lima Barreto, dentre os vários demônios que o perseguiram pela vida afora: a loucura do pai, o vício, o aborrecimento com a casa, o ambiente da repartição, o “exílio na pele”, talvez o ideal de glória literária seja o que mais o afetou intimamente. Alcançar esse ideal representava também superar a “vergonha doméstica”, o “exílio na pele”, ser incluído na roda dos literatos, obtendo, assim, aceitação e reconhecimento, enfim uma espécie de redenção. Grande parte do *Diário íntimo* é ocupada por esboços romanescos e projetos de escrever grandes obras, que não se concretizaram como *A história da escravidão negra no Brasil*, e além de suspiros pelo sucesso: “Ah! Santo Deus, se depois disso não vier um futuro de glória, de que me serve viver?” <sup>345</sup> “

Em 1915, em entrevista à *Época*, o romancista declara:

Vim para a literatura com todo o desinteresse e com toda a coragem. O fim da minha vida é as letras. Eu não peço delas senão aquilo que elas me podem dar: glória! Eu sou afilhado de Nossa Senhora da Glória. Não quero ser deputado, não quero ser senador, não quero ser mais nada senão literato. Não peço às letras conquista fáceis, não lhes peço gloriolas, peço-lhes coisa sólida e duradoura. <sup>346</sup>

<sup>344</sup> BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 270. “O exílio na pele”.

<sup>345</sup> *Diário íntimo*, p. 33.

<sup>346</sup> *Ibidem*, p. 183-184.

Diante dessas confissões, cabe perguntar se existiria algum método eficaz de escrita para se ter acesso à glória literária. Será que um Lima Barreto sem tensões domésticas, sociais, e revoltado com a iniquidade da cultura brasileira conseguiria desenvolver personagens, situações, enfim obras tão vivas que espelhassem tão nitidamente os impasses individuais e coletivos de uma sociedade em transição? É possível que não. E é justamente a obsessão desmedida pela glória literária que, por um lado, o arrastou às crises pessoais e profissionais e, por outro, o capacitou a construir uma obra a partir dessa fragmentação íntima, que espelha, de maneira cabal, as ilusões perdidas de uma classe frente a uma nova ordem.

A dureza de tal articulação é que sustenta o anti-herói barretiano, dividido, dilacerado, como Isaías, Policarpo, Augusto Machado, Gonzaga de Sá, porém, em Vicente Mascarenhas, encontra sua materialização mais significativa. Todas essas personagens convergem na figura dele, que, por sua vez, encarna seu criador ficcional – Lima Barreto. Na projeção da figura de nosso autor nessa personagem, ouvimos a *voz do que clama no deserto*, do escritor sem lugar no cenário do capitalismo tardio, numa sociedade de estrutura ainda escravocrata e colonialista. Seria possível a adaptação frente essas ordens opostas? Para o escritor suburbano e mulato, resta transitar entre esses dois universos sem pertencer a nenhum deles. Deslocado, em um cenário social áspero, como uma espécie de monstro *de dentes negros e cabelos azuis* – a literatura, por mais que lhe tenha infligido dor, é sua libertação, é a resposta ao enigma da esfinge que a existência lhe impôs. Em Lima Barreto/Vicente Mascarenhas, funde-se e confunde-se a imagem do Albatroz baudelairiano – “Exilado no chão em meio à turba obscura./ As asas de gigante impedem-no de andar”<sup>347</sup> – perfilando, dessa maneira, a linhagem de escritores/poetas que, apesar do tormento e da inadaptação, não abriram mão da escrita, como flores nascidas do mal.

---

<sup>347</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. [Org. e trad.] Ivo Barroso, Rio de Janeiro, Aguilar, 1995, p. 108. “O Albatroz”.

O ofício de escrever, como Sartre revela em sua autobiografia intelectual, é uma espécie de cicatriz que arde quando não se escreve e quando se escreve com facilidade arde também.<sup>348</sup> Para Lima Barreto/Vicente Mascarenhas, o ato de escrever é tão fundamental quanto sobreviver. Em meio ao desamparo do encarceramento e da solidão intelectual, encontramos uma imagem que ilustra muito bem esta situação. No *Diário do hospício*, Lima Barreto observa pela janela da biblioteca, a enseada e os “navios livres”, instaurando em suas lembranças um clima nostálgico, “Um dia, não sei se foi na biblioteca ou no salão de bilhar, vi entrar barra adentro um grande quatro mastros à vela. Há muito tempo que não via esses quadros marítimos, que foram o encanto da minha meninice e da minha adolescência”<sup>349</sup> Em *O cemitério dos vivos*, as janelas do dormitório de Vicente Mascarenhas possibilitava-lhe ver a rua, os bondes, o mar e as montanhas de Niterói e Teresópolis:

Assim amanheci. Olhei o mar através das grades, com esses sombrios pensamentos, e recebi essa emoção. Demorei-me pouco vendo-o... Pela enseada adentro, entrava uma falua, com velas enfunadas e muito suavemente deslizava sobre o mar levemente encrespado pelo terral fresco...<sup>350</sup>

A descrição dessa cena provoca um efeito dialético, que toma o sentido do interior para o exterior: o mar e os navios são pontos de fuga do mundo insano do hospício, além de evocar sonhos de liberdade. Na contrapartida, do exterior para o interior, o hospício o protege, duplamente, dos desregramentos que o levaram à decadência, e o refugia do mundo hostil que o observa e o exclui desde sempre: “Passavam banhistas de ambos os sexos. Todos olhavam para a grade, e logo saí dela vexado com aquela curiosidade malsã”.<sup>351</sup>

A imagem do mar, como demonstramos mais de uma vez, é recorrente nos escritos de Lima Barreto, carregando uma profunda força de expressão – ele

<sup>348</sup> Cf. SARTRE, Jean-Paul. *As palavras*. Trad. J. Guinsburg. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 119.

<sup>349</sup> *Diário do hospício*, p. 88.

<sup>350</sup> *O cemitério dos vivos*, p. 189.

<sup>351</sup> *Ibidem*, p.189.

fascina e assusta, convida e repele, representa o sonho de liberdade e o pesadelo do confinamento, é a sedução de viajar por terras exóticas e o impedimento para executá-las. Toda sua amplitude traz emoção e melancolia. Elemento de forte presença literária, cujo mistério envolve tanto o escritor confinado quanto o livre.

A passividade do narrador diante dessa cena demonstra, como Osman Lins notou, a atitude de Lima Barreto/Vicente Mascarenhas diante da existência, que se traduz na frase repetida em mais de uma obra do escritor, “o sábio é não agir”, concretizando o drama do intelectual sitiado como vários críticos já apontaram. Circunstância tão íntima e envolvente, que descrita dessa maneira, se converte também em uma experiência metafórica de tantos Limas e Vicentes encarcerados pela ignorância da sociedade, paralisados frente à ordem instituída, seja do manicômio, da repartição e dos mandarinatos literários.

#### 4. O insondável mar da loucura

Nosso percurso de leitura do *Diário do hospício* e *d'O cemitério dos vivos* nos permite levantar a hipótese de que o impasse criado na vida de Lima Barreto, devido sua obsessão pela glória literária, de um lado, e o poder de uma sociedade preconceituosa, de outro, foi responsável pela descida do escritor ao seu inferno pessoal e ao inferno social do hospício.

Dentro do manicômio, como se fosse um lunático da escrita, escrever converte-se também em trincheira de resistência. Como entender tal obsessão? É possível que na linhagem de escritores maníacos pela escrita encontremos sua motivação, como Sartre revela:

...escrevo sempre. Que outra coisa fazer?

*Nulla dies sine linea.*

É meu hábito e também é meu ofício. Durante muito tempo tomei minha pena por uma espada: agora, conheço nossa impotência. Não importa: faço e farei livros; são necessários; sempre servem, apesar de tudo. A cultura não salva nada nem ninguém, ela não justifica. Mas é um produto do homem: ele se projeta, se reconhece nela; só este espelho crítico lhe oferece a própria imagem. De resto, este velho edifício ruinoso, minha impostura, é também meu caráter: a gente se desfaz de uma neurose, mas não se cura de si próprio.<sup>352</sup>

No caso de Lima Barreto, nem o manicômio o cura de sua mania literária. Nesse sentido, é provável que uma das imagens de maior sugestão literária no *Diário do hospício* e em *O cemitério dos vivos* resida no escritor enclausurado escrevendo em tiras de papel emprestadas e rodeado de loucos.

A literatura dos encarcerados exerce um fascínio mórbido nos leitores, em particular pelo impacto de obras como *Recordações da casa dos mortos* de Dostoievski e *Memórias do cárcere* de Graciliano Ramos. Esse tipo de relato sacia a curiosidade do leitor ao levá-lo à intimidade de espaços restritos como prisões e hospitais. No caso do manicômio, o interesse duplica, em função de abrigar pessoas que vivem em condição ainda misteriosa, ou seja, no limiar de dois universos, cujas visões e regras só elas entendem. Além disso, a tarefa do escritor frente à densidade do enredo existencial, que se desenrola diante de si, é muito grande: "A mais extrema felicidade, a palavra mais bela, misturam-se com a maior infelicidade, com a mais trágica experiência: assim se passa com a loucura e com texto sobre a loucura".<sup>353</sup>

Lima Barreto convivia com a loucura praticamente desde a infância. Depois do enlouquecimento do pai, em sua mocidade, a loucura de uma vizinha distante se torna próxima e assustadora: "Noto que estou mudando de gênio. Hoje tive um pavor burro. Estarei indo para a loucura?".<sup>354</sup> Com o mergulho no

<sup>352</sup> SARTRE, Jean-Paul. Op. cit., p. 182.

<sup>353</sup> PLAZA, Monique. *A escrita e a loucura*. Trad. M. F. Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Editorial Estampa, 1990, p. 151.

<sup>354</sup> *Diário íntimo*, p. 172.

vício do álcool, ele passa pela experiência singular do delírio, que, mais tarde, no hospício, ele define como uma série de imagens desconectadas, sem sentido, mas de forte impacto na mente. Como se a confusão desses fragmentos ganhasse um sentido que somente o sujeito que a vive compreende.

O ponto máximo desse convívio se deu com a entrada, por assim dizer, nos domínios da loucura. O escritor tinha consciência do poder nefasto dela sobre o homem. A experiência acontece justamente no momento histórico em que a ciência tomava para si a responsabilidade de definir a loucura, tratá-la, diagnosticar o louco, controlar a vida dos acometidos por ela, enfim, os tentáculos da medicina psiquiátrica não conheciam limites. O romancista, que se proclamava adepto da dúvida metódica, e crítico dos aparelhos controladores do estado, desconfiava das certezas da ciência médica nesse terreno, particularmente, na condição de encarcerado e sob o domínio dos médicos:

Faziam-me perguntas de confessor, e eu as respondia com toda a veracidade de catecúmeno obediente; mas no meu íntimo, eu tinha para mim que tudo aquilo era inútil. Há uma classificação, segundo este ou aquele; há uma terminologia sábia, há descrições argutas de tais e quais casos, revelando pacientes observações; mas uma explicação da loucura, mecânica, científica, atribuída e falta ou desarranjo de tal ou qual elemento ou órgão da nossa natureza, parece que só há para raros casos, se há. Procuram os antecedentes, para determinar a origem do paciente que está ali, como herdeiro de taras ancestrais; mas não há homem que não as tenha, e se elas determinam loucura, a humanidade toda seria de loucos.<sup>355</sup>

No *Diário do hospício*, nos deparamos com o mesmo tom crítico:

Todas essas explicações da origem da loucura me parecem absolutamente pueris. Todo o problema de origem é sempre insolúvel; mas não queria já que determinassem a origem, ou explicação, mas que tratassem e curassem as mais simples formas. Até hoje, tudo tem sido em vão, tudo tem sido experimentado; e os doutores mundanos ainda gritam nas

---

<sup>355</sup> *O cemitério dos vivos*, p. 217.

salas diante das moças embasbacadas, mostrando os colos e os brilhantes, que a ciência tudo pode.<sup>356</sup>

Com esse olhar desconfiado, Lima Barreto encara a loucura como um enigma, uma grande interrogação, “Que dizer da loucura?”, “Haverá contágio na loucura?”, “Donde vem isto? Que inimigo da nossa espécie é esse que se compraz em nos rebaixar?”

No *Diário do hospício*, o narrador especula alguns fatores prováveis das origens da loucura: o amor, a riqueza, as posições e os títulos. Dentre estes motivos levantados, o amor, a ausência dele, ou ainda sua transferência, se espalha de maneira significativa por todos os escritos de Lima Barreto, estampando um grão de sandice em relação a este sentimento. Para alguns, de modo um tanto insano, ele personifica a literatura, dedicando-lhe sua existência, como revela a declaração: “a literatura a que me dediquei e com que me casei”.<sup>357</sup> Em correspondência a Nestor Vitor, confessa: “Nunca amei; nunca tive amor...”<sup>358</sup> Palavras que fazem eco nesta reflexão do *Diário do hospício*: “Eu me indago de mim para mim, se, por acaso, não é o amor que me corrói. Mas vejo bem que não. Passei a idade de tê-lo, fugindo dele, para que ele não me criasse sofrimento e não prejudicasse a minha ambição de glória”.<sup>359</sup>

Essa esterilidade na vida sentimental de Lima Barreto atravessa sua ficção. A maior parte de suas personagens, em particular os protagonistas, é solitária e incapaz de amar. Vicente Mascarenhas e Isaías Caminha são os únicos que se casam, entretanto ficam viúvos, retornando à condição de solitários. Policarpo Quaresma, o louco dos livros, “vivia num isolamento monacal”, e os “vizinhos o julgavam esquisito e misantropo”, como o narrador nos conta.<sup>360</sup> E no seu triste fim desabafa: “Foi o seu isolamento, o seu esquecimento de si mesmo é que ia para a cova, sem deixar traço seu, sem filho, sem um amor, sem um beijo mais

<sup>356</sup> *Diário do hospício*, p. 54.

<sup>357</sup> *Histórias e sonhos*, p. 66.

<sup>358</sup> *Impressões de leitura*, p. 140.

<sup>359</sup> *Diário do hospício*, p. 68.

<sup>360</sup> *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 28.

quente, sem nenhum mesmo, e nem sequer uma asneira!"<sup>361</sup> Com perfil semelhante, o velho amanuense Gonzaga de Sá, como Augusto Machado define, tinha uma história sentimental limitada: solitário, sem filhos e membro de uma família a extinguir-se.

Seguindo de perto as reações desses anti-heróis, percebe-se a escolha de uma vida solitária, em função de um ideal, mas que, ao final, enfrenta o arrependimento que toma a forma do desequilíbrio, como Gonzaga de Sá desabafa: "Fugi das posições, do amor, do casamento, para viver mais independente... Arrependo-me! Vênus é uma deusa vingativa!"<sup>362</sup> Na condição de mestre de Augusto Machado, Gonzaga, em tom paternal, aconselha o discípulo: "-Deves namorar, filho. Quando te vier a velhice hás de te arrepender, se não o fizeres em tempo. Vênus é uma deusa vingativa, dizem". Mas, o resolutivo Machado contesta: "- Qual! O namoro é a negação do amor... Não me arrependerei".<sup>363</sup>

Nas *Recordações*, Isaías passa a maior parte do relato na mais completa solidão da cidade grande que o hostilizava, em sua profunda introspecção declarava: "Eu estava só".<sup>364</sup> No ritmo do vai e vem das recordações, a certa altura, Isaías se refere à esposa acalentando o filho, no entanto, além de nunca aparecer ou ser descrita em todo o livro, ela tem apenas uma fala, e esta traduz a falta de proximidade entre o casal: "nada digo das minhas leituras, não falo das minhas lucubrações intelectuais a ninguém, e minha mulher, quando me demoro escrevendo pela noite fora, grita-me do quarto: - Vem dormir, Isaías! Deixa esse relatório pra amanhã!"<sup>365</sup>

A obsessão que Lima Barreto manifesta em fugir do amor, evitar relacionamentos, equipara-se à obsessão pelo ideal de glória literária, que, em última instância, é responsável pelo tipo de relação estabelecida por ele com a

<sup>361</sup> *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 286-287.

<sup>362</sup> *Vida e Morte de Gonzaga de Sá*, p. 150.

<sup>363</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>364</sup> *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, p. 132.

<sup>365</sup> *Ibidem*, p. 121.

literatura, como assinala Antonio Candido: “[Lima Barreto] canalizou a própria vida para a literatura, que a absorveu e tomou seu lugar; e esta doação de si mesmo atrapalhou-o paradoxalmente a ver a literatura como arte”.<sup>366</sup> Essa ausência de limite entre a vida íntima e a literatura como expressão artística, no conjunto da produção de nosso autor, ganha contornos mais profundos em *O cemitério dos vivos*. Em primeiro lugar porque ocorre uma interpenetração das formas do romance e do diário. Em segundo lugar, o protagonista, como demonstramos, é a personagem para a qual convergem os outros anti-heróis barretianos, em particular, na atitude desmedida de não conseguir amar os outros, e ao mesmo tempo, transferir todo seu poder de afetividade para a literatura.

*O cemitério dos vivos* é o único romance em que encontramos a narração mais elaborada de um relacionamento amoroso/conjugal, apesar da relação entre Mascarenhas e Efigênia ser marcada por reticências, aproximações, afastamentos e temores por parte dele. É possível que a figura dela se confunda com a literatura, pois Efigênia é quem instiga seu interesse literário. Os temores e os desejos de aproximação entre eles são traduzidos pelos olhares da moça, e diversas maneiras pelas quais o protagonista consegue descrevê-los: “olhar místico”, “olhos estriados muito firmes de mirada”, “o seu lindo olhar de força e penetração”, “seus olhos pardos, pequenos, penetrantes”, “...eu fugia deles com medo de me trair”, “olhar de frecha”, “olhar de malícia”, “olhar sempre enxuto e polido”. Apesar de todos os cuidados para não se envolver, Vicente Mascarenhas acaba naufragando nesses olhos e o casamento tece o drama íntimo, que se delineava em seu horizonte, ao vislumbrar as desvantagens do matrimônio na execução de seu projeto de vida, considerando-o a negação de sua obra: “onde ficaria o meu sonho de glória?”

---

<sup>366</sup> CANDIDO, Antonio. “Os olhos, a barca e o espelho”, p. 41.

Qual seria o propósito de Efigênia no romance?<sup>367</sup> Ela, a princípio, é o elemento desencadeador da narração, pois as primeiras palavras do narrador rememoram as últimas palavras dela: “Vicente, você deve desenvolver aquela história da rapariga num livro”.<sup>368</sup> À medida que o leitor toma conhecimento da história do casal, ela se converte numa figura ambígua, que carrega em si a luz e as trevas, o sonho e o pesadelo. Efigênia aparece como uma espécie de mensageira da literatura, que seduz Mascarenhas para seus domínios, trazendo, porém, junto a si, a tragédia doméstica: “Depois de quase dez, ou antes, logo nos primeiros anos da morte de minha mulher, é que senti bem a falta dela e que em convenci que ela viera ao meu encontro, para realizar meu destino e o meu sonho”.<sup>369</sup>

Para o homem incapaz de amar, amedrontado em se expor nos relacionamentos, Efigênia torna-se um elo de comunicação. E, depois de mergulhado na tragédia de sua vida ali no hospício, repleto de lembranças fragmentadas, a imagem da esposa ganha novos contornos: “Foram precisos muitos e dolorosos acontecimentos, erros e guinadas, na minha vida para que eu reunisse todos na imaginação e reconstituísse com eles a *figura excepcional* de minha mulher, que não soube ver quando viva”.<sup>370</sup> O arrependimento que ele expressa em suas confissões toma a forma de uma litania incansável, como se, por meio dessa lamentação, aplacasse a culpa de não poder amar e compreender o outro. O tom monocórdio dessa elegia à Efigênia dita o ritmo de suas lembranças: “Arrependo-me, embora não me sinta em nada culposo para com ela; arrependo-me por não a ter bem visto e não a ter extremado da massa humana, onde só via a indiferença e incapacidade para o amor e para a

---

<sup>367</sup> No *Diário do hospício*, o narrador não cita o nome da mulher. Ela aparece em suas lembranças em momentos confusos, nos quais não sabemos se faz parte de um delírio, de uma tentativa de elaboração ficcional com vistas para o romance. A recordação que ali aparece não tem contornos definidos.

<sup>368</sup> *O cemitério dos vivos*, p. 121.

<sup>369</sup> *Ibidem*, p. 181.

<sup>370</sup> *Ibidem*, p. 136.

bondade”<sup>371</sup>; “eu me sentia culpado por não a ter compreendido em tempo, por não a ter adivinhado”; <sup>372</sup> “mas vinha a pensar na minha vida atribulada, na saudade da minha mulher, no arrependimento que eu tinha de não tê-la compreendido em tempo...”;<sup>373</sup> “Tive mesmo desgosto que não tivesse profundamente crença numa vida futura para pedir a minha mulher morta que me iluminasse com seu espírito, que me tirasse daquela degradação...”<sup>374</sup>

Vicente Mascarenhas, na biblioteca do manicômio, se depara com as cartas de Abelardo e Heloísa e encontra nelas a justificativa para seu comportamento distante em relação à esposa, apesar do remorso continuamente manifestado. A história do relacionamento desses amantes infelizes povoou, ao longo dos séculos, o imaginário dos apaixonados, mas essa questão amorosa não contagiou o narrador, pelo contrário, o foco de sua leitura residia no sacrifício de Heloísa em favor da glória literária do marido, que, em última instância, explica a Mascarenhas a atitude de Efigênia. Trechos da carta de Abelardo, reproduzindo a defesa de Heloísa em favor da glória pessoal, como este,

Que glória poderia eu tirar, perguntava-me ela, de um passo tão glorioso, tão humilhante tanto para ela quanto para mim? Que expiação o mundo não se veria no direito de exigir dela, que lhe roubava um luminar tão grande? Que maldições tal casamento não suscitaria, que prejuízo não acarretaria para a Igreja, que lágrimas não custariam aos filósofos! Que indecência, que miséria me ver, a mim, um homem formado pela natureza para o bem da criação inteira, escravizado ao jugo vergonhoso de uma única mulher!<sup>375</sup>

aguçam o sentimento do narrador, que contagiado pelo julgamento da abnegada Heloísa, considera: “hoje partilho a opinião de Heloísa, que mais o queria glorioso, do que exemplar chefe de família, porquanto a sua glória, que unicamente ele a podia realizar, precisava da sua dedicação e sacrifício de outros

<sup>371</sup> *O cemitério dos vivos*, p. 182.

<sup>372</sup> *Ibidem*, p. 182.

<sup>373</sup> *Ibidem*, p. 214.

<sup>374</sup> *Ibidem*, p. 221.

<sup>375</sup> *Correspondência de Abelardo e Heloísa*. [Org.] Paul Zumthor, Trad Lúcia Santana Martins. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 44-45.

muitos para ser útil a todos. Quando pensei nisso, compreendi melhor minha mulher”.<sup>376</sup>

De certa maneira, a ponte estabelecida entre Abelardo/Heloísa e Vicente Mascarenhas/Efigênia lança luz em alguns comportamentos do escritor encarcerado, como, por exemplo, a tendência para o isolamento, que seria uma condição própria do ofício do escritor, que, por sua vez, constrói a figuração do sacerdote das letras, perfil absorvido em suas leituras de Carlyle. Comportamento que remete a uma das mais impactantes declarações de Lima Barreto - “abandonei tudo, tudo por essas coisas de letras”. Outro ponto da renúncia de Heloísa, que podemos projetar em Lima Barreto/Vicente Mascarenhas, diz respeito à missão dos filósofos, que se compara, segundo ela, à dos apóstolos, que, para muitos, seria uma forma de loucura. Exagerando um pouco, se a vida em função da mensagem do evangelho é loucura para alguns, o mergulho do escritor nos domínios da literatura também não deixa de ser uma insanidade.

Todas essas manifestações de desequilíbrio que projetam a inadaptação, unidas à incapacidade de amar tão patentes na produção de Lima Barreto, conjugam-se à incomunicabilidade e tornam-se responsáveis pelo isolamento típico das personagens barretianas, em particular, dos protagonistas, que em última instância, aponta para o “desconcerto” com seu mundo interior e a sociedade que o rodeia.

O autor na pele de suas criaturas ficcionais, encontra na forma do romance confessional o elo que o conecta a si mesmo e aos outros, pois a confissão possibilita colocar a nu os sentimentos, os erros e buscar perdão para as pretensas faltas cometidas, como o protagonista de *O cemitério dos vivos* materializa nessa justificativa marcada pelo remorso:

---

<sup>376</sup> *O cemitério dos vivos*, p. 202.

Expiei bem duramente essa minha falta íntima, que tantos sentimentos desencontrados fez surgir em mim, tantas dores deu nascimento, como verão no decorrer destas páginas, que são mais de uma simples obra literária, mas uma confissão que se quer exteriorizar, para ser eficaz e salutar o arrependimento que ela manifesta.<sup>377</sup>

A mistura desses sentimentos intensos e desencontrados é responsável por arrastá-lo à sensação de naufrágio, de perda do próprio mundo, tornando muito mais dramático seu encontro com a loucura. A insanidade como iluminação, da maneira que os renascentistas acreditavam, ou transcendência mística, na visão dos simbolistas, não encontra representação nos relatos de Lima Barreto.

Na realidade, a loucura, é vista como uma grande interrogação, e segundo os narradores, desemboca na tristeza, no horror, e ainda é “turva” e “polar”. Todavia, para o diarista e para o narrador do romance, a face mais assustadora da demência não está nos delírios, mas no silêncio, “no mutismo absoluto”, “no mutismo eterno”, “o horror da loucura é o silêncio”, “as manias mudas dos doidos”. Os narradores, diante da realidade imposta, se tornam escribas desse universo, mas não sabem como narrar porque têm consciência de que a linguagem escrita não tem poder para representar esse mundo estranhamente fascinante.

A vida no meio loucura representa o estilhaçamento total da subjetividade dos narradores, do romance e do diário. A experiência em meio à confusão de vozes, ou de silêncios enigmáticos, leva-os à tentativa de recompor a identidade, colar os estilhaços da história pessoal e coletiva para cultivar ainda uma utopia maior, como declara Vicente Mascarenhas:

Eu sofria honestamente por um sofrimento que ninguém podia adivinhar; eu tinha sido humilhado, e estava, a bem dizer, ainda sendo, eu andei sujo e imundo, mas eu sentia que interiormente eu resplandecia de bondade, de sonhos de atingir a verdade, do amor pelos outros, de arrependimentos dos meus erros e um desejo imenso de contribuir para que os

---

<sup>377</sup> *O cemitério dos vivos*, p. 136.

outros fossem mais felizes do que eu, e procurava e sondava os mistérios da nossa natureza moral, uma vontade de descobrir nossos defeitos o seu núcleo primitivo de amor e de bondade.<sup>378</sup>

Ao se colocar no lado oposto do discurso científico, o narrador-protagonista reitera o mistério que envolve a demência, vista como um céu vago e nebuloso e seu intrigante personagem – o lunático. Nesse mundo totalmente estranho, o escritor que se fez narrador de um universo incompreensível, registra a dor de escrever/descrever sua [e de outros] existência de desterro. Sem perceber, ele alcança dois de seus projetos – desmi(s)tifica as ilusões científicas concretizadas na idéia do determinismo, da hereditariedade, ao demonstrar, com suas reflexões, a impossibilidade da certeza nesse terreno movediço que é a demência; e ter realizado, o conto da rapariga – no caso, Efigênia, e, com suas confissões, ter tocado, ainda que seja as franjas da obra-prima tão acalentada.

E essa experiência trágica e sombria do hospício ou do cemitério dos vivos termina redimensionando os sonhos dos narradores, em particular do diarista, recebendo contornos romanceados e até oníricos:

Sonhei-me um capitão Nemo, fora da humanidade, só ligado a ela pelos livros preciosos, notáveis ou não, que me houvessem impressionado, sem ligação sentimental alguma no planeta, vivendo no meu sonho, no mundo estranho que me não compreendia, nem me debicava, sem luta, sem abdicção, sem atritos, no meio de maravilhas.<sup>379</sup>

*O cemitério dos vivos* é considerado por alguns críticos um esboço romanesco. Outros vislumbram uma obra-prima inacabada ou uma tentativa de Lima Barreto de alcançar seu ideal de militância: ser útil a todos através de uma maneira simples de escrever. Na verdade, o romance-esboço está longe da simplicidade, porque ora nos espanta, ora nos constrange pelo texto ao mesmo tempo denso e confuso que o constitui. Entretanto, naquela altura da vida de

<sup>378</sup> *O cemitério dos vivos*, p. 182-183.

<sup>379</sup> *Diário do hospício*, p. 88.

Lima Barreto, as lutas ferrenhas já tinham ficado para trás, e o militante começa a depor as armas; diante disto, não se pode exigir ou almejar um acabamento burilado.

A emoção e o fascínio produzidos por esse romance, têm origem na imagem que cada uma de suas linhas transmite, no esforço do homem alquebrado, e do intelectual exilado naquela situação de desterro, e assim mesmo não abandonou as armas (leia-se escrita). Tentando, dia após dia encontrar uma forma de colocar sua experiência, para testemunhar aquele momento infeliz e único em sua vida, não importa se diário, romance, confissão, carta:

Enunciar a loucura exige do escritor rigoroso trabalho formal (trata-se para ele de transcender o inefável, de dizer o indizível, de racionalizar o irracional) e uma interpretação da experiência (ele desenrola o fio da loucura, mostra a sua lógica, revela o seu alcance geral). A técnica é posta ao serviço de uma reflexão sobre o sentido da vida e o não sentido do mundo.<sup>380</sup>

---

<sup>380</sup> PLAZA, Monique. Op. cit., p. 153.



## Conclusão

### *Náufrago das desilusões*

*Não, meu coração não é maior que o mundo  
É muito menor  
Nele não cabem nem as minhas dores.  
Por isso gosto tanto de me contar  
Por isso me dispo,  
Por isso me grito,  
Por isso freqüento os jornais, me exponho cruamente nas  
Livrarias: preciso de todos.*

Carlos Drummond de Andrade

Lima Barreto é reconhecidamente um escritor atento ao movimento das idéias e dos acontecimentos de seu momento histórico, seu lugar social, por mais que lhe tenha causado sofrimento e desencanto, possibilitou um novo ângulo de visão da sociedade e da cultura brasileira. Ponto de observação que explica a necessidade de nosso autor, como o poeta no *mundo grande*, de contar suas dores, se despir e gritar ao mundo.

Essa exposição íntima, que carrega em si também projeção social, abriu perspectivas novas na literatura brasileira, por exemplo, apresentando pela primeira vez o espaço suburbano, o drama do mestiço, o pequeno funcionário público como narrador-personagem. Escritores como Manuel Antonio de Almeida e Aluísio Azevedo trataram de alguns desses temas, no entanto, tais representações ganham nova dimensão na literatura de Lima Barreto, que escreve com os pés no subúrbio e na pele do mulato. Em virtude disso, críticos como Agripino Grieco apontam o escritor como o primeiro “criador de almas” do romance brasileiro, em particular, por sua opção pelos humildes e por fotografar a vida da cidade com seus tipos.<sup>381</sup>

---

<sup>381</sup> GRIECO, Agripino. In: BARRETO, Lima. *Marginalia*. São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 13. “Prefácio de *Marginalia*”.

Se Lima Barreto inova em relação ao passado literário, sua literatura enuncia o modernismo, ao antecipar alguns procedimentos que estavam em germe, mas se consolidariam nos romances de 30, em particular na obra de Graciliano Ramos. Hoje é possível reconhecer essas inovações: a perspectiva anti-heróica, a ausência da temática amorosa como base do enredo, inclinação ao documental, a opção pela linguagem coloquial, a técnica do fragmento, os textos híbridos, a narrativa confessional, a incorporação de novos espaços, a crítica ao pendor doutoral na sociedade brasileira, a análise crítica da cultura nacional, entre outros.

A escrita barretiana é marcada pela experiência, característica que para alguns estudiosos a destitui de criatividade, como assinala Sérgio Buarque de Holanda, que creditava o acolhimento exaltado do romance de Lima Barreto por críticos, como Caio Prado, a aspectos extraliterários, os quais “não são precisamente os que devam estimar em primeiro plano no trato da literatura de imaginação”.<sup>382</sup> Juízo reiterado por Antonio Candido, que observa o desejo do romancista em mostrar o real desmascarado, apontando, neste procedimento, um obstáculo para a realização plena de sua arte literária: “Este movimento negativo deve ter freado a busca de uma escrita onde a arte oficial fosse atacada por meio da diferença criadora, da capacidade de inovar, como fariam os modernistas, que ele também negou, porque lutava noutro terreno.”<sup>383</sup>

Esta desigualdade, e um certo grão de desmedida, na concepção literária de nosso autor, reflete a maneira como ele enxergou seu mundo e configurou seu filtro estético - responsável pelo seu ritmo de criação - colocando-o em uma certa linhagem de escritores que só conseguem

passar para sua obra uma experiência de vida minada pelo trabalho criativo, já obsedada pela obra. Existe aí um envolvimento recíproco e paradoxal que só se resolve no movimento da criação: a vida do escritor está à sombra da

---

<sup>382</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. Cit., p. 9.

<sup>383</sup> CANDIDO, Antonio. “Os olhos, a barca e o espelho”, p. 41.

escrita, mas a escrita é uma forma de vida. O escritor “vive” entre aspas a partir do momento em que sua vida é dilacerada pela exigência de criar, em que o espelho já se encontra na existência que deve refletir.<sup>384</sup>

Esse filtro desvela as máscaras sociais, ao mesmo tempo em que decifra, a partir do olhar do marginalizado os discursos dominantes. Escrever nesse contexto é resistir, além disso, é dar forma ao seu pensamento, a sua exclusão. Porém, resistir e escrever de que maneira? O impasse do desejo de ascensão e o caminho social fechado resultam numa elaboração ficcional que coloca um problema para a maior parte de suas personagens: a luta do eu, empenhado em sua realização interior ao nível existencial e sua realização exterior, ao nível social. Ambivalência que encontra resposta nos pressupostos da literatura militante, transfigurada em expressão do intelectual marginalizado, angustiado, espremido entre as regras da tradição e o horizonte da modernidade.

Nesse sentido, Lima Barreto declara que o dever do escritor sincero era abandonar as velhas regras, instigar debates, difundir emoções, lançar mão de processos criativos para comunicar suas observações, contribuindo para diminuir

os motivos de desinteligência entre os homens que me cercam. Se conseguirem isso, por pouco que seja, dou-me por satisfeito, pois todos os meios são bons quando o fim é alto; e já Brunetière me disse que o era, ao sonhar em esforçar-me, na medida das minhas forças, para fazer entrar no patrimônio comum do espírito dos meus contemporâneos, consolidando pela virtude da forma tudo o que interessa o uso da vida, a direção da conduta e o problema do nosso destino.<sup>385</sup>

Sob esse aspecto, qual seria a forma mais representativa para que essa missão literária alcançasse a relevância almejada? No empenho de encontrar a simplicidade, a clareza e, principalmente, um conteúdo que fizesse sentido

<sup>384</sup> MAINGUENEAU, Dominique. Op. cit., p. 46.

<sup>385</sup> *Histórias e sonhos*, p. 34-35.

existencial e social para o público, Lima Barreto escreveu, como se fossem exercícios, as formas do diário, romance, conto, crônica, sátira e teatro.

Outro aspecto singular na produção do romancista reside no modo pelo qual ele conduz o leitor aos meandros da criação, nos diários e na ficção, revelando as angústias da escrita. O drama de nosso autor se descortina de maneira mais explícita, como nosso percurso mostrou, por meio dos narradores-personagens, sempre desconfiados de sua competência em transmitir tudo que observam e sentem, na exata medida. Nesta direção, as trajetórias de Isaías Caminha e Vicente Mascarenhas se confundem com a de Lima Barreto e ilustram muito bem o impasse do literato em crise com sua escrita. Isaías Caminha, por exemplo, não assume a condição de literato, mas hesita em transmitir sua experiência, assumindo-se incompetente: “Imagino como um escritor hábil não saberia dizer o que senti lá dentro. Eu que sofri e pensei não o sei narrar”.<sup>386</sup> Vicente Mascarenhas, que se distanciou de tudo que pudesse prejudicar sua escalada literária, mostra-se também inseguro quanto ao gênero a escrever, ao argumento e à linguagem, revelando a consciência de suas limitações: “por isso os escritos saíam-me cautelosos, numa prosa um pouco dura, sem fluência; mas os outros, assim mesmo, achavam graça no escrito. Apurei-me, afinei-me, escrevendo duas, três e mais vezes a mesma cousa”.<sup>387</sup>

Não é necessário lembrar mais uma vez que os temores de Lima Barreto, projetados em seus protagonistas, revelam, em última instância, a opressão do contexto cultural de “mandarinatos literários” e “igrejinhas”. Coelho Neto<sup>388</sup>, um dos significativos representantes da tendência à verborragia combinada ao virtuosismo estéril, por mais que pareça estranho aos olhos da modernidade, foi consagrado como sucesso editorial e o público concedeu-lhe expressivo prestígio.

<sup>386</sup> *Recordações do escrivo Isaías Caminha*, p. 122.

<sup>387</sup> *O cemitério dos vivos*, p. 138.

<sup>388</sup> Segundo Lúcia Miguel Pereira, em *Prosa de ficção*, na prosa de Coelho Neto há um “transbordamento verbal, uma confusão de sons, um emaranhado de imagens que a fazem quase inacessível”. No entanto, a estudiosa reconhece que ele “encarnou mais dramaticamente o problema da forma”, por não descobrir equilíbrio entre idéia e expressão. Apesar disso não se pode retirar o mérito de escritor devotado ao ofício de escrever. (p. 252-253).

Para um homem, como nosso autor, marcado pelas dificuldades, é praticamente impossível compreender uma literatura que não se compromete e/ou se solidariza com a dor do indivíduo e, por conseqüência, com os dramas sociais que o circundam. Nesse sentido, o artigo “Histrião e literato” serve como uma espécie de desabafo: “Sem visão da nossa vida, sem simpatia (...) o Senhor Neto transformou toda a arte de escrever em pura *chinoiserie* de estilo e fraseado”<sup>389</sup>, e prossegue na defesa da chamada arte social:

Ele não quer que o público brasileiro veja no movimento literário uma atividade tão forte que possa exigir o desprendimento total da pessoa humana que a ele se dedique. (...) A missão da literatura é fazer comunicar umas almas as outras, é dar-lhes um mais perfeito entendimento entre elas, é ligá-las mais fortemente, reforçando desse modo a solidariedade humana. (...) Onde está isto na obra do Senhor Neto? Onde está isto nos seus cinquenta e tantos volumes? Viveu no interior e só sabe dar uma máscara do sertanejo. É homem da moda e não entende a alma de uma criada negra. Nos seus livros, não há nenhum de laivo simpatia pelos humildes, a não ser quando se trata dos “caboclos” da nossa convenção literária.<sup>390</sup>

Essa visão revela que o ideário construído por Lima Barreto nas leituras de Dostoievski, Balzac, Taine, Carlyle, conjugada à voz do excluído, depura seu compromisso com a sociedade e a sinceridade de um lado, e o afasta das convenções tradicionais, do pitoresco e do artificialismo, do outro. Tal consórcio desafia-o a buscar um ponto de vista que revelasse a dimensão e a profundidade desse projeto literário militante, e é na própria existência que ele encontra a matéria-prima básica para sua ficção, e no exercício do diário uma preparação, um salto para realizá-la.

O itinerário de Isaías Caminha e Vicente Mascarenhas também ilumina alguns desses procedimentos e escolhas de Lima Barreto. As duas personagens são funcionários públicos menores, ambas vieram do interior para conquistar o

<sup>389</sup> *Impressões de leitura*, p. 189.

<sup>390</sup> *Ibidem*, p. 190.

doutorado, e as duas vivem simultaneamente no presente relembrando o passado, e nenhuma delas consegue o título de doutor. Esse é o primeiro sonho que se converte em desilusão, tanto no âmbito da ficção, quanto da existência do autor empírico (que também não conquistou o famigerado título por razões conhecidas). A saída da faculdade serve também para distanciar Lima Barreto do ambiente acadêmico, e com isso, projetar em diversas personagens e situações a dimensão do preconceito racial e de classe a que o escritor foi submetido.

Lima Barreto, após abandonar os estudos, entra para o funcionalismo público, e, paralelamente inicia a carreira literária. Conjugação que se revela angustiante, e outra desilusão toma forma em suas anotações: “Agita-me a vontade de escrever já, mas nessa secretaria de filisteus, em que me debocham por causa da minha pretensão literária, não me animo a fazê-lo”.<sup>391</sup> Apesar de toda frustração que essas palavras carregam, esse trabalho tornou-se uma rica fonte de observações da burocracia estatal para a construção de cenas e personagens. Além disso, nosso autor sentiu de perto o poder de reificação da máquina governamental sobre seus funcionários. Não se pode afirmar categoricamente que o ato repetitivo, monótono, de copiar artigos, decretos, fosse responsável pela alienação dos funcionários a ponto de afetar-lhes a inteligência, mas é justamente este ambiente de desinteligência, atonia, preguiça mental das repartições públicas que se transfigura em uma de suas mais contundentes críticas.

Todas essas situações levam Lima Barreto a perceber qual seu lugar naquela sociedade – do oprimido, marginalizado, do lado oposto ao poder instituído e da retórica do poder e, por isso empreendendo uma “luta de titã” para ser ouvido através da escrita. Prerrogativas que o deixam cheio de questionamentos:

---

<sup>391</sup> *Diário íntimo*, p. 97.

Um escritor, um literato, apresenta ao público, ou dá publicidade a uma obra; até que ponto um crítico tem o direito de, a pretexto de crítica, injuriá-lo? Um crítico não tem absolutamente direito de injuriar o escritor a quem julgar. Não se pode compreender no nosso tempo, em que as cousas do pensamento são mostradas como as mais meritórias, que um cidadão mereça injúrias, só porque publicou um livro.<sup>392</sup>

Com as raízes da revolta já sedimentadas e o fracasso delineando em seu horizonte, o romancista toma consciência do dilaceramento de seu mundo interior e da sociedade. O lançamento de *Isaiás Caminha* como romance de estréia traduz sua rebelião frente à ordem instituída e aos mandarinatos literários. Com a obscuridade de Caxambi, Isaiás inaugura a galeria dos anti-heróis barretianos, ganhando maior complexidade mediante a narração em primeira pessoa. A forma das *recordações* tenta recuperar o tempo passado, com seus esquecimentos, a ficcionalização das lacunas, o que de certa maneira, reduplica o sentimento de fragmentação: e no tempo presente seu olhar consegue a dimensão do mundo que paulatinamente, desagregava. Isaiás, quem sabe, por essa razão escreve com todas as reticências, pois a literatura produzida a partir dessas lembranças acaba preenchendo o vazio de sua solidão e obscuridade. Circunstâncias que revelam os obstáculos do ofício da escrita:

as dificuldades que cercam o escritor, entre elas a solidão, o questionamento do valor e função do que escreveu são personificados pelo personagem e constituem uma metáfora para o escritor moderno da Literatura Brasileira: *Isaiás Caminha* - sem o traço utópico do primeiro escrivão, Pero Vaz de Caminha, nem a inteireza absoluta de "Vaz Caminha", porém melancólico, fragmentado, vacilante.<sup>393</sup>

Escrever para o protagonista de *O cemitério dos vivos* é uma maneira de questionar os preconceitos científicos da retórica positivista e determinista.

<sup>392</sup> *Diário íntimo*, p. 56.

<sup>393</sup> FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. *Trincheiras de sonho: ficção e cultura em Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998, p. 192.

Mascarenhas, nesse sentido, tem uma experiência única – a vivência no hospício e o encontro com a loucura.

A personagem da insanidade, o louco, como já dissemos, é uma das mais emblemáticas na obra de Lima Barreto. Ela pode ser considerada uma figura limiar, vivendo entre a razão e a desrazão, o cômico e o trágico, o real e o fictício. O louco ameaça todas as regras da sociedade e por isso sua exclusão é uma maneira de punição do universo da “normalidade”. O convívio de nosso autor e de seu narrador-protagonista, no meio dos lunáticos, provoca em seus escritos uma série de sentimentos desencontrados, raiva, medo, pavor, piedade, mas acima de tudo a solidariedade. E como proscritos percebem a dimensão daquela experiência na militância literária e existencial:

Desde lá, não levei a mal, por ter-me conduzido àquelas baldeações. Estava ele no seu papel, tanto mais que eu não era melhor do que outros a que o destino me nivelara. Sofri, com resignação e, como já disse, às vezes mesmo com orgulho, o que poderia parecer a outrem humilhação. Esqueci-me da minha instrução, da minha educação, para não demonstrar, com uma inútil insubordinação, como que uma injúria aos meus *companheiros de Desgraça*.<sup>394</sup>

Nessa circunstância todas as fronteiras são abolidas, e as certezas caem por terra. A partir disso, o militante vai cedendo lugar ao homem místico, que interroga o mistério da loucura, do louco e da própria existência. Diante desse universo insondável, os sentidos e os sonhos se perdem, acalentando o desejo de fragmentação no todo universal, numa única e significativa ligação - os livros.

A partir desse ângulo, podemos dizer que a exposição do eu de Lima Barreto nos diários e suas figurações na ficção, como temos visto, é uma espécie de princípio organizador de sua produção literária. A necessidade, como diria o poeta, de se expor cruamente, de escrever sobre suas angústias, que são de tantos outros como ele, é seu modo de libertação, ou melhor, sua redenção. A doação do

---

<sup>394</sup> *O cemitério dos vivos*, p. 157-158.

eu através da literatura é sua forma de militar, ou seja, de se ligar às outras almas, de se solidarizar com a humanidade, como proclama Leonardo Flores (alter ego de Lima Barreto), seu anti-herói mais profundamente melancólico e consciente de sua missão:

cumpri o meu dever, executei a minha missão: fui poeta! Para isto, fiz todo o sacrifício. A arte só ama quem a ama inteiramente, só e unicamente; e eu precisava amá-la, porque ela representava, não só a minha redenção, mas toda a dos meus irmãos, na mesma dor.<sup>395</sup>

---

<sup>395</sup> Clara dos Anjos, p. 135. (os grifos são meus)

## BIBLIOGRAFIA

## DO AUTOR

- BARRETO, Lima. *Bagatelas*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Correspondência ativa e passiva*. São Paulo: Brasiliense, 1956. 2v
- \_\_\_\_\_. *Diário íntimo*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Diário do hospício; O cemitério dos vivos*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Feiras e mafuás*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Histórias e sonhos*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Impressões de leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Marginália*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Numa e a Ninfa*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Os bruzundangas*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Vida urbana*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

## SOBRE O AUTOR

- BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. "O exílio na pele".
- \_\_\_\_\_. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. "Figuras do eu nas *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*".

- CANDIDO, Antonio. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. "Os olhos, a barca e o espelho".
- CARVALHO, Bernardo. "Os diários irados de Lima Barreto". *Folha de S. Paulo*. 22 de agosto de 1993.
- FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. *Lima Barreto e o Fim do Sonho Republicano*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Trincheiras de sonho: ficção e cultura em Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.
- JAGUARIBE, Beatriz. *Fins de século: cidade e cultura no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. "Espelho negro: Lima Barreto e as angústias da intimidade"
- Lima Barreto: seleção de textos, notas, estudo-biográfico e crítico por Antonio Arnoni Prado*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. *Como o "homem" chegou*.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- MACHADO, Maria Cristina Teixeira. *Lima Barreto: um pensador social na primeira república*. Goiânia: Editora Da UFG; São Paulo: Edusp, 2002.
- PEREIRA, Astrojildo. *Interpretações*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1944. "Confissões de Lima Barreto"
- PRADO, Antonio Arnoni. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- \_\_\_\_\_. "O exílio na metáfora". *Litteraria*, Praga, ano 1, n.2, 1991.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. "Lima Barreto".
- RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Editora UNICAMP, 1993.
- VECCHI, Roberto. In: HARDMAN, Francisco Foot (Org.). *Morte e progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: Editora UNESP, 1998. *Seja moderno, seja brutal: a loucura como profecia da história em Lima Barreto*".

## GERAL

- ABREU, Casimiro. *As primaveras*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- ADORNO, Theodor W. "A posição do narrador no romance contemporâneo" em *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.
- ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo: Formar, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Memorial de Aires*. São Paulo: Formar, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Formar, s/d.
- \_\_\_\_\_. *A semana (1895-1900)*. São Paulo: W.M. Jackson, 1938.
- \_\_\_\_\_. *O alienista*. São Paulo: Ática, 1971.
- AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. Trad. Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1972.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. [Org. e trad.] Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'Água, 1984.
- \_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1987.
- \_\_\_\_\_. Posfácio "Uma cultura doente?" In: *A consciência de Zeno* de Ítalo Svevo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1956.

- BROMBERT, Victor. *Em louvor de anti-heróis*. Trad. José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1975.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*. 10.ed. Trad. Vera de Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- CHOTAKOWSKY, Paulo. *História da literatura russa*. São Paulo: Progresso Editorial, 1948.
- Correspondência de Abelardo e Heloisa*. [Org.] Paul Zumthor. Trad. Lúcia Santana Martins. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- DESIDERIO, ERASMO. *Elogio da loucura*. Trad. Paulo M. de Oliveira. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. Paris: PUF, 1976.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Obra completa; nova versão anotada*, de Natália Nunes, Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Um adolescente*. Trad. Vasco Rodrigues. Porto: Ed. Progredios, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Recordações da casa dos mortos*. Trad. Rachel de Queiroz. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945.
- ENGEL, Magali Gouveia. *A loucura na cidade do Rio de Janeiro*: Rio de Janeiro: Fiocruz, 2001.
- FLAM, Léopold. *La philosophie au tournant de notre temps*. Bruxelles/Paris: PUF, 1970.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Vigiar e punir*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis/R.J.: Vozes, 2002.

- GAY, Peter. *O coração desvelado: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud*. Trad. Sérgio Bath. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GENETTE, Gérard. *Figures I*. Paris: Seuil, 1966.
- GLEDSON, John. *Influências e impasses. Drummond e alguns contemporâneos*. Trad. Frederico Dentello. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. "O funcionário público como narrador: *O amanuense Belmiro e Angústia*".
- GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. Trad. Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética romântica: textos doutrinários*. Trad. Maria Antonia Simões Nunes, 1992.
- GUIDIN, Márcia Lígia. *Armário de vidro: velhice em Machado de Assis*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- GURMÉNDEZ, CARLOS. *La melancolia*. Madrid: Espasa Calpe, 1994.
- GUSDORF, Georges. *Les écritures du moi, lignes de vie*. Paris: Odile Jacob, 1991.
- GROSSMAN, Leonid. *Dostoievski artista*. Trad. Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- JOÃO DO RIO. *Cinematographo*. Porto: Chardron, 1909.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.
- LAMBOTTE, Marie-Claude. *Estética da melancolia*. Trad. Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- LEVIN, Orna Messer. *As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da melancolia*. Trad. João de Freitas Teixeira. Petrópolis/RJ: Vozes, 1995.

- LUKÁCKS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. [Org.] Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MEYER, Augusto. *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro: Edições Cruzeiro, 1964.
- MONTENEGRO, Olívio. *O romance brasileiro*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- MUTRAN, Munira. *Álbum de retratos*. São Paulo: Humanitas/FFCHL: Fapesp, 2002.
- NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Rio de Janeiro: Garnier, 1900.
- OUELLET, Réal e BOURNNEUF, Roland. *O universo do romance*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- PAES, José Paulo. *Aventura literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da ficção brasileira: prosa de ficção de 1870 a 1920*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- PEREIRA, Kênia Maria de Almeida. *A poética da resistência em Bento Teixeira e Antonio José da Silva, o judeu*. São Paulo: Annablume, 1998.
- PESSOTI, Isaías. *O século dos manicômios*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Os nomes da loucura*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- PLAZA, Monique. *A escrita e a loucura*. Trad. M. F. Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.
- POMBO, Rocha. *No hospício*. Rio de Janeiro: Garnier, 1905.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. (Org.) Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel [Org.]. *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

- ROCHA, Clara Crabbé. *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra: Livraria Almedina, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Máscaras de Narciso*. Coimbra: Almedina, 1992.
- SARTRE, Jean-Paul. *As palavras*. J. Guinsburg. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *Dostoievski prosa poesia "O senhor Prokhardtchin"*. São Paulo: Perspectiva, 1982
- SCHULER, Donald. *Narciso errante*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1994.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- STAROBINSKI, Jean. *A transparência e o obstáculo*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1987.
- TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- TOURINHO, Urânia. *Melancolia*. São Paulo: Editora Escuta, 1996.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Mitos do individualismo moderno*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.