

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA**

WANELY AIRES DE SOUSA

**AUTOBIOGRAFIA E FICCIONALIDADE
*EM O DIÁRIO DO HOSPÍCIO E O CEMITÉRIO DOS VIVOS***

UBERLÂNDIA (MG)

2012

WANELY AIRES DE SOUSA

AUTOBIOGRAFIA E FICCIONALIDADE
EM O DIÁRIO DO HOSPÍCIO E O CEMITÉRIO DOS VIVOS

Trabalho apresentado como requisito parcial para conclusão do Curso de Mestrado em Teoria Literária, do Instituto de Letras e Linguística, da Universidade Federal de Uberlândia.

Orientadora: Prof. Dra. Joana Luiza Muylaert Araújo.

UBERLÂNDIA (MG)

2012


WANÉLY AIRES DE SOUSA

**AUTOBIOGRAFIA E FICCIONALIADA
EM DIÁRIO DO HOSPÍCIO E O CEMITÉRIO DOS VIVOS**

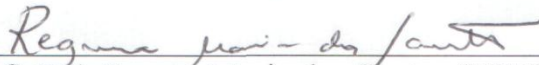
Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 14 de maio de 2012.

Banca Examinadora:



Prof.^a Dr.^a Joana Luiza Muylaert de Araújo (UFU)



Prof.^a Dr.^a Regma Maria dos Santos (UFU)



Prof. Dr. João Batista Cardoso (UFG)

*Pelas lágrimas sentidas,
muitas noites mal dormidas,
o pensamento atravessado,
a palavra represada;
pelo exemplo,
pela genialidade,
pela obra inteira,
pela oportunidade...*

*A você,
que nesses últimos anos preencheu
minha mente e meu espírito,
Afonso Henrique de Lima Barreto.*

AGRADECIMENTOS

*Chega um momento em sua vida, que você sabe:
Quem é imprescindível para você,
quem nunca foi,
quem não é mais,
quem será sempre!*

Charles Chaplin

Aos professores, os responsáveis por essa jornada. E dentre tantos que passaram pela minha vida:

Joana Muylaert, minha orientadora, pela generosidade, pela competência amiga.

João Batista Cardoso, por toda a sabedoria, pelo brilho contagiante, pela luz que sustenta e instiga.

Kênia Maria de Almeida, pelo princípio dessa caminhada, pelo sorriso-porto, que pela simples lembrança, conforta.

Aos familiares piedosos:

Mãe, Cleuzadir de Souza Aires, por ser o pilar dessa estrutura. Por causa dela, as crianças dormiram, o tempo se alargou e rendeu, o dinheiro não faltou, e este trabalho foi finalizado.

Irmãos, sobrinhos, cunhados e pai, pela torcida.

Vinícius e Luísa, pela inconsciente compreensão da frase: “Agora não, filho...”

Aos amigos, que me seguraram nos braços, porque por muitas vezes me faltaram forças para caminhar nesses últimos tempos:

Blenda Ramos Vieira e Lucas Gilnei, amigos para toda a vida, por sermos companheiros de jornada, pelos risos e pelas lágrimas, por termos ido do místico ao científico juntos.

Neire Márzia Rincon, pela antiga e perene presença amiga na minha vida e na vida de meus filhos.

Keila Ionara Lopes, por ser um ponto de luz na escuridão, por ser alento nos dias chuvosos, música no silêncio doído do último ano, pelo trabalho quando as forças se esvaíram.

Gisele Alves, pelas palavras de calma experiente nos momentos de loucura.

Rosana Cristina de Oliveira, pela carinhosa disponibilidade de todos os momentos.

Rômulo Mendes de Faria, pelo pronto atendimento nas horas difíceis.

*Jussara Bledoff, pela humanidade traduzida em apoio incondicional sempre que precisei.
Mas, acima de tudo, pelo exemplo de força.*

*Clothildes Japiassu de Holanda, pela graça, pela certeza, pelo abraço carinhoso e
renovador, pelo ombro amigo.*

*Maria, a mãe do Vinícius e da Luísa na minha ausência, pelo amor incondicional por eles e
pela consequente calma fornecida para mim.*

*A todos, alunos, colegas, conhecidos, que dispensaram a mim bons pensamentos. Eles me
mantiveram de pé até o fim.*

A Deus.

RESUMO

Diário do hospício e O cemitério dos vivos, de Lima Barreto, são obras pouco conhecidas no meio acadêmico. As narrativas de caráter autobiográfico retratam a trágica experiência do autor com a loucura. Sendo que, um dos aspectos que mais chamam a atenção nestes textos é a ambiguidade narrativa, que os insere tanto no plano do registro como da ficcionalidade. Tendo por base tais inquietações, atentamo-nos também para o conceito de *literatura da urgência, narrativa autobiográfica e ficção*, para analisar um tipo de escrita realizado em um contexto de absoluta opressão, consequência do recolhimento do autor em um hospital psiquiátrico. Assim, temos uma história que apresenta a temática da loucura, inserida em um plano estético produtor de um discurso que sofre as influências diretas da desordem, tais como ruptura da linearidade, fragmentação da narrativa, sobreposição de informações, constantes paradoxos, comuns a esse fenômeno. É bem por isso que a escolha de *O cemitério dos vivos* e de *O diário do hospício*, de Lima Barreto, se faz pertinente e justificável. Esses textos, tão enigmáticos quanto o próprio tema da loucura, nos direcionam para a realização desta pesquisa e justifica-se pela vontade de observar: De que maneira a loucura inscreve nesses discursos a intencionalidade estética do autor? Para o desenvolvimento de tal estudo, tivemos como principais textos para o suporte teórico *História da Loucura*, de Michel Foucault (2009) e, para uma boa análise da narrativa de relato pessoal, *O diário íntimo e a narrativa*, de Maurice Blanchot (2005), *O Pacto autobiográfico* de Philippe Lejeune (2008), entre outros.

Palavras-chave: autobiografia, estética, ficcionalidade, loucura, modernidade.

RESUMEN

Diário de Hospicio y El cementerio de los Vivos, son obras muy poco conocidas en el medio académico. Las narrativas de carácter autobiográficas retraran la trágica experiencia del autor con locura. Sino que, uno de los aspectos que más llaman la atención en los textos es la ambigüedad narrativa, que se los incluye tanto al plan del registro, como del plan de ficcionalidad. Tomando así tales inquietudes, debemos poner atención al concepto de Literatura de la urgencia , narrativa autobiográfica y de ficción, para analizar un tipo de escritura realizada en un contexto de absoluta opresión, por consecuencia del recogimiento del autor a hospital psiquiátrico. Así, que tenemos una historia que presenta la temática de la locura, en un plan estético productor de un discurso que sufre las influencias directas del desorden, tales como la ruptura de la linealidad, fragmentación narrativa, superposición de informaciones, constantes paradojas, comunes a este fenómeno. Por eso que al elegir El Cementerio de los Vivos y de El Diário de Hospicio , de Lima Barreto se hace pertinente y justificable. Elegir esos dos textos, tan enigmáticos como el próprio tema de la locura, nos dirige hacia la realización de esta pesquisa y se justifica por el deseo de observar: ¿ De que manera la locura se presenta en esos discursos la intencionalidad estetica del autor ? Para el desarrollo de dicho estudio, tuvimos como soporte teórico Historia de la locura, de Michel Foucault (2009) y , para una buena analisis de la narrativa de relato personal, El Diario y la Narrativa, de Maurice de Blanchot (2005), El Pacto autobiográfico de Philippe Leujene (2008), entre otros.

Palabra-llave: autobiografia, estético, ficcionalidade, locura, modernidad.

Falo a língua dos loucos, porque não conheço a mórbida coerência dos lúcidos.

Luís Fernando Veríssimo

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
1 - CAPÍTULO I - VIDA E OBRA DE LIMA BARRETO	17
1.1 - O HOMEM E O MUNDO	19
1.2 - O ARTISTA E O LOUCO	27
1.2.1 - A LOUCURA CAMINHA PELO TEMPO E PELO ESPAÇO	29
1.2.2 - A LOUCURA COMO PROJETO ESTÉTICO	39
2 - CAPÍTULO II - AUTOBIOGRAFIA E FICCIONALIDADE EM O DIÁRIO DO HOSPÍCIO E O CEMITÉRIO DOS VIVOS.	49
2.1 - AUTOBIOGRAFIA E FICCIONALIDADE – OS DOIS LADOS DA QUESTÃO	54
2.2 - ROMANCE E DIÁRIO: FORMAS HÍBRIDAS	69
2.3 - PROBLEMAS DO NARRADOR EM O DIÁRIO DO HOSPÍCIO E O CEMITÉRIO DOS VIVOS	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	94
ANEXO	98

INTRODUÇÃO

Já de início, ao se deparar com o título do trabalho, podem surgir questionamentos acerca da natureza desse texto, uma vez que *O cemitério dos vivos*, por ser uma obra inacabada, não circula como seria desejável em nosso meio acadêmico, e *O diário do hospício* integra uma parte dos escritos íntimos do autor Lima Barreto.

Talvez por isso, antes de justificar a seleção das obras citadas, seja mais interessante fazer uma breve apresentação das mesmas, a fim de que, não restando dúvidas sobre a natureza do *corpus* selecionado, possa-se, então, explicar o porquê da escolha.

Depois do falecimento de Lima Barreto em novembro de 1922, sua biblioteca e seus manuscritos ficaram com sua irmã. O biógrafo do autor e organizador da publicação de sua obra completa, jornalista e historiador, Francisco Assis Barbosa, encontrou entre os papéis, já desorganizados e desfalcados em virtude do tempo e das condições de arquivo, correspondências, contos, artigos e romances e um conjunto de escritos, formado por álbuns de recortes, cadernetas e papéis avulsos, tiras de anotações pessoais e literárias na forma de diário.

Estes foram cuidadosamente organizados pelo estudioso e desse trabalho surgiram quatro obras: *Correspondência ativa e passiva, epistolografia publicada em 1956*, *Diário íntimo (1903-1921)*, *Diário do hospício (25/12/19-02/02/20)* e *Cemitério dos vivos (janeiro de 1920)*.

Os originais foram comprados pela Biblioteca Nacional em 1949 e encontram-se hoje na Divisão de Manuscritos, sendo compostos por folhas de papel almaço, tiras e folhas sem pauta, escritas a tinta e a lápis, e só foram publicados em 1956. Desde então, após a edição das *Obras completas* de Lima Barreto, estes são publicados sempre em um mesmo volume. Nesse sentido, podemos afirmar que os dois textos se coadunam, formando uma só obra.

O cemitério dos vivos, cujo primeiro capítulo chegou a ser publicado na revista Souza Cruz em janeiro de 1921, com o título de *As origens*, quase dois anos antes da morte do autor (dezembro de 1922). Trata-se de uma narrativa, configurada esteticamente como romance, cujo espaço predominante é o Hospital Nacional de Alienados, na Urca, Rio de Janeiro, início do século XX.

Embora o autor não tenha dado um final para a referida obra, esta deixa

delineada a trajetória de Vicente Mascarenhas, um funcionário público, viúvo, marcado pela frustração de uma existência insatisfatória, a qual, segundo suas próprias justificativas, o conduziu ao vício do alcoolismo e este ao diagnóstico de louco, resultando em sua internação.

O *Diário do hospício* é o resultado dos escritos realizados pelo autor, entre dezembro de 1919 e fevereiro de 1920, no Hospício Nacional de Alienados, na praia Vermelha, onde esteve internado pela última vez. Esse texto que, de fato se configura como um diário, mas não se limita a esse fim, servirá de base para a construção de *O cemitério dos vivos*, cujo personagem central, como foi citado no excerto anterior, é também internado em um asilo para loucos.

Ainda hoje as duas obras são muito instigantes. E isso se deve a vários fatores. A escolha por unir os dois textos em um só local e oferecer ao leitor a oportunidade de presenciar o processo de concepção literária é um deles. Mas também serve sobremaneira para a investigação tanto de questões estéticas, tal qual a hibridização dos gêneros, como daquelas que dizem respeito ao tempo histórico e à loucura.

O que fica evidenciado de modo geral nesses textos é o senso de observação e de crítica. Lima Barreto se posiciona de modo investigativo quanto à realidade do hospício. Em vários trechos é possível observar o predomínio da descrição, permeada pela conhecida acidez do olhar, o que lhe é característico, evidenciando sua visão indignada acerca do julgamento da sanidade e da loucura.

O cemitério dos vivos, considerada a última manifestação artística do autor, é chamado de narrativa autobiográfica e *O diário do hospício* é caracteristicamente um relato. Ambos se configuram em torno da trágica experiência vivida no hospício por esse autor cuja doença, miséria e delírios do pai louco se encarregaram de dar-lhe *matéria prima*¹ suficiente para a construção de um depoimento marcado não só pelo tom do sombrio, mas, acima de tudo, fundamentado por uma voz inconformada diante do mundo.

Entretanto, ainda que o contexto do hospício, assim como o tema da loucura, seja absolutamente sedutor, o que mais chama a atenção nesta obra é a constante inter-relação entre os discursos, fato que nos inquieta e nos faz questionar acerca da natureza ambígua dessas narrativas, enquanto narrativas de registro e/ou ficcionalidade.

Tendo por base tal observação, atentamo-nos ainda para o fato de que esses

¹ Esse termo é utilizado por Francisco de Assis Barbosa em *A vida de Lima Barreto* (2003).

escritos inserem-se em uma categoria definida como *literatura da urgência*², uma vez que foram produzidos em estado de emergência, por um paciente/autor em um hospital psiquiátrico. E que, por essa e outras razões inerentes ao texto literário, essa produção, contaminada pela loucura e pela rotina no manicômio, é capaz de se revelar, historicamente como verdadeiro documento³.

Segundo Luciana Hidalgo (2003), em seu trabalho *Lima Barreto e a literatura da urgência: a escrita do extremo como insurgência ao controle do corpo*, este tipo de narrativa-limite é inventada para enfrentar uma situação-limite, e tem uma função importante na compensação do corpo louco, funcionando, desse modo, como uma espécie de ponte entre o interno, aniquilado pela instituição, com o ser integral.

Michel Foucault (2009), em seu *A história da loucura: na Idade Clássica*, ao expor a evolução histórica desse fenômeno psíquico, com palavras distintas da estudiosa referenciada anteriormente, coaduna da mesma opinião sobre a produção artística dentro de sanatórios, afirmando que a arte, nessas situações, é quase sempre um grito de resistência contra tipos diversos e cruéis de imposições de poder.

De acordo com Michel Foucault, a loucura quase sempre se configura como um estágio anterior à morte, uma vez que cala a liberdade criadora, a exemplo de Nietzsche. No entanto, para outros artistas a loucura manifesta-se como uma possibilidade de atualização do drama existencial por meio da atividade artística, com uma espécie de lucidez não permitida para os ditos normais. (FOUCAULT, 2009)

Dada a experiência íntima do autor/personagem com esse enigmático mal, em *O cemitério dos vivos* e *O diário do hospício* observa-se mais que uma visão pessoal da loucura. Temos aqui uma história de resistência, com clara intenção estética, que apresenta a temática da loucura inserida em um plano estético permeado por um discurso que é construído por um “código enlouquecido”, ou melhor, que sofre as influências diretas da desordem (ruptura da linearidade, fragmentação da narrativa, sobreposição de informações, constantes paradoxos) comum a esse fenômeno.

É bem por isso que a escolha de *O cemitério dos vivos* e de *O diário do hospício*, de Lima Barreto, se faz pertinente e justificável. A escolha desses textos, tão enigmáticos quanto o próprio tema da loucura, nos direciona para a realização desta

² Esse termo é utilizado por Luciana Hidalgo (2003).

³ A noção de documento aqui utilizada, parte de uma inovação sofrida nos estudos historiográficos, ocorrida a partir dos anos 60, e pelos estudos desenvolvidos por Le Goff, o qual afirma que: “Há que tomar a palavra documento no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem, ou de qualquer outra maneira”.(p. 98)

pesquisa e justifica-se pela vontade de observar: De que maneira a loucura inscreve nesses discursos a intencionalidade estética do autor?

Antes, porém, de iniciar a busca pelas possíveis respostas para tal questão é necessário delimitar que as obras citadas foram estudadas via método comparativo, com o objetivo de atestar a intenção do autor quanto à construção de *O cemitério dos vivos*.

No primeiro capítulo foi realizado um resgate da figura Lima Barreto. Coloca-se assim porque o que quer que se diga sobre esse autor requer no mínimo cautela à medida que muitos o estudaram e muitas considerações sobre a sua vida e sua obra já foram feitas. E como é de conhecimento geral, Lima Barreto transformou-se em um ícone da dita arte literária brasileira. O menino, o jovem, o homem, o jornalista, o rebelde, o artista e o louco são delineados nessa primeira parte do trabalho.

Nesse capítulo também foi abordada a temática da loucura, que diretamente se relaciona com o autor em virtude de sua experiência na instituição asilar. Um tópico específico foi dedicado para tal tema, levando-se em consideração sua possível origem, sua evolução e a forma de tratamento destinado a esse fenômeno.

Ao longo dos tempos, o que se pode perceber é que a loucura assume diversas imagens que servirão para fundamentar interpretações diferenciadas sobre o tema. Nesse sentido, é interessante perceber que a loucura, por vezes, migra do âmbito da temática para a categoria de instrumento discursivo em alguns autores. Através dela o amor desenfreado, a política opressora, os vícios de toda ordem, o desejo de liberdade foram expostos em páginas ficcionais, que, em variados momentos, cumprindo uma das funções mais louváveis da literatura, configuraram uma determinada época, um comportamento social específico, uma página da longa história da humanidade.

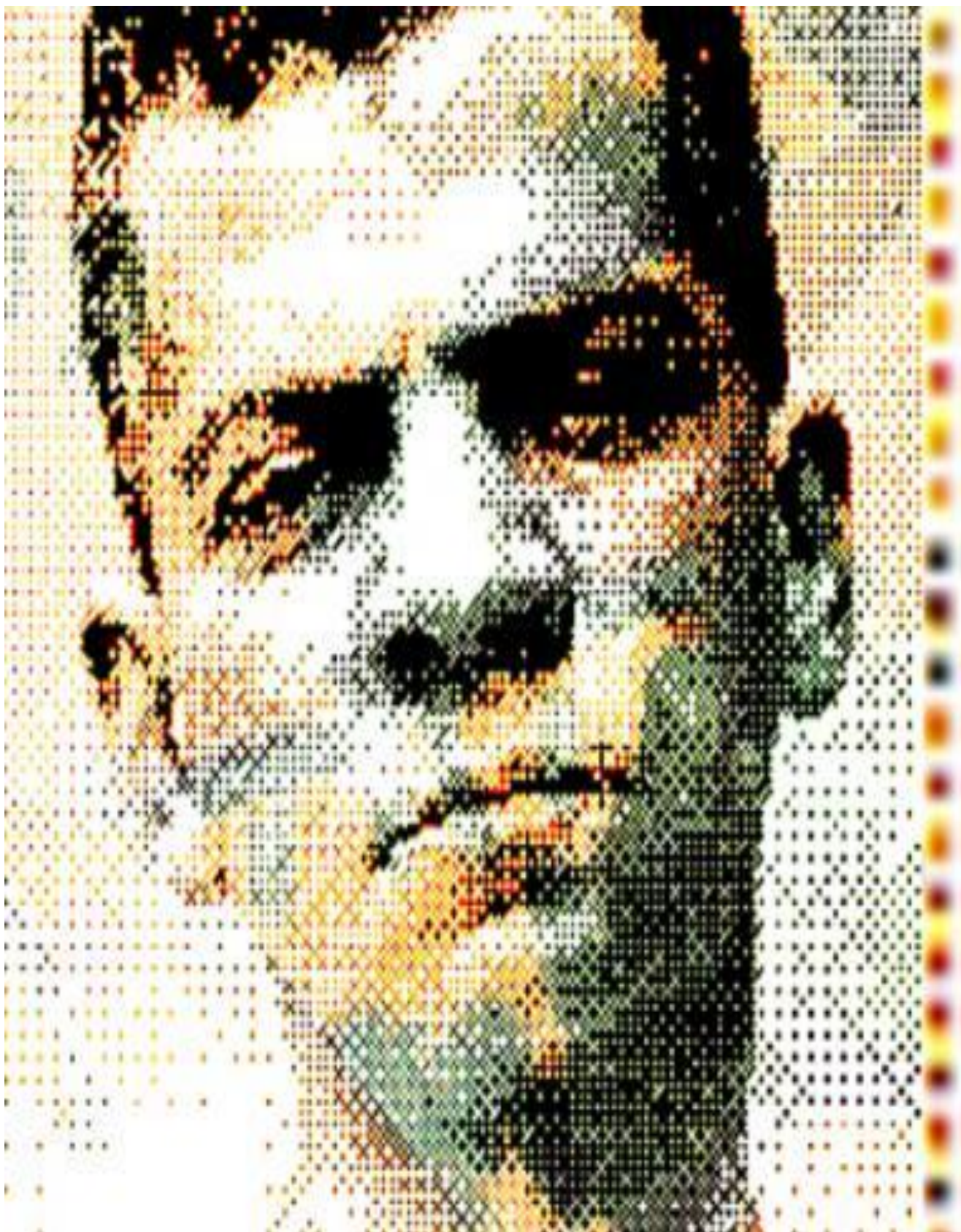
Daí, a escolha por traçar uma breve evolução histórica desse fenômeno, não com o intuito restrito de distinguir a loucura em culturas e épocas distintas, mas sim de perceber que, apesar de sua aparente diversidade, sua essência permanece imutavelmente enigmática e, em virtude disso, assume, no decorrer das Eras, a atribuição de crenças, conjecturas e receios de todos os povos.

Já no segundo capítulo, o que se pretendeu foi o levantamento de teóricos que tratassem do assunto autobiografia e gêneros confessionais, na tentativa de construção de aparato que sustentasse a discussão central do trabalho, ou seja, a questão que se instaura em torno da presença de traços ficcionais e autobiográficos na obra *O cemitério dos vivos / O diário do hospício*. Houve assim uma tentativa de definição de autobiografia e ficcionalidade.

E por mais que tal reflexão soe como paradoxal, é possível analisar *Diário do hospício* e *O cemitério dos vivos* como um caminho escolhido pelo autor para contar a história de uma personagem associada ao real, ele mesmo. Assim, cria-se uma problemática em relação à própria natureza da obra, ou seja, a de romance autobiográfico, já que guarda em si, características estéticas que também permitiriam seu enquadramento como texto ficcional e não-ficcional.

Para o desenvolvimento de tal estudo, tivemos como principais textos para o suporte teórico *História da Loucura*, de Michel Foucault (2009), obra que mostra a configuração da loucura como um fenômeno cercado por questões sociais específicas de cada cultura, apresentando, assim, uma multiplicidade de imagens que o torna algo totalmente enigmático.

Para uma boa análise da narrativa de relato pessoal, foi utilizado *O diário íntimo e a narrativa*, de Maurice Blanchot (2005), *O diário íntimo*, de Beatrice Didier (2002), *O pacto autobiográfico*, de Philippe Lejuene (2008), dentre outros teóricos.



Não é só a morte que iguala a gente. O crime, a doença e a loucura também acabam com as diferenças que a gente inventa.

Lima Barreto

1. CAPÍTULO I – VIDA E OBRA DE LIMA BARRETO

Havia-me preparado para todas as eventualidades da vida. Imaginei-me amarrado para ser fuzilado, esforçando-me para não tremer nem chorar; imaginei-me assaltado por facínoras e ter coragem para enfrentá-los; supus-me reduzido à maior miséria e a mendigar; mas por aquele transe eu jamais pensei ter de passar.

Lima Barreto

Adentrar o universo de Lima Barreto, esta figura tão emblemática das nossas Letras, requer no mínimo cautela, à medida que muitos o estudaram e muitas considerações sobre a sua vida e sua obra já foram feitas. Não fosse pela sua trajetória artística, o fato de ser nomeado como cânone não causaria nenhum estranhamento⁴. No entanto - seja pela problematização do termo, seja pela irônica reflexão que esse gesto desencadeia - talvez seja mais prudente vê-lo, acima dessa denominação, como um caleidoscópio que oferece várias possibilidades de análise e não desconsiderar ou considerar excessivamente nenhum posicionamento muito radical. O menino, o jovem, o homem que é a um só tempo, o jornalista, o rebelde, o artista e o louco, marcou-se como ícone da historiografia literária e assim permanece⁵.

Segundo Carmem Lúcia de Negreiros Figueiredo (1995), é necessário entender que o estigma que gira em torno desse autor, muitas vezes, cria uma condição de supervalorização da “relação entre a imaginação criadora do artista e sua vida cotidiana.” (FIGUEIREDO, 1995, p. 11). Esse tipo de leitura é refutável, tendo em vista o fato de que mantém, na crítica literária, o perfil de um autor julgado por dois extremos. O primeiro o delineou como um mártir: o mestiço pobre que enlouquece. E o segundo o reduziu a um autor agressivo, direto e mal elaborado.

Todo tipo de unanimidade pode ser extremamente perigosa, uma vez que se apresenta como verdade universal e reducionista. Com Lima Barreto não foi diferente. A ideia de proscrito, que até o próprio autor fez de si em dados momentos de sua vida, percorreu o tempo e consolidou uma imagem de piedade que não condiz fielmente com a verdade. A esse respeito, Beatriz Resende (2005) considera que

⁴ O estranhamento refere-se ao fato de que Lima Barreto só é reconhecido pela crítica após 1950, quando seu biógrafo Francisco de Assis Barbosa, edita seus papéis.

⁵ E, embora hoje ele (Lima Barreto) seja considerado um autor canonizado, não se pretende ignorar aqui a marginalização sofrida no meio literário.

Contrariamente ao que o mito do escritor *maldito* construído em torno de sua imagem pode fazer crer, Lima Barreto desfrutava, naquele momento, de bastante prestígio, a ponto de não dar conta de comentar os livros que lhe eram enviados, alguns acompanhados, como fez o popular Théó Filho por mais de uma vez, de cartões admirativos. Reconheçamos, também, que dispor da imprensa para dirigir ao Presidente da República, crônicas sob forma de carta-aberta em defesa de presos políticos, campanhas anticorrupção ou críticas contundentes à polícia, não é das situações mais comuns neste nosso país, mesmo nos momentos em que o regime democrático está em vigência. (RESENDE, 2005, p. 9)

De qualquer modo, não se justifica partir da condição social do homem para compreender a sua elaboração artística. Isso minimizaria a sua obra. Além do que, na maioria dos textos produzidos por Lima Barreto o que se percebe é “a preocupação do escritor com a sua atividade intelectual e o desejo de torná-la solidária, aos mais dignos anseios humanos”. (FIGUEIREDO, 1995, p.15). A esse respeito, há de se considerar a totalidade da obra de Lima Barreto.⁶

Por outro lado, a despeito de qualquer biografismo, no sentido mais pejorativo do termo, é preciso pensar a obra de Lima Barreto por pelo menos quatro ângulos: a influência da vida familiar, o contexto histórico, o projeto artístico e a loucura a qual lhe foi destinada como herança do pai e, de certa maneira, imposição, dada sua condição social num país elitista como o Brasil.

É bem por isso que escolhemos fazer, nesse primeiro capítulo, uma abordagem que resgata fatos de sua vida somados a acontecimentos do contexto histórico, bem como procuramos associar a consciência do artista com a estética da loucura, o que nos dá algumas referências importantes sobre a imagem que nos chegou de Lima Barreto, bem como nos fornece um caminho para que sigamos a pesquisa.

⁶ Romances: Recordações do escrivão Isaías Caminha (1909); Triste fim de Policarpo Quaresma (1915); Numa e a ninfa (1915); Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá (1919); Clara dos Anjos (1948). Sátira: Os bruzundangas (1923); Coisas do Reino do Jambom (1953). Conto: Histórias e sonhos (1920); Outras histórias e Contos argelinos (1952). Artigos e crônicas: Bagatelas (1923); Feiras e mafuás (1953); Marginália (1953); Vida urbana (1953). Outros: Diário íntimo (memória) (1953); O cemitério dos vivos (memória) (1953); Impressões de leitura (crítica) (1956); Correspondência ativa e passiva (1956). (cf. BARBOSA, 2003)

1.1. O HOMEM E O MUNDO

Digo com franqueza, cem anos que viva eu, nunca poderão 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 futuro são vãs.

Lima Barreto

Sob o aspecto de seu nascimento e falecimento, há de se considerar pelo menos curiosa, a coincidência das datas. Nasceu em 1881 e morreu em 1922. Fica, portanto, uma referência intrigante acerca de sua própria classificação como autor, bem como de sua trajetória literária, ou seja, é marcado pelo signo do Realismo que se inaugura naquela data e pela consolidação do Modernismo nesta. Seria este um símbolo?⁷

A figura da mãe, que lhe será sempre uma ausência, já que falece antes que Lima Barreto tenha completado os seus 10 anos de idade, lhe deixará um ar triste e desencantado com as relações amorosas, com as mulheres de modo geral e com a crença de uma vida aos moldes da burguesia: trabalho, casamento e filhos. Na observação de Francisco de Assis Barbosa (2003):

Vivera sem amor. Sem o amor de mãe. Sem o amor de uma mulher, fosse amante ou esposa. Perdera a mãe, quando tinha apenas sete anos. E a sombra dolorosa da morta, impressa na alma do menino hipersensível, jamais se dissiparia pelo resto da existência. (BARBOSA, 2003, p. 322)

É interessante conjecturar que esses fatos tão dolorosos para qualquer pessoa, e por que não para o nosso autor, o conduzirão modificado pela experiência da perda para uma direção muito específica, com um olhar mais solitário e crítico acerca do mundo no qual estava inserido. Seria, de fato, um tanto quanto cruel pensar que esses acontecimentos foram mais profícuos, tendo em vista o produto do trabalho desse autor o qual teve uma “Vida carente de amores, mas plena de combatividade”. (RESENDE, 2005, p.8)

⁷ Nesse caso, há também uma informação sobre a sua morte que é no mínimo tocante. O pai, de quem ele cuidou desde que enlouquecera, falece um dia depois e os dois são sepultados juntos encerrando um conjunto de tristes coincidências: o vício, a solidão, a doença. (cf. BARBOSA, 2003)

Já a presença do pai, bifurcada entre o papel do incentivador - que apesar de todos os percalços advindos: da morte da esposa, da solidão com os filhos, de perseguição política⁸ e das dificuldades financeiras, o impulsionou a estudar e a buscar o seu lugar na sociedade - e do dependente, que, após ter enlouquecido, tem no filho o suporte financeiro para toda a família.

Esses são pontos a serem considerados, porque, de alguma forma, lhe inscrevem a postura diante de sua vida intelectual e profissional, conferindo a esse autor aquilo que muitos julgaram como arrogância, mas perfeitamente aceitável se considerada como uma característica deixada pelo pai. A altivez, a persistência, a ambição de ser maior do que lhe fora destinado.

Assim, podemos perceber o quão ambivalente se faz a influência familiar. De um lado, a ternura e o cuidado, evidentemente tolhidos, de outro, o olhar sonhador e ambicioso sobre as questões políticas e literárias⁹. Por conseguinte, como somatória de um e outro, o ar imponente de quem não se dá por vencido, tendo em vista que projetou até os últimos dias de vida uma saída para o futuro e, por vezes, a frustração de quem acredita que perdeu tudo, como é possível resgatar por meio de depoimentos transcritos nos diários.

A desgraça não me deixa andar para adiante; eu venho assim desde os meus sete anos e me resigno perfeitamente, o que é de gênio e das minhas origens; fico, porém, à espera de dias melhores para o meu esforço e para o meu trabalho. (BARRETO *apud* BARBOSA, 2003, p. 175)

Antes, porém, de se transformar no jornalista contestador ou em uma identidade cercada de mistério, que caminha a esmo¹⁰ pelo Rio de Janeiro, Lima Barreto, ainda numa clara referência ao pai, começa a coletar os elementos necessários para compor-

⁸ Refiro-me ao fato de que em plena transição para a República, no Brasil do século XIX, o pai de Lima Barreto se posiciona como Monarquista, gerando animosidade no meio em que trabalhava. Esse fato, segundo BARBOSA (2003), causa animosidade tamanha que o designará a cuidar da colônia de Alienados na Ilha do Governador.

⁹ Apesar de todos os percalços financeiros, o pai sempre foi um incentivador para que Lima Barreto se formasse. Nesse contexto, chegou a pedir auxílio a um padrinho do menino para que tivesse a chance de se formar na Politécnica, no curso de Engenharia. (*cf.* BARBOSA, 2003)

¹⁰ Alguns anos antes de falecer, Lima Barreto, completamente afetado pelo vício do alcoolismo era visto vagando pelas ruas dos subúrbios cariocas, andando sem destino. Como era então figura muito conhecida e respeitada pelos moradores desses locais, era trazido de volta para casa ou mesmo encaminhado a hospitais e sanatórios. (*cf.* BARBOSA, 2003)

lhe o caminho ideológico que seguirá até o fim, tal como o gosto por debates e temas filosóficos, que o levará a frequentar reuniões positivistas aos 15 anos, mesmo que as tenha criticado e se retratado em diversos momentos posteriores:

Além desta referência direta, em artigo assinado, há outras, embora indiretas, na obra do romancista, onde se fala da iniciação na doutrina *comtista* dos estudantes Isaías Caminha e Vicente Mascarenhas, este último personagem central de *O cemitério dos vivos*, livro que Lima Barreto deixou inacabado e no qual, talvez mais do que em qualquer outro, são evidentes as reminiscências autobiográficas. (BARBOSA, 2003, p.89)

A minha passagem pelo positivismo – diz o protagonista d'*O cemitério dos vivos* – foi breve e ligeira. Frequentei o apostolado cerca de um ano; mas, apesar de me ter convencido de muita cousa da escola, eu, até hoje, nunca pude acreditar que aquele conjunto de doutrinas, capazes de falar e seduzir inteligências, fosse capaz de arrebatrar corações com o ardor e o fogo de uma fé religiosa. (BARRETO *apud* BARBOSA, 2003, p. 90/91)

Com o auxílio do padrinho, Lima Barreto tem acesso aos estudos secundários e frequenta a Escola Politécnica de São Paulo até 1903. Observa-se nesse sentido que o jovem estudante já apresentava vocação para a escrita e por meio de jornais acadêmicos configurava-se como um atento e agressivo cronista. Por meio da palavra já se colocava indignado com sua condição socioeconômica e com o preconceito sofrido pelos colegas.

Possuía de fato um grande orgulho de ser intelectual, orgulho que as sucessivas bombas na Escola Politécnica não conseguiram derruir, nem sequer abalar. Sentia-se, na verdade, muito acima da mediocridade do meio em que vivia, não somente em casa, como na repartição. (BARBOSA, 2003, p. 161)

Há de se imaginar que se o então discente, nos seus vinte anos de idade tivesse se colocado estrategicamente submisso e silencioso, o resultado teria sido mais promissor. No entanto, sua postura insubmissa o levou para caminhos mais incomuns que os desejados pelos jovens de sua época. Jamais se formou e, tendo o pai enlouquecido, depois ser destinado a trabalhar como almoxarife na Colônia de Alienados na Ilha do Governador, assume o posto de chefe da casa e passa a ser funcionário público na Secretaria de Guerra.

Como filho mais velho, cabe a Afonso assumir a chefia da casa,

arcando com a responsabilidade de cuidar do pai demente, de alimentar e vestir mais oito pessoas: seus três irmãos, Prisciliana, os três filhos desta, além do preto velho Manuel de Oliveira, agregado dos Lima Barretos. (BARBOSA, 2003, p. 130)

Foi então com a família para o subúrbio, apesar de afirmar que “O subúrbio é o refúgio dos infelizes.” (BARBOSA, 2003, p.158), referindo-se ao fato de, mais uma vez, parecer-lhe impossível ter uma situação melhor para cuidar do pai e dos irmãos. De acordo com Beatriz Resende, foi precisamente esse ambiente, e não o da Rua do Ouvidor¹¹, como normalmente se imagina, que lhe forneceu material para a construção de textos que são verdadeiras preciosidades literárias, ainda bem pouco conhecidas do grande público: as crônicas.

Segundo RESENDE (2005), Lima Barreto era um cronista por natureza e, o Rio de Janeiro, seu objeto de paixão. Ainda que ele, como todos de maneira geral, considerasse os veículos para os quais escreveu bem como os textos cronísticos como Imprensa e gênero menores, tinha plena consciência da liberdade estética e temática advindas deles. Sendo assim, foi o subúrbio, foi a sua casa no alto do morro, longe da cidade, a Vila Quilombo, como ironicamente a nomeava, que lhe inspirou o mergulho nesse universo da observação solta, carregada de poesia e repleta de crítica.

(...) constantemente chegando ou sempre saindo, as notas refazem um cotidiano irregular e instável; quase sempre os registros fixam o movimento: no trem, onde ora está com os amigos, ora sozinho presenciando acidentes ou olhando absorto a beleza indiferente das jovens dos subúrbios; nas caminhadas ao Leme, ou no alvoroço da Rua do Ouvidor; nas visitas desencontradas a amigos obscuros dos bairros afastados. Sempre diante do desencontro, a imagem instantânea de impressões que ficam como sombras recompostas à distância, parcializando as coisas captadas ao acaso e devolvidas imprecisamente ao leitor. (PRADO, 1976, p. 57)

De acordo com FREITAS (2002), em seu trabalho *Entre a vila Quilombo e a Avenida Central: a dupla exterioridade em Lima Barreto*,

A denominação “Vila Quilombo” é própria de Lima Barreto, e apareceu na crônica “Bailes e Divertimentos Suburbanos”, publicada originalmente na Gazeta de Notícias, em 7 de fevereiro de 1922.

¹¹ A Rua do Ouvidor, em fins de século XIX, com seus bares e cafés afrancesados, foram pontos de fervorosas discussões intelectuais.

Situada no subúrbio carioca de Todos os Santos, a “modesta residência” foi nomeada “Vila Quilombo” e, desse modo, Lima Barreto rememorou, no espaço-tempo da república pós-abolição, o grito de liberdade de uma prática de resistência contra o sistema da escravidão colonial e imperial no Brasil. Ao mesmo tempo em que funcionava discursivamente como “memória”, a “Vila Quilombo” expressava o “presente” de Lima Barreto, no qual se distinguia o subúrbio como um dos espaços destinados pela ordem republicana a afastar os indesejáveis do palco da modernidade. (FREITAS, 2002, p.67)

Pouco antes de morrer, já prevendo a escassez do tempo de vida faz questão de organizar os textos que produziu para os jornais em três volumes de crônicas, intitulados *Bagatelas*, *Feiras e Mafuás* e *Marginália*. Os títulos escolhidos como bem coloca Beatriz Resende, refletem a despreensão e ao mesmo tempo sugerem a vontade de revelar o seu olhar sobre a cidade, bem como colocam em cheque a questão do cânone literário.

A morte da retórica e do espírito acadêmico, no delírio verbal do gramático Lobo, é pressuposto inevitável ao surgimento do “escritor”: ao retorizar a própria retórica, ao operar a linguagem como espelho que se volta contra o próprio sistema, Lima Barreto inaugura o desgaste dos velhos modelos e, nesse sentido, antecipa uma resistência significativa na transição do novo. (PRADO, 1976, p.32)

É, enfim, com o propósito de administrar a família, deixada pelo pai, que tenta o quanto pode tolerar o emprego público que tanto o decepcionava, tendo em vista sua formação político - ideológica. Segue, então frequentando os cafés do Rio, divagando pelas ruas dos subúrbios e lutando para a consolidação do reconhecimento de seu trabalho literário com os seus próprios esforços financeiros, como ocorreu com sua obra de estreia *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*.

Sátira ao Correio da Manhã, o Jornal mais representativo da época / Sobre Isaías Caminha: ...romance que tem como pano de fundo um rapaz de cor, inteligente, bom e honesto, enfim, com todas as qualidades para vencer na vida, mas que sucumbe ao peso dos preconceitos sociais, o livro como que se transforma, do meio para o fim, num verdadeiro panfleto contra a imprensa da época, em contraste, até certo ponto chocante, com o desenvolvimento harmonioso dos primeiros capítulos. (BARBOSA, 2003, p. 188)

Nesse contexto, a falta de receptividade dessa obra associada às constantes idas e vindas às revistas e jornais da época, dos quais alguns já havia lido fechado

definitivamente as portas, bem como as dificuldades comuns da vida financeira acabam por acentuar o problema com o alcoolismo, que começa a prejudicar as funções profissionais, chegando, com o decorrer dos anos, a impingir-lhe a condição de andarilho.

No dia 13 de agosto de 1914, Lima Barreto declara estar próximo da loucura que, no entanto, vista do ângulo biográfico, soa mais como um profundo cansaço da vida e das decepções que a compuseram: “Seria uma grande vida se tivesse feito grandes obras, mas nem isso eu fiz...” (BARRETO, 1993, p.171/172) Foi recolhido ao hospício pela primeira vez, sendo levado pelo próprio irmão, Carlindo Lima Barreto, depois de uma crise neurastênica. Escreve, então, um dos seus mais significativos contos, *Como o homem chegou*¹².

O Hospício não foi, nem poderia ter sido, para Lima Barreto, um hotel de estação das águas. Pelo contrário. O escritor guardaria sempre a dolorosa sensação de rebaixamento moral dessas sucessivas internações. À grande amargura, que ensombrava toda a sua vida, desde os primeiros anos da juventude – a doença paterna – juntaria agora mais essa carga de ressentimento. (BARBOSA, 2003, p. 314)

Os ataques ao beltrismo também podem ser pinçados de sua trajetória literária. Opunha-se à linguagem acadêmica, ao culto à forma dos parnasianos, à evasão própria dos simbolistas e até mesmo à *Belle époque*, que, a exceção do cinematógrafo e de outras raras novidades o deixavam apreensivo quanto às mudanças provocadas na cidade. Tudo o que soava como tradicional extremista ou inovador em excesso serviu-lhe de matéria para uma crítica contundente e agressiva em forma de crônicas, contos e romances.

O Rio de Janeiro vivia a grande hora da sua remodelação. Osvaldo Cruz, um jovem médico desconhecido, com menos de 30 anos, enfrentava o problema da febre amarela e saneava a cidade. Ao mesmo tempo, sobre os escombros dos velhos sobradões coloniais, demolidos pela Prefeitura, Pereira Passos construía uma nova

¹² O conto de Lima Barreto, “Como o ‘homem’ chegou”, é uma sátira muito direta, de ataque às instituições (polícia, política, imprensa, ciência) e à sociedade de maneira geral. Escrito em 1914, logo depois da primeira internação do autor. O conto é a história da prisão de Fernando, o astrônomo um tanto excêntrico que mora em Manaus com o pai e é tomado como louco, por conta da ignorância da família e das maquinações de Barrado, um doutor da mesma cidade que inveja seus conhecimentos. A polícia do Rio, para atender ao pedido de um político influente, manda buscá-lo em um carro forte, puxado por dois burros. A viagem dura quatro anos, passando por lugares do interior do país, até a chegada ao Rio, com Fernando já morto.

metrópole, sem sacrificar a beleza da paisagem, tão gabada por nós, há quatro séculos celebrada por quanto viajante estrangeiro aportasse à Guanabara. (BARBOSA, 2003, p.143)

O povo assistia espantado à revolução urbanística. Em meio à poeira levantada pelos quarteirões derribados, às dezenas, pelos alviões e picaretas, da municipalidade – para abrir a Avenida foram demolidas mais de 500 casas... (BARBOSA, 2003, p. 143)

Depois de ter escrito *O triste fim de Policarpo Quaresma*, *A nova Califórnia* e *O homem que sabia javanês*, aos 30 anos de idade, é reconhecido pela crítica do momento e este chega a ser considerado o ponto mais significativo de sua carreira literária, dando-lhe vistas a ponto de ser comparado ao bruxo do Cosme Velho, Machado de Assis. Fato que não lhe agradava muito, não pela suposta implicância com o escritor. Mas talvez por que ele representasse o estabelecido pela crítica literária da época.

Todos esses acontecimentos, que obviamente não se limitam ao que aqui foi exposto, estão visíveis em suas produções literárias. Um de seus mais conhecidos personagens, por exemplo, o inconfundível Policarpo Quaresma muito se assemelha à figura do pai, pois acreditava na educação, na terra e na política como forma de salvar os que, assim como ele, não podiam vencer o destino social, imposto historicamente, mas que termina seus dias como louco, morto para a vida dita normal, como o próprio personagem.

Durante todo esse período, o escritor irá sofrer tantos ataques quanto aqueles contra quem desferiu suas verdades. Será chamado de anarquista e subversivo, apesar de se considerar apertadário, mantendo, porém, sua postura engajada e incômoda até o final de seus dias, aos quarenta e um anos de idade, com feição de velho¹³, dadas as experiências com o álcool e as extravagâncias oriundas de tal vício, reconhecido por muitos, em especial os mais humildes, e detestado pelos que sofreram o peso de suas palavras.

Pouco antes de falecer irá sofrer mais uma internação, o que, somado à participação em embates políticos da época, lhe resultará a aposentadoria do funcionalismo público e a reclusão na casa do subúrbio onde irá finalizar quase todos os seus projetos literários, sempre deixados de lado em virtude dos percalços, bem como organizar obras, textos, cartas, como quem está consciente da proximidade do fim. *O cemitério dos vivos* fica, contudo, como obra inacabada, como que a esperar um final mais feliz tanto para o personagem, Vicente Mascarenhas como para o autor, Lima

¹³ A foto que abre o capítulo I ilustra essa afirmação.

Barreto.

Mascarenhas é o próprio Lima Barreto, o mesmo que depois vai investir contra os positivistas brasileiros com uma fúria desmedida e talvez injusta, ao descrever os excessos de Floriano Peixoto, durante a revolta de 1893. (BARBOSA, 2003, p. 91)

Em *O cemitério dos vivos*, o romancista não procura dissimular, na figura do protagonista principal, os seus traços pessoais, e, mais do que isso, nem sequer se dá ao trabalho de esconder as circunstâncias que determinariam a ambos, ao criador e à criatura, o mesmo destino. Como Lima Barreto, Vicente Mascarenhas contava então “trinta e poucos anos”, tinha a mesma “fama de bêbado” e era exatamente como ele, “tolerado na repartição, que o aborrecia”. (BARBOSA, 2003, p. 239)

Importante é observar que não só a vida pessoal de Lima Barreto está expressa nas páginas de seus livros. Todo o contexto a que esteve vinculado corrobora para a construção de uma literatura absolutamente engajada e contestadora das coisas do seu tempo. É inegável o fato de que os textos desse autor são o reflexo de um tempo marcado pela urgência de um estilo novo, modificado, dos velhos moldes de representação da realidade. De acordo com Antonio Arnoni Prado, “seus escritos despontam num período dominado pela urgência de um novo estilo e as imposições concretas de uma realidade que não podia mais ser vista sob o ângulo ótico dos velhos modelos.” (PRADO, 1976, p. 21)

A época, início do século XX, com todas as suas modificações, transformações e novidades de certo modo exigiu que ele, como homem de seu tempo, jamais deixasse de expor sua opinião em formato de contribuições para as revistas e os jornais. Ainda que suas colocações nem sempre agradassem ao público mais afetado pelos costumes da burguesia. Francisco de Assis Barbosa observa que Lima Barreto

Nunca deixou de opinar sobre os acontecimentos mais importantes do seu tempo: a Revolução Russa, A Conferencia de Versalhes, a eleição de Epitácio Pessoa, as greves operárias, o feminismo, a visita do Rei Alberto, a candidatura Arthur Bernardes, o futebol, a carestia da vida, as festas do Centenário... (BARBOSA, 2003, p. 296)

Há de se observar que o que marca definitivamente a obra de Lima Barreto é uma visível consciência que se vê modificada pelo encontro de duas crises: uma que ocorre no plano histórico, em virtude das transformações da *Belle Époque*, e outra que se desenha no plano do existencial. Agora já bastante agravada pelo problema com o

alcoolismo e com a possível loucura. Segundo Prado (1976),

Lima Barreto nutre uma consciência renovadora impulsionada a cada passo pelo radicalismo: como se dá, no entanto, a passagem dessa consciência não podemos perder de vista que a contestação intelectual é fortemente agravada pela crise existencial imposta pelo sistema, ou seja, a recusa explícita em ser “literato” surge num instante de reação decisiva à ameaça de aniquilamento: a condição de mulato e toda sorte de humilhações que era exposto, a miséria no lar e a loucura paterna, embora não possam ser reduzidas a explicações mecânicas e simples, coexistem com a transformação (como o demonstra o DIÁRIO dos primeiros anos). (PRADO, 1976, p. 26)

Por fim, fica a ideia de que o homem e o mundo são indissociáveis. Da mesma forma que sofreu influências caras da vida familiar e pessoal, atende visivelmente o clamor de seu tempo histórico, entendendo-se como instrumento de modificação e denúncia. Tendo por base as observações de Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo, pode-se constatar que a matéria prima utilizada pelo autor em sua produção literária foi “o conflituoso universo do Brasil republicano, representado por seus políticos, intelectuais, burocratas e pela gente pobre dos subúrbios das cidades e das lavouras, no campo”, os quais podem ser associados pelo desconhecimento dos “ideais formadores do sonho republicano” tão aclamado nas escolas quanto nas academias, nos clubes e nos salões. (FIGUEIREDO, 1995, p.24)

1.2. O LOUCO E O ARTISTA

Que dizer da loucura? Mergulhado no meio de quase duas dezenas de loucos, não se tem absolutamente uma impressão geral dela. Há, como em todas as manifestações da natureza, indivíduos, casos individuais, mas não há ou não se percebe entre eles uma relação de parentesco muito forte. Não há espécies, não há raças de loucos; há loucos só.

Lima Barreto

Na intenção de dar continuidade ao que foi dito no subtítulo anterior em relação à somatória que compõe as facetas do autor Lima Barreto, seguimos agora por um caminho mais complexo, à medida que tomamos o fator da loucura como um dos determinantes de sua obra. Dizemos determinante, porque lhe impõe a um só tempo a pressão positivista do contexto histórico em que se insere como revela a crise

existencial que o circunda, bem como se coloca como um instrumento estético em um momento decisivo também para as artes.

No entanto, antes de qualquer tentativa de conceituação da palavra loucura, é mais prudente que tenhamos consciência da imagem desse fenômeno conforme épocas determinadas, postura que nos permite observar a imagem paradoxal da loucura, quase sempre como a de um mistério que envolve a humanidade desde seus primórdios que está cercado por questões sociais específicas de cada cultura.

De acordo com Foucault (2009), tal fenômeno é a “coação de um sentido multiplicado” que o “libera de ordenamento das formas. Tantas significações diversas se inserem sob a superfície da imagem que ela passa a apresentar apenas uma face enigmática. E o seu poder não é mais o do ensinamento, mas o do fascínio”. (p. 19) É esse enigma, portanto, que a vida guarda em si, juntamente com inúmeros outros, como a morte e o amor, que se apresenta como uma esfinge a dizer “decifra-me” ou “devoro-te”, questão que ecoa há séculos no pensamento do homem e permanece sem resposta e sem cura desde o momento em que foi considerado “um mal”.

Enquanto temática, a loucura é, portanto, absolutamente sedutora, provavelmente por ser um fenômeno que transcende os limites do tempo e do espaço. E tal característica, a de transcendência, faz com que esse fenômeno se torne um tema universal em diversas culturas e esteja presentificado em todas as épocas, das mais remotas até o tempo tecnológico de agora.

É bem por isso que não é raro encontrar autores que, no decorrer do tempo histórico, tenham trabalhado com a temática da loucura. Erasmo de Rotterdam, em seu *Elogio da Loucura*, Miguel de Cervantes, em *Dom Quixote*, Machado de Assis, em *O Alienista*, *Quincas Borba* e mesmo em *Dom Casmurro* no comportamento obsessivo de Bento Santiago, e tantos outros literatos que, direta ou indiretamente, fizeram referência a esse mistério universal tão eloquente.

Nesse sentido, observamos Lima Barreto, que não pode ser considerado somente como mais um escritor que compõe o vasto grupo de autores que fizeram uso da temática da loucura em seu repertório literário. No caso desse autor, em função de sua experiência com esse enigmático fenômeno¹⁴, pode-se observar que toda a sua obra de algum modo, encontra-se permeada por essa temática. É o que percebemos de imediato

¹⁴ Lima Barreto sofreu ao todo cinco internações, das quais duas ocorreram no Hospício Nacional, duas no Hospital Central do exército e uma única vez na Santa Casa de Ouro Fino.

ao lermos *O Triste Fim de Policarpo Quaresma*, para citar apenas a mais conhecida de suas obras.

Segundo Nádía Maria Weber Santos, em seu estudo: "Você, Quaresma, é um visionário": alma nacional e loucura em *Triste fim de Policarpo Quaresma* de Lima Barreto, o "romance apresenta uma estreita ligação entre a personalidade de seu autor e a do personagem", porque "A loucura, advinda ou não de seu alcoolismo, teve uma dimensão trágica em sua vida, mas transformou-se em matéria prima." (SANTOS, 2006)

Nesse sentido é interessante perceber que a loucura, por vezes, migra do âmbito da temática para a categoria de instrumento discursivo em alguns autores. Através dela o amor desenfreado, a política opressora, os vícios de toda ordem, o desejo de liberdade foram expostos em páginas ficcionais, que, em variados momentos, cumprindo uma das funções mais louváveis da literatura, configuraram uma determinada época, um comportamento social específico, uma página da longa história da humanidade.

Entretanto, antes de se pensar um trabalho de análise acerca desse deslocamento, plano temático/plano estrutural, é mais interessante traçar uma breve evolução histórica desse fenômeno, não com o intuito restrito de distinguir a loucura em culturas e épocas distintas, mas sim de perceber que, apesar de sua aparente diversidade, sua essência permanece imutavelmente enigmática e, em virtude disso, assume, no decorrer das Eras, a atribuição de crenças, conjecturas e receios de todos os povos.

1.3. A LOUCURA CAMINHA PELO TEMPO E PELO ESPAÇO

Não há dinheiro que evite a morte, quando ela tenha de vir; e não há dinheiro nem poder que arrebate um homem da loucura.

Lima Barreto

Ao longo dos tempos, o que se pode perceber é que a loucura assume diversas imagens que servirão para fundamentar interpretações diferenciadas sobre o tema. Alguns povos primitivos acreditavam e ainda acreditam que as doenças mentais fossem causadas por deuses ou espíritos maus. Estes, ao se apossarem do corpo humano, promoviam fenômenos descritos como sobrenaturais. Em dado momento, o possesso

era visto como um ser sagrado e, em outros, era considerado a personificação do demônio e, por isso, deveria ser exorcizado através de rituais de magia e feitiçarias realizados por pajés ou sacerdotes tribais, que também utilizavam de processos hipnóticos para afastar os supostos causadores da loucura naquele contexto.

Na antiga Grécia, acreditava-se que a loucura era um tipo de castigo dos deuses e que só poderia ser curada através da realização de cerimônias e preces religiosas. Essa relação entre loucura e devoção, que evoluiu de forma impressionante depois de Cristo, “explica a presença dos loucos em numerosas igrejas, em santuários reputados, adequados e mesmo, como se imagina facilmente, nos locais onde relíquias veneradas atraem a atenção e fé dos fiéis”. (FOUCAULT, 2009, p.19)

Ainda na Grécia, citamos Hipócrates, que teorizou que os distúrbios mentais eram resultados de um desequilíbrio de quatro fluidos corporais: sangue, fleuma, bile amarela e bile negra. Segundo o estudioso de 400 a.C., a loucura era uma afecção provocada por um excesso de bile negra, fenômeno mais conhecido com *melanio chole*, descoberta essa que abriu portas para pensadores posteriores relacionarem as doenças mentais com a tristeza e a melancolia.

Durante a Idade Média_ período fundamentado na ideologia teocêntrica - a loucura foi configurada como “pobreza de espírito”, termo que possuía um profundo sentido religioso. Mesmo assim, muitos doentes mentais, considerados como desviantes, transgressores, do modo convencional da vida na época, foram vistos como feiticeiros e, por conseguinte, acusados de bruxaria. E, nesse caso, eles não recebiam a mesma postura complacente dos povos primitivos; muitos desses “bruxos” foram condenados à morte na fogueira da Inquisição, na forca ou até mesmo por afogamento.

Segundo Serrano (1982, p. 13), requer atenção o fato de que, enquanto o mundo esteve organizado sobre a ideologia teológica, com uma sociedade feudal, é possível observar a função social dos loucos os quais atendiam a certa obrigatoriedade de se praticar a caridade para merecer a salvação. Já que os diferentes - retardados, loucos e pobres - eram parte da sociedade, consolidava-se a ideia de que eles eram o que eram porque o Senhor assim o exigia, tendo a sociedade uma forma de praticar a benevolência pregada nas igrejas.

Desse modo, a experiência da loucura era respeitada, tendo em vista que os loucos eram tidos como inocentes, comparáveis a crianças e vagavam pelas cidades com uma função muito útil para a época e o contexto descritos: possibilitavam que os fiéis se colocassem em dia com suas funções religiosas.

Talvez em função disso, a loucura que, até a metade do século XV, configurava a imagem da morte, já ocupando o lugar de segregação deixado pela lepra, passe a correr livremente no pensamento do homem medieval, como forma de uma presença fantástica, circulando no onírico e, por isso, no imaginário coletivo daquela sociedade.

Ainda no contexto da mentalidade inquisitorial, mas já no século XVI, no Brasil colonial, ocorrem casos, no mínimo, intrigantes. Os considerados loucos eram salvos da punição do Santo Ofício ao serem mandados para as chamadas “casas de doidos”. Ao passo que os declarados hereges não tinham a mesma sorte, como bem explica o historiador Ronaldo Vainfas:

A Inquisição tratava a loucura como possível atenuante de heresias, definindo-a como “enfermidade do miolo”, frenesi, doença de aluados ou lunáticos. Neste ponto, não se afasta muito do que se dizia dos doidos, nem do que diziam os médicos da época, que praticamente desconheciam as doenças mentais. Ninguém duvidava de que a loucura era uma enfermidade que nada tinha a ver por exemplo, com a possessão ou pacto diabólico.” (VAINFAS, 2005, p. 25)

Como se pode perceber, a loucura, ao longo dos tempos, vai se firmando também como uma espécie de permissão para determinados comportamentos, chegando a influenciar em decisões judiciais, que isenta de condenação o réu que apresente traços de demência, ainda que esse julgamento, mesmo com a evolução das ciências do pensamento, seja sempre bastante subjetivo.

O próprio Lima Barreto em *O diário do hospício*, escrito durante a sua quarta internação, denuncia esse tipo de prática à maneira de um cronista que denuncia os equívocos de um Estado repleto de regalias para as classes mais favorecidas: “Não há dinheiro que evite a morte, quando ela tenha de vir; e não há dinheiro nem poder que arrebate um homem da loucura. 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.” (BARRETO, 2004, p. 69)

Retomando o caminho de tal fenômeno no decorrer da História, constata-se que o ato de segregação, ou seja, a exclusão social dos dementes, assim como foi feito aos leprosos e mais tarde aos pobres e deficientes, como bem relata Foucault (2003), em sua obra *História da Loucura*, ganha maior dimensão com a *Das Narrenschyffen*, de Brant. Nesse contexto ficcional, todos os loucos do reino estão reunidos a fim de mais

facilmente serem expulsos para além dos muros da cidade. E segregá-los, através de uma nau, elemento tão simbólico em tantas culturas e épocas¹⁵, acaba constituindo-se como uma tentativa entregá-los ao fluxo insondável do destino como a sua própria condição de existência.

Conforme Heers (1987), o ato de se criar uma

Nau dos loucos, enumerar os seus passageiros e desvendar as razões de suas presenças a bordo, inspira uma sátira burlesca ou abertamente irreverente, digamos mesmo violenta, da sociedade do tempo e dos corpos que a constituem.(HEERS, 1987, p.115)

Essa imagem de segregação fará parte do imaginário coletivo e será associado à sátira em muitas histórias. No Humanismo, Gil Vicente, tendo por base a lenda mitológica da nau dos mortos de Caronte¹⁶, criticou ferrenhamente tipos sociais daquele período, denunciando comportamentos que fugiam do padrão, em *O auto da barca do inferno*¹⁷.

No Brasil, também encontramos diversos autores que usaram a loucura como pano de fundo para narrativas de tonalidade crítica. No século XIX, podemos citar Machado de Assis, cujo conto *O alienista* narra a trajetória de Simão Bacamarte, fundador da Casa Verde, símbolo positivista da sociedade contemporânea. Nesse texto o autor recorre à imagem de segregação, deixada por Brant, vinculando-a à ideia de poder.

Certo é que a barca usada por Brant para simbolizar a passagem do mundo dito normal para as fronteiras da loucura criou também a imagem de travessia a qual será repetida muitas vezes em toda a literatura de todas as épocas. Dentre os escritores brasileiros podem-se citar Guimarães Rosa no conhecido romance *Grande Sertão: veredas* e nos célebres contos: *Sorôco, sua mãe e sua filha* e *A terceira margem do Rio*, e também Lygia Fagundes Telles, em *Natal na Barca*.

Em relação ao autor estudado nessa pesquisa, essa imagem de travessia fica evidenciada no conto *Como o homem chegou*, conforme foi dito no item anterior. Nesse

¹⁵ A nau dos insensatos é uma alegoria muito utilizada na cultura ocidental. Descreve, criticamente, o mundo e seus habitantes humanos como uma nau cujos passageiros perturbados nem sabem nem se importam para onde estão indo. Nos séculos XV e XVI, essa imagem foi usada como paródia da *arca de salvação* (referência à Igreja Católica).

¹⁶ De acordo com a mitologia grega, Caronte é o barqueiro do *Hades*, que carrega as almas dos recém-mortos sobre as águas dos rios Estige e Aqueronte, que dividiam o mundo dos vivos do mundo dos mortos.

¹⁷ O Auto da Barca do Inferno, representada pela primeira vez em 1517, ilustra alegoricamente a sociedade lisboeta das décadas iniciais do século XVI, com seus vícios e temores.

texto o autor elabora um ataque às instituições mais caras à sociedade, por meio da história de Fernando, um jovem astrônomo, morador de Manaus, que é tido como louco por conta da ignorância da família e da inveja do conhecimento que possui. A travessia se configura no transporte do suposto doente até o Rio de Janeiro, durando quatro anos, e representa o pensamento trágico do autor (Lima Barreto) acerca do hospício.

Erasmus de Rotterdam, em *Elogio da Loucura* (1984), um dos documentos mais significativos do Renascimento, coloca a loucura personificada mitologicamente para satirizar o comportamento egocentrista do homem: “Quanto à minha condição divina, será sempre mais gloriosa que a deles, enquanto a Terra for o meu templo e todos os mortais, minhas vítimas” (ROTTERDAN, 1984, p.18). Conforme ABBAGNANO (1998), a loucura retratada por Erasmus de Rotterdam nada mais é do que “a simplicidade da vida, que se satisfaz nutrindo ilusões e esperanças”, num contexto em que o homem sentia um forte desejo de libertação das rigorosas imposições comportamentais ditadas pela Igreja Medieval.

Encontramos ainda nesse período, em Shakespeare e Cervantes, autores que colocaram a loucura em um lugar extremo. Em última instância, essa ausência de racionalidade e de controle poderia ser desfeita com a morte, como em *Dom Quixote de La Mancha*, onde o fidalgo Dom Alonso Quixano percorre o mundo com visão cavaleiresca, luta contra moinhos de vento vendo dragões e protege meretrizes acreditando serem donzelas. A loucura do século XVI, de acordo com Foucault (2009), está intimamente ligada “ao homem, suas fraquezas, seus sonhos e suas ilusões”.

A partir do momento em que começaram a germinar os ideais capitalistas, com o conceito de lucro e produção de riqueza através do trabalho, os *diferentes* de toda ordem são vistos como vagabundos. Segundo a mentalidade moderna, com valores materiais e não mais espirituais, o louco juntamente com os camponeses escorraçados de suas terras, soldados sem licença ou desertores, operários sem trabalho, estudantes pobres e homossexuais não produzem e por isso devem ser excluídos da nova sociedade ascendente rodeada dos valores hipócritas da burguesia.

É exatamente nesse contexto que são erguidos em toda a Europa os hospícios. Não existe mais a barca e sim o hospital, nos quais o desatino e os comportamentos não padrão são julgados indiscriminadamente através do internamento nos *Hospitais Gerais e Workhouses*, instituições que tinham, então, interesses socioeconômicos e religiosos, objetivando impedir as fontes de desordem classificadas sob a concepção burguesa.

No século XVIII, a loucura confronta-se com a imposição trabalhista e comportamental. Até então, conforme cita Serrano, “ser louco era exercer um abuso a liberdade, era uma doença moral, um desrespeito pelos costumes e normas mais sagrados tal qual a libertinagem e todas as doenças decorrentes dela”. (1982, p. 20)

Esses dados nos fazem constatar que os doentes mentais só começam a chamar a atenção da medicina em função da incapacidade para o trabalho, bem como da não adaptação para os ritmos da vida coletiva. E se em determinados momentos a loucura foi entendida como ruptura voluntária com o mundo comum, agora ela passa a ser analisada como algo cuja verdade se esconde no interior da subjetividade humana e que deve receber tratamento específico, embora essa subjetividade seja totalmente ignorada pelas muitas décadas que se seguirão.

Em fins do século XVIII, início do XIX, ainda de acordo com Serrano, “a loucura passa a ser objeto de estudos e cuidados médicos. Os loucos não são declarados pessoas animalizadas, mas doentes”. E, apesar do *humanitismo*¹⁸ promovido por Pinel, os doentes continuaram a ser trancafiados em hospícios, que “eram a própria visão do inferno, com ou sem grilhões... a própria visão profética do futuro inferno, onde queimariam as almas dos libertinos” (1982, p. 18), promovendo a figuração no imaginário coletivo da mais cruel visão sobre a loucura: a imagem do terror.

Já no Brasil, no final do século XIX, a obra *Os sertões*, de Euclides da Cunha, que se referia “a negros e mulatos como degenerados” (SUSSEKIND, 2002, p. 614) sintetiza, no plano estético, o espírito científico dominante de uma época em se que concretizava na prática social as teorias da inferioridade racial, manchando a história da nação pela crença racista da “possibilidade de uma miscigenação regeneradora, branqueadora. Hipótese de um *embranquecimento* progressivo que dominaria o pensamento brasileiro de então” (SUSSEKIND, 2002, p. 614), o que levou a casa real a incentivar a imigração de nativos europeus a fim de propiciar a mistura racial que levaria à *miscigenação regeneradora*.

Nesse caso citado, o problema que preocupava a Coroa, levada a equívocos por homens reputados como Romero, Nabuco e Veríssimo, era também a crença de que os casos de loucura e degeneração moral tinham ligação umbilical com a raça.

¹⁸ O termo aqui é usado como sinônimo de atitude humanizadora. Ironicamente, Machado de Assis usou o mesmo termo como filosofia fictícia criada por Quincas Borba, no romance *Quincas Borba* e de forma secundária em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

A comunidade de Canudos, que Euclides da Cunha estudou para a produção de sua obra histórico-literária, citada acima, foi caracterizada por ele como constituída de loucos. Para ele a cidade do Conselheiro não teria sido destruída se o poder central tivesse vislumbrado o estado de loucura como situação de base naqueles aspectos que caracterizaram a comunidade como diferente da civilização europeizada do litoral, indicando que a loucura, nessa situação, foi confundida com questões que se referem à ausência de desenvolvimento intelectual e à raça.

Aliás, esse sofrimento psíquico, iniciado com a chamada segunda Revolução Industrial, no século XIX, é motivado pelo pensamento científico e pelas várias doutrinas filosóficas e sociais como a de Hegel, Comte, Marx, Engels, Darwin e, no início do século XX, com a teoria de Freud, que surpreende o mundo com a psicanálise. Porém, devido à ideia de que os normais não podem entender o pensamento dos loucos, nem Freud aventurou-se a trabalhar a questão da loucura com profundidade. Sua contribuição restringe-se mais às neuroses.

Freud explica o inconsciente como fruto do consciente, numa relação de causa e efeito. Conquistá-lo seria estender o domínio racional, às forças irracionais que têm dominado o homem, como afirma Dante Moreira Leite, em *Psicologia e Literatura* (1988). A loucura, como a mais concreta das manifestações do inconsciente, foi vista por Freud como uma intensificação do estado normal periodicamente recorrente do sonhar, uma representação do conflito inconsciente, um sonho concreto.

Já para Jung, a conquista do inconsciente não deveria ter como objetivo seu controle, sua racionalização, mas sua aceitação como a ponte para o entendimento do caráter fragmentário e vulnerável da mente. E ele afirma que o homem civilizado está de tal modo acostumado com a natureza aparentemente racional do mundo, que acaba por eliminar qualquer possibilidade de um acontecimento que não possa ser explicado pelo bom senso comum: “O homem primitivo, ao se defrontar com esse tipo de conflito, não duvidaria de sua sanidade — pensaria em fetiches, em espíritos ou em deuses”. (JUNG, s/d, p. 45)

O inconsciente só passa a ser visto como via de acesso para o estudo e possível cura de neuroses e da própria loucura a partir da década de 60, com Franco Braságlia, na Itália, dividindo a chamada psiquiatria em dois ramos, sendo que um desses ramos permanece com a clássica ideia de segregação, a qual foi vivenciada por Lima Barreto¹⁹,

¹⁹ Essa ideia de segregação é uma temática constante na obra do referido autor não somente em virtude das internações sofridas nos hospícios. A sensação de exclusão percorre praticamente todos os seus

e o outro começa a difundir a noção de uma psiquiatria dita alternativa, que rompe com os conceitos de segregação e violência da anterior.

A respeito do método utilizado para o tratamento da loucura, Lima Barreto, em seu, *Diário do hospício* denuncia que: “Amaciado um pouco, tirando dele a brutalidade do acorrentamento, das surras, a superstição das rezas, exorcismo, bruxarias etc., o nosso sistema de tratamento da loucura ainda é o da Idade Média: o sequestro”. (BARRETO, 2004, p. 69)

Todas essas evoluções, ocorridas no campo dos estudos da mente humana, causaram uma evidente alteração na visão de mundo e, por consequência, faz com que os artistas literatos incorporem esse teor científico em suas histórias e personagens. E, nesse contexto, o Brasil sofreu diretamente as influências desse momento. Muitos escritores optaram pela vertente naturalista, descrevendo doenças e seus diagnósticos em plano de grande importância, maior até que os aspectos políticos e sociais que afligiam o país na época.

Outra provável causa da onda de adesão dos escritores brasileiros aos pensamentos científicos advindos da Europa foi a fundação do *Hospício Pedro II*, em 1852, e, posteriormente a fundação da *cadeira de Psiquiatria* na Faculdade do Rio de Janeiro, em 1881, juntamente com a reivindicação dos médicos sobre o direito de controle desse hospício e das doenças mentais. Ainda que, como atesta Serrano, *poucas coisas* autorizassem “os médicos a considerarem a loucura como doença” já que “sua origem era desconhecida, sua evolução incerta e sua terapêutica empírica”. (SERRANO, 1982, p. 29)

Conforme MADEIRA (2008),

o gerenciamento científico da loucura no Brasil se inicia em meados do século XIX com o chamado discurso manicomial, de base psiquiátrica. Antes disso, diferentemente do que ocorria na Europa, onde já no século anterior a ciência demonstrava interesse pelo tema, por aqui a religião se associava ao Estado com o intuito de retirar os loucos do convívio em sociedade, enviando-os para os hospitais das Santas Casas de Misericórdia e para as prisões públicas. (MADEIRA, 2008, p.1)

Toda essa divulgação de estudos sobre a alienação mental auxiliou a popularização da temática da loucura, dos hospícios e da segregação. A loucura será, assim, descrita por muitos autores como forma de resistência ao sistema ou mesmo à

escritos.

existência de uma pseudo-racionalidade oposta ao imaginário, promovida principalmente pelo positivismo: “uma racionalização forçada para justificar as crenças da época”. (SERRANO, 1982, p. 26).

Portanto, mesmo a literatura, cuja pretensão deveria esgotar-se nos limites da arte, retratou a evolução, o desenvolvimento, o julgamento da loucura e também as críticas ferrenhas ao cientificismo europeu, ocorridos no Brasil no século XIX. E, mais uma vez, citamos obras em que se verifica a existência dessa temática: *O Homem*, de Aluísio de Azevedo, *Memórias Póstumas de Brás Cuba* e *Quincas Borba*, de Machado de Assis, *O cemitério dos vivos*, de Lima Barreto²⁰, entre outras.

A insistência e o zelo com que Euclides da Cunha retomou o tema em *Os sertões*, conforme descrito em parágrafos anteriores, indica que o cientificismo europeu continuou firmemente plantando, no terreno adubado pelas crendices pseudocientíficas dominantes, o pensamento brasileiro de então.

Com fascinante diversidade de conceitos e diagnósticos que lhe foram atribuídos, a loucura produziu ao longo do tempo, imagens no pensamento humano, que a tornaram tão atraente aos olhos de estudiosos e artistas quanto assustadora aos olhos dos homens de um modo geral. O comportamento diante da loucura foi sempre o de uma fragilidade passiva, mas diante do demente — tão facilmente identificado pelo estereótipo “raramente enriquecido com algumas variantes” — foi quase sempre ambíguo e muitas vezes contraditório, causando a um só tempo “repulsa, pavor, curiosidade e divertimento, compaixão ou também respeito pelo ente marcado por um sinal divino”. (HEERS, 1983, 22)

Na contemporaneidade, porém, de acordo com os apontamentos de Isaías Pessotti (1994), estudioso da história da loucura e romancista, esse mistério que preocupava ou fascinava Homero, os trágicos gregos, os sacerdotes e médicos de todos os tempos eram os riscos do desgoverno pessoal, e a prova da fragilidade da racionalidade humana.

Atualmente a loucura atrai por sua nova função cultural. O louco personifica, de acordo com a ótica deixada pelos estudos de Michel Foucault (2009) sobre a loucura,

²⁰ O Diário do hospício foi escrito no Hospital Nacional de Alienados, considerado o primeiro manicômio do Brasil. Este foi inaugurado no Rio de Janeiro em 1852 e aplicava aos seus internos o mesmo tratamento utilizado nas Santas Casas, ou seja, correção moral e imposição espiritual. A partir da década de 80 a religiosidade foi substituída pelo tratamento integralmente científico, uma vez que a loucura já era tida como objeto de análise.

um modo de vida estranho às normas da classe dominante. Segundo o estudioso em questão, a loucura agora interessa, fascina, como um vago modelo de liberdade ética, cultural e política.

Fica, entretanto, evidente que cada cultura produz um perfil da loucura, porque “seleciona algumas das infinitas virtualidades da essência humana e propõe a seus membros modelos de conduta”. (FRAYZE-PEREIRA, 1985, p. 34) Seu caráter variável, assim como os costumes sociais, possibilita deduzir o louco — sob certo ponto de vista — apenas como um caso de inadaptação ou desvio do comportamento social padrão, uma ruptura com a realidade comum. Especialmente quando a racionalidade é posta como característica fundamental do homem, como acontece na sociedade ocidental, fazendo-o acreditar que a razão moldada e inabalável, tão bem edificada pela sociedade burguesa, é o que o torna um ser privilegiado — ainda que indefeso — num mundo cercado pelo desatino transparente e ameaçador.

Mais coerente, porém, é constatar que a presença dilacerada da loucura jamais permitiu ao menos um esboço de sua verdadeira origem e o que se pode afirmar é somente que sua história, intrínseca à da humanidade, adquiriu diversas faces no decorrer dos séculos.

E, em todas as épocas, por diferentes aspectos, a loucura sempre seduziu os meios artísticos pelo seu caráter enigmático, labiríntico e secreto, talvez a sua maior dádiva, porque permite a cada autor o poder de transmutá-la de acordo com o sentido da sua obra, com os anseios de suas crenças e a mensagem que deseja eternizar.

A loucura terá sempre um sentido despedaçado por mais avanços que se possa fazer no campo da iconografia mental humana. Pois “a triste verdade é que a vida do homem consiste de um complexo de fatores antagônicos inexoráveis: o dia e a noite, o nascimento e a morte, a felicidade e o sofrimento, o bem e o mal”, e, por que não dizer, a sanidade e a loucura. E não há a menor certeza de que um dia “um destes fatores prevalecerá sobre o outro, que o bem vai se transformar em mal, ou que a alegria há de derrotar a dor. A vida é uma batalha. Sempre foi e sempre será. E se tal não acontecesse, ela chegaria ao fim”. (JUNG, s/d, p. 27)

1.4. A LOUCURA COMO PROJETO ESTÉTICO

Ah! A literatura ou me mata ou me dá o que eu peço dela.

Lima Barreto

O fenômeno loucura, _ que perpassou por todos os tempos e espaços _ foi materializado por muitas vezes nas páginas das histórias criadas por Lima Barreto. Seu desabafo contra o mundo que lhe parecia sempre injusto, como é de conhecimento de seus estudiosos, se deu por intermédio da palavra, seja jornal ou literatura. Entretanto, é fato incontestável que a criação de personagens ofereceu-lhe mais sustentação para as críticas nascidas de sua indignação diante desse mundo que o cercava.

Em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, *Os Bruzundangas*, *A nova Califórnia*, especificamente em *O cemitério dos vivos* e em tantos outros textos, o autor denunciou, com o olhar inquiridor, a República, a discriminação social, o beletismo elitista e excludente do Brasil do fim do século XIX e início do XX. A esse respeito, observa Maria Cristina Teixeira Machado, em seu, *Lima Barreto: um pensador social na primeira República*, que

Através da ficção carregada de sátira, Lima Barreto denunciou o descaso do poder público pelas populações suburbanas. Nessas composições, os mortos são sempre chamados a denunciar as mazelas dos vivos, tais como o péssimo estado das vias públicas, de tal modo, esburacadas e repletas de “abismos”, que provocavam a ressurreição de uns e a condenação eterna de outros (MACHADO, 2002, p. 155).

A loucura que se configura na obra-objeto de análise desse trabalho, sendo na primeira parte em forma de relato, à maneira de diário íntimo, é não somente a visão do autor sobre o hospício e o tratamento dado à loucura, como também a configuração de um discurso que comunga dos anseios e recursos estéticos da arte literária.

O que se observa, portanto, na obra limabarreteana de modo geral, assim como em muitos textos que tratam da temática da loucura, é o rompimento da estrutura comum da obra literária — em especial daquelas que foram canonizadas pela crítica literária até o início do século XX. Isso porque fica mais evidente ou aparente a comunicação entre o real e o ficcional, já que a narrativa é apresentada ora como testemunho de tudo o que foi vivido por ele no período em que esteve internado pela quarta vez, no Hospício da Praia Vermelha no Rio de Janeiro, ora como ficção uma vez que cria personagens e situações não reais.

Essa característica comunicativa de sua obra acaba por suscitar várias questões sobre o autor Lima Barreto. Seria ele realmente louco? Seus delírios não seriam efeito

do vício que o aprisionara a condição marginal? Foi julgado louco, mas, tendo por base os apontamentos de Michel Foucault, em *História da Loucura* (2009) bem como a irônica posição machadiana sobre o tratamento dispensado a esse mal²¹, pode-se afirmar, com certeza, onde começa a insanidade e termina a razão? Sendo a loucura, historicamente, um instrumento de poder, não seria a exclusão do autor em um hospício uma medida de opressão? Até que ponto a loucura, que o condenara a tantas internações em hospícios e a experiências tão insólitas, coincide com o discurso da modernidade e da própria Arte Literária? Isto é, a arte literária como manifestação de um estranhamento entre autor e mundo.

Há inúmeras respostas, que na verdade mais se parecem com defesas, para essas questões. Entretanto a última pergunta, a despeito de todas as outras que giram em torno desse enigmático escritor, nos impõe uma análise mais atenta do autor e, por uma condição de causa e consequência talvez devêssemos começar por um ponto que poderia de certo modo aproximar-se da resposta sobre o fator ficcionalidade na obra estudada aqui. Essa dúvida refere-se ao verdadeiro lugar de Lima Barreto na historiografia literária.

De acordo com a crítica tradicional, Afonso Henriques de Lima Barreto insere-se no chamado período Pré-modernista, que tem início em 1902, com a publicação de *Os Sertões* de Euclides da Cunha, e termina em 1922, com a Semana de Arte Moderna em São Paulo. Nesse período, que tem como traço geral a crítica engajada sobre a política e o povo de regiões até então desconsiderados pela literatura nacional, Lima Barreto, juntamente com outros expoentes da época (Graça Aranha, Monteiro Lobato, Augusto dos Anjos e Euclides da Cunha) produziu obras antecedentes a um novo tempo na literatura chamado de Modernismo.

A questão é que, talvez em função da nomenclatura (Pré-modernismo), esse breve período, considerado por alguns estudiosos como de transição, pode ser compreendido por duas óticas distintas. O primeiro caminho, para se pensar o Pré-modernismo é como um resquício da arte tradicionalmente valorizada até o século XIX, entendendo o momento posterior como uma quebra de fato com a arte anteriormente conhecida. O outro é vê-lo como um preparar (numa noção bastante teleológica) para a grande revolução das artes no século XX, a qual ocorrera via Vanguardas e via Modernismo em seu primeiro momento, admitindo assim sua contribuição para o

²¹ Refiro-me em especial ao conto machadiano *O Alienista* em que o personagem Simão Bacamarte morre tragicamente depois de concluir que ele é o único louco da cidade de Itaguaí.

processo revolucionário.

No caso de Lima Barreto, em especial na obra *O cemitério dos vivos*, o que se percebe não é nem um apego ao passado, nem tão pouco o ímpeto da novidade; o que vemos nesse autor é talvez um teor de modernidade estética que o torna singular dentre os mais diversos autores, tanto os de sua época literária, ou seja, do início do século XX, no Brasil, como também os escritores de outras épocas.

Mesmo tendo consciência da atemporalidade desse autor, é coerente buscar compreender os conceitos que cercam o termo e modernidade. E só então, ainda que saibamos da subjetividade de qualquer trabalho relacionado à crítica literária, suscitarmos uma aproximação do literato citado em um espaço estético que o livre do *lugar-comum* do escritor alcoólatra louco, pobre e revolucionário, para que, como já foi dito, enxergar uma possível resposta sobre a sua intencionalidade literária, fator que deixaria ainda mais evidente o projeto estético circundado pelos episódios relacionados à loucura.

Pois bem, na concepção de Octavio Paz, em *A outra voz*, o termo modernidade, no sentido de moderno, concebe a ideia de atualidade ou daquilo que ultrapassa o antigo.

A modernidade se identificou com a mudança e identificou ambas com o progresso. Para Marx a insurreição revolucionária era crítica em ação. No campo da literatura e das artes a estética da modernidade, desde o Romantismo até os nossos dias, tem sido a da mudança. A tradição moderna é a ruptura, uma tradição que nega a si própria e assim se perpetua. (PAZ, 1993, p. 53)

Contudo, o mesmo autor alerta para o fato de que ainda que se saiba que “a modernidade começa, na verdade, com uma crítica da religião, da filosofia, da moral, do direito, da história, da economia e da política”, e tem a crítica como “o seu traço diferencial, seu sinal de nascimento”, não é tão fácil classificar esse fenômeno. Segundo ele, o primeiro equívoco que se instaura nesse tipo de classificação refere-se à “natureza esquiva e mutável da palavra”, sendo que por moderno deveríamos entender aquilo que é, “por natureza, transitório e contemporâneo”, como uma “qualidade que se desvanece tão logo a anunciamos.” (PAZ, 1993, p. 33/34).

Para David Harvey (2003), o traço fundamental do conceito de modernidade é o de ruptura constante, lembrando que existe nesse momento uma *perpétua desintegração*, impondo uma face paradoxal em ser e não ser ao mesmo tempo, em

desrespeitar toda e qualquer condição histórica precedente, num eterno processo de rupturas. (HARVEY, 2003, p. 22)

De certo modo, essa postura de reação, de manifestação, diante do caos, do efêmero, foi uma forma de o artista colocar-se acima da ciência imposta agressivamente no século anterior com a ideia de uma “essência eterna e imutável da natureza humana” (HARVEY, 2003, p. 27).

E, nesse contexto, Lima Barreto poderia ser tido como um artista moderno, tendo em vista que reagiu diante do atestado científico da loucura, usando de uma lucidez espantosa para criticar o sistema de tratamento dos doentes mentais nos hospitais psiquiátricos de seu tempo. Esses doentes mentais, numa leitura mais aguçada, podem transcender a si mesmos, ao seu tempo e ao seu espaço surgindo como elementos que tipificam a alienação em todas as suas formas.

A esse respeito, Lima Barreto expõe em *O diário do hospício*:

Não há dinheiro que evite a morte, quando ela tenha de vir; e não há dinheiro nem poder que arrebate um homem da loucura. 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. (BARRETO, 2004, p. 69)

No século XX, nos dizeres de Octavio Paz, “o interlocutor mítico e suas vozes misteriosas se evaporam. O homem ficou sozinho na cidade imensa e sua solidão é a de milhões como ele.” (PAZ, 1993, p. 45) O nosso herói, o narrador de *O Diário do Hospício* é um solitário que representa, na verdade, uma *multidão de solitários*, singularizando, por meio de sua voz, seu inconformismo diante do que se lhe apresentava.

Talvez seja esse um dos motivos que, ainda hoje, fazem desse autor e dessa obra um instigante objeto de análise, tanto do ponto de vista temático — já que guarda em si, como diário do autor, o testemunho da terrível experiência de internação em um sanatório — como da perspectiva formal, uma vez que gera polêmica quanto a sua classificação textual.

O Diário de um hospício, que dará suporte para a construção de *O cemitério dos Vivos*, se encontra em uma posição bastante valorizada pela crítica atual, por ser considerada uma representação bastante significativa dos traços de modernidade estética. Segundo Maria Ivonete Santos Silva, em seu estudo *Octavio Paz e o tempo da reflexão*,

A autobiografia, na medida em que viabiliza a inclusão de procedimentos narrativos abertos, flexíveis e adaptáveis à experiência do autor, torna-se uma modalidade de escrita recorrente e quase indispensável para os autores modernos. A ficcionalização é uma decorrência natural do trânsito que se estabelece entre a experiência psicológica, emocional e sensitiva do autor. (SILVA, 2006, p.73)

Eis aí um indício de resposta para a questão primordial desse trabalho. O fator ficcionalização pode ser compreendido como uma marca da modernidade, o que implicaria pensar que o discurso da loucura, em Lima Barreto aproxima-se mais da proposta estética do que de uma deficiência que levou à internação do autor no hospício ou que tenha surgido em virtude dessa internação.

Entretanto, é preciso pensar que se existe uma loucura estética manifestada no discurso, é porque o sujeito que fala apresenta em sua manifestação verbal um afastamento daquilo que está legitimado como normal na vida. Ocorre, então, que os elementos tomados em sua normalidade podem ser traduzidos como a essência do contexto histórico social, formando, desse modo, o chamado discurso de protesto. Assim, se o indivíduo foge do convencional e a desconexão do seu discurso é uma forma de indicar esse afastamento, o mesmo discurso traz à tona o que está além da aparência.

Nesse caso, devemos pensar a existência de uma associação entre o discurso literário e a voz da loucura como uma ferramenta de resistência o que, de acordo com Kênia Maria de Almeida Pereira, em *A poética da resistência em Bento Teixeira e Antônio José da Silva, o judeu*, põe o artista da palavra como um indivíduo capaz de driblar todo tipo de adversidade repressiva. A esse respeito, a estudiosa assevera que

A resistência não se deixa transparecer apenas nos atos de rebeldia e oposição, através de lutas sangrentas, guerras, guerrilhas e revoluções. Fazemos uso de uma outra arma, que é tão ou mais demolidora e contestadora que qualquer arma de fogo ou estratégia política: a palavra (PEREIRA, 1998, p.34).

Em se tratando de Lima Barreto, essa utilização da palavra de que a autora fala ganha repercussão ainda maior dada às condições sociais a que ele estava inserido e a sua inegável vocação de literato, fortalecendo a ideia de que a literatura, ao longo dos tempos, foi à voz do não instituído, do não aceito, do que não era visto, por várias razões, como normal. Sobre tal questão, a referida autora expõe que

Mesmo diante de cenários desfavoráveis à expressão autêntica da arte, o poeta resiste. O poeta escreve. O poeta critica e zomba dessa mesma sociedade que lhe é hostil. O poeta desnuda as instituições falidas e deterioradas. O poeta incomoda, ora revolvendo o lixo social ora escancarando, nos livros e nos palcos, os desejos mais inconfessáveis da condição humana. (PEREIRA, 1998, p.34)

Considerando essa postulação, toda linguagem literária teria como conteúdo a loucura porque extrai da realidade justamente aquele aspecto do contexto histórico social que, sendo essência do mundo, manifesta as contradições da existência humana. Ora, se o conteúdo mostra um contexto onde prevalece a alienação, esse conteúdo somente pode ser revelado ou ocultado num discurso que transcende o convencional, o discurso da loucura, portanto, como bem afirma a estudiosa Joana Muylaert em relação à posição de Michel Foucault sobre o papel da literatura enquanto discurso, quando diz que

Foucault erigiu a literatura a um respeitável *lugar da transgressão*, a literatura fora concebida com um discurso – eleito por um suposto potencial de crítica e resistência – privilegiado para formular problemas de complexidade estética e política, que os demais discursos, “incompetentes”, estariam impossibilitados de propor e elaborar. (ARAÚJO, 2008, p.116, grifo da autora)

Neste caso, não se pode pensar numa linguagem da loucura na literatura, mas na exumação de um sentido louco que somente se vislumbra por meio de um discurso louco, porque é um discurso que postula um ideal ideológico substitutivo. O próprio Lima Barreto, em seu desabafo diarístico/autobiográfico, questiona, em vários momentos do escrito, a concepção existente da loucura: “O que há em mim, meu Deus? Loucura? Quem sabe lá?” (BARRETO, 2004, p.41). Nessa pergunta o autor, ao mesmo tempo em que induz um conceito de loucura a partir de suas próprias qualidades pessoais de ruptura em face do que está estabelecido, demonstra um estranhamento de si mesmo, quando assevera que não se conhece. Mais adiante continua:

Que dizer da loucura? Mergulhado no meio de quase duas dezenas de loucos, não se tem absolutamente uma impressão geral dela. Há, como em todas as manifestações da natureza, indivíduos, casos individuais, mas não há ou não se percebe entre eles uma relação de parentesco muito forte. Não há espécies, não há raças; há loucos só (BARRETO, 2004, p.43).

Nesse sentido, uma vez mais nos pautamos no que diz FOUCAULT. Para o estudioso, pode-se observar no decorrer dos tempos e em espaços variados a presença do louco, mas jamais teremos uma definição exata da loucura. Daí a sua constatação de que “A linguagem é a estrutura primeira e última da loucura” (apud MACHADO, 2005, p.27), explicando ou pelo menos justificando sua ambição em relacionar a literatura à loucura, já que entendia a existência de um *parentesco* da literatura *com a voz do louco*.

É por isso que se faz necessário pensar a loucura enquanto voz, e, por conseguinte, esse exercício exigirá pensar a própria linguagem literária, ampliando a noção patológica desse fenômeno, tirando-o, pois, do âmbito da ciência e inserindo-o no espaço que caracteriza o chamado discurso que atenta contra o que está instituído por uma determinada sociedade, em um dado tempo/espaço.

Vários autores observaram, enquanto estudiosos da Literatura, características que legitimam a comparação que aqui nos propomos fazer: a literatura por sua natureza singular e inexplicável assemelha-se ao discurso transgressor da loucura.

Segundo Edgar Morin, em seu, *Amor, poesias, sabedoria*, o simples fato de sermos seres humanos nos condena a uma existência paradoxal entre a consciência /sabedoria e o estado de completa demência/loucura, sendo que somente a arte/poesia, por ser liberada do mito da exatidão racionalista, “nos transporta através da loucura e da sabedoria e para além delas.” (MORIN, 2005, p. 9) A loucura seria, dessa forma, o caminho que viabiliza uma visão que rompe com as imposições do mundo concebido como correto dentro da perspectiva racional.

Ser *Homo* implica ser igualmente *Demens*: em manifestar uma afetividade convulsiva, com paixões, cóleras, gritos, mudanças brutais de humor; em carregar consigo uma fonte permanente de delírio; em crer na virtude de sacrifícios sanguinolentos, e dar corpo, existência e poder a mitos e deuses da imaginação. (MORIN, 2005, p.7, grifo do autor).

A loucura humana é fonte de ódio, crueldade, barbárie, cegueira. Mas sem as desordens da afetividade e as irrupções do imaginário, e sem a loucura do impossível não haveria a *élan*, criação, invenção, amor, poesia. (MORIN, 2005, p.7, grifo do autor).

Octacio Paz, em sua análise sobre Modernidade, em *A outra voz*, remete ao fato de que a arte, tal qual o fenômeno da loucura, se configura através dos tempos de maneira plural e, certamente por esse motivo, singular: “A poesia sempre foi visão de

uma presença na qual se reconciliam as duas metades da esfera. Presença plural: muitas vezes, no curso da História, mudou de rosto e de nome.” (PAZ, 1995, p. 56)

A esse respeito, Roberto Machado, em seu *Foucault, a literatura e a filosofia*, explica que se

Foucault aproxima a linguagem literária e a loucura é porque agora para ele ambas dizem respeito à mesma auto-referência vazia, ambas são linguagem transgressiva do código da língua, ambas são uma “Dobra inútil e transgressiva da própria linguagem” (MACHADO, 2005, p. 51).

Neste caso, não é demais insistir no fato de que a linguagem da loucura na literatura é um ato em que o autor traz à tona um sentido de ruptura com o mundo estabelecido que, somente se vislumbra por meio de um discurso endereçado nos limites da arte, cuja liberdade para transcender a realidade é ilimitada; um discurso enfim que, como afirma Walnice Nogueira Galvão em vários de seus estudos, postula um ideal, que nos faz lembrar os ensinamentos de Antonio Candido sobre a literatura engajada e a literatura empenhada²².

A literatura, que se opõe ou que permite ao mundo sua livre manifestação no texto, capta, com vigor com que se apresenta, e a liberdade de expressão que a caracteriza, as lamúrias, a luta, a vida enfim e, vale acrescentar: o caminho em busca de um objeto sempre no horizonte e, por isso mesmo, inatingível. A linguagem do texto literário em prosa tem a liberdade de capturar o peso da vida expresso nas contradições de uma sociedade sempre contra a individualidade.

Esse sentido desfigurador da vida e do homem somente pode ser irradiado se o discurso libertar-se do jugo ideológico da linguagem estabelecida e permitir que o sentido antevisto no mundo seja revelado em sua imanência. Essa imanência traceja, desenha, constrói e direciona a totalidade da vida que precisa ficar oculta aos olhares indiscretos do intelectual e a sensibilidade exacerbada do escritor. É nessa imanência que se encontra a essência, esta evidencia, por seu turno, a loucura.

O autor de obras literárias, aliás, o autêntico escritor, é aquele que incorpora à totalidade dos fatos todos os abismos e rupturas que desfiguram e comprometem a

²² Para Antonio Candido, as produções literárias nas quais o autor deseja assumir posição em face do contexto, com posições éticas, políticas, religiosas ou simplesmente humanísticas declaradas, podem ser chamadas de literatura empenhada. (CANDIDO, 1995, p. 250) Na produção literária brasileira, encontramos muitas que, de acordo com os apontamentos críticos deixados por CANDIDO, são designadas como literatura empenhada.

estabilidade do elemento humano no contexto histórico. Dessa forma, o discurso deve ser revelador da situação e não um meio para ocultar as fissuras que, na situação histórica, impedem a realização do homem e mancham sua identidade.

E não seria esse o ideal primeiro da literatura da modernidade? Deixar que o sentido produzido pelo autor no texto ecoe através dos tempos como a voz do homem que carrega em si o paradoxo da existência, mas que, dentro de sua incoerência ou mesmo em virtude dela, quer ser compreendido. Afinal,

a produção literária moderna, na medida em que privilegia a palavra, também se submete a ela, porém, quem fala? Quem é, pois, esse personagem que fala só e em voz alta? Se só aparece na narrativa de modo episódico, aquele que fala é qualquer um. Porém, se está no centro da obra, ou melhor, se é aquele que diz ou aquele que narra, é imprescindível que seu solilóquio seja compreendido por outro. (SILVA, 2006, p.72)

E não teria sido esse o ideal de Lima Barreto ao transgredir o sentido inicial do *Romance*, enquanto gênero ficcional? Utilizá-lo, em um sentido esteticamente definido como autobiografia, fazendo dele, no caso de *O cemitério dos vivos*, um legítimo porta voz de seus anseios acerca do mundo, de sua vida, da arte, enfim, de sua própria “loucura”?



*O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.*

Fernando Pessoa

2. CAPÍTULO II – AUTOBIOGRAFIA E FICCIONALIDADE EM *O DIÁRIO DO HOSPÍCIO O CEMITÉRIO DOS VIVOS*

O real precisa ser ficcionado para ser pensado.(...) Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade.

Jacques Rancière

Antes de instaurar a questão entre autobiografia e ficcionalidade, faz-se necessária uma breve descrição dos objetos aqui pesquisados, *O cemitério dos vivos* e o *Diário do Hospício*, o que serve mais como justificativa para a relação evidente entre uma e outra obra, no sentido de estudar traços real-ficcionais, como possível proposta estética do autor.

O cemitério dos vivos trata-se de uma narrativa configurada esteticamente como romance, cujo espaço predominante é o Hospital Nacional de Alienados, na Urca, Rio de Janeiro, início do século XX. Ainda que seja obra inacabada, deixa delineada a trajetória de Vicente Mascarenhas, um funcionário público, viúvo, marcado pela frustração de uma existência insatisfatória, a qual, segundo suas próprias justificativas, o conduziu ao vício do alcoolismo e este ao diagnóstico de louco, resultando em sua internação.

É inegável a semelhança desta obra com a vida do próprio autor, Lima Barreto, o qual foi internado no manicômio do Rio de Janeiro, por alucinações e delírios consequentes do alcoolismo. Assim como nem o próprio autor nega a semelhança com os escritos de Dostoiévsky, *Recordações da Casa dos Mortos*: “Eu me lembrei do banho de vapor de Dostoiévski, na Casa dos Mortos. Quando baldeei, chorei; mas lembrei de Cervantes, do próprio Dostoiévski, que pior deviam ter sofrido em Argel e na Sibéria” (BARRETO, 2004, p. 21).

Nesse caso, há de se considerar o fato de que Dostoiévski²³ também passou por uma experiência extrema o que, certamente, fez com que Lima Barreto se identificasse com a narrativa. O autor russo foi preso em 1849 e condenado à morte com mais vinte e

²³ Fiódor Mikhailovitch Dostoiévski é tido como o mais importante nome do romance na Rússia. Nasceu em Moscou, em 1821, é engenheiro de formação e iniciou-se nas Letras em 1845. Foi condenado à morte em 1849, por envolvimento com projetos socialistas. Faleceu em São Petersburgo, em 1881. São considerados de sua autoria livros como: Os Irmãos Karamazóv, Crime e castigo, O Jogador, Notas de Subsolo, O Eterno Marido, e Recordações da Casa dos Mortos.

um companheiros, pelo envolvimento em uma conspiração a qual objetivava assassinar o Czar Nicolau I. Após ser torturado, em praça pública, a pena capital foi substituída por prisão e trabalhos forçados na Sibéria, ficando precisamente quatro anos na prisão, sujeito a impensáveis humilhações para um homem de sua posição: frio, fome, maus tratos e falta de privacidade.

No romance, o protagonista, de origem nobre, é obrigado a conviver com criminosos comuns, assim como Lima Barreto que, embora fosse um homem do subúrbio, sentia-se superior aos demais internos pela posição intelectual. Curiosamente, os detentos da obra de Dostoievski, bem como a descrição física do local, guardam as mesmas características dos loucos e do hospício descritos por Lima Barreto tanto em o *Diário do hospício* como em *O cemitério dos vivos*.

Quando encontrei V. de O., no corredor do hospício, e ele me falou de forma diferente de todos os outros, como se conhecesse de fato, houvesse lido alguma coisa minha, enumerou-me os seus títulos e trabalhos, dizendo-me até que trabalhara em um jornal de Minas com o Senhor Augusto de Lima, a minha satisfação foi grande. Demais, recitou-me versos dele e, conquanto eles nada valessem, esperei encontrar nele um sujeito lido que, por isso ou aquilo tenha caído ali, eu podia conversar, por ser da minha raça mental.
(BARRETO, 2004, p.47)

O *Diário do hospício*, no entanto, é o resultado dos escritos realizados pelo autor, entre dezembro de 1919 e fevereiro de 1920, no Hospício Nacional de Alienados, na praia Vermelha, onde esteve internado pela última vez. Esse texto que _de fato se configura como um diário, mas não se limita a esse fim, servirá de base para a construção de *O cemitério dos vivos*, cujo personagem central, como foi citado no excerto anterior, é também internado em um asilo para loucos.

Os originais desses textos estão na Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional, desde 1949. Sendo compostos por folhas de papel almaço, tiras e folhas sem pauta escritas a tinta e a lápis, e só foram publicados em 1956, por Francisco Assis Barbosa. Desde então, após a edição das *Obras completas* de Lima Barreto, estes são publicados sempre em um mesmo volume. Nesse sentido, podemos afirmar que os dois textos se coadunam, formando uma só obra.

Ainda hoje a obra²⁴ é muito instigante. E isso se deve a vários fatores. A escolha por unir os dois textos em um só local e oferecer ao leitor a oportunidade de presenciar o processo de concepção literária é um deles. Mas também serve sobremaneira para a investigação tanto de questões estéticas, tal qual a hibridização dos gêneros, como daquelas que dizem respeito ao tempo histórico e à loucura.

Segundo Beatriz Resende, os escritos de Lima Barreto, ainda na atualidade, têm grande valor para uma avaliação sobre o tratamento dado a essa doença no Brasil:

Quando se inicia, realmente, o relato no interior deste espaço a que Lima Barreto chama repetidas vezes de “casa forte”²⁵, começam a ser enumeradas as questões que continuam preocupando todos os que se ocupam hoje, com honestidade, da saúde mental no país. Se as observações deste “louco” tivessem sido lidas com mais atenção, se suas reflexões tivessem sido acolhidas com mais respeito, se estas suas “queixas” tivessem encontrado eco, talvez o sistema psiquiátrico brasileiro tivesse atentado mais cedo para as violências ao cidadão que são cometidas nestas “instituições totais”. (RESENDE, 1993, p. 179)

Durante a confecção dessa obra, Lima Barreto foi entrevistado por um jornalista d’*A Folha*. A matéria publicada deixa entrever que uma das preocupações do autor era a de ser mostrado em perfeitas condições de saúde mental. O jornal publica o texto em 31 de janeiro de 1920, da seguinte maneira:

(...) o romancista admirável de Isaías Caminha, está no hospício. Boêmio incorrigível, os desregramentos de vida abateram-lhe o ânimo de tal forma, que se viu obrigado a ir passar uns dias na Praia da Saudade, diante do mar, respirando o ar puro desse recanto ameno da cidade. (...) É verdade que não está maluco, como a princípio se poderá cuidar; apenas um pouco excitado e combalido. *O seu espírito está perfeitamente lúcido, e a prova disso é que Lima Barreto, apesar do ambiente ser mui pouco propício, tem escrito muito.*²⁶ (MENDONÇA, 1993, p. 308)

Nessa mesma entrevista para o jornal *A Folha*, intitulada “Lima Barreto no Hospício”, o escritor se coloca em uma contundente declaração, simulando uma posição de autonomia e controle, como se quisesse atestar suas perfeitas condições mentais.

²⁴ Considera-se, a partir daqui, após a explicação a respeito do modo de publicação, que a palavra faz alusão aos dois textos.

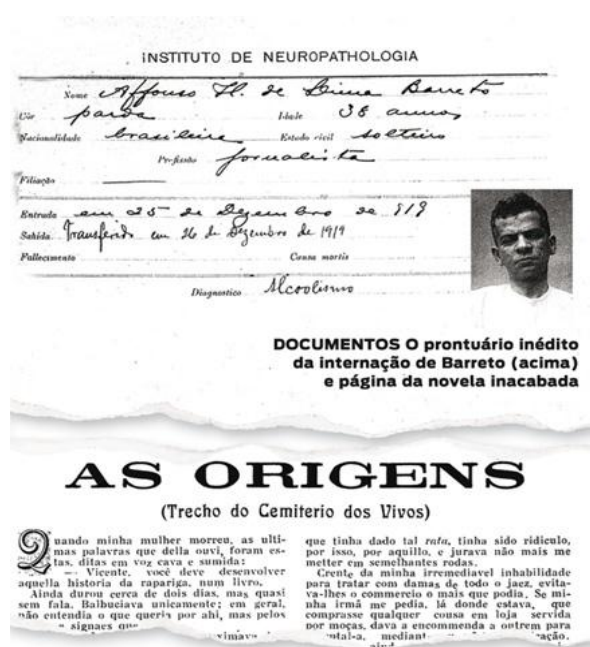
²⁵ Nota minha - Essa concepção de que o hospício assemelha-se a uma prisão perpassa por muitos escritos do autor. E no texto aqui estudado torna-se componente semântico do título.

²⁶ Grifo nosso, a fim de ressaltar a intenção de mostrar sanidade e manter, desse modo, o respeito pela figura do autor.

Assim, declara em tom de propaganda:

Leia *O cemitério dos vivos*. Nessas páginas contarei com fartura de pormenores as cenas mais jocosas e as mais dolorosas que se passam dentro dessas paredes inexpugnáveis. Tenho visto coisas interessantíssimas. Agora só falta escrever, meter em forma as observações reunidas. Esse trabalho, pretendo encetar logo que saia daqui, porque aqui não tenho as comodidades que são de desejar para a feitura de uma obra dessa natureza. (BARRETO, 1993, p. 34)

O primeiro capítulo desse romance inacabado chegou a ser publicado na revista Souza Cruz em janeiro de 1921, com o título de *As origens*, quase dois anos antes da morte do autor (dezembro de 1922). Abaixo, a imagem do prontuário do autor e de um trecho do texto publicado.



O que fica evidenciado de modo geral na obra é o senso de observação e de crítica. Lima Barreto se posiciona de modo investigativo quanto à realidade do hospício. Isso fica claro em vários trechos em que há o predomínio da descrição, permeada pela conhecida acidez do olhar, o que lhe é característico, evidenciando sua visão indignada acerca do julgamento da sanidade e da loucura. Fica, portanto, bastante visível a posição da personagem da obra, Vicente de Mascarenhas, sobre a relação existente entre hospícios e condição social, como reflexo da voz do próprio autor.

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. (BARRETO, 2004, p. 182)

O *Diário do hospício*, nesse sentido, tem uma função bem específica, a de servir como projeto para a elaboração do romance *O cemitério dos vivos*. Ademais, em vários pontos desta obra, é possível perceber construções de falas do narrador da história advindas de anotações daquela. Veja os trechos que se seguem:

Diário do hospício:

É uma triste contingência esta, de estar um homem obrigado a viver com semelhante gente. Quando me vem semelhante reflexão, eu não posso deixar de censurar a simplicidade dos meus parentes, que me atiraram aqui, e a ilegalidade da polícia que os ajudou. Caído aqui, todos os médicos temem pôr logo o doente na rua. A sua ciência é muito curta, muito prevê; mas seguro morreu de velho e é melhor empregar o processo da Idade Média: a reclusão. (BARRETO, 2004, p. 64)

O cemitério dos vivos:

Parecia-me que estávamos, quanto à experiência, ao método experimental, caindo nos mesmos erros e exageros que os escolásticos medievais com os seus princípios aristotélicos, seus silogismo e outras alusões e preconceitos lógicos, bem etiquetados, enfileirados e disciplinados. (BARRETO, 2004, p. 125)

De qualquer modo, o que fica atestado é que os textos em questão, em virtude da ausência do autor, acabaram se tornando um único objeto de estudo e/ou de contemplação para os apreciadores de Lima Barreto. Antonio Arnoni Prado reitera a esse respeito que

Isto faz que nos diferentes movimentos deste livro ressoem com outra densidade os registros dissonantes que a ficção de Lima Barreto consegue harmonizar sem trair a realidade que transfunde. Diante deles, como o leitor verá, é como se os focos da imaginação criadora, imbricando-se por entre o tempo real e as figurações mais fundas do devaneio, rompessem com todas as limitações dos gêneros, para arrojarem-se numa escrita solta – meio documento, meio confissão – por onde vemos desfilar o sofrimento oculto, o preconceito, a vergonha de existir, o arrependimento de não haver sabido amar e a paixão

irrefreável pela literatura, sempre dividida entre a revolta do cinismo e a obsessão por descolorir as ilusões da vida, cuja remissão pela loucura aparece como a única forma de escapar ao travo amargo do destino. (PRADO, 1976, p. 73)

Na última frase do livro, *O cemitério dos vivos*, o personagem interrompe sua vida fictícia pela falta do autor. Mas a frase que ironicamente serve de fim para o romance, “Fiquei eu só no vão da janela” (BARRETO, 2004, p.236), acaba por refletir esta paixão desenfreada pela literatura, de que fala Antonio Arnoni Prado. Bem ao modo quixotesco de Policarpo Quaresma, em um contexto pessoal e histórico desfavorável, Mascarenhas se cala como quem sempre esteve no limite, na fresta, no final da fila, no vão de uma janela a sonhar com a porta que se abriria tal qual Lima Barreto.

2.1. AUTOBIOGRAFIA E FICCIONALIDADE – OS DOIS LADOS DA QUESTÃO

*Comigo me desavim
sou posto em todo perigo
não posso viver comigo
nem posso fugir de mim
(...)
Sá de Miranda*

A divisão de Literatura e obras de gênero confessionais advém da ideia equivocada de que é possível pensá-las sobre o prisma de obras de ficção e obras de não ficção. É fato que não existe texto literário que não contenha elementos da realidade, assim como não há textos de origem confessional que não tenha resquícios de ficcionalidade.

Segundo Hayden White, o discurso autobiográfico não se difere do ficcional, pois em ambos ocorre a presença de figuras de linguagem ou de pensamento, que marcam os textos com a autenticidade própria do literário, afirmando que:

O discurso é o gênero em que predomina o esforço para adquirir este direito de expressão, com crença total na probabilidade de que as coisas possam ser expressas de outra forma. E o emprego de tropos é, pois, a alma do discurso, o mecanismo sem o qual não pode fazer o seu trabalho ou alcançar o seu objetivo (WHITE, 2001, p.15).

Sendo assim, em concordância com o que expõe o teórico acerca dos tropos, o

texto de caráter autobiográfico tanto contém elementos que são simbólicos, com também o texto que se apresenta como literário não está, de modo absoluto, isento de elementos que são tomados da realidade.

É natural, dentro desse contexto de definições, o surgimento de questionamentos inquietantes em relação à separação que se tenta fazer entre a Literatura, tida como sinônimo de ficção, e as obras confessionais, tachadas de "não ficção", em virtude dos resquícios autobiográficos anunciados. As autobiografias são de algum modo, ficcionais, já que, como exemplos de literaturas nomeadas de confessionais, como todo texto literário, carregam em si tanto elementos da realidade, como recursos próprios da arte literária, e, sendo produção do ser humano, é permeada de ficcionalidade.

Sobre essa questão, Juan José Saer expõe que

A recusa escrupulosa de qualquer elemento fictício não é um critério de verdade. Uma vez que o próprio conceito de verdade é incerto e sua definição integra elementos díspares e mesmo contraditórios, é a verdade como objetivo unívoco do texto, e não somente a presença de elementos fictícios o que merece, quando se trata do gênero biográfico ou autobiográfico, uma discussão minuciosa. O mesmo podemos dizer do gênero, tão em moda na atualidade, chamado, com certeza excessiva, *non-fiction*: sua especificidade baseia-se na exclusão de qualquer rastro fictício, mas essa exclusão não é por si só garantia de veracidade. Mesmo quando a intenção de veracidade seja sincera e os fatos narrados rigorosamente exatos – o que nem sempre ocorre – continua existindo o obstáculo da autenticidade das fontes, dos critérios interpretativos e das turbulências de sentido próprias a qualquer construção verbal (SAER, 2009, p.1)

Tal apontamento também adentra em um campo de discussão relativamente antigo que ainda persiste, dada a complexidade reflexiva que gera os limites entre literatura e história. Discussão esta que só tem validade se servir para oferecer fundamentos para observação de como os conceitos de ambas se aglutinam na construção de um texto ficcional, como é o caso da obra citada de Lima Barreto, levando-se em consideração que *O cemitério dos vivos* é construído a partir de *O diário do Hospício*.

Segundo SILVA (2008),

O Diário do hospício, relato pessoal do internamento, acha-se atrelado ao material narrativo ficcional de *O cemitério dos vivos*. Pode-se compreender o conjunto como uma tentativa de conjunção realidade/ficção, não havendo um apartamento preciso e necessário entre as duas peças, que, assim se interceptando, constituem um todo

dos manuscritos do internamento, ainda que essa seja, ou não, uma estratégia de críticos e editores. E, desse modo, *O cemitério dos vivos* narra o desconforto do autor-narrador no mundo trágico do hospício. Ao mesmo tempo, discute a literatura como espaço de viabilização das tensões psicológicas e filosóficas e de denúncia dos privilégios sociais proporcionados às elites pelas arcaicas estruturas de poder da sociedade brasileira da época, bem como de repúdio à crença ilimitada no materialismo cientificista e positivista predominante então. (SILVA, 2008, p. 167/168)

A referida produção literária, *O cemitério dos vivos*, é, nesse contexto, um significativo exemplo de escrita em que ocorre a hibridização entre Literatura e História, sendo, contudo, mais singular pelo fato de, contrariamente ao que acontece, partir do fato histórico para a ficcionalidade, ou seja, o autor usa seu internamento como fato construtor da narrativa ficcional.

De acordo com RICOEUR (2009), ao contrário da Literatura, a História busca, sistematicamente, em sua tarefa de representação da realidade, evidências e provas que aproximem o leitor do real passado. No entanto, a relação entre Literatura e História é inegável tendo em vista que aquela é, com recorrência, testemunho de seu tempo, servindo de fonte de verdades simbólicas que se configuram via ficção.

Para a História, a Literatura serve como fonte que ultrapassa o poder dos demais artefatos históricos, uma vez que permite acesso ao imaginário. O mito, a lenda, a poesia, o romance desenham o mundo por meio de alegorias que carregam o poder de multiplicar as possibilidades de leitura e de compreensão deste.

Há também a possibilidade, ainda que pouco falada, de a História ser uma fonte para a Literatura. E, no mesmo movimento proporcionado pela ficção, o de permitir o preenchimento de lacunas que evidências históricas não conseguiram suprir. A Literatura ficcionaliza o fato real para multiplicar-lhe o sentido vertical, dando-lhe a pretensão de tornar-se mais falível e, assim, mais humano.

É bem por isso que há a necessidade de se compreender essa relação simbiótica entre Literatura e História. E que toda intenção de estudar um texto literário requer, antes de qualquer esforço ou boa vontade, a compreensão de que esse objeto trata-se de um produto daquilo que se conhece por textualização, ou seja, a estrutura linguística associada a uma determinada situação comunicativa, produzida por um autor, que se insere num plano histórico para criar um contexto ficcional pautado na historicidade.

A esse respeito, João Batista Cardoso, em seu *Um Mapa da História sobre o*

Mapa da Ficção, afirma que:

A história e a literatura não estão, dessa forma, em pontos distintos no contexto da atividade intelectual, ao contrário, são duas tipologias de reconfiguração do mundo articuladas entre si, pois o escritor de obras literárias e o autor de textos historiográficos andam pelos mesmos caminhos... (CARDOSO, 2008, p.23)

Ainda que tal reflexão pareça paradoxal, é possível de ser constatada em algumas obras que partem do personagem histórico para a configuração de uma realidade plurissignificativa da realidade. Este é o caso de *O cemitério dos vivos*, cujo autor escolhe o caminho da literatura para contar a história de uma personagem associada ao real, ele mesmo, criando uma problemática em relação à própria natureza da obra, ou seja, a de romance autobiográfico, já que guarda, em si características estéticas que permitiriam seu enquadramento como texto ficcional e não-ficcional, evidenciando que estamos diante de um relato ficcional que se apropria da história como fonte de recriação.

É nesse sentido que pensamos a obra *O cemitério dos vivos*. Como um texto declaradamente ficcional, mas que tem como suporte *O diário do hospício*, pendulando entre os espaços da autobiografia, do diário e da ficção, que na verdade tem como ponto comum a narração em primeira pessoa, cujo narrador se declara abertamente como narrador do texto, expondo-se tanto à apreciação quanto ao julgamento do leitor.

E, desse modo, não há como desvincular a discussão em torno do diário, que serve como base para a construção da referida obra ficcional e, de certa maneira, sinaliza com marcada ambivalência tanto os traços ficcionais, inesperados em um diário, como também expõe questões visivelmente biográficas do autor.

Isso significaria dizer que a relação entre biografia e ficção ocorre de modo sistemático, objetivo? Obviamente que não, tendo em vista que “os arredores de um segredo, são mais secretos do que ele mesmo” (BLANCHOT, 2003, p. 278). E o que de mais certo se pode concluir em relação a um diário que isso? O fato de que ele abriga muito mais fissuras, rastros, fragmentos, sem ligação direta com o real, do que, como se quer entrever, a verdade incontestável dos fatos; nele, no diário, a *ilusão é a única verdade* (FLAUBERT, 2008, p.239).

Pois bem, Para dar início à reflexão central do trabalho, ou seja, a questão que se instaura em torno da presença de traços ficcionais e autobiográficos na obra *O cemitério dos vivos*, seria interessante a tentativa ousada de uma definição de autobiografia e de

ficcionalidade. E, tendo em vista que o título desse capítulo aborda diretamente tais vocábulos, dois conceitos serão levantados aqui.

A palavra ficção, da qual deriva o termo ficcionalidade, está intrinsecamente associada à literatura, até mesmo como fator de definição desta. Assim, a literatura é chamada de ficção porque carrega em si características tão particulares de representação da realidade dentro de um universo específico _ já que ambienta uma verdade própria da obra inventada, que acaba por impregnar-se de uma subjetividade que a torna de fato indefinível.

Segundo EAGLETON (2003), todas as obras literárias são "reescritas", mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as leem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também uma "reescritura". Nenhuma obra, e nenhuma atual avaliação dela, pode ser estendida simplesmente a novos grupos de pessoas sem que nesse processo, sofra modificações, talvez quase imperceptíveis.

Essa é uma das razões pelas quais o ato de se classificar algo como literatura é extremamente instável. E, se não é possível ver a literatura como uma categoria "objetiva", descritiva, também não é possível dizer que a literatura é apenas aquilo que, caprichosamente, queremos chamar de literatura.

Aquém de uma definição fechada, ficção deve ser entendida, portanto, como criação, a qual por sua natureza não pode ser documentada, constituindo-se como aquilo que não possui correspondência direta entre os elementos do texto e da realidade externa a ele, como ocorre, por exemplo, na narração histórica, na crônica ou mesmo na biografia²⁷. A relação da ficção com a realidade se dá em um plano mimético, em caráter de verossimilhança, uma vez que tem por matéria prima estruturas sociolinguísticas e sociais que nascem no mundo real.

É bem por isso que podemos pensar no termo ficcionalidade, a exemplo do que ocorre com a palavra literariedade, a qual não pode ser sintetizada em uma fórmula ou única definição como uma marca da ficção no texto. Isto significa dizer que ficcionalidade pode ser entendida como o conjunto de fatores a fazer com que um texto de ficção seja considerado um texto de ficção.

O século XX, em especial no período referente às últimas décadas, é considerado o século das memórias, uma vez que diversos autores publicaram relatos de suas próprias existências, as quais, já bastante distanciadas do modelo de conduta ditado

²⁷ Entenda-se que aqui se pretende dizer que, sendo a biografia uma obra ficcional, suas derivações, como a autobiografia, também o são.

pela religião, buscam uma resposta de cunho existencial centrada no “eu”. E, embora haja inegável semelhança entre autobiografias, memórias e diários faz-se necessário uma tentativa de definição de autobiografia, nesse tópico e diário, mais a frente.

A definição de autobiografia²⁸ que comumente se encontra em dicionários de termos literários é bastante simples. Afirma-se que autobiografia, palavra advinda do Grego, pode ser entendida como um gênero literário em que uma pessoa narra história de sua vida, por meio da escrita ou da narração, em prosa ou em verso, de modo literal ou ficcional. É ainda a escrita sobre si, ou seja, o próprio autor se colocando como objeto do texto.

Ambos os objetos estudados neste trabalho se enquadram nesta definição de autobiografia, uma vez que o autor, Lima Barreto, se coloca como personagem tanto do *Diário do hospício* como também do romance o *Cemitério dos vivos*. A questão que se instaura, então, é não saber o porquê dessa simbiose estética. O como isso ocorre distancia a análise dos textos dessa aparente simplicidade e direciona-se para um terreno de reflexões ainda mais arenoso que o da ficção e o da ficcionalidade, porque, de certo modo, instaura uma perspectiva de hibridização de gêneros e/ou subgêneros.

Talvez por esse e outros fatores seja mais prudente abordar a questão do gênero do chamado texto autobiográfico, na tentativa não de mera classificação, mas sim de situar a complexidade desse tipo de texto, tendo, como ponto de partida, a problemática já existente quanto ao seu lugar enquanto categoria literária.

Os gêneros ditos confessionais, tais como diários, memórias ou autobiografias, ainda que tenham sido considerados por muito tempo como menores, assumem um papel de preservadores da existência humana à medida que a resguardam do esquecimento, por meio de narrativas escritas em primeira pessoa e carregadas, portanto, de informações de uma verdade tão subjetiva que a História não alcança.

Em relação à autobiografia, tendo por fundamento os estudos realizados por LEJEUNE (2008), em seu *O pacto autobiográfico*, há inúmeros temas culturais relacionados à escrita em primeira pessoa. Contudo o que possui mais relevância quanto ao tema discutido, refere-se ao conceito de "pacto autobiográfico", na tentativa de limitar autobiografia e ficção.

²⁸Essa modalidade de texto passa a ser considerada a partir do século XVIII, embora se tenha registros de literaturas semelhantes em períodos bem remotos, como na Antiguidade Clássica em que não se delineiam limites rigorosos entre textos ficcionais e não ficcionais. O ápice dos gêneros confessionais se dá no período do Romantismo justificado pela exaltação exacerbada do “eu”.

Segundo o estudioso, não há a obrigatoriedade de semelhança absoluta entre texto e biografia para constatar-se uma autobiografia. O que acaba por prevalecer, segundo ele, como um dos critérios mais importantes para essa possibilidade distintiva é o de identidade de nome entre autor, narrador e personagem.

Essa coincidência pode ser observada no *Diário do hospício*, pois, embora haja pontos de ficcionalização, como, por exemplo, a troca dos nomes do narrador, antecipando a configuração do narrador do romance, Vicente Mascarenhas, a todo o momento é possível correlacionar autor e narrador.

A fragmentação da identidade do escritor acaba por sustentar em só um elo o real e o ficcional. Nesse trecho, referente ao *Diário do hospício*, Lima Barreto usa uma das possibilidades de nome do personagem do futuro romance no lugar do seu, Tito Flamínio:

Mas na secção Pinel, aconteceu-me cousa mais manifesta da estupidez do guarda e da sua crença de que era meu feitor e senhor. Era este um rapazola de vinte e tantos anos, brasileiro, de cabeleira solta, com um ar de violeiro e modinheiro. Estava deitado no dormitório que me tinham marcado e ele chegou à porta e perguntou:
_ Quem é aí Tito Flamínio?
_ Sou eu, apressei-me.

(BARRETO, 2004, p. 58-59)

Neste trecho, o autor, por vezes se apresenta como personagem, já que se coloca como o narrador Tito Flamínio/Juliano (Tito) César Flamínio. No entanto, ele está descrevendo o seu cotidiano no diário. Curioso é, pois, perceber que essa descrição do violeiro faz lembrar o personagem Ricardo Coração-dos-outros, de uma das suas mais significativas obras ficcionais: *O triste fim de Policarpo Quaresma*.

Um pouco mais a frente o autor faz referência a uma esposa, que como é de conhecimento biográfico, ele jamais possuiu. No prefácio da edição de *O cemitério dos vivos*, Diogo de Hollanda acrescenta que “Lima Barreto nunca se casou e poucas são em seu diário as possíveis referências a episódios amorosos”.²⁹

Não amei nunca, nem mesmo minha mulher que é morta e pela qual não tenho amor, mas remorso de não tê-la compreendido, mais devido à oclusão muda do meu orgulho intelectual; e tê-la-ia amado certamente, se tão estúpido sentimento não tivesse feito passar por

²⁹ Nesse caso, o diário em questão não é o objeto de análise desse trabalho. O crítico refere-se ao *Diário Íntimo* de Lima Barreto.

mim a única alma e pessoa que me podiam inspirar tão grave pensamento. (*Idem*, p. 61)

Ainda de acordo com LEJEUNE (2008), a consciência de que um texto é autobiográfico é fundamental à medida que exige uma postura determinada para sua leitura. É exatamente dessa maneira que se consolidaria o pacto entre leitor e escritor. Aquele, buscando confirmar o que é narrado de modo extratextual e, este, se colocando na posição de sinceridade com o que está sendo narrado, ainda que saibamos que esta não existe quando se trata de escrita sobre si.

Como já foi explicitado em páginas anteriores, o fato de a edição do *Cemitério dos vivos* vir junto à do *Diário do hospício*, facilita essa postura comparativa do leitor, a qual LEJEUNE (2008) descreve como pacto, porque permite que a narrativa seja lida via espelhamento, ou seja, de modo comparativo. E de fato, vários trechos do romance, refletem a descrição feita pelo autor sobre a última internação. É o que se pode perceber nos excertos seguintes.

Diário do hospício:

fiz mal. 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. 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; e eu me aborrecia e procurava distrair-me, ficar na cidade, avançar pela noite adentro; e assim conheci o *chopp*, o *whisky*, as noitadas, amanhecendo na casa deste ou daquele. (BARRETO, 2004. p.36)

O cemitério dos vivos:

Voltou-me o hábito de beber, e, desta vez, sem dinheiro, mal vestido, sentindo a catástrofe próxima da minha vida, fui levado às bebidas fortes e, aparentemente baratas, as que embriagam mais depressa. Desci do *whisky* à genebra, ao *gin* e, daí, até à cachaça. (BARRETO, 2004, p.176/177)

No primeiro exemplo, extraído do *Diário do hospício*, o autor explicita suas justificativas sobre o vício do alcoolismo. Todas podem ser comprovadas nos estudos biográficos realizados por Francisco de Assis Barbosa e outros autores que se dedicaram a esse trabalho investigativo.

De fato, a doença do pai colocou o referido autor numa situação extrema. Ele, na ausência do chefe da família, assume as despesas e as responsabilidades da casa, submetendo-se a um cargo de funcionário público, ameaçado sempre pelos episódios de embriaguez por que passava e o levavam a ser encontrado em bairros distantes do seu, na condição de andarilho.

É interessante, porém, observar que nas páginas do *Diário*, ao referir-se às modalidades de bebidas que consumia, o autor cita o *chopp* e o *whisky*, mas não a cachaça, a que mais transtorno lhe causou. Esta só é confessada pela voz de Vicente de Mascarenhas, no segundo exemplo, originário do *Cemitério dos vivos*, como se tal desabafo ali fosse permitido porque é protegido pelos limites da ficção.

Marcello D. Mathias (1997), tomando por base os estudos de LEJEUNE (1997), reúne traços distintivos acerca de autobiografia que, de certo modo, podem contribuir para o desenvolvimento desse texto ou, ainda, como contraponto reflexivo. Segundo o autor, autobiografia é uma composição de conjunto, com começo, meio e fim, com dedicação ao balanço final de uma trajetória e uma conclusão. (MATHIAS, 1997, p.41)

Observa-se que, dentro desse contexto, o *Diário* pode ser analisado como uma obra com traços ficcionais, tendo em vista a ausência de fim, com se verá com profundidade no subtítulo a seguir, e o frequente movimento de balanço que o autor propõe sobre si e até sobre o que acabou de escrever: “... atribuo a mim mesmo a culpa do que me sucede, ao mesmo tempo culpo F., culpo Z., culpo X. e toda a humanidade, a sociedade em que vivo, mas não quero.” (BARRETO, 2004, 74)

Em consonância com o que afirma MATHIAS (1997), observa-se, agora no romance *O cemitério dos vivos*, que a noção de tempo volta-se para o passado, em uma tentativa de reconstituição do mesmo. Essa tentativa de retração é perceptível até pela própria construção textual que nos propõe o Vicente Mascarenhas que narra o que o levou até ali, contando os pormenores de sua trajetória. Aliás, o romance se inicia com a narração da lembrança do dia do falecimento da mulher, o que atesta o traço autobiográfico.

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.

Ainda durou cerca de dois dias, mas quase sem fala. Balbuciava unicamente; em geral, não entendia o que queria por aí, mas pelos gestos e sinais que fazia. Nas ocasiões em que me aproximava dela, nos seus últimos momentos, o seu olhar de moribunda tinha uma doce e transcendente expressão de piedade. Era como se ela dissesse: “Vou morrer! Que pena! Vou deixá-lo só por este mundo afora”. (BARRETO, 2004, p.146)

Wander Miranda (1992) não só coloca o fator tempo passado como uma diferença marcante entre diário íntimo e autobiografia, como também expõe com maior profundidade uma das funções desse recurso estético. Segundo o estudioso, o ritmo do texto autobiográfico é diferente do diarístico em virtude do movimento rumo ao passado, ao pensamento reflexivo, o qual, obviamente ativa uma memória que, além de selecionar, também "modifica, filtra e hierarquiza a lembrança" (MIRANDA, 1992, p. 34). É o que se constata nessa citação:

Agora, que creio ser a última ou a penúltima, porque daqui não sairei vivo, se entrar outra vez, penetrei no pavilhão calmo, tranquilo, sem nenhum sintoma de loucura, embora toda a noite tivesse andado pelos subúrbios sem dinheiro, a procurar uma delegacia, a fim de queixar-me ao delegado das coisas mais fantásticas dessa vida, vendo as coisas mais fantásticas que se possam imaginar. (BARRETO, 2004, p. 40/41)

Por fim, em relação ao que afirma MATHIAS (1997) acerca dos traços distintivos do texto autobiográfico, destaca-se o fator existencial. Os apontamentos críticos do estudioso atestam que uma obra autobiográfica só existe de fato “quando nela se fixa o olhar do leitor”, enquanto que um diário “edifica-se afastado do mundo dos outros. Longe do público, radica sua razão de ser. Sua divulgação é, não raro, para o diarista, forma de impudor, além da desvinculação de uma parte secreta de si mesmo que deixa de lhe pertencer.” (MATHIAS, 1997, p. 42)

O cemitério dos vivos pode até ser submetido a essa definição, tendo em vista a intencionalidade declarada do autor, de todos os modos possíveis, dada sua condição de interno de um hospício. A divulgação do futuro romance, inclusive no meio jornalístico, como já demonstrado anteriormente nesse trabalho, não deixa dúvidas a respeito do projeto literário de Lima Barreto. Entretanto, como explicar, dentro desses limites de

análise proposto por MATHIAS (1997), e pelo próprio LEJEUNE (2008), a presença de referências diretas ao leitor dentro do *Diário*?

Ao descrever a presença de um moço, recentemente internado no sanatório, o qual se dizia médico, engenheiro, poeta e tinha um comportamento no mínimo curioso para aquele ambiente, o autor refere-se aos leitores, com o intuito claramente persuasivo acerca de suas opiniões ou de sua intencionalidade narrativa: “Os leitores hão de dizer que não era possível encontrar isso numa casa de loucos. É um engano; há muitas formas de loucura e algumas permitem aos doentes momentos de verdadeira e completa lucidez.” (BARRETO, 2004, p.50)

Ao mesmo tempo em que relata a própria história, o autor conversa com o leitor, preparando-o para as cenas a serem contadas a seguir. Essa interação com o leitor, que a crítica literária denomina de narratário está presente em vários textos da época e pode ser comprovada em Machado de Assis e em Dostoiévski.

Em páginas anteriores, ao descrever sua impressão sobre os primeiros dias de internação, na Seção Calmeil, o autor interrompe o seu lamentar acerca da impossibilidade de diálogo com os loucos com uma observação narrativa (“Falarei disso com mais vagar”) que mais uma vez conduz para a contraposição do que atesta MATHIAS (1997) sobre o traço distintivo do texto autobiográfico. O autor, nesse caso, se coloca frente a um possível leitor:

Cá estou na Seção Calmeil há oito dias. Raro é o seu hóspede com quem se pode travar uma palestra sem jogar o disparate. Ressinto-me muito disto, pois gosto de conversar e pilheriar; e sei conversar com toda a gente, mas, com esses que deliram, outros a quem a moléstia faz tatibitate, outros que se fizeram mudos e não há nada que os faça falar, outros que interpretam as nossas palavras de um modo inesperado e hostil, o melhor é calar-se, pouco dizer, mergulhar na leitura, no cigarro, que é a paixão, a mania de todos nós, internados, e o possuí-los em abundância é um perigo que se corre, e só pode ser evitado pela astúcia ou pela energia. *Falarei disso com mais vagar*³⁰. (BARRETO, 2004, p.32)

Seguindo essa mesma lógica podemos citar o excerto abaixo, em que o autor demonstra o seu constrangimento ao lembrar-se das situações causadas pela inconsciência alcoólica e, acima de tudo, sobre a sua completa impotência diante do vício, que é encerrado com uma direta referência ao projeto do romance: “Tenho

³⁰ Grifo nosso.

vergonha de contar algumas dessas aventuras, em que felizmente ainda me deixaram com roupa. Elas seriam pitorescas, mas, não influiriam para o que tenho em vista.” (BARRETO, 2004, p. 39)

Finalmente, ainda teorizando a afirmação de MATHIAS (1997), podem-se ressaltar os diversos momentos que, dentro da narrativa de o *Diário do hospício*, o autor lança questionamentos enfáticos, deixando uma dupla possibilidade de interpretação. A de que ele se questiona e a de que ele questiona o leitor futuro, usando um recurso no mínimo instigante.

Haverá contágio na loucura? Ouvi sempre falar que alienistas notáveis atribuíam a loucura de velhos guardas à ambiência dos hospitais; aqui, contaram-me vários casos. A imitação, que é um poderoso factor de progresso social útil, positivo, pode bem ser contada em sentido contrário, um factor de regresso do indivíduo, e aqui sobra inteligência débil de modo e fazê-la copiar gestos e coisas dos loucos que a cercam. (BARRETO, 2004, p.66)

É, certamente, em virtude dessas e de outras reflexões possíveis que o *Diário de um hospício* e *O cemitério dos vivos* são consideradas obras ainda tão valorizadas pela crítica atual, que a vê como uma representação bastante significativa dos traços de modernidade estética de Lima Barreto. Entretanto, não é possível desconsiderar o fato que o autor esteve diagnosticado como louco. E, se todos os estudos a seu respeito consolidam a ideia de que tal prescrição era incorreta, é preciso ainda pensar que existe uma loucura estética manifestada no discurso.

Isso significa dizer que os elementos tomados em sua normalidade podem ser traduzidos como a essência do contexto histórico social, formando, desse modo, o chamado discurso de protesto. Assim, se o narrador foge do convencional e a desconexão do seu discurso é uma forma de indicar esse afastamento, o mesmo discurso traz à tona o que está além da aparência.

Esse sentido desfigurador da vida e do homem somente pode ser irradiado se o discurso libertar-se do jugo ideológico da linguagem estabelecida e permitir que o sentido antevisto no mundo seja revelado. Essa, desenha, constrói e direciona a totalidade da vida que precisa ficar oculta aos olhares indiscretos do mundo lá fora.

Esta essência evidencia, por seu turno, a loucura que é narrada por Tito Flamínio, ou melhor, Vicente Mascarenhas, a qual nada mais é que uma extensão do narrado pelo próprio Lima Barreto em *Diário do hospício*. Os exemplos que se seguem, respectivamente, de o *Diário do hospício* e de *O cemitério dos vivos*, sustentam tal

afirmação.

Diário do hospício:

Digo com franqueza, cem anos que viva eu, nunca poderão apagar-me da minha memória essas humilhações que sofri. Não por elas mesmo, que pouco valem; [...] Desde a minha entrada na Escola Politécnica que venho caindo de sonho em sonho e, agora 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, mesmo talvez com perda de certas boas qualidades que tenho, mas queria que ela fosse plácida, serena, medíocre e pacífica, com a de todos.

Penso assim, às vezes, mas, em outra, queria matar em mim todo o desejo, aniquilar aos poucos a minha vida e sumir-me no todo universal. Esta passagem várias vezes no hospício e em outros hospitais deu-me não sei que dolorosa angústia de viver que me parece ser sem remédio a minha dor. (BARRETO, 2004, 59/60)

O cemitério dos vivos:

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 que teve a infelicidade de ensandecer, às vezes, por minutos... (BARRETO, 2004, 153/154)

Fica perceptível nesses trechos o posicionamento coincidente do escritor e do personagem a respeito do tratamento da loucura, segundo os moldes de uma sociedade positivista e injusta; a lucidez sobre o aprisionamento dos doentes mentais ou dos indivíduos inadequadamente indesejados por aquela sociedade é de fato impressionante e causa uma vez mais o questionamento sobre o seu diagnóstico; a denúncia, por fim, salta ao texto e ganha a dimensão universalista da segregação descrita por Michel Foucault (2009).

“Deus está morto; a sua piedade pelos homens matou-o.” A máxima de Nietzsche serve de epígrafe ao conto *Como o homem chegou* que, curiosamente,

assemelha-se a trechos do segundo exemplo citado, retirado de *O cemitério dos vivos*. A sensação de completo desamparo, de extrema humilhação e de absoluta injustiça se edifica em um tom melancólico que atinge o leitor como o lamento não só do autor, que viveu essa experiência, e dos personagens, Vicente Mascarenhas, nesse texto, e Fernando, naquele, mas de todos os que, loucos permanentes, loucos temporários, como o próprio autor sugere, ou simplesmente dissonantes, receberam o dito tratamento.

Assim era; e foi sem dificuldade que atendeu ao pedido de Cunsono no que toca ao carro-forte. Prontamente deu as ordens para que fosse fornecida a seu colega a masmorra ambulante, pior do que masmorra, do que solitária, pois nessas prisões sente-se ainda a algidez da pedra, alguma coisa ainda de meiguice de sepultura, mas ainda assim meiguice; mas, no tal carro feroz, é tudo ferro, há inexorável antipatia do ferro na cabeça, ferro nos pés, aos lados uma igaçaba de ferro em que se vem sentado, imóvel, e para a qual se entra pelo próprio pé. E blindada e quem vai nela, levado aos trancos e barrancos de seu respeitável peso e do calçamento das vias públicas, tem a impressão de que se lhe quer poupar a morte por um bombardeio de grossa artilharia para ser empalato aos olhos de um sultão. Um requinte de potentado asiático.

Essa prisão de Calistenes, blindada, chapeada, couraçada, foi posta em movimento; e saiu, abalando o calçamento, a chocalhar ferragens, a trovejar pelas ruas afora em busca de um inofensivo. (BARRETO, 2000, p. 145)³¹

Que o mundo do início do século XX está impresso nas páginas de *O cemitério dos vivos* de Lima Barreto não resta dúvida. A questão é perceber a relação existente entre a obra e esse mundo; ligação esta mediada pela loucura do mundo que, na historiografia, se torna discurso da normalidade, mas na literatura revela-se como loucura mesmo.

Embora a referida obra seja ficcional, o mundo configurado em suas páginas é real. Evidentemente, Lima Barreto transmitiu uma mensagem por meio de sua obra. Afinal, toda obra literária contém em maior ou menor grau uma denúncia, apresenta uma contradição, tenta apontar um caminho para a reconstrução de um mundo mais humano.

De acordo com Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (1995),

³¹ O texto integral: “Como o homem chegou”, encontra-se nos anexo deste trabalho.

A matéria sobre a qual trabalhou o autor foi o conflituoso universo do Brasil republicano, representado por seus políticos, intelectuais, burocratas e pela gente pobre dos subúrbios das cidades e das lavouras, no campo, que possuíam, em comum, o distanciamento e a incompreensão dos ideais formadores do sonho republicano, defendidos nas escolas, nas academias, nos clubes, nos salões. (FIGUEIREDO, 1995, p.24)

No caso desse autor, pensar um mundo mais humano é uma tarefa absolutamente relacionada com a sua realidade, pessoal e histórica. Por isso, questiona a Lei que prega igualdade, mas legitima o preconceito e a discriminação, quando estabelece limites de segregação aos ditos loucos, em sua maioria são pobres, negros e deficientes.

O grito de Lima Barreto através das páginas literárias configura-se em uma situação que no mundo é normal, é fala de louco porque vai de encontro ao mundo. Esse recado ao leitor é a própria obra em seu conjunto. Sendo assim, as leis, as formas de relacionamento entre os personagens, os acontecimentos, enfim, tudo o que a narrativa *limabarretiana* contém, apresenta relação com o contexto social, na medida em que esse contexto serve de reflexo para a obra. Mesmo dentro do asilo, o autor faz menção a questões sociais:

[...] que todas as dificuldades de dinheiro que sofro são devidas a ele, e por sofrê-las, é que vou à bebida. Parece uma contradição; é, porém, o que se passa em mim. Eu queria um grande choque moral, pois físico já os tenho sofrido, semimorais, como toda espécie de humilhações também. (BARRETO, 2004, p. 32)

É óbvio que há também reflexões dentro da obra, como esta sobre as causas que o levaram ao vício da bebida, que possuem mais uma função terapêutica que denunciativa, já que, por meio das formas de manifestação do mundo no universo da ficção, pode-se ter uma visão mais madura do mundo não ficcional. Isso decorre, sobretudo, do fato de que o texto literário não esconde as contradições, ao contrário, ele as revela ao leitor. A obra literária é feita para o homem e não para o governo, não há porque ser um instrumento de ocultamento alienante, não há porque fugir da loucura. Lima Barreto desvenda as fissuras do mundo íntimo e externo por meio da obra.

Fica, portanto, visível o testemunho histórico. Esse tem, no texto, uma função que transcende os limites da fotografia de um instante do Rio e guarda uma crítica social que aponta contradições para além da sociedade carioca e englobam, pela sua extensão, a própria nacionalidade. *O cemitério dos vivos*, a despeito de seu

compromisso com a verdade, inalcançável por natureza, tendo em vista que se trata de trabalho autobiográfico, deve ser também, considerada como uma narrativa com estigmas do pré-modernismo, em cuja ênfase estética os textos de Lima Barreto se insere.

2.2. ROMANCE E DIÁRIO: FORMAS HÍBRIDAS

A literatura é sempre uma expedição à verdade.

Franz Kafka

O ato de narrar, presente tanto em *O diário do hospício* como em *O cemitério dos vivos*, acaba por inserir ambas as obras em um terreno de indefinição, ou melhor, de hibridização. Obviamente, cada gênero possui suas características, as quais serão aqui brevemente delimitadas como forma de comprovar a intersecção entre as formas do romance e do diário escritos por Lima Barreto.

Tentemos, então, inicialmente, entender a lógica do diário, para constataremos que, nesse caso, essas formas se completam. De acordo com BARTHES (2003), o fato de se escrever em um diário cria uma ilusão de proteção ficcional, o que significa dizer que o autor do texto fragmentado, tal qual se configuram as páginas desse tipo de escrita, acredita ou quer acreditar estar protegido da fluência do discurso literário:

Tenho a ilusão de acreditar que, ao quebrar meu discurso, cesso de discorrer imaginariamente sobre mim mesmo, atenuo o risco de transcendência; mas como o fragmento (o haicai, a máxima, o pensamento, o pedaço de diário) é finalmente um gênero retórico, e como a retórica é aquela camada da linguagem que melhor se oferece à interpretação, acreditando dispersar-me, não faço mais do votar comportadamente ao leitor do imaginário. (BARTHES, 2003, p. 110)

A esse respeito BLANCHOT (2003) assevera que o diário íntimo tem por aparência a liberdade e o caráter despretensioso uma vez que se pensa que tudo lhe é conveniente, qualquer tipo de escrita, com ou sem ordem. No entanto, existe uma regra inflexível que acaba por desfazer a ilusão de permissividade do diário: o calendário. “O calendário é o seu demônio, o inspirador, o compositor, o provocador e o vigilante” (BLANCHOT, 2005, p. 270).

Sendo assim, pode-se entrever que o ato de se escrever um diário, em consonância com o que BARTHES (2003) afirma, é uma tentativa, ainda que fadada à frustração, de se proteger, seja da ficção, seja de outros temores e, porque não dizer, tendo por base o autor em estudo, “uma proteção contra a loucura, o perigo da escrita”. (BLANCHOT, 2005, p. 273).

Para Lima Barreto não só os escritos em forma diarística, mas também a literatura em si, representou sempre uma maneira de se resguardar da alienação do mundo e de seus próprios pensamentos. Estando internado em um hospício, então essa proteção é vislumbrada como modo de sobreviver ao que ele entendia como aniquilação.

de todos os livros, o que mais amei e durante tanto tempo fez o ideal da minha vida foram as Vinte Mil Léguas Submarinas. 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 não me compreendia a mágoa, nem me debicava, sem luta, sem abdicação, sem atritos, no meio de maravilhas. (BARRETO, 2004, p.83)

A paixão incondicional pela leitura, como fica perceptível no excerto anterior, é tão intensa quanto a devoção pela escrita. Essa expectativa excessiva em relação ao sonho de se tornar um grande literato ocasionou por diversas vezes a decepção que ele próprio, dentro de parâmetros por demais rigorosos, julga ter contribuído para o seu fim, ou seja, como um alcoólatra, um louco.

É o que se constata no trecho a seguir, em que Lima Barreto se martiriza por sua falta de talento, ao passo que, talvez, o mais correto ou menos incoerente com seus dados biográficos fosse lamentar-se pelo não reconhecimento da crítica literária de sua época: “Minha capacidade inventiva e criadora, a minha instrução técnica e a minha pretensão eram insuficientes para fabricar um *Náutilus*, e eu bebia cachaça”. (BARRETO, 2004, p.83)

Por outro ângulo, é preciso pensar o diário também como uma maneira de se preparar para a posteridade. Do contrário, só resta o esquecimento e “escrever cada dia, sob a garantia desse dia e para lembrá-lo a si mesmo, é uma maneira cômoda de escapar do silêncio, como ao que há de extremo na fala”, agarrando-se “às asperezas da vaidade” (BLANCHOT, 2005, p. 273) num verdadeiro projeto de salvação de si mesmo.

Lima Barreto, na tentativa de “alterar os dias”, escreveu, dentre outros textos dessa modalidade, o seu *Diário do hospício*, provavelmente, na esperança comum a qualquer escritor de fazer um diário da obra que está escrevendo como que a assegurar o projeto em seus erros e acertos. No caso, a obra em conclusão era *O cemitério dos vivos*. Sobre essa estranha ambição, BLANCHOT (2005) afirma que

o escritor só pode escrever o diário da obra que ele não escreve. Vemos também que esse diário só pode ser escrito tornando-se imaginário, e imergindo-se, como aquele que escreve na irrealidade da ficção. Essa ficção não tem, necessariamente, relação com a obra que se prepara. (BLANCHOT, 2005, p. 277)

Coincidência ou não, o *Cemitério dos vivos* não foi concluído e ainda tornou-se um projeto tal qual o diário, que, por sua vez, carrega em si traços abertamente ficcionais. A ideia que se quer consolidar aqui é a de que existe um movimento reflexivo, o qual não permite afirmar, se do mesmo modo que *O diário do hospício* serviu de esboço para trechos de *O cemitério dos vivos*, este pode ser a âncora para as experiências biográficas do autor, não só no momento de internação como de outras que remetem a sua existência. A exemplo de Lima Barreto, BLANCHOT (2003) cita Kafka, cujo *Diário íntimo* não foi feito apenas de notas datadas sobre a sua vida, assim como de esboços de narrativas.

Além de se encontrar evidências no *Diário do hospício*, acerca das impressões do autor sobre os aspectos políticos, sociais e econômicos desse tipo de instituição como já foi explicitado em outros momentos nesse trabalho, o texto em análise se presta para que o autor exponha sua consciência a respeito de sua internação.

Sua falibilidade em relação ao vício do alcoolismo, bem como os motivos que o vinculam a ele será o ponto de partida para o espelhamento do autor/personagem – Lima Barreto/ Vicente de Mascarenhas. Como exemplo disso destaca-se o desabafo do autor, que servirá de base para a mesma reclamação do personagem em relação à forma de tratamento com os doentes do asilo:

Tiram-nos a roupa que trazemos e dão-nos uma outra, só capaz de cobrir a nudez, e nem chinelos ou tamancos nos dão. Da outra vez que lá estive me deram essa peça do vestuário que me é hoje indispensável. Desta vez, não. (...). Deram-me uma caneca de mate e, logo em seguida, ainda dia claro, atiraram-me sobre um

colchão de capim com uma manta pobre, muito conhecida de toda a nossa pobreza e miséria. (BARRETO, 2004, p. 19-20).

Voltei para o pátio. Que cousa, meu Deus! Estava ali que nem um peru, no meio de muitos outros, pastoreado por um bom português, (...). Da outra vez, fui para a casa-forte e ele me fez baldear a varanda, lavar o banheiro, onde me deu um excelente banho de ducha de chicote. Eu me lembrei do banho de vapor de Dostoievski, na *Casa dos Mortos*. Quando baldeei, chorei; mas lembrei de Cervantes, do próprio Dostoievski, que pior deviam ter sofrido em Argel e na Sibéria. Ah! A Literatura, ou me mata ou me dá o que eu peço dela. (BARRETO, 2004, p. 21).

Desse modo, as definições de BLANCHOT (2005) sobre os limites entre o diário e a narrativa deixam ressaltada uma característica desta. A narrativa trata do que não pode ser comprovado no plano da realidade. Enquanto a escrita do diário deixa entrever uma função essencial ao diário. Segundo esse teórico, “escreve-se para salvar a escrita, para salvar sua vida pela escrita, para salvar seu pequeno eu (as desforras que se tiram dos outros, as maldades que se destilam) ou para salvar seu grande eu, dando-lhe um pouco de ar”. (BLANCHOT, 2005, p. 274).

No caso de Lima Barreto, acaba por ficar muito ressaltado o fato de que existe uma intenção estética que ora se aguça ora se perde no decorrer do desabafo diarístico: "*Tenho vergonha de contar algumas dessas aventuras (...)*. Elas seriam pitorescas, mas não influiriam para o que tenho em vista. (BARRETO, 2004, p. 39)

Já esse exemplo que se segue encontra-se no *Diário do hospício*, embora apresente trechos que são puramente ficcionais, como a referência a um filho e uma mulher que de fato não existiram na vida do autor do diário. Aqui, se observa a hibridização entre ficção e realidade no mesmo texto, atestando, nesse caso, traços do diário e do romance, enquanto narrativa.

O dia é de tédio e eu procuro meios e modos de fugir dele, de voltar-me para mim mesmo e examinar-me. Não posso e sofro. Arrependo-me de tudo, (...) de não seguir os caminhos batidos e esperar que eu tivesse sucesso, onde todos fracassaram. Tenho orgulho de me ter esforçado muito para realizar o meu ideal; mas me aborreço não ter sabido concomitantemente arranjar dinheiro ou posições rendosas que me fizessem respeitar. Sonhei Spinoza, mas não tive força para realizar a vida dele; sonhei Dostoievski, mas me faltou sua névoa. Aborreço-me este hospício; eu sou bem tratado. Mas me falta ar, luz, liberdade. Não tenho meus livros à mão; entretanto, minha casa, o delírio de minha mãe... Oh! Meu Deus! (...) Meu filho ainda não delira; mas a toda hora espero que tenha o primeiro ataque... Minha

mulher faz-me falta, e nestas horas eu tenho remorsos como se a tivesse feito morrer. (BARRETO, 2004, p. 73)

Outros estudiosos, como Alain Girard, em seu livro *Le Journal Intime*, e Béatrice Didier chamam a atenção para outra faceta do diário, a qual nem sempre é bem aceita por críticos como Blanchot. Ambos atestam que o diário tem uma função muito importante nesse tipo de situação extrema vivida por Lima Barreto, uma vez que assegura, de certo modo, a integridade de um “eu” esvaído pelos acontecimentos externos e principalmente pela própria internação.

Vejo a vida torva e sem saída. A minha aposentadoria dá-me uma migalha com que mal me daria para viver. A minha pena só me pode dar dinheiro escrevendo banalidades para revistas de segunda ordem. Eu me envergonho e me aborreço de empregar, na minha idade, a minha inteligência em tais futilidades. (BARRETO, 2004, p. 61).

E, seguindo essa linha de raciocínio, pode-se afirmar que *O diário do hospício* tem muito a revelar, tendo em vista que em suas páginas aparentemente descompromissadas são feitas muitas tentativas de resgate de um “eu” que se sentia naturalmente agredido pela vida e ainda mais por ser punido por estar vivo.

Retornando ao capítulo I, são citados *o Homem*, *o Artista*, *o Louco* e poderiam ser citados tantos outros “eus”, à procura de *salvação*³²: o *cronista* que argumenta acerca da loucura e do sistema de tratamento nos Hospitais Psiquiátricos no início do século; *leitor* assíduo da biblioteca do hospício. Enfim, o autor que recria sua própria realidade na pele de Vicente de Mascarenhas.

Não posso e sofro. Arrependo-me de tudo, de não ter sido um outro, de não seguir os caminhos batidos e esperar que eu tivesse sucesso, onde todos fracassaram. Tenho orgulho de me ter esforçado muito para realizar o meu ideal; mas me aborreço não ter sabido concomitantemente arranjar dinheiro ou posições rendosas que me fizessem respeitar. Sonhei Spinoza, mas não tive força para realizar a vida dele; sonhei Dostoiévski, mas me faltou a sua névoa. (BARRETO, 2004, p.73)

Essa confissão de Lima Barreto de insucesso diante da vida faz referência ao que diz Márcio Couto acerca da dimensão social do *Diário*. Para o referido estudioso, “a riqueza maior do diário íntimo está no diálogo do autor com seu tempo” (COUTO,

³² Termo usado por Blanchot.

2010, p.1). O tempo, a República recém-instituída, a condição racial, os embates políticos, os traços raciais tão evidenciados e discriminados, não lhe eram favoráveis. Bem da verdade, no caso de Lima Barreto, não só em *O diário do hospício*, como em toda sua trajetória literária, o diálogo teve sempre um tom de agressiva insatisfação que mais se assemelha a brados contestando o presente.

Essa contestação mantém-se latente no *O cemitério dos vivos*, sendo que uma leitura atenta do restante dos textos de Lima Barreto demonstra a mesma postura. Dessa forma, o *Diário* é, incontestavelmente, como já se disse acima, a argamassa para a construção da obra do autor em questão.

A polícia, não sei como e por quê, adquiriu a mania das generalizações, e as mais infantis. Suspeita de todo o sujeito estrangeiro com nome arrevesado, assim os russos, polacos, romaicos são para ela forçosamente cáftens; todo cidadão de cor há de ser por força um malandro; e todos os loucos hão de ser por força furiosos e só transportáveis em carros blindados.

Os superagudos homens policiais deviam perceber bem que há tantas formas de loucura quanto há de temperamentos entre as pessoas mais ou menos sãs, e os furiosos são exceção; há até dementados que, talvez, fossem mais bem transportados num coche fúnebre e dentro de um caixão, que naquela antipática almanjarra de ferro e grades. (BARRETO, 2004, p. 153/154)

Observa-se, assim, que o escritor contraria a ideia mais comum que se tem de diário; ou seja, a impressão de que quem escreve um diário o faz para se esconder do mundo, proteger-se do julgamento da sociedade, consonante com a fala de BLANCHOT (2005) de que escrever um diário íntimo é “colocar-se sob a proteção dos dias comuns”.

A análise do texto em questão nos faz refletir acerca do drama existencial vivido pelo autor e nos dá noção de seu sentimento de fragmentação e deslocamento diante das circunstâncias às quais estava condenado quando escreveu o seguinte depoimento publicado na primeira página de *O cemitério dos vivos*:

Estou no Hospício 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.

Tiram-nos a roupa que trazemos e dão-nos uma outra, só capaz de cobrir a nudez, e nem chinelos ou tamancos nos dão. Da outra vez que lá estive me deram essa peça do vestuário que me é hoje indispensável. Desta vez, não. O enfermeiro antigo era humano e bom; o atual é um português (o outro o era) arrogante, com uma fisionomia bragantina e presumida. Deram-me uma caneca de mate e,

logo em seguida, ainda dia claro, atiraram-me sobre um colchão de capim com uma manta pobre, muito conhecida de toda a nossa pobreza e miséria.

Não me incomodo muito com o hospício, mas o que me aborrece é essa intromissão da polícia na minha vida. De mim para mim, tenho certeza que não sou louco, mas devido ao álcool, misturado com toda a espécie de apreensões que as dificuldades de minha vida material há seis anos me assoberbam, de quando em quando dou sinais de loucura: delírio (BARRETO, 2004, p.19/20).

No entender de Philippe Lejeune (2008), o diário nada mais é que “uma escrita quotidiana: uma série de *vestígios datados*”, ainda que esta não seja regularmente quotidiana. No caso de Lima Barreto, a irregularidade das anotações dependia não só da vontade, como também da disponibilidade do referido autor, que cumpria a rotina de um hospício. Além dessas considerações, o crítico atesta que o conteúdo do diário:

...depende de sua função: todos os aspectos da atividade humana podem dar origem a manter um diário. A forma, por fim, é livre. Asserção, narrativa, lirismo, tudo é possível, assim como todos os níveis de linguagem e de estilo, dependendo se o diarista escreve apenas para ajudar a memória, ou com intenção de seduzir outra pessoa. (LEJEUNE, 2008, p. 261)

Há ainda alguns estudiosos que apontam como traços distintivos do diário, certas características que são bastante visíveis nas obras de Lima Barreto. Além da descontinuidade na narrativa a que se referiu Lejeune, o diário se marca pelo decritivismo, pelo gosto pelo pormenor, porque é dele que se nutre para uma narrativa sem fim: “a preferência pelas folhas soltas [...] também se explica certamente pelo desejo de evitar a situação de fim: escapamos ao mesmo tempo da obrigação de preencher e da necessidade de parar” (2008, p. 272).

Segundo LEJEUNE (2008), diário, é virtualmente interminável desde o início, uma vez que sempre haverá um tempo vivido posterior à escrita, tornando necessária uma nova escrita e que, um dia, esse tempo posterior assumirá a forma de morte. (p. 273) E, ao que parece, por várias vezes, o autor se prende ao senso de descrição excessiva para sustentar a continuidade dessa narrativa.

O mobiliário, o vestuário das camas, as camas, tudo é de uma pobreza sem par. 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. (BARRETO, 2004, 23)

Neste trecho fica perceptível outro ponto de distinção do diário o qual é abordado por MATHIAS (1997, 41), o de que “A realidade parcelar resulta do sentimento de uma identidade pulverizada, por descobrir e inventariar”. Isso demonstra que o autor parte da descrição comum a qualquer diário para ficcionalizar sua própria existência em momentos posteriores:

Aborrece-me este hospício; eu sou bem tratado; mas me falta ar, luz, liberdade. Não tenho meus livros à mão; entretanto, minha casa, o delírio de minha mãe...Oh! Meu Deus! Tanto faz, lá ou aqui... Sairei desta catacumba, mas irei para a sala mortuária que é minha casa. Meu filho ainda não delira; mas a toda a hora espero que tenha o primeiro ataque... (BARRETO, 2004, 73)

O *inventariar* a que se refere MATHIAS (1997), nesse trecho do *Diário do hospício*, aparece quando o autor parte de sua insatisfação em relação à ausência da liberdade tolhida pelo internamento no asilo, e literalmente cria um personagem que possui um filho, que não delira como o pai. Há, pois, uma clara referência biográfica ao pai que foi diagnosticado como louco e a ele próprio que seguiu o mesmo caminho do pai, alcoólatra e louco.

No momento seguinte, o autor novamente referencia-se a um fato também ficcional. Lima Barreto refere-se a uma esposa e sugere o quanto a ausência desta o faz sofrer e desejar a morte. Nesse caso, não seria muito incoerente supor que o escritor de fato estivesse bastante cansado de sua existência, mas usa um personagem para justificar esse sentimento que ele mesmo duvida ser absolutamente verdadeiro, como se perscrutasse o seu íntimo à procura de uma resposta: “Minha mulher faz-me falta, e nestas horas eu tenho remorsos como se a tivesse feito morrer. Logo, porém, como vem de mim mesmo ou de fora de mim uma voz que me diz: É mentira.” (BARRETO, 2004, p. 73)

Em suma, o diário possui várias funções, já que se multiplica em sentidos: registro histórico, criação estética, Ou, levando em consideração o que observa Lejeune, embora pareça um tanto idealista, o diário tem uma utilidade que se coloca acima das

demais; que é a de manter a memória viva, e à medida em que é exercitada, ocasiona o conhecer-se via escrita, deliberar, resistir, pensar, escrever. Este ainda afirma que “Um vestígio datado isolado é antes um memorial do que um diário, que começa quando os vestígios em série querem apreender o tempo em pleno movimento, mais do que fixá-lo a um acontecimento fonte.” (2008, p.296)

Já o romance³³, enquanto gênero literário, referente à modalidade de texto narrativo, dotado de complexidade narrativa, é declaradamente ficcional e se torna o gênero predileto da classe burguesa, no período denominado Romantismo, a partir do século XVIII, com a publicação de *Dom Quixote de la Mancha*³⁴. Contudo, é no Realismo que o romance ganha status verdadeiro por se constituir um espaço permissivo para a descrição minuciosa.

É interessante ressaltar que o romance sofre várias ameaças ao longo dos tempos quanto à integridade de gênero. Isso pode ser explicado pelo fato de sua descendência vincular-se à epopeia e, estando esta perdida no tempo, o romance é obrigado a se modificar em contextos como o da Revolução Industrial. A partir do advento da imprensa, o romance é colocado em confronto com o jornal e, posteriormente, na linha do tempo histórico, com a televisão, tendo, pois, que se adequar quanto ao conteúdo e à estrutura.

Nesse sentido, pode-se entender que a estrutura do romance sofre dinamicamente transformações que resvalam pelo terreno da coerência interna, a qual servia de norte para o entendimento lógico da narrativa.

Tanto o diário quanto o romance possuem elementos que comprovam suas classificações, tanto como textos autobiográficos quanto ficcionais. No entanto, para que não pareça assim tão simplista tal comparação, serão utilizados para o desenvolvimento dos próximos itens, alguns dos *operadores de identificação*, citados por Gasparini (2004), para comparação dos personagens centrais do diário e do romance.

³³ Nesse caso, considera-se o romance moderno que, embora derive das epopeias e receba a influência direta das novelas de cavalaria, ganha outro tipo de formação a partir do advento da imprensa.

³⁴ Escrita no século XVII, *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, é considerada pela crítica literária como o precursor do romance moderno. Vale lembrar que essa obra é uma referência ao romance de cavalaria e contribui sobremaneira a firmar o gênero que viria substituir a epopeia, que já se encontrava em decadência.

No caso desses textos, observam-se pontos que se interligam de modo quase direto: a referência ao título da obra que é feita tanto por Lima Barreto quanto por Vicente Mascarenhas; a descrição do hospício que também perpassa pela observação de ambos; a impotência diante do vício do alcoolismo, motivo das internações e a justificativa para que os dois se atestem como sãos; a tentativa inútil de entendimento ou pelo menos explicação da loucura que constitui ponto de dúvida para o homem e para o personagem; a frustração acerca da vida que abate tanto um quanto o outro; e, por fim, a paixão pela literatura se lhes apresentando como esperança.

Como o título do romance, *O cemitério dos vivos*, cumprindo sua função, sintetiza todo sentimento de desilusão de Lima Barreto por meio da voz de Vicente Mascarenhas, talvez seja mais justo terminarmos por esse indicador de semelhança. No Diário do hospício, entre uma observação e outra, entre um questionamento e outro, o autor deixa entrever seu desencanto a respeito de seu destino:

Não há dinheiro que evite a morte, quando ela tenha de vir; e não há dinheiro nem poder que arrebate um homem da loucura. Aqui no hospício, com as suas divisões de classes, de vestuário etc, eu só vejo um cemitério³⁵: uns estão de carneiro e outros de cova rasa. (BARRETO, 2004, p. 69)

Percebe-se nessa expressão, tanto uma alusão ao sentimento que o autor possui em virtude do seu internamento no hospício, ou seja, o de aniquilamento de tudo o que representa o mundo externo, como também configura uma crítica à divisão social, mesmo tratando-se de um hospital psiquiátrico. No exemplo que se segue, a angústia pelo aprisionamento fica ainda mais evidente em um tom de extrema melancolia e afirmação de que sua infelicidade tem início com a morte de sua mãe. A expressão usada desta vez é catacumba e, diferentemente da citação anterior o autor confessa, sua desilusão é maior que o próprio hospício.

Não posso e soffro. Arrependo-me de tudo, de não ter sido um outro, de não seguir os caminhos batidos e esperar que eu tivesse successo, onde todos fracassaram. ...Aborreço-me este hospício; eu sou bem tratado; mas me falta ar, luz, liberdade. Não tenho meus livros à mão; entretanto, minha casa, o delírio de minha mãe...Oh! Meu Deus! Tanto faz, lá ou aqui... Sairei desta catacumba³⁶, mas irei para a sala mortuária que é minha casa. Meu filho ainda não delira; mas a toda a

³⁵ Grifo nosso.

³⁶ Idem.

hora espero que tenha o primeiro ataque... (BARRETO, 2004, p. 73)

Por fim, ao se referir a um dos internos da instituição, “Esperando a sua morte próxima, a família levou-o para casa. Vai mudar de cemitério – coitado!” (BARRETO, 2004, p. 86), Lima Barreto lamenta sua partida atestando que, para alguém que é órfão, seja pela loucura, seja pela bebida, seja pelo inconformismo diante das desigualdades do mundo, só resta o sepulcro, o isolamento, a segregação social, que ele, como excluído, conhecia muito bem.

No romance, Vicente Mascarenhas segue fazendo referências ao título da obra, bem como dando continuidade à impressão do autor sobre o tratamento da loucura para aqueles que, pela força das convenções sociais, não se enquadram no sistema da normalidade. No exemplo abaixo, os termos grifados, coche fúnebre e caixão, atestam o exposto.

A polícia, não sei como e porquê, adquiriu a mania das generalizações, e as mais infantis. Suspeita de todo o sujeito estrangeiro com nome arrevesado, assim os russos, polacos, romaicos são para ela forçosamente cáftens; todo cidadão de cor há de ser por força um malandro; e todos os loucos hão de ser por força furiosos e só transportáveis em carros blindados.

Os superagudos homens policiais deviam perceber bem que há tantas formas de loucura quanto há de temperamentos entre as pessoas mais ou menos sãs, e os furiosos são exceção; há até dementados que, talvez, fossem mais bem transportados num coche fúnebre e dentro de um caixão³⁷, que naquela antipática almanjarra de ferro e grades. (BARRETO, 2004, p.153)

Por fim, o autor cita o título completo referindo-se ao episódio de um leproso internado no hospital, causador do mesmo sentimento de aversão que a sociedade positivista dispensa aos loucos: “Parece tal espetáculo com os célebres cemitérios de vivos³⁸ que um diplomata brasileiro, numa narração de viagem, diz ter havido em Cantão, na China.” (BARRETO, 2004, p. 189)

Como uma das marcas principais, o romance possui uma duplicidade que se sutenta pelos pilares da fantasia e da realidade, atestando a essência da própria arte literária, a de estabelecer o elo entre o real e o ficcional. Essa duplicidade também pode ser percebida nas obras em estudo, via narrativa diarística e romanesca, à medida em

³⁷ Idem.

³⁸ Idem.

que o diário apresenta traços de ficcionalidade e o romance apresenta aspectos que são característicos da confissão.

2.3. PROBLEMAS DO NARRADOR EM *O DIÁRIO DO HOSPÍCIO E O CEMITÉRIO DOS VIVOS*

*Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém.
Provavelmente a minha própria vida. Viver é uma espécie de
loucura que a morte faz.*

Clarisse Lispector

Antes do narrador, de sua classificação, de seu julgamento vem o ato de narrar, que tem com única função tão somente contar uma história. Se esta é verdadeira ou inventada, ou se ainda é as duas verdades juntas, é irrelevante. Quem narra quer chegar ao outro lado, numa sequência de acontecimentos. O que é narrar já é outro ponto a ser pensado. Na verdade, um verdadeiro desafio, já que o narrar traz em si uma atitude política. Nele, palavras ganham o poder de espelhar aquele que narra.

Levando em consideração o que atesta Aristóteles, na *Poética* (1997), sobre mimese, pode-se entender esse ato de narrar como um modo de representação da realidade, uma imitação que se configura de três modos distintos. O primeiro se faria por meio de um mediador, ou seja, um narrador em 3ª pessoa; o segundo ocorreria via experiência, o que corresponde a um narrador em 1ª pessoa; e o terceiro modo, se concretizaria apenas com a ação de personagens, sem a presença da figura do narrador.

Por outro viés, Walter Benjamin (1994) expõe que o ato de narrar deriva de um tipo de experiência coletiva. E, estando nossa sociedade capitalista de agora cada vez mais entregue ao silêncio e à solidão, o ato de narrar está escasso e em vias de desaparecimento. Segundo o estudioso: “Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo.” (BENJAMIM, 1994, p. 27). Acrescenta ainda que “A arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade - está em extinção.” (BENJAMIN, 1994, p. 36).

Conforme ADORNO (2003) em seu texto *Posição do narrador no romance contemporâneo*, enquanto o narrador do romance realista primava pela objetividade, com o intuito claro de dominar existência, bem como a relação do sujeito com a sociedade, o narrador do início do século XX valoriza a subjetividade, acentuando o

estranhamento do sujeito com a sociedade em franca transformação.

Dentro dessa evolução da narrativa, enxerga-se a inevitável evolução da figura do narrador até o início do século XX que é o período em que se localiza o autor no presente estudo. Como se sabe, Lima Barreto foi bastante resistente em relação ao seu contexto histórico, repleto de transformações políticas e sociais. Por que não dizer que, sendo ele de classe social mais baixa, alcoólatra e mestiço num Brasil recém-republicano, não encontrou nenhum alento para que pudesse concretizar seu desejo de se tornar um literato conhecido e respeitado, ao contrário de Machado de Assis.

No entanto, além das questões de localização, é preciso atentar para outro impasse situado em *O cemitério dos vivos*, que é a questão da identidade. Como se percebe nesta obra, a loucura é índice da diferença. O autor vive a experiência do hospício e dela retira o material narrativo que compõe as páginas do diário e do romance em questão.

Perceba, como nesse trecho do romance, o autor/personagem, Vicente Mascarenhas, já internado no hospício, deixa evidenciada a mesma intencionalidade narrativa que o autor, Lima Barreto expôs ao escrever o diário: “Essa narração, porém, não tem por fim indicar medidas de administração; quero contar simplesmente as impressões da minha sociedade com os loucos, as minhas conversas com eles, e o que esse transitório comércio me provocou pensar”. (BARRETO, 2004, p. 233)

O inesperado, entretanto, é que a segurança pretendida no ato de narrar, acaba por ser ameaçada e o autor se surpreende com a nova realidade. Nesse sentido, o texto vai aos poucos contradizendo a si mesmo numa dialética pujante entre o igual e o diferente. No hospício, entre outros loucos, o autor é aceito e começa a buscar, ainda que de maneira borrada, os contornos de uma identidade que ele nunca teve: “Estou no Hospício, ou melhor, em várias dependências dele [...]” (BARRETO, 2004, p.19)

Essa sensação de fragmentação é a primeira de muitas que o autor tem diante das circunstâncias a que ficou entregue. Logo depois, ele parte para uma atitude de tentativa de justificação de sua presença naquele local, de negação e de observação detalhada do hospício.

Não me incomodo muito com o hospício, mas o que me aborrece é essa intromissão da polícia na minha vida. De mim para mim, tenho certeza que não sou louco; mas devido ao álcool, misturado com toda espécie de apreensões que as dificuldades de minha vida material há seis anos assoberbam, de quando em quando dou sinais de loucura: delírio... Voltei para o pátio. Que cousa, meu Deus! Estava ali que nem

um peru, no meio de muitos outros, pastoreado por um bom português, que tinha um ar rude, mas doce e compassivo, de camponês transmontano. (BARRETO, 2004, p. 20/21)

Na citação o autor questiona a intromissão da polícia na situação em que se encontra, como se questionasse não só a violência do tratamento, como também o lugar, a própria condição do louco no Brasil do início do século. De acordo com Alfredo Bosi em seu ensaio, *O cemitério dos vivos – testemunho e ficção* (1996) é, de fato, impressionante a lucidez do autor em questão quando se posiciona acerca da opressão no Estado Republicano. Segundo as observações do estudioso,

Desde o início dos seus apontamentos Lima Barreto mostra que a polícia é um instrumento que serve de veículo para encaminhar o suposto demente a um lugar apartado, na medida em que ele é confundido com o marginal. Por algum tipo de comportamento considerado anormal, deve ser retirado da sociedade e encerrado em uma espécie de depósito onde os seres “normais” não o vejam nem mantenham com ele qualquer contacto. O aparelho policial aparece, mais de uma vez, como a primeira triagem, que separa o joio do trigo social. O joio será em seguida peneirado: de um lado, o meliante, que vai para a delegacia e a cadeia; de outro, essa figura estranha, paradoxal, quase inclassificável, o réu sem culpa, mas igualmente forçado à reclusão.

Se na cela do presídio o réu era seviciado antes de qualquer sentença do juiz, o que Lima sofreu nas dependências do casarão da Praia Vermelha foi uma série de violências que ainda se praticavam na maioria dos hospícios da República Velha. (BOSI, 1996, p. 15)

Passado o primeiro impacto de sua internação o autor tem sua identidade fragmentada mais uma vez pelo desespero de constatar sua incapacidade de sobreviver a tantos sortilégios: “Estou seguro que não voltarei a ele pela terceira vez; senão, saio dele para o São João Batista, que é próximo. Estou incomodando muito os outros, inclusive os meus parentes.” (BARRETO, 2004, p. 20). E em busca do não aniquilamento, ele se apega ao que lhe pareceu sempre uma tábua de salvação: “Ah! A literatura ou me mata ou me dá o que eu peço dela.” (BARRETO, 2004, p.21)

Por outro lado, na medida em que o autor deixa as dores e as dificuldades por conta da rotina do asilo, sua escrita torna-se ao mesmo tempo testemunho e terapia. O discurso de Lima Barreto, nesse contexto em que ele próprio duvida de sua integridade mental, transforma-se na voz da loucura a qual, em *O cemitério dos vivos*, manifesta-se ainda na maneira como o texto traça a quebra de relação com o que vem estabelecido

em seu tempo como elemento canonizado.

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 vi a vida fechada. Moço, eu não podia apelar para minha mocidade; ilustrado, não podia fazer valer a minha ilustração; educado, era tomado por um vagabundo por todo mundo e sofria as maiores humilhações. A vida não me tinha mais sabor e parecia que me abandonava a esperança. (BARRETO, 2004, p. 178)

No exemplo exposto, o narrador/personagem do romance descreve pormenorizadamente os motivos que o levaram àquela situação de interno do Hospício. Tal descrição, não por mera coincidência, em muito se assemelha à descrição feita pelo autor no diário escrito no hospital. Vicente Mascarenhas permanece a descrever com extrema lucidez o dia da sua primeira internação. No caso, o sobrinho André corresponde ao irmão, que sendo da polícia, o encaminhou para a sua primeira internação.

Depois de beber consecutivamente durante uma semana, certa noite amanheci de tal forma, gritando e, no dia seguinte passei de tal forma, cheio de terrores que o meu sobrinho André, que já era empregado e muito me auxiliava, não teve outro remédio senão pedir à polícia que me levasse para o hospício. Foi esta a primeira vez. (BARRETO, 2004, p. 178)

Segundo HIDALGO (2008), o eu estilizado por toda ordem de humilhações, desde a nudez até o fato de se ver obrigado a conviver com pacientes com sérios e evidentes distúrbios psiquiátricos, o fez se apegar à literatura como uma forma de resistência àquela terrível experiência. A esse respeito o pesquisador ainda ressalta que,

Ao escrever *Diário do hospício* durante a sua segunda internação no Hospital Nacional dos Alienados, em 1919/20, Lima Barreto produziu uma escrita do extremo, uma narrativa-limite para dar conta da experiência radical vivenciada. Quando foi alojado na seção de indigentes, a camada social mais desprivilegiada do manicômio, de escritor passou a paciente psiquiátrico; de jornalista a alcoólatra; de funcionário público a indigente. Com o corpo detido, disciplinado e socialmente deslocado, o autor criou uma literatura da urgência, escrita decorrente de uma situação de emergência, que se consolidou como inscrição capaz de ir além das técnicas de controle corporal no hospital psiquiátrico. (HIDALGO, 2008, p.01)

O narrador do romance segue a observação na tentativa exacerbada de racionalização da loucura. Para ele, assim como foi com o próprio Lima Barreto, é de fato uma questão de sobrevivência de uma morte validada pela instituição positivista do início do século XX.

O espetáculo da loucura, não só no indivíduo isolado, mas, e, sobretudo, numa população de manicômio, é dos mais dolorosos e tristes espetáculos que se pode oferecer a quem ligeiramente meditar sobre ele. Dizia Catão que os sábios tiram mais ensinamentos dos loucos que estes deles. ... Que inimigo da nossa espécie é esse que se compraz em nos rebaixar? (BARRETO, 2004, p. 179)

Tão consciente se apresenta o autor, agora se expressando nas páginas do diário, diante das circunstâncias a que está entregue que, atento à lógica do hospício e do tratamento da loucura em si, se contém para que não se assemelhe a nada que sua visão treinada pelo senso crítico inerente percebe naquele espaço: “[...] se não choro, é para não me julgarem totalmente louco.” (BARRETO, 2004, p.74)

É perceptível também que vários personagens aparecem na obra sem o nome desenvolvido, mas apenas em siglas, tais como: F. P., H. R., S. A., Q., entre outros. Esta forma de apreensão generalizante pode ser entendida de diversas maneiras, tal como recurso de ocultação. O autor, que se vê nas dependências do asilo, também se visualiza nos próprios doentes? Isso o faz ocultar os nomes que por muitas vezes não poupou em seus textos jornalísticos. No capítulo IV, o autor observa que

Há um doente aqui, F. P., em que eu vejo misturados o amor e a presunção de inteligência e de saber. É o mais bulhento e rixento da casa. Desde as cinco horas da manhã até às sete ou oito da noite, ri, vive a gritar, a berrar, proferindo as mais sórdidas pornografias. Compra barulho com doentes e guardas, descompõe-nos, como já disse; mas, dentro em pouco, está ele abraçado com aqueles mesmos com que brigou há horas, há dias. (BARRETO, 2004, p.45)

Em outro momento, o autor segue a descrever o comportamento dos loucos e obviamente a criticar todos os métodos de tratamento destinados a essa espécie de doença que, como ele mesmo atesta nesse capítulo, não pode ser explicada, tampouco curada, mas não deveria ser usada como forma de poder. A grande ironia é a definição

de louco clássico que o autor desenha. Esta é muito próxima das suas descrições ácidas acerca de alguns de seus personagens.

É um louco clássico, com delírio de perseguição e grandeza. É um homem inteligente, mas com cultura elementar, e o seu delírio, desde que não se o interroge pela base, parece à primeira vista a mais pura verdade. No começo, ele me enganou; e julguei certo tudo o que dizia, mas, por fim, ele me revelou toda a sua psicose. Por me parecer interessante, eu vou reproduzir as histórias que ele me contou, procurando não quebrar a lógica mórbida com a qual as articulava. Ele é de Sergipe e chama-se V. de O. (BARRETO, 2004, p.47)

No entanto, neste exemplo, as letras ganham uma conotação de imprecisão para denotar a culpa que sente pelo próprio destino. O eu narrativo se esfacela em arrependimento pela luta empreendida em nome da literatura e da sabedoria intelectual. Nesse momento, o autor deixa-se resvalar para um terreno de absoluta subjetividade. Aqui não se evidencia projeto, evidencia-se o eu em crise com o seu destino.

... atribuo a mim mesmo a culpa do que me sucede, ao mesmo tempo culpo F., culpo Z., culpo X. e toda a humanidade, a sociedade em que vivo, mas não quero. Contudo, eu queria viver isolado, fora dessa paixão pela literatura, pelo estudo. Creio que ela me faz mal e lastimo não ter outra forma de talento em que minha inteligência pudesse trabalhar absorver toda a minha atividade, sem comunhão com os meus semelhantes. Queria ser um geômetra, mesmo medíocre, mas da família de Arquimedes, conforme o desenha Plutarco, na vida de Marcellus... (BARRETO, 2004, p. 74)

Considerando ainda *O cemitério dos vivos* uma obra biográfica com os contornos de trabalho literário, pode-se ver o processo de nomeação por siglas e a forma como o narrador de primeira pessoa aparece no texto como uma maneira de generalizar o fenômeno. O eu narrador, apesar de relatar fatos ocorridos com ele na realidade concreta, o faz de tal maneira que se tornou entidade típica e, dessa forma, fictícia. E isso, como já foi dito anteriormente, pode ser comprovado pelas intersecções dos trechos ficcionais, presentes no romance.

De qualquer modo, é imprescindível que se observe uma vez mais a necessidade da literatura confessional nesse momento, tendo por princípio a necessidade de narrar a própria história como também a de conseguir, via leitura, uma identificação com o outro impresso nas escritas. Não importando, nesse contexto, a existência de desvios,

intencionais ou não.

O autor se confessa adepto da fantasia e da imaginação como uma característica intrínseca que o impede de sucumbir ao rigor do mundo tal qual lhe é imposto; tal qual é imposto a um homem de sua categoria social, de sua condição econômica, de sua indesejável presença política.

Eu sou dado ao maravilhoso, ao fantástico, ao hipersensível; nunca, por mais que quisesse, pude ter uma concepção mecânica, rígida, do Universo e de nós mesmos. No último, no fim do homem e do mundo, há mistérios e eu creio neles. Todas as prosápias sabichonas, todas as sentenças formais dos materialistas, e mesmo dos que não são, sobre as certezas da ciência, me fazem sorrir e creio que este meu sorriso não é falso, nem precipitado, ele me vem de longas meditações e de alanceantes dúvidas. (BARRETO, 2004, p.40)

Nesse excerto, o autor se autodefine como imaginativo e inconformado com as verdades absolutas da ciência e da humanidade. Essa postura, além de justificar a impossibilidade de limitar realidade e ficção nas obras em estudo _uma vez que o autor declara viver da imaginação criadora nesse e em diversos outros trechos _ coaduna-se com seu posicionamento frente ao Positivismo de sua época.

Nesse sentido, Lima Barreto cria, então, um narrador *homodiegético* - Tito Flamínio, que será em definitivo nas edições póstumas, Vicente Mascarenhas, em *O cemitério dos vivos*, o que determina a limitação do saber percebido, já que aumenta a profundidade psicológica da apreensão do que está sendo narrado.

Consoante Genette (1995, p. 243-244), o narrador *homodiegético* introduz informações advindas da sua própria experiência diegética, visto que tendo vivido a história como personagem retira dela as informações necessárias para construir o seu relato, exerce “um papel de observador e de testemunha”.

Feria-me também o meu amor-próprio ir ter ali pela mão da polícia, doía-me; e, mais me doeu, quando, nesse dia de Natal, eu tomei café num pátio, sem mesa, e, sem ser em mesa, com prato sobre os joelhos, comi a refeição elementar que me deram, servida numa escudela de estanho e que eu levava à boca com uma colher de penitenciária. Jamais pensei que tal coisa me viesse acontecer um dia; hoje, porém, acho uma tal aventura útil, pois temperou o meu caráter e certifiquei-me capaz de resignação. (BARRETO, 2004, p. 154)

Como se sabe, tal complexidade se justifica porque esse narrador advém

claramente do locutor do *Diário do hospício*, o qual esteve internado e viveu a experiência da loucura, bem como comunga de vários acontecimentos de sua própria existência como o fato de se sentir um escritor frustrado e um derrotado pelo vício.

Sendo, entretanto, a obra citada classificada como romance, paira uma dúvida acerca da semelhança do narrador *limabarretiano* com o narrador solitário do romance (ADORNO, 2003), que, ao contrário do narrador descrito por Walter Benjamin, é arrancado da experiência coletiva e do distanciamento temporal e é lançado à experiência efêmera da era do jornal e do livro. A voz do diário se identifica com a experiência, mas do mesmo modo não se identificaria com a solidão do narrador do romance?

Cá estou na Seção Calmeil há oito dias. Raro é o seu hóspede com quem se pode travar uma palestra sem jogar o disparate... 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?! As que cercavam Dante tinham em comum o *stock* de idéias indispensável para compreendê-lo; estas não têm mais um para me compreender, parecendo que têm um outro diferente, se tiverem algum. (BARRETO, 2004, p.32-33)

Retomando o que afirma Adorno (2003), o ato de narrar na modernidade sofre uma alteração significativa em virtude da desintegração da identidade da experiência. Se o narrador realista se colocava como detentor da verdade - postura imposta pelo advento da imprensa no XIX - o narrador da sociedade do pós-guerra mergulha na subjetividade da história em busca da essência humana, causando um estranhamento na relação sujeito e sociedade por meio de narrativas ou tentativas de contar experiências insólitas que fogem à objetividade imparcial e impassível do narrador demiurgo. E isso, em certa medida, se aproxima do que se percebe no narrador autobiográfico de Lima Barreto na referida obra ao romper com a objetividade imposta pela sociedade republicana.

É coerente, pois, observar que há uma confluência entre os conceitos de Adorno (2003) e Paz (1993) acerca do narrador do século XX. Nos dizeres de Octavio Paz, esse narrador é “o interlocutor mítico e suas vozes misteriosas se evaporam. O homem ficou sozinho na cidade imensa e sua solidão é a de milhões como ele” (PAZ, 1993, p. 45).

O nosso “herói”, o narrador de o *Diário do Hospício* é um solitário que representa uma *multidão de solitários*, singularizando, por meio de sua voz em primeira pessoa, seu inconformismo e o sentimento de humilhação diante do que se lhe apresentava. A questão é que Tito Flamínio, o narrador de *O cemitério dos vivos*,

coloca-se em situação idêntica dentro da obra declarada ficcional.

Imaginei-me amarrado para ser fuzilado, esforçando-me para não tremer nem chorar; imaginei-me assaltado por facínoras e ter coragem para enfrentá-los; supus-me reduzido a maior miséria e mendigar; mas por aquele transe eu jamais pensei ter de passar...Realizei, entretanto, o serviço até o fim, e foi com uma fome honesta que comi pão e tomei café. (BARRETO, 2004, p.157)

Seria também possível alocarmos esse narrador de Lima Barreto no conceito de narrador pós-moderno de Silviano Santiago (2002), o qual também inaugura a ideia de narrador mediático e retoma o fator experiência como fundamento para o ato de narrar, observado por Benjamim (1994), estando, contudo, inserido em um contexto de temporalidade caleidoscópica, diverso dos narradores tradicionais ou modernos. E, em virtude disso, usa como ferramenta a ironia contra si mesmo na captura de um leitor com que mais se identifique que, de fato compreenda a personagem vista esvaziada de experiências dignas de serem narradas como a passagem pelo hospício, por exemplo.

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 tanta grandeza, e ver agora, de uma hora para outra, sem ter perdido de fato a minha situação, cair tão baixo, que quase me pus a chorar que nem uma criança. (BARRETO, 2004, p. 159)

O narrador sabe que tem a palavra onde ninguém mais a tem, todavia, sabe também que sua palavra não tem mais utilidade, daí o foco do olhar e da palavra sobre aqueles que não a têm. Assim, o narrador pós-moderno observa para contar o que vê sem se preocupar em dar conselhos.

Por fim, há a questão primeira do narrador desse texto. O eu estilizado antecede a internação e a narração dos eventos ocorridos tanto em espaços reais como ficcionais. No espaço existencial anterior ao hospício, ele se vê rechaçado, como um estranho. Somente depois de entrar no espaço do hospício, onde é aceito por outros que são iguais, o eu narrador assume sua verdadeira identidade. De louco? Não, de marginalizado.



Possam estas palavras de grande fé; possam elas na sua imensa beleza de força e de esperança atenuar o mau efeito que vos possa ter causado as minhas palavras ... É que eu não soube dizer com clareza e brilho o que pretendi; mas... garanto-vos: pronunciei-as com toda a sinceridade e com toda a honestidade de pensar.

Lima Barreto

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda literatura dita confessional carrega em si a experiência daquele que narra sua história e daquele que se revela dentro e a partir dela. É justamente por isso que todas essas modalidades de texto, seja diário, seja romance autobiográfico, devem ser tomados com cautela. O gesto confessional guarda, intencionalmente ou não, desvios que se disfarçam na sensação de sinceridade e de confiabilidade da voz em primeira pessoa.

O produto desse tipo de relação entre discurso confessional e discurso literário, embora tenha causado polêmica ao longo dos tempos, vem firmando-se como uma prática cada vez mais comum e mais apreciada entre o público leitor. Certamente em virtude da possibilidade que oferece o reconhecimento de quem lê naquele que escreve.

Vista da perspectiva de quem escreve, a promoção de um encontro consigo mesmo, via texto, diarístico ou romanesco, pode ser entendida como uma tentativa de aplacar a solidão do homem moderno que, como atesta Walter Benjamim, perdeu ao longo do tempo a condição de compartilhar coletivamente suas experiências.

No caso de Lima Barreto, a literatura de confissão, configuradas nas páginas do *Diário do hospício* e *no cemitério dos vivos*, vão além do desejo de revelação. O que se percebe, nessa situação específica, é uma necessidade de manter-se vivo dentro de um contexto totalmente desfavorável quanto às condições físicas como também aquelas relativas às psicológicas.

A tentativa de atestar-se como são, estando em um hospício, ou de se resguardar da loucura, a qual parecia dentro daquele contexto contagioso, fez com que Lima Barreto recorresse a uma literatura que Luciana Hidalgo (2003) nomeou de literatura de urgência. Esta seria, de acordo com a estudiosa, uma espécie de limite entre o oprimido e o contexto opressor, com uma função muito específica de proteção.

A seu modo, como literato, autor engajado, preocupado com as questões de seu tempo histórico, Lima Barreto, na tentativa de se proteger de tudo que lhe era inaceitável, ateve-se à realidade assustadora do hospício, descrevendo-o, denunciando-o, criticando-o por meio de seus doentes, de seus funcionários, de seus alienistas.

Para Lima Barreto o diário e o projeto do romance significaram mais que uma narrativa de si, uma vez que a urgência de sua escrita revela um eu que se vê à beira da morte, representada no contexto desse estudo pela loucura. Nesse sentido fica evidente

que sem esse fator específico, a loucura, a narrativa tomada como *corpus* desse trabalho não teria as mesmas características.

Contudo, estando o autor naquele local, o que se observa também em *Diário do hospício* é uma corajosa postura de denúncia de si mesmo. De acordo com suas anotações, Lima Barreto confessa sua incapacidade de lidar com a bebida, e, que, por consequência desse distúrbio, andava como um mendigo, maltrapilho no Rio de Janeiro ao mesmo tempo em que esta se esforçava por ser um modelo de cidade.

Em virtude desse descontrole, a autoanálise sobre seu destino não é sentimentalista. De maneira lúcida, o autor compreende que sua impotência diante daquelas circunstâncias o levou a um rompimento com as convenções sociais e até com as instituições representativas dela.

A clareza mental apresentada pelo autor é o que de fato impressiona mais na construção do relato. Embora o corpo estivesse totalmente debilitado, transparecendo inclusive uma velhice antecipada, os escritos realizados dentro do hospício acabam por conservar a imagem respeitada do jornalista, crítico implacável.

Mesmo estilhaçado pelo alcoolismo, pelos delírios e pelas feridas morais que carregava consigo por vergonha e impotência absoluta diante da vida em geral e do tipo de vida particular a que estava condenado, permanecerá fiel ao ideal de literato até o momento final de sua carreira.

A loucura nesse sentido aparece como um fator estético, embora, pelo menos ao que tudo indica, o autor quisesse usá-la, apenas como temática da obra em processo. As constantes fragmentações narrativas são comuns no diário, mas não no romance. Assim como a ficcionalização direta é muito comum no romance, mas não no diário.

A partir do momento em que o autor passa a descrever os preconceitos de classes sociais, bem como os de raça, comuns dentro da instituição, o autor acaba por fazer uma descrição muito fiel do contexto e denuncia a postura do Estado quanto à promessa positivista feita pela ciência de solucionar em definitivo os problemas de comportamentos inadequados ao que era desejado naquele contexto. Sua crítica ao hospício com todas as suas divisões representa na verdade uma declaração de fracasso da concepção de modernidade e da própria ciência, do tratamento da loucura e da política da época, e, por que não dizer, da República.

Não existe intenção de se estigmatizar ou mesmo reforçar o estigma que já existe em torno desse autor. A questão da loucura não é colocada associando o autor pré-modernista com a imagem do artista que enlouqueceu. Aliás, nenhum tipo de rótulo

cabe a Lima Barreto, ainda que fatores como raça, condição social e doença sejam decisivos para a definição de uma postura, no mínimo mais agressiva. Ela, a loucura, nesse caso, sustenta três pilares na obra de Lima Barreto: o da temática, o da experiência e o da estrutura híbrida.

Como se sabe, Lima Barreto não consegue concluir o projeto do romance, não apenas por uma questão de impossibilidade temporal. O texto, tal qual se configura, perde a trama ficcional que gira em torno da história de Vicente Mascarenhas e vai aos poucos se transformando em algo que muito se aproxima do ensaio, entremeado por tom digressivo, nesse contexto, sobre as maneiras de se sobreviver no local, a respeito da loucura e acerca de sua paixão pela literatura. Tendo por base o fato de que o diário _ ainda que diferentemente da autobiografia possa ser submetido a provas de verificação _ e o romance são obras complementares, deve-se considerar também a impossibilidade de se fazer uma distinção entre um e outro, no sentido de separar o plano real do plano fictício.

Há ainda mais um ponto a ser considerado. Em se tratando de textos de caráter confessional, não existem, de fato, traços que sejam rigorosamente distintivos entre as tipologias mais conhecidas, tais como carta, diário, biografia e autobiografia, uma vez que todos se marcam pela experiência narrada, independentemente de ser verdadeira ou inventada. Isso significa que há de se considerar que muitos textos usam tal classificação como recurso estético.

Enfim, a hora é de unir as duas pontas de um texto, a exemplo do que tentou o personagem de Machado de Assis em sua tão conhecida obra *Dom Casmurro*. Ali, Bento Santiago teve a real pretensão de reconstituir o que fora no passado. Aqui a pretensão é outra, já que o artista é o próprio personagem e as conclusões se imbricam, não deixando certezas.

Antes, porém, de nos aventurarmos por esse caminho de incertezas, talvez seja mais interessante fazer um elogio ao duplo. Sim, já que todas as observações sobre esse ícone da Literatura conduzem para a mesma imagem: a de uma moeda, com suas duas faces, as quais estão eternamente vinculadas e inevitavelmente contrapostas, dada inexorável verdade de suas diferenças.

Este elogio à duplicidade tem início na seleção do corpus. A princípio, a intenção era estudar tão somente o romance inacabado, *O cemitério dos vivos*, última obra do autor, o relato de uma trágica experiência vivida por um grande escritor do conhecido período literário, o Pré-modernismo, em um hospício, no início do século

XX. Mas qual não foi a surpresa ao perceber, logo na edição adquirida, que o dito romance vinha acompanhado de um diário contemporâneo à obra.

A edição dupla _ *O diário do hospício* e *O cemitério dos vivos*_ que trazia obras distintas quanto ao gênero _ um diário e o outro romance _ e complementares quanto ao tema _ a loucura _ e à intencionalidade narrativa _ narrar a experiência vivida dentro de um hospício _ representam as duas pontas de um projeto de vida, declaradamente confesso pelo autor. O corpus do trabalho por si só já é um fator de exaltação ao duplo que circunda a vida e a obra de Lima Barreto.

Entretanto, como o foco primeiro desse trabalho foi *O cemitério dos vivos*, voltemos ao título e tentemos nesse outro paradoxo chegar a uma saída. Paradoxo sim, já que o cemitério representa a morte, a sensação de aniquilamento, de absoluta impotência diante do que ali se apresentava e o outro termo representa o oposto, a vida ou, quem sabe a tentativa desesperada de sobreviver àquele lugar.

Seguindo essa lógica, o cemitério pode ser tomado como a configuração extrema de tudo contra o que o autor mais lutou: a humilhação, a vergonha, o distanciamento do sonho de se tornar um grande literato, as condições financeiras frequentemente desfavoráveis, a ausência da mãe, a loucura do pai, a responsabilidade imposta, a impotência diante do vício.

Se por um lado, toda a violência sentida foi representada pelas palavras primeiras do título, por outro, a referência à vida pode ser encontrada no próprio gesto do autor de escrever um diário, como quem se agarra a uma tábua de salvação, e, pensar em um futuro romance, como quem não admite desistir do sonho. E, embora tenha havido declarações de descrença diante do contexto dentro do asilo, Lima Barreto seguiu lutando, ou melhor, escrevendo, convicto como sempre foi do poder da literatura: “Sendo assim, a importância da obra literária... deve residir na exteriorização 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.”³⁹ (BARRETO, 1993, p.388)

³⁹ Este texto consta dos anexos deste trabalho.

REFERÊNCIAS

CORPUS LITERÁRIO

BARRETO, Lima. **O cemitério dos vivos: memória/** Lima Barreto. São Paulo: Editora Planeta do Brasil; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

OBRAS DE APOIO HISTÓRICO-CRÍTICO

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998

ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: (organizador). **Notas de Literatura I**. Tradução Jorge de Almeida. 34.ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003. (pág. Inicial e a pág. Final do capítulo)

ARAUJO, Joana Luiza Muylaert de. Memória e ficção em Lima Barreto. **Letras & Letras**. Uberlândia, v. 13, n. 1, Jan./Jul. 1997.

ARISTÓTELES. Poética. In: (organizador) **A poética clássica**. 7.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

ASSIS, Machado de. **O Alienista**. São Paulo: Ática, 1990.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Lisboa: Editorial Cor, s/d.

BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto (1881-1922)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

BARRETO, Lima. **Um longo sonho do futuro: diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas**. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993. (Série Revisões; 5)

_____. **O triste fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo: Cultrix: 1988.

_____. **Os melhores contos**. 5.ed. BARBOSA, F. de A. (Ed.). São Paulo: Global, 2000.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leila Perrone Moisés. São Paulo: Estação da Liberdade, 2003.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: (organizador). **Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (p. inicial e final).

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: (organizador). **O livro do por vir**. Tradução Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (p. inicial e final).

BOSI, Alfredo. (título do artigo). **Literatura e sociedade**, São Paulo, Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. CDD (21. ed.) 801.3 Número 10 São Paulo, 2007.

(verificar dados de referência). (p. inicial e final)

_____. **Literatura e Sociedade**/ Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada/ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/ Universidade de São Paulo. – n. 1 (1996) – . – São Paulo: USP/ FFLCH/ DTLLC, 1996 –Anual Descrição. (p. inicial e final)

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. São Paulo: Ática, 1987.

_____. **Inquietudes**. Vários escritos. 3. ed. São Paulo. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf>>. Acesso em 22/02/2012, 10h20.

CARDOSO, Ciro. F. VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 2005.

CARDOSO, João Batista. **Um mapa da história sobre o mapa da ficção**. Brasília: Ed. UnB, 2008.

CHEVALIER Jean e GHEERBRANT Alain, 1998. **Dicionário dos símbolos**. LAROUSSE, Montreal, Canadá, 2004.

COUTO, Márcio. **A riqueza maior de um diário íntimo está no diálogo do autor com o seu tempo**. Entrevista in Beira do Rio, Jornal da Universidade Federal do Pará. Ano XXIV, nº 85, Agosto de 2010.

DIDIER, Beatrice. **Le Journal intime**. Paris: PUF, 2002.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Trad. de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

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

FOUCAULT, Michel. **A história da loucura**: na Idade Clássica. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FRAYZE-PEREIRA, João A. **O que é loucura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FREITAS, Celi Gomes de. **Entre a Vila Quilombo e a Avenida Central**: a dupla exterioridade em Lima Barreto. Dissertação de Mestrado. (nome da universidade e do departamento). Rio de Janeiro, 2002.

GASPARINI, Philippe. **Est-il je? Roman autobiographique et autoficcion**. Paris: Seuil, 2004.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. 3.ed. Lisboa: Vega, 1995.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 12.ed. São Paulo: Loyola, 2003.

HEERS, Jacques. Festas de loucos e carnavais. **Anais...** nº6, Paris, *Librairie Arthème Fayard*, 1987.

HIDALGO, Luciana. **Literatura da Urgência** - Lima Barreto no Domínio da Loucura. São Paulo: Editora Annablume, 2003.

JUNG, Carl. **O homem e seus símbolos**. São Paulo: Nova Fronteira, s/d.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução Bernardo Leitão *et al.* 4.ed. Campinas: UNICAMP, 1996 (Col. Repertórios).

LEITE, Dante Moreira Leite. **Psicologia e Literatura**. São Paulo: Unesp, 1988.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MACHADO, Maria Cristina Teixeira. **Lima Barreto, um pensador social na Primeira República**. Goiânia: UFG; São Paulo: Edusp, 2002.

MADEIRA, Carlos Eduardo Louzada. Ficções e fragmentos na casa-forte: Lima Barreto e o Diário do Hospício. **Revista Palpitar - Literatura e Cultura**. (nome da cidade), v. n. d. (pág. Inicial e final)

MATHIAS, Marcello Duarte. Autobiografias e diários. **Colóquio/Letras**. Lisboa, 143/144, 1997.

MENDONÇA, Bernardo de. **Um longo sonho do futuro**: diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos**. São Paulo: Edusp, 1992.

MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria**. Trad. de E. de A. Carvalho. 2.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

PAZ, Octavio. **A outra voz**. Trad. de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PEREIRA, Kênia Maria da Almeida. **A poética da resistência em Bento Teixeira e Antônio José da Silva, o judeu**. São Paulo: Annablume, 1998.

PESSOTTI, Isaias. **A loucura e as épocas**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

PRADO, Antônio Arnoni. **Lima Barreto: o crítico e a crise**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1976.

RESENDE, Beatriz (organização, seleção e prefácio). **Lima Barreto**. São Paulo: Global, 2005. (Coleção Melhores Crônicas)

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2009.

ROTTERDAM, Erasmo. **O elogio da loucura**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. **Punto de Vista**. Buenos Aires, n °40, julho-setembro de 1991. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/n15>>. Acesso em 23/03/2012, às 21h00.

SANTOS, Nádia Maria Weber dos. **Você, Quaresma, é um visionário**: alma nacional e loucura em **Triste fim de Policarpo Quaresma** de Lima Barreto. Debates, 2006. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/1513>>. Acesso em: 24/03/2012, às 18h31.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão** – Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SERRANO, Alan Índio. **O que é psiquiatria alternativa**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

SILVA, Gislene Maria Barral Lima Felipe da. A experiência literária da loucura em Lima Barreto. **Interdisciplinar**. Ano 3, v. 5, nº. 5, Jan - jun de 2008. Disponível em: <http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_5/INTER5_Pg_125_154.pdf>. Acesso em: 25/02/2012, às 14h31.

SILVA, Maria Ivonete Santos. **Octavio Paz e o tempo da reflexão**. São Paulo: Scortecci, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui**: o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

WHITE, H. **Trópicos do discurso**: Ensaio sobre a crítica da cultura. Trad. de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 2001.

ANEXOS

Conferência – O destino da Literatura

Minhas senhoras e meus senhores:

É a primeira vez que faço o que nós brasileiros convencionamos chamar conferência literária. Na forma que nós o naturalizamos é um gênero de literatura fácil e ao mesmo tempo difícil e isto porque ele não só exige de quem o cultiva saber nas letras, habilidade no tratar o assunto, elegância na exposição, mas também porque impõe outras qualidades ao conferencista, que, quase de nenhum valor, para o sucesso, nas demais modalidades de atividade literária, são, entretanto, capitais e indispensáveis para nele se obter um bom resultado.

Pede tal gênero ao expositor desembaraço e graça distinção de pessoa, capricho no vestuário e - quem sabe lá? - beleza física e sedução pessoal. É o critério nacional de que tenho muitas provas nas torturas por que têm passado aqueles meus amigos e confrades aos quais Deus galardoou com tão raras virtudes.

Explico-me.

O meu belo camarada Olegário Mariano canta as cigarras com voz melhor, menos estridente e mais suavemente amorosa do que aquela com que esses insetos o fazem quando inspirados pelos crepúsculos alourados do estio. Ele possui, em alto grau, a segunda série de qualidades do bom conferencista, a que acima aludi. O auditório de suas conferências é monopolizado pelas moças e senhoras. Sabem o que lhe tem acontecido? Olegário Mariano vê-se de tempos, a esta parte atrapalhado para guardar em casa, caixinhas, caixas, caixões de cigarras secas que as suas admiradoras, do Amazonas ao Prata, lhe mandam insistentemente. É um verdadeiro pesadelo.

Um outro meu amigo, que é excepcionalmente lindo e louro, embora da Terra do Sol, belo "diseur" de sólidas conferências, nas salas do bom-tom do Rio de Janeiro, foi proibido de continuar a fazê-las, pela respectiva esposa, porque, em uma das vezes, esta não viu no auditório um só homem. Tudo eram moças e senhoras.

Conhecedor desse feitio característico que tomaram entre nós, pelo menos no Rio de Janeiro, as conferências literárias, sempre que, para elas fui atraído, solicitado por isto ou por aquilo, por este ou por aquele, me eximi de experimentar fazê-las, empregando para isto todos os subterfúgios, todas as excusas, desde a simples desculpa de doença até à fuga covarde diante do inimigo.

É verdade que o Sr. Augusto de Lima, grande poeta nacional e parlamentar conceituado, faz conferências com sucesso; mas é que, se não tem ou não teve a beleza de moço, possui hoje a imaterial da idade madura. É verdade também que assisti conferências concorridas de Anatole France e do professor George Dumas, e não eram eles, lá para que se diga, homens bonitos e chiques. Em Anatole, achamos eu e alguns amigos um belo homem; mas não da beleza que fere as mulheres. E esta é a qualidade fundamental para se fazer uma excelente conferência, no julgar de todos ou de todas da cidade brasileira em que nasci.

Não é só essa a opinião de Botafogo, de Copacabana ou Laranjeiras; ela é partilhada pelas minhas vizinhas do Méier e também pelas deidades do morro da Favela e da Gamboa. É opinião geral da gente carioca.

Estão bem a ver que nunca quis fazer uma ou mais conferências, não por orgulho nem por pretender ser mais profundo do que os meus confrades que as fazem; mas, só e cinicamente, pelo fato de conhecer a minha cidade natal, de alto a baixo, e de estar convencido de que, no tocante a elas, palestras ou conferências, a minha organização literária tinha falhas.

De resto, o discurso nunca foi o meu forte e desde bem cedo me convenci disso. Quando bem moço, quase menino, ainda imperfeitamente conhecedor da minha verdadeira personalidade, atrevia-me a frequentar festas familiares e quase sempre delas

saia fortemente despeitado com os oradores dos brindes de aniversário, de batizado, de casamento ou mesmo com aquele eloquente conviva que erguera solenemente sua taça (era um simples copo, em geral) ao belo sexo.

Quase com lágrimas, a minha adolescência vaidosa tentava explicar por que razão a minha relativa superioridade sobre tais oradores não permitia fazer os brilharetes de eloquência que eles faziam. Procurava então desculpar essa minha incapacidade para orador de sobremesa, anotando anedotas da vida de grandes homens que não conseguiram falar, perante qualquer auditório, uma única vez na sua existência.

Newton era um deles, e Gomes de Sousa, o maior geômetra brasileiro, era outro.

Muitos mais grandes homens tinha eu a meu lado e, com isso, me orgulhava; mas, naqueles tempos, era menino e é próprio de menino não achar grande diferença entre um simples mortal e um grande homem, quando não é o de também supor-se um verdadeiro gênio.

Tudo isto, entretanto, não vem ao caso; e só a título de amenidade pode ser explicável que aqui viesse aparecer, tanto mais que conferência literária não é bem discurso, nem parlamentar, nem doméstico-festivo, nem judiciário, nem mesmo mitingueiro. É antes uma digressão leve e amável, despretensiosa, que dispensa os estos demostênicos, as soberbas metáforas de Rui Barbosa, arroubos outros e tropos de toda sorte, antigamente tão bem catalogados pela defunta retórica, os quais tanto assustavam os nossos avós, quando esquetejavam esse nobre mártir dos gramáticos e professores de português de todos os tempos, que é o grande Camões.

Embora convencido disso, ainda sentia medo da conferência porque há nela um elemento que a relaciona com o discurso, sem o qual ambos não teriam existência: é o auditório.

Quando se publica um livro, um artigo, em uma revista ou num jornal, a crítica fica longe e se ela se manifesta, é através de artigo ou de carta, onde a desaprovação vem filtrada, quando o censor é educado, através de fórmulas de polidez; mas, quando se fala, sobre este ou aquele assunto, diretamente ao público, um esto de impaciência mal sopitado, uma manifestação de cansaço, um cochicho, enfim, o menor sinal de reprovação do auditório desnorteia quem expõe e se atreveu a amolar pessoas de boa vontade e que tem mais que fazer do que ouvir uma xaropada qualquer. No presente caso, desde já vos aviso, não tenham medo; serei breve.

Tenho, para mim, que, mais do que outros motivos, foi este pavor do auditório que me fez até hoje fugir às conferências. Afinal, este gênero de literatura e uma arte de sociedade, - que fica um pouco acima do jogo de prendas e muito abaixo de um step qualquer; e eu, apesar de ser um sujeito sociável e que passo, das vinte e quatro horas do dia, mais de quatorze na rua, conversando com pessoas de todas as condições e classes, nunca fui homem de sociedade: sou um bicho-do-mato. Certas delicadezas de sofrer me acobardam mais diante dela do que os calabouços da ilha das Cobras; e uma rebeldia, aliás inocente, da minha parte contra ela, me põe sempre canhestro quando sou obrigado a mergulhar no seu seio.

Tem sido para mim desvantajoso esse proceder, pois, conforme me hão dito confrades autorizados, é a palestra aliteratada o mais proveitoso gênero de literatura que se possa cultivar no Brasil. É, como já vos disse, a primeira que faço e talvez seja a última, porque estou encerrando o que prontamente se chama carreira literária. Venço agora, todos os temores, e a muito custo; certamente fui levado a isto, por ter pisado em terras de iniciativa e de audácia, qualidades que este próspero município de São Paulo vai me emprestar por instantes, animando-me a falar-vos, cômico da minha obscuridade e a pesar da minha natural timidez.

Muitas vezes todos vós que me ouvis, haveis de formular intimamente, de vós para vós mesmos, ao topardes, em um jornal ou em uma revista, com um soneto ou um artigo, perguntas como estas: para que serve "isto"? por que se honram os homens que fazem essas coisas, quando, as mais das vezes, se as suas vidas não são cheias de torpes episódios, são, entretanto, as de verdadeiros vagabundos? como é que todos lhes guardam os nomes e muitos se honram com a sua amizade? como é que nós os cercamos de honrarias, de estátuas, de bustos, e nos esquecemos do inventor da utilíssima máquina de costura? em que pode a Literatura, ou a Arte, contribuir para a felicidade de um povo, de uma nação, da humanidade, enfim?

São perguntas naturais e espontâneas que não há um homem que as não tenha feito no seu fôro íntimo e que eu mesmo as fiz, quando, há cerca de vinte anos, me pus juvenilmente a escrever para o público, em revistas, e jornalecos que nasciam, eram lidos e morriam na rua do Ouvidor, não em toda ela, porque uma parte dessa célebre rua, nas proximidades do velho Mercado, mais se ocupa em coisas sérias que dizem respeito ao nosso estômago, desprezando tais caprichos literários, a menos que eles se traduzam em fartos ágapes, no famoso Hotel do Minho. Às vezes, isto acontece e a literatura e os literatos ficam valorizados no seio da finança cautelosa.

Tais perguntas, meus senhores e senhoras, constituem em sùmula o resumo do problema da importância e do destino da Literatura que se contém na da Arte em geral. Em redor dele, como todos vós sabeis, muito se há debatido e as mais contrárias teorias tem sido construídas, para resolvê-lo.

Filósofos e moralistas, sociólogos e doutrinários de toda a sorte têm-no discutido. Muitos, para condenar a Arte, em conjunto, ou tão-somente a Literatura; outros, para exaltá-la. Platão que, com o ser grande filósofo, não deixava de ser também um grande poeta, não admitia artistas do verso na sua República ideal.

O debate a esse respeito não está encerrado e nunca ficará encerrado enquanto não concordarem os sábios e as autoridades no assunto que o fenômeno artístico é um fenômeno social e o da Arte é social, para não dizer sociológico.

Como os senhores sabem perfeitamente, entre as muitas ciências ocultas e destinadas a iniciados que ultimamente tem surgido, há uma que pretende ser a da teoria geral da Arte.

Segundo Tolstoi, na sua sólida e acessível obra - O que é a arte? - o fundador dessa absconsa ciência foi o filósofo alemão Baumgarten, que a definia como tendo por objeto o conhecimento da Beleza, sendo que esta é o perfeito ou o absoluto, percebido pelos sentidos e tem por destino deleitar e excitar este ou aquele desejo nosso.

Uma porção de definições da ciência estética se baseia, como esta, na beleza, tendo cada uma delas, por sua vez, um determinado critério do que seja Belo, do que seja Beleza.

Deixo de citar muitas, entre as quais a de Hegel, que é muito interessante, para não me tornar fastidioso, tanto mais que estou longe dos meus livros e dos meus apontamentos; mas, se algum dos ouvintes quiser ter o trabalho de ler muitas delas, pode procurá-las no livro de Tolstoi que citei, e de que, como os de Taine, de Guyau, de Brunetière e outros, me sirvo aqui, com mais ou menos liberdade, em virtude de não tê-los à mão.

Essas definições de arte, em que se inclui a Literatura, sugerem logo a interrogação: o que é a Beleza? Eis aí uma pergunta que às senhoras e às senhoritas, por estarem muito familiarizadas, com o assunto da indicação, parecerá ociosa; mas que, para os filósofos, os abstratores de quinta-essência, os estetas profundos que doutrinam sobre o Amor e o Belo sem nunca terem amado, para essa multidão de senhores sombrios, relaxados e distraídos, que fogem das recepções e dos chás dançantes; enfim, para toda essa gente livresca constitui tal pergunta objeto de apaixonadas discussões que, às vezes, baixam

até à troca de soezes insultos, enquanto a verdadeira Beleza foge deles com a velocidade do aeroplano.

Cada um desses doutos, minhas senhoras e meus senhores, explica de seu modo o que seja Beleza e cada um deles o faz mais incompreensivelmente, mais rebarbativamente, mais nevoentamente. Os alemães mais do que os ingleses, e os franceses mais do que aqueles, porque, segundo Tolstoi, quando a tradicional clareza dos franceses é fascinada pela proverbial névoa germânica, aquela gabada qualidade gaulesa capricha em se fazer densa, mais densa ainda do que, em geral, a neblina germânica.

Não os seguirei nas suas nebulosidades de procurarei um autor claro, profundo e autorizado, para responder à pergunta que angustia os filósofos e que a metade do gênero humano, talvez, segundo a opinião geral, é a mais interessante parte dele, não suspeita até que possa ser formulada.

A Beleza, para Taine, é a manifestação, por meio dos elementos artísticos e literários, do caráter essencial de uma idéia mais completamente do que ela se acha expressa nos fatos reais.

Portanto, ela já não está na forma, no encanto plástico, na proporção e harmonia das partes, como querem os helenizantes de última hora e dentro de cuja concepção muitas vezes não cabem as grandes obras modernas e, mesmo, algumas antigas.

Não é um caráter extrínseco da obra, mas intrínseco, perante o qual aquele pouco vale. É a substância da obra, não são as suas aparências.

Sendo assim, 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.

É, em outras palavras, o parecer de Brunetière.

Tomo como exemplo, a fim de esclarecer esse pensamento, um livro famoso, hoje universal - Crime e Castigo, de Dostoiewsky - que deveis conhecer.

Trata-se de um estudante que curte as maiores misérias em São Petersburgo. Lembrem-se bem que se trata de miséria russa e de um estudante russo.

As que passa não o fazem sofrer tanto; mas, por sofrê-las, compreende melhor as dos outros. Isto leva-o a meditar teimosamente sobre os erros da nossa organização social. Obrigado pela sua vida miserável, vem a conhecer uma velha sórdida, sem alma e sem piedade, que emprestava níqueis sobre objetos de pequeno valor intrínseco, cobrando juros despropositados.

A velha onzenária não tem o mínimo remorso de explorar a miséria dos que a procuram. Relíquias de família, ensopadas de ternuras de mãe e afetos de irmãs; fetiches de amor, enriquecidos de beijos de noivas e de amantes, tudo ela recebe, dando miseráveis vinténs para recebê-los triplicados, no fim de uma quinzena e, por muito favor, de um mês, sabendo perfeitamente que os objetos serão resgatados, porque, neles, há muito da alma e dos sonhos dos que os levam a penhor.

O estudante chama-se Raskolnikoff. É bom, é honesto, é inteligente, tanto assim que o sacodem idéias para acabar com as misérias dos homens. Mas... precisa dinheiro; ele não o tem. Precisa dinheiro para estudar, para transmitir as suas idéias aos outros, por meio de livros, jornais e revistas. Como há de ser? Eis o problema...

Um dia, Raskolnikoff, indo em transação à casa da tal velha, percebe que ela tem na gaveta uma grossa quantia em notas de banco. A descoberta fere-o profundamente; a ignóbil onzenária possui naturalmente o dinheiro de que ele precisa para realizar, para

lançar a sua obra generosa que fará a felicidade de muitos, senão a de todo o gênero humano; mas como se apoderar dele?

Furtá-lo? Não podia porque a imunda agiota não arredava o pé da pocilga de seus imundíssimos negócios. Como obtê-lo, então? Só matando-a. É um crime; mas - pergunta ele de si para si - todos os benfeitores da humanidade e os seus grandes homens em geral, diretamente ou indiretamente, não praticaram ou não autorizaram a prática de crimes, para a plena realização de sua obra? Napoleão não foi um deles e, como ele, tantos outros?

Ocorrem raciocínios dessa natureza a Raskolnikoff; e ele conclui que, possuidor de um ideal - generoso e alto, tinha, em face dele e dos augustos destinos da humanidade, direito a matar aquela vilíssima velha, a qual, tendo deixado apagar-se-lhe na consciência todos os nobres sentimentos humanos, como que se havia posto fora da espécie e se feito menos que um verme asqueroso.

Mata-a, a ela e também à irmã, que entrava quando ele acabava de perpetrar o assassinio. Mata a ambas da forma mais cruel e horrorosa que se pode imaginar, com o furor homicida de bandido consumado. Mata as duas mulheres com uma embotada machadinha de rachar lenha que encontrara no quintal do casarão da sua residência, pois nem dinheiro tivera para comprar outra arma mais própria e capaz.

Depois de consumado o crime, é em vão que procura fugir dele. O testemunho da consciência o persegue sempre e Raskolnikoff se torna, por assim dizer, o remorso dele mesmo. Quer o castigo; não pode sentir-se bem na vida sem o sofrer, porque as suas relações com o resto da humanidade já são outras e ele se sente perfeitamente fora da comunhão humana, cujos laços ele mesmo romperá.

Nisso tudo que é, resumida e palidamente, a obra do grande escritor russo, não há nada de comum com o que os escritores mais ou menos helenizantes chamam belo; mas, se assim é, onde está a beleza dessa estranha obra? - pergunto eu.

Está na manifestação sem auxílio dos processos habituais do romance, do caráter saliente da idéia. Não há lógica nem rigor de raciocínio que justifiquem perante a nossa consciência o assassinato, nem mesmo quando é perpetrado no mais ínfimo e repugnante dos nossos semelhantes e tem por destino facilitar a execução de um nobre ideal; e ainda mais no ressumar de toda a obra que quem o pratica, embora obedecendo a generalizações aparentemente verdadeiras, executado que seja o crime, logo se sente outro - não é ele mesmo.

Mas esta pura idéia, só como idéia, tem fraco poder sobre a nossa conduta, assim expressa sob essa forma seca que os antigos chamavam de argumentos e os nossos Camões escolares dessa forma ainda chamam aos resumos, em prosa ou verso, dos cantos dos Lusíadas. É preciso que esse argumento se transforme em sentimento; e a arte, a literatura salutar tem o poder de fazê-lo, de transformar a idéia, o preceito, a regra, em sentimento; e, mais do que isso, torná-lo assimilável à memória, incorporá-lo ao leitor, com auxílio dos seus recursos próprios, com auxílio de sua técnica.

Além. É verificado por todos nós que quando acabamos de ler um livro verdadeiramente artístico, convencemo-nos de que já havíamos sentido a sensação que o outro nos transmitiu, e pensado no assunto.

O que não soubemos, dizem uns, foi escrever "a história". Estes são os modestos; mas os pretensiosos dizem logo: "Isto! Também eu fazia!" Tal fato se dá mais comumente com as grandes obras de que com as medíocres. Toda a gente se julga capaz de escrever o D. Quixote, o Robinson, as Viagens de Gulliver, o Crainquebille, etc.; mas poucos se afirmam com aptidões para alinhar o Rocambole, o Nick Carter ou outro qualquer romance-folhetim. Passemos além: 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, em 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 elas, como semelhantes no sofrimento da imensa dor de serem humanos.

É por aí, segundo a minha humilde opinião, que devemos orientar a nossa atividade literária e não nos ideais arcaicos e mortos, como este, variável e inexato, que a nossa poesia, tanto velha, como nova, tem por hábito atribuir à Grécia. Insisto neste ponto porque ele me apaixona, tanto assim que, aqui e ali, sempre que posso, tenho combatido esse ideal grego que anda por aí.

Em geral, nós, os brasileiros, pouco sabemos de arqueologia antiga; estamos na infância, e nem lhe acompanhamos os estudos feitos nessa língua; mas, quem curiosamente os segue, pode concluir, com rápidas leituras, que nada autoriza a admitirmos um certo e exato ideal de arte helênica. Em outra parte, já tive ocasião de observar isto, nas seguintes palavras:

"Sainte-Beuve disse algures que, de cinqüenta em cinqüenta anos, fazíamos da Grécia uma idéia nova. Tinha razão.

Ainda há bem pouco o Sr. Teodoro Reinach, que deve entender bem dessas coisas de Grécia, vinha dizer que Safo não era nada disso que nós dela pensamos; que era assim como Mme. de Sevigné. Devia-se interpretar a sua linguagem misturada de fogo, no dizer de Plutarco, como sáfica séria, em relação à mulher, o que o diálogo de Platão é em relação ao homem. Houve escândalo.

Não é este o único detalhe, entre muitos, para mostrar de que maneira podem variar as nossas idéias sobre a velha Grécia.

Creio que, pela mesma época em que o Sr. Reinach lia, na sessão das cinco Academias de França reunidas, o resultado das suas investigações sobre Safo, se representou na Ópera, de Paris, um drama lírico de Saint-Saens - Djanira. Sabem os leitores (sic) como vinham vestidos os personagens? Sabem? Com o que nós chamamos nas casas das nossas famílias pobres - colchas de retalhos. Li isto em um folhetim do Sr. P. Lalo, no Temps.

Esta modificação no trajar tradicional dos heróis gregos, pois se tratava deles no drama, obedecia a injunções das últimas descobertas arqueológicas. O meu simpático missivista (sic) pode ver por aí como a sua Grécia é, para nós, instável.

Em matéria de escultura grega, podia eu, com o muito pouco que sei sobre ela, epilogar bastante. É suficiente lembrar que era regra admitida pelos artistas da Renascença que, de acordo com os preceitos gregos, as obras esculturais não podiam ser pintadas.

É que eles tinham visto os mármore gregos lavados pelas chuvas; entretanto, hoje, segundo Max Collignon, está admitido que as frisas do Pártenon eram coloridas.

A nossa Grécia varia muito e o que nos resta dela são ossos descarnados, insuficientes talvez para recompô-la como foi em vida, e totalmente incapazes para nos mostrar ela viva, a sua alma, as idéias que a animavam, os sonhos que queria ver realizados na Terra, segundo os seus pensamentos religiosos.

Atemo-nos a ela, assim variável e fugidia, é impedir que realizemos o nosso ideal, aquele que está na nossa consciência, vivo no fundo de nós mesmos, para procurar a beleza em uma carcaça cujos ossos já se fazem pó.

Ela não nos pode mais falar, talvez nem mesmo balbuciar, e o que nos tinha a dar já nos deu e vive em nós inconscientemente."

Mesmo que a Grécia - o que não é verdade - tivesse por ideal de arte realizar unicamente a beleza plástica, esse ideal não podia ser o nosso, porque, com o acúmulo

de idéias que trouxe o tempo, com as descobertas modernas que alargaram o mundo e a consciência do homem, e outros fatores mais, o destino da Literatura e da Arte deixou de ser unicamente a beleza, o prazer, o deleite dos sentidos, para ser coisa muito diversa.

Tolstoi, no livro de que me venho servindo e a cujo título mais atrás aludi, critica muito justamente semelhante opinião, com as seguintes palavras:

"Quando se quer definir todo um ramo de atividade humana, é necessário procurar-lhe o seu sentido e o seu alcance. Para isto fazer, é primeiramente indispensável estudar tal atividade em si mesma, na dependência de suas causas e efeitos, e não exclusivamente nas suas relações com os prazeres que ela nos proporciona.

Ainda mais:

"Se dissermos que o fim de uma certa atividade humana é unicamente o prazer, e só sobre ele fizermos repousar a nossa definição, será ela evidentemente falsa. É o que se dá com a definição de Arte assim concebida. Com efeito; examinando-se as questões de nutrição, por exemplo, ninguém se atreverá a afirmar que o prazer de comer é a função principal da nutrição. Toda a gente compreende que a satisfação do nosso paladar não pode servir de base à nossa definição de mérito dos nossos alimentos."

Há muitos que são agradáveis, digo agora eu, que não são nutritivos, antes são prejudiciais à economia do nosso organismo; e há outros que não são lá muito saborosos, mas que preenchem perfeitamente o fim da nutrição, que é o de conservar a vida do nosso corpo.

Ver o fim, o destino de qualquer arte no prazer que ela nos proporciona, é imitar os homens de uma moralidade primitiva, como os selvagens, que não vêm na alimentação outro alcance que não seja o da satisfação agradável que lhes proporciona a ingestão de alimentos.

Guyau, num curioso livro, tão profundo quanto claro - A Arte sob o ponto de vista sociológico - ensinou "que beleza não é uma coisa exterior ao objeto: que ela não pode ser admitida como uma excrescência parasítica na obra de arte; ela é, no fim de contas, a verdadeira floração da planta em que aparece

A arte, incluindo nela a literatura, continua Guyau "e a expressão da vida refletida e consciente, e evoca em nós ao mesmo tempo, a consciência mais profunda da existência, os sentimentos mais elevados, os pensamentos mais sublimes. Ela ergue o homem de sua vida pessoal à vida universal, não só pela sua participação nas idéias e crenças gerais, mas também ainda pelos sentimentos profundamente humanos que exprime".

Quer dizer: o homem, por intermédio da Arte, não fica adstrito aos preceitos e preconceitos de seu tempo, de seu nascimento, de sua pátria, de sua raça; ele vai além disso, mais longe que pode, para alcançar a vida total do Universo e incorporar a sua vida na do Mundo.

São ainda dele, de Jean Marie Guyau, o genial filósofo, esteta, moralista e poeta, morto prematuramente aos trinta e três anos; são dele, meus senhores e minhas senhoras, as palavras desta formosa divisa:

"Ama tudo para tudo compreender; tudo compreender para tudo perdoar."

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.

Os homens só dominam os outros animais e conseguem em seu proveito ir captando as forças naturais porque são inteligentes. A sua verdadeira força é a inteligência; e o progresso e o desenvolvimento desta decorrem do fato de sermos nós animais sociáveis,

dispondo de um meio quase perfeito de comunicação, que é a linguagem, com a qual nos é permitido somar e multiplicar a força de pensamento do indivíduo, da família, das nações e das raças, e, até, mesmo, das gerações passadas, graças à escrita e à tradição oral que guardam as cogitações e conquistas mentais delas e as ligam às subseqüentes. Portanto, meus senhores, quanto mais perfeito for esse poder de associação; quanto mais compreendermos os outros que nos parecem, à primeira vista, mais diferentes, mais intensa será a ligação entre os homens, e mais nos amaremos mutuamente, ganhando com isso a nossa inteligência, não só a coletiva como a individual. A arte, tendo o poder de transmitir sentimentos e idéias, sob a forma de sentimentos, trabalha pela união da espécie; assim trabalhando, concorre, portanto, para o seu acréscimo de inteligência e de felicidade.

Ela sempre fez baixar das altas regiões, das abstrações da Filosofia e das inacessíveis revelações da Fé, para torná-las sensíveis a todos, as verdades que interessavam e interessam à perfeição da nossa sociedade; ela explicou e explica a dor dos humildes aos poderosos e as angustiosas dúvidas destes, àqueles; ela faz compreender, umas às outras, as almas dos homens dos mais desencontrados nascimentos, das mais diversas épocas, das mais divergentes raças; ela se apieda tanto do criminoso, do vagabundo, quanto de Napoleão prisioneiro ou de Maria Antonieta subindo à guilhotina; ela, não cansada de ligar as nossas almas, umas às outras, ainda nos liga à árvore, à flor, ao cão, ao rio, ao mar e à estrela inacessível; ela nos faz compreender o Universo, a Terra, Deus e o Mistério que nos cerca e para o qual abre perspectivas infinitas de sonhos e de altos desejos.

Fazendo-nos assim tudo compreender; entrando no segredo das vidas e das coisas, a Literatura reforça o nosso natural sentimento de solidariedade com os nossos semelhantes, explicando-lhes os defeitos, realçando-lhes as qualidades e zombando dos fúteis motivos que nos separam uns dos outros. Ela tende a obrigar a todos nós a nos tolerarmos e a nos compreendermos; e, por aí, nós nos chegaremos a amar mais perfeitamente na superfície do planeta que rola pelos espaços sem fim. O Amor sabe governar com sabedoria e acerto, e não é à toa que Dante diz que ele move o Céu e a alta Estrela.

Atualmente, nesta hora de tristes apreensões para o mundo inteiro, não devemos deixar de pregar, seja como for, o ideal de fraternidade, e de justiça entre os homens e um sincero entendimento entre eles.

E o destino da Literatura é tornar sensível, assimilável, vulgar esse grande ideal de poucos a todos, para que ela cumpra ainda uma vez a sua missão quase divina.

Conquanto não se saiba quando ele será vencedor; conquanto a opinião externada em contrário cubra-nos de ridículo, de chufas e baldões, o heroísmo dos homens de letras, tendo diante dos olhos o exemplo de seus antecessores, pede que todos os que manejam uma pena não esmoreçam no propósito de pregar esse ideal. A literatura é um sacerdócio, dizia Carlyle.

Que me importa o presente! No futuro é que está a, existência dos verdadeiros homens. Guyau, a quem não me canso de citar, disse em uma de suas obras, estas palavras que ouso fazê-las minhas:

"Porventura sei eu se viverei amanhã, se viverei mais uma hora, se a minha mão poderá terminar esta linha que começo? A vida está, por todos os lados, cercada pelo Desconhecido. Todavia executo, trabalho, empreendo; e em todos os meus atos, em todos os meus pensamentos, eu pressuponho este futuro com o qual nada me autoriza a contar. A minha atividade excede em cada minuto o instante presente, estende-se ao futuro. Eu consumo a minha energia sem recear que este consumo seja uma perda estéril, imponho-me privações, contando que o futuro as resgatará - e sigo o meu

caminho. Esta incerteza que me comprime de todos os lados equivale, para mim, a uma certeza e torna possível a minha liberdade - é o fundamento da moral especulativa com todos os risos. O meu pensamento vai adiante dela, com a minha atividade; de prepara o mundo, dispõe do futuro. Parece-me que sou senhor do infinito, porque o meu poder não é equivalente a nenhuma quantidade determinada; quanto mais trabalho mais espero.

Possam estas palavras de grande fé; possam elas na sua imensa beleza de força e de esperança atenuar o mau efeito que vos possa ter causado as minhas palavras desenxavidas. É que eu não soube dizer com clareza e brilho o que pretendi; mas uma coisa garanto-vos: pronunciei-as com toda a sinceridade e com toda a honestidade de pensar.

Talvez isso faça que eu mereça perdão pelo aborrecimento que vos acabo de causar.

Revista Sousa Cruz, ns. 58-59, outubro e novembro de 1921

Conto – Como o homem chegou

Lima Barreto

Deus está morto; a sua piedade pelos homens matou-o.

Nietzsche

A polícia da república, como toda a gente sabe, é paternal e compassiva no tratamento das pessoas humildes que dela necessitam; e sempre, quer se trate de humildes, quer de poderosos, a velha instituição cumpre religiosamente a lei. Vem-lhe daí o respeito que aos políticos os seus empregados tributam e a procura que ela merece desses homens, quase sempre interessados no cumprimento das leis que discutem e votam.

O caso que vamos narrar não chegou ao conhecimento do público, certamente devido à pouca atenção que lhe deram os repórteres; e é pena, pois, se assim não fosse, teriam nele encontrado pretexto para clichês bem macabramente mortuários que alegrassem as páginas de suas folhas volantes.

O delegado que funcionou na questão talvez não tivesse notado o grande alcance de sua obra; e tanto isso é de admirar quanto as conseqüências do fato concordam com luxuriantes sorites de um filósofo sempre capaz de sugerir, do pé para a mão, novíssimas estéticas aos necessitados de apresentá-las ao público bem informado.

Sabedores de acontecimento de tal monta, não nos era possível deixar de narrá-lo com algum minudência, para edificação dos delegados passados, presentes e futuros.

Naquela manhã, tinha a delegacia um movimento desusado. Passavam-se semanas sem que houvesse uma simples prisão, uma pequena admoestação. A circunscrição era pacata e ordeira. Pobre, não havia furtos; sem comércio, não havia gatunos; sem indústria, não havia vagabundos, graças à sua extensão e aos capoeirões que lá havia; os que não tinham domicílio arranjavam-no facilmente em chocas ligeiras sobre chãos de outros donos mal conhecidos.

Os regulamentos policiais não encontravam emprego; os funcionários do distrito viviam descansados e, sem desconfiança, olhavam a população do lugarejo. Compunha-se o destacamento de um cabo e três soldados; todos os quatro, gente simples, esquecida de sua condição de sustentáculos do Estado.

O comandante, um cabo gordo que falava arrastando a voz, com a cantante preguiça de um carro de bois a chiar, habitava com a família um rancho próximo e plantava ao redor melancias, colhendo-as de polpa bem rosada e doce, pelo verão inflexível da nossa terra. Um dos soldados tecia redes de pescaria, chumbava-as com cuidado para dar cerco às tainhas; e era de vê-las saltar por cima do fruto de sua indústria com a agilidade de acrobatas, agilidade surpreendente naqueles entes sem mãos e pernas diferenciadas. Um

outro camarada matava o ócio pescando de caniço e quase nunca pescava crocorocas, pois diante do mar, da sua infinita grandeza, distraía-se, lembrando-se das quadrinhas que vinha compondo em louvor de uma beleza local.

Tinham também os inspetores de polícia essa concepção idílica, e não se aborreciam no morno vilarejo. Conceição, um deles, fabricava carvão e os plantões os fazia junto às caieiras, bem protegidas por cruzeiros toscos para que o tihoso não entrasse nelas e fabricasse cinza em vez do combustível das engomadeiras. Um seu colega, de nome Nunes, aborrecido com o ar elísico daquela delegacia, imaginou quebrá-lo e lançou o jogo do bicho. Era uma cousa inocente: o mínimo da pule, um vintém; o máximo, duzentos réis, mas, ao chegar a riqueza do lugar, aí pelo tempo do caju, quando o sol saudoso da tarde dourava as areias e os frutos amarelos e vermelhos mais se intumesciam nos cajueiros frágeis, jogavam-se pules de dez tostões.

Vivia tudo em paz; o delegado não aparecia. Se o fazia de mês em mês, de semestre em semestre, de ano em ano, logo perguntava: houve alguma prisão? Respondiam alvissareiros: não, doutor; e a frente do doutor se anuviava, como se sentisse naquele desuso do xadrez a morte próxima do Estado, da Civilização e do Progresso.

De onde em onde, porém, havia um caso de defloraiento e este era o delito, o crime, a infração do lugarejo - um crime, uma infração, um delito muito próprio do Paraíso, que o tempo, porém, levou a ser julgado pelos policiais, quando, nas primeiras eras das nossas origens bíblicas, o fora pelo próprio Deus.

Em geral, os inspetores por eles mesmos resolviam o caso; davam paternos conselhos suasórios e a lei sagrava o que já havia sido abençoado pelas prateadas folhas das imbaúbas, nos capoeirões cerrados.

Não quis, porém, o delegado deixar que os seus subordinados liquidassem aquele caso. A paciente era filha do Sambabaia, chefe político do partido do Senador Melaço; e o agente era eleitor do partido contrário a Melaço. O programa do partido de Melaço era não fazer cousa alguma e o do contrário tinha o mesmo ideal; ambos, porém, se diziam adversários de morte e essa oposição, refletindo-se no caso, embaraçada sobremodo o subdelegado.

Interrogado, confessara-se o agente pronto a reparar o mal; e, desde há muito, a paciente dera a tal respeito a sua indispensável opinião.

A autoridade, entretanto, hesitava, por causa da incompatibilidade política do casal. As audiências se sucediam e aquela era já a quarta. Estavam os soldados atônitos com tanta demora, provinda de não saber bem o delegado se, unindo mais uma vez o par, não iria o caso desgostar Melaço e mesmo o seu adversário Jati - ambos senadores poderosos, aquele do governo e este da oposição; e, desgostar qualquer dele punha em perigo o seu emprego porque, quase sempre entre nós, a oposição passa a ser governo e o governo oposição instantaneamente. O consentimento dos rapazes não bastava ao caso; era preciso, além, uma reconciliação ou uma simples adesão política.

Naquela manhã, o delegado tomava mais uma vez o depoimento do agente, inquirindo-o desta forma:

— Já se resolveu?

— Pois não, doutor. Estou inteiramente a seu dispor...

— Não é bem ao meu. Quero saber se o senhor tem tenção?

— De que, doutor? De casar? Pois não, doutor.

— Não é de casar... Isto já sei... E...

— Mas de que deve ser então, doutor?

— De entrar para o partido do doutor Melaço.

— Eu sempre, doutor, fui pelo doutor Jati. Não posso...

— Que tem uma cousa com a outra? O senhor divide o seu voto: a metade dá para um e a outra metade para outro. Está aí!

— Mas como?

— Ora! O senhor saberá arranjar as cousas da melhor forma; e, se o fizer com habilidade, ficarei contente e o senhor será feliz, porquanto pode arranjar tanto com um como com outro, conforme andar a política no próximo quadriênio, um lugar de guarda dos mangues.

— Não há vaga, doutor.

— Qual! Há sempre vaga, meu caro. O Felizardo não se tem querido alistar, não nasceu aqui, é de fora, é "estrangeiro"; e, dessa maneira, não pode continuar a fiscalizar os mangues. E vaga certa. O senhor adere ou antes: divide a votação?

— Divido então...

Por aí, um dos inspetores veio avisar de que o guarda civil de nome Hane lhe queria falar. O doutor Cunsono estremeceu. Era cousa do chefe, do geral lá de baixo; e, de relance, viu o seu hábil trabalho de harmonizar Jati e Melaço perdido inteiramente, talvez por causa de não ter, naquele ano, efetuado sequer uma prisão. Estava na rua, suspendeu o interrogatório e veio receber o visitador com muita angústia no coração. Que seria?

— Doutor, foi logo dizendo o guarda, temos um louco.

Diante daquele caso novo, o delegado quis refletir, mas logo o guarda emendou:

— O doutor Sili...

Era assim o nome do ajudante do geral inacessível; e dele, os delegados têm mais medo do que do chefe supremo todo-poderoso.

Hane continuou:

— O doutor Sili mandou dizer que o senhor o prendesse e o enviasse à Central.

Cunsono pensou bem que esse negócio de reclusão de loucos é por demais grave e delicado e não era propriamente da sua competência fazê-lo, a menos que fossem sem eira nem beira ou ameaçassem a segurança pública. Pediu a Hane que o esperasse e foi consultar o escrivão. Este serventúrio vivia ali de mau humor. O sossego da delegacia o aborrecia, não porque gostasse da agitação pela agitação, mas pelo simples fato de não perceber emolumentos ou quer que seja, tendo que viver de seus vencimentos. Aconselhou-se com ele o delegado e ficou perfeitamente informado do que dispunham a lei e a praxe. Mas Sili...

Voltando à sala, o guarda reiterou as ordens do auxiliar, contando também que o louco estava em Manaus. Se o próprio Sili não o mandava buscar, elucidou o guarda, era porque competia a Cunsono deter o "homem", porquanto a sua delegacia tinha costas do oceano e de Manaus se vinha por mar.

— É muito longe, objetou o delegado.

O guarda teve o cuidado de explicar que Sili já vira a distancia no mapa e era bem reduzida: obra de palmo e meio. Cunsono perguntou ainda:

— Qual a profissão do "homem"?

— E empregado da delegacia fiscal.

— Tem pai?

— Tem.

Pensou o delegado que competia ao pai o pedido de internação, mas o guarda adivinhou-lhe o pensamento e afirmou:

— Eu conheço muito e meu primo é cunhado dele.

Estava já Cunsono irritado com as objeções do escrivão e desejava servir a Sili, tanto mais que o caso desafiava a sua competência policial. A lei era ele; e mandou fazer o expediente.

Após o que, tratou Cunsono de ultimar o enlace de Melaço e Jati, por intermédio do casamento da filha do Sambabaia. Tudo ficou assentado da melhor forma; e, em pequena hora, voltava o delegado para as ruas onde não policiava, satisfeito consigo mesmo e com a sua tríplice obra, pois não convém esquecer a sua caridosa intervenção no caso do louco de Manaus.

Tomava a condução que devia trazer à cidade, quando a lembrança do meio de transporte do dementado lhe foi presente. Ao guarda-civil, ao representante de Sili na zona, perguntou por esse instante:

— Como há de vir o "sujeito"?

O guarda, sem atender diretamente à pergunta, disse:

— E... E, doutor; ele está muito furioso.

Cunsono pensou um instante, lembrou-se dos seus estudos e acudiu:

— Talvez um couraçado... O "Minas Gerais" não serve? Vou requisitá-lo.

Hane, que tinha prática do serviço e conhecimento dos compassivos processos policiais, refletiu:

— Doutor: não é preciso tanto. O "carro-forte" basta para trazer o "homem".

Concordou Cunsono e olhou as alturas um instante sem notar as nuvens que vagavam sem rumo certo, entre o céu e a terra.

II

Sili, o doutor Sili, bem como Cunsono, graças à prática que tinham do ofício, dispunham da liberdade dos seus pares com a maior facilidade. Tinha substituído os graves exames íntimos provocados pelos deveres de seus cargos, as perigosas responsabilidades que lhes são próprias, pelo automático ato de uma assinatura rápida. Era um contínuo trazer um ofício, logo, sem bem pensar no que faziam, sem lê-lo até, assinavam e ia com essa assinatura um sujeito para a cadeia, onde ficava aguardando que se lembrasse de retirá-lo de lá a sua mão distraída e ligeira.

Assim era; e foi sem dificuldade que atendeu ao pedido de Cunsono no que toca ao carro-forte. Prontamente deu as ordens para que fosse fornecida a seu colega a masmorra ambulante, pior do que masmorra, do que solitária, pois nessas prisões sente-se ainda a algidez da pedra, alguma coisa ainda de meiguice de sepultura, mas ainda assim meiguice; mas, no tal carro feroz, é tudo ferro, há inexorável antipatia do ferro na cabeça, ferro nos pés, aos lados uma igaçaba de ferro em que se vem sentado, imóvel, e para a qual se entra pelo próprio pé. E blindada e quem vai nela, levado aos trancos e barrancos de seu respeitável peso e do calçamento das vias públicas, tem a impressão de que se lhe quer poupar a morte por um bombardeio de grossa artilharia para ser empalato aos olhos de um sultão. Um requinte de potentado asiático.

Essa prisão de Calistenes, blindada, chapeada, couraçada, foi posta em movimento; e saiu, abalando o calçamento, a chocalhar ferragens, a trovejar pelas ruas afora em busca de um inofensivo.

O "homem", como dizem eles, era um ente pacato, lá dos confins de Manaus, que tinha a mania da Astronomia e abandonara, não de todo, mas quase totalmente, a terra pelo céu inacessível. Vivia com o pai velho nos arrabaldes da cidade e construía na chácara de sua residência um pequeno observatório, onde montou lunetas que lhe davam pasto à inocente mania. Julgando insuficientes o olhar e as lentes, para chegar ao perfeito conhecimento da Aldebarã longínqua, atirou-se ao cálculo, à inteligência pura, à Matemática e a estudar com afínco e fúria de um doido ou de um gênio.

Em uma terra inteiramente entregue à chatinagem e à veniaga, Fernando foi tomando a fama de louco, e não era ela sem algum motivo. Certos gestos, certas despreocupações e mesmo outras manifestações mais palpáveis pareciam justificar o julgamento comum; entretanto, ele vivia bem com o pai e cumpria os seus deveres razoavelmente. Porém,

parentes officiosos e outros longínquos aderentes entenderam curá-lo, como se se curassem assomos de alma e anseios de pensamento.

Não lhes vinha tal propósito de perversidade inata, mas de estultice congênita, juntamente com a comisseração explicável em parentes. Julgavam que o ser descompassado envergonhava a família e esse julgamento era reforçado pelos cochichos que ouviam de alguns homens esforçados por parecerem inteligentes.

O mais célebre deles era o doutor Barrado, um catita do lugar, cheiroso e apurado no corte das calças. Possuía esse doutor a obsessão das cousas extraordinárias, transcendentais, sem par, originais; e, como sabia Fernando simples e desdenhoso pelos mandões, supôs que ele, com esse procedimento, censurava Barrado por demais mesureiro com os magnates. Começou, então, Barrado a dizer que Fernando não sabia Astronomia; ora, este último não afirmava semelhante cousa. Lia, estudava e contava o que lia, mais ou menos o que aquele fazia nas salas, com os ditos e opiniões dos outros.

Houve quem o desmentisse; teimava, no entanto, Barrado no propósito. Entendeu também de estudar uma Astronomia e bem oposta à de Fernando: a Astronomia do centro da terra. O seu compêndio favorito era A Morgadinha de Val-Flor e os livros auxiliares: A Dama de Monsoreau e O Rei dos Grilhetas, numa biblioteca de Herschell.

Com isto, e cantando, e espalhando que Fernando vivia nas tascas com vagabundos, auxiliado pelo poeta Machino, o jornalista Cosmético e o antropologista Tucolas, que fazia sábias mensurações nos crânios das formigas, conseguiu emover os simplórios parentes de Fernando, e foi bastante que, de parente para conhecido, de conhecido para Hane, de Hane, para Sili e Cunsono, as coisas se encadeassem e fosse obtida a ordem de partida daquela fortaleza couraçada, roncando pelas ruas, chocalhando ferragens, abalando calçadas, para ponto tão longínquo.

Quando, porém, o carro chegou à praça mais próxima, foi que o cocheiro lembrou-se de que não lhe tinham ensinado onde ficava Manaus. Voltou e Sili, com a energia de sua origem britânica, determinou que fretassem uma falua e fossem a reboque do primeiro paquete.

Sabedor do caso e como tivesse conhecimento de que Fernando era desafeto do poderoso chefe político Sofonias, Barrado que, desde muito, lhe queria ser agradável, calou o seu despeito, apresentou-se pronto para auxiliar a diligência. Esse chefe político dispunha de um prestígio imenso e nada entendia de Astronomia; mas, naquele tempo, era a ciência da moda e tinham em grande consideração os membros da Sociedade Astronômica, da qual Barrado queria fazer parte.

Sofonias influía nas eleições da Sociedade, como em todas as outras, e podia determinar que Barrado fosse escolhido. Andava, portanto, o doutor captando a boa vontade da potente influência eleitoral, esperando obter, depois de eleito, o lugar de Diretor Geral das Estrelas de Segunda Grandeza.

Não é de estranhar, pois, que aceitasse tão árdua incumbência e, com Hane e carrião, veio até à praia; mas não havia canoa, caíque, bote, jangada, catraia, chalana, falua, lancha, calunga, poveiro, peru, macacuano, pontão, alvarenga, saveiro, que os quisesse levar a tais alturas.

Hane desesperava, mas o companheiro, lembrando-se dos seus conhecimentos de Astronomia, indicou um alvitre:

— O carro pode ir boiando.

— Como, doutor? E de ferro... muito pesado, doutor!

— Qual o quê! O "Minas", o "Aragón", o "São Paulo" não bóiam? Ele vai, sim!

— E os burros?

— Irão a nadar, rebocando o carro.

Curvou-se o guarda diante do saber do doutor e deixou-lhe a missão confiada, conforme as ordens terminantes que recebera.

A calistênica entrou pela água adentro, consoante as ordens promanadas do saber de Barrado e, logo que achou água suficiente, foi ao fundo com grande desprezo pela hidrostática do doutor. Os burros, que tinham sempre protestado contra a física do jovem sábio, partiram os arreios e salvaram-se; e graças a uma poderosa cábrea, pôde a almanjarra ser salva também.

Havia poucos paquetes para Manaus e o tempo urgia. Barrado tinha ordem franca de fazer o que quisesse. Não hesitou e, energicamente, fez reparar as avarias e tratou de embarcar num paquete todo o trem, fosse como fosse.

Ao embarcá-lo, porém, surgiu uma dúvida entre ele e o pessoal de bordo. Teimava Barrado que o carro merecia ir para um camarote de primeira classe, teimavam os marítimos que isso não era próprio, tanto mais que ele não indicava o lugar dos burros.

Era difícil essa questão da colocação dos burros. Os homens de bordo queriam que fossem para o interior do navio; mas, objetava o doutor:

— Morrem asfixiados, tanto mais que são burros e mesmo por isso.

De comum acordo, resolveram telegrafar a Sili para resolver a curiosa contenda. Não tardou viesse a resposta, que foi clara e precisa: "Burros sempre em cima. Sili."

Opinião como esta, tão sábia e tão verdadeira, tão cheia de filosofia e sagacidade da vida, aliviou todos os corações e abraços fraternais foram trocados entre conhecidos e inimigos, entre amigos e desconhecidos.

A sentença era de Salomão e houve mesmo quem quisesse aproveitar o apotegma para construir uma nova ordem social.

Restava a pequena dificuldade de fazer entrar o carro para o camarote do doutor Barrado. O convés foi aberto convenientemente, teve a sala de jantar mesas arrancadas e o bendegó ficou no centro dela, em exposição, feio e brutal, estúpido e inútil, como um monstro de museu.

O paquete moveu-se lentamente em demanda da barra. Antes fez uma doce curva, longa, muito suave, reverente à beleza da Guanabara. As gaivotas voavam tranqüilas, cansavam-se, pousavam na água—não precisavam de terra...

A cidade sumia-se vagarosamente e o carro foi atraindo a atenção de bordo.

— O que vem a ser isto?

Diante da almanjarra, muitos viajantes murmuravam protestos contra a presença daquele estafermo ali; outras pessoas diziam que se destinava a encarcerar um bandoleiro da Paraíba; outras que era um salva-vidas; mas, quando alguém disse que aquilo ia acompanhando um recomendado de Sofonias, a admiração foi geral e imprecisa.

Um oficial disse:

— Que construção engenhosa!

Um médico afirmou:

— Que linhas elegantes!

Um advogado refletiu:

— Que soberba criação mental!

Um literato sustentou:

— Parece um mármore de Fídias!

Um sicofanta berrou:

— E obra mesmo de Sofonias! Que republicano!

Uma moça adiantou:

— Deve ter sons magníficos!

Houve mesmo escala para dar ração aos burros, pois os mais graduados se disputavam a honraria. Um criado, porém, por ter. passado junto ao monstro e o olhado com desdém, quase foi duramente castigado pelos passageiros. O ergástulo ambulante vingou-se do serviçal; durante todo o trajeto perturbou-lhe o serviço.

Apesar de ir correndo a viagem sem mais incidentes, quis ao meio dela Barrado desembarcar e continuá-la por terra. Consultou, nestes termos, Sili: "Melhor carro ir terra faltam três dedos mar longa caminho"; e a resposta veio depois de alguns dias: "Não convém desembarque embora mais curto carro chega sujo. Siga."

Obedeceu e o meteorito, durante duas semanas, foi objeto da adoração do pacote. Nos últimos dias, quando um qualquer dos passageiros dele se acercava, passava-lhe pelo dorso negro a mão espalmada com a contrição religiosa de um maometano ao tocar na pedra negra da Caaba.

Sofonias, que nada tinha com o caso, não teve nunca notícia dessa tocante adoração.

III

Muito rica é Manaus, mas, como em todo o Amazonas, nela é vulgar a moeda de cobre. E um singular traço de riqueza que muito impressiona o viajante, tanto mais que não se quer outra e as rendas do Estado são avultadas. O Eldorado não conhece o ouro, nem o estima.

Outro traço de sua riqueza é o jogo. Lá, não é divertimento nem vício: é para quase todos profissão. O valor dos noivos, segundo dizem, é avaliado pela média das paradas felizes que fazem, e o das noivas pelo mesmo processo no tocante aos pais.

Chegou o navio a tão curiosa cidade quinze dias após fazendo uma plácida viagem, com o fetiche a bordo. Desembarcá-lo foi motivo de absorvente cogitação para o doutor Barrado. Temia que fosse de novo ao fundo, não porque o quisesse encaminhá-lo por sobre as águas do Rio Negro; mas, pelo simples motivo de que, sendo o cais flutuante, o peso do carrião talvez trouxesse desastrosas conseqüências para ambos, cais e carro.

O capataz não encontrava perigo algum, pois desembarcavam e embarcavam pelos flutuantes volumes pesadíssimos, toneladas até.

Barrado, porém, que era observador, lembrava-se da aventura do rio, e objetou:

— Mas não são de ferro.

— Que tem isso? fez o capataz.

Barrado, que era observador e inteligente, afinal compreendeu que um quilo de ferro pesa tanto quanto um de algodão; e só se convenceu inteiramente disso, como observador que era, quando viu o ergástulo em salvamento, rolando pelas ruas da cidade.

Continuou a ser ídolo e o doutor agastou-se deveras porque o governador visitou a caranguejola, antes que ele o fizesse.

Como não tivesse completas as instruções para detenção de Fernando, pediu-as a Sili. A resposta veio num longo telegrama, minucioso e elucidativo. Devia requisitar força ao governador, arregimentar capangas e não desprezar as balas de altéia. Assim fez o comissário. Pediu uma companhia de soldados, foi às alfurjas da cidade catar bravos e adquirir uma confeitaria de altéia. Partiu em demanda do "homem" com esse trem de guerra; e, pondo-se cautelosamente em observação, lobrigou os óculos do observatório, donde concluiu que a sua força era insuficiente. Normas para o seu procedimento requereu a Sili. Vieram secas e peremptórias: "Empregue também artilharia."

De novo pôs-se em marcha com um parque do Krupp. Desgraçadamente, não encontrou o homem perigoso. Recolheu a expedição a quartéis; e, certo dia, quando de passeio, por acaso, foi parar a um café do centro comercial. Todas as mesas estavam ocupadas; e só em uma delas havia um único consumidor. A esta ele sentou-se. Travou por qualquer

motivo conversa com o mazombo; e, durante alguns minutos, aprendeu com o solitário alguma cousa.

Ao despedirem-se, foi que ligou o nome à pessoa, e ficou atarantado sem saber como proceder no momento. A ação, porém, lhe veio prontamente; e, sem dificuldade, falando em nome da lei e da autoridade, deteve o pacífico ferrabrás em um dos bailéus do cárcere ambulante.

Não havia pacote naquele dia e Sili havia recomendado que o trouxessem imediatamente. "Venha por terra," disse ele; e Barrado, lembrado do conselho, tratou de segui-lo. Procurou quem o guiasse até ao Rio, embora lhe parecesse curta e fácil a viagem. Examinou bem o mapa e, vendo que a distancia era de palmo e meio, considerou que dentro dela não lhe cabia o carro. Por este e aquele, soube que os fabricantes de mapas não têm critério seguro: era fazer uns muito grandes, ou muito pequenos, conforme são para enfeitar livros ou adornar paredes. Sendo assim, a tal distancia de doze polegadas bem podia esconder viagem de um dia e mais.

Aconselhado pelo cocheiro, tomou um guia e encontrou-o no seu antigo conhecido Tucolas, sabedor como ninguém do interior do Brasil, pois o palmilhara à cata de formigas para bem firmar documentos às suas investigações antropológicas.

Aceitou a incumbência o curioso antropologista de himenópteros, aconselhando, entretanto, a modificação do itinerário.

— Não me parece, Senhor Barrado, que devamos atravessar o Amazonas. Melhor seria, Senhor Barrado, irmos até a Venezuela, alcançar as Guianas e descermos, Senhor Barrado.

— Não teremos rios a atravessar, Tucolas?

— Homem! Meu caro senhor, eu não sei bem; mas, Senhor Barrado me parece que não, e sabe por quê?

— Por que?

— Por que? Porque este Amazonas, Senhor Barrado, não pode ir até lá, ao Norte, pois só corre de oeste para leste...

Discutiram assim sabiamente o caminho; e, à proporção que manifestava o seu profundo trato com a geografia da América do Sul, mais Tucolas passava a mão pela cabeleira de inspirado.

Achou que os conselhos do doutor eram justos, mas temia as surpresas do carrão. Ora, ia ao fundo, por ser pesado; ora, sendo pesado, não fazia ir ao fundo frágeis flutuantes. Não fosse ele estranhar o chão estrangeiro e pregar-lhe alguma peça? O cocheiro não queria também ir pela Venezuela, temia pisar em terra de gringos e encarregou-se da travessia do Amazonas - o que foi feito em paz e salvamento, com a máxima simplicidade.

Logo que foi ultimada, Tucolas tratou de guiar a caravana. Prometeu que o faria com muito acerto e contentamento geral, pois aproveitá-la-ia, dilatando as suas pesquisas antropológicas aos moluscos dos nossos rios. Era sábio naturalista, e antropologista, e etnografista da novíssima escola do Conde de Gobineau, novidade de uns sessenta anos atrás; e, desde muito, desejava fazer uma viagem daquelas para completar os seus estudos antropológicos nas formigas e nas ostras dos nossos rios.

A viagem correu maravilhosamente durante as primeiras horas. Sob um sol de fogo, o carro solavancava pelos maus caminhos; e o doente, à mingua de não ter onde se agarrar, ia ao encontro de uma e outra parede de sua prisão couraçada. Os burros, impelidos pelas violentas oscilações dos varais, encontravam-se e repeliavam-se, ainda mais aumentando os ásperos solavancos da traquitana; e o cocheiro, na boléia, oscilava de lá para cá, de cá para lá, marcando o compasso da música chocalhante daquela marcha vagarosa.

Na primeira venda que passaram, uma dessas vendas perdidas, quase isoladas, dos caminhos desertos, onde o viajante se abastece e os vagabundos descansam de sua errância pelos descambados e montanhas, o encarcerado foi saudado com uma vaia: ó maluco! ó maluco!

Andava Tucolas distraído a fossar e cavocar, catando formigas; e, mal encontrava uma mais assim, logo examinava bem o crânio do inseto, procurava-lhe os ossos componentes, enquanto não fazia uma mensuração cuidadosa do ângulo de Camper ou mesmo de Cloquet. Barrado, cuja preocupação era ser êmulo do Padre Vieira, aproveitara o tempo para firmar bem as regras de colocação de pronomes, sobretudo a que manda que o "que" atraia o pronome complemento.

E assim andando foi o carro, após dias de viagem, encontrar uma aldeia pobre, à margem de um rio, onde chalanas e naviecos a vapor tocavam de quando em quando.

Cuidaram imediatamente de obter hospedagem e alimentação no lugarejo. O cocheiro lembrou o "homem" que traziam. Barrado, a respeito, não tinha com segurança uma norma de proceder. Não sabia mesmo se essa espécie de doentes comia e consultou Sili, por telegrama. Respondeu-lhe a autoridade, com a energia britânica que tinha no sangue, 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.

Em pequena hora, Barrado e o guia sentavam-se à mesa do professor público, que lhes oferecera do jantar. O ágape ia fraternal e alegre, quando houve a visita da Discórdia, a visita da Gramática.

O ingênuo professor não tinha conhecimento do pichoso saber gramatical do doutor Barrado e expunha candidamente os usos e costumes do lugar com a sua linguagem roceira:

— Há aqui entre nós muito pouco caso pelo estudo, doutor. Meus filhos mesmo e todos quase não querem saber de livros. Tirante este defeito, doutor, a gente quer mesmo o progresso.

Barrado implicou com o "tirante" e o "a gente", e tentou ironizar. Sorriu e observou:

— Fala-se mal, estou vendo.

O matuto percebeu que o doutor se referia a ele. Indagou mansamente:

— Por que o doutor diz isso?

— Por nada, professor. Por nada!

— Creio, aduziu o sertanejo, que, tirante eu, o doutor aqui não falou com mais ninguém.

Barrado notou ainda o "tirante" e olhou com inteligência para Tucolas, que se distraía com um naco de tartaruga.

Observou o caipira, momentaneamente, o afã de comer do antropologista e disse, meigamente:

— Aqui, a gente come muito isso. Tirante a caça e a pesca, nós raramente temos carne fresca.

A insistência do professor sertanejo irritava sobremaneira o doutor inigualável. Sempre aquele "tirante", sempre o tal "a gente, a gente, a gente"—um falar de preto mina! O professor, porém, continuou a informar calmamente:

— A gente aqui planta pouco, mesmo não vale a pena. Felizardo do Catolé plantou uns leirões de horta, há anos, e quando veio o calor e a enchente...

— E demais! E demais! exclamou Barrado.

Docemente, o pedagogo indagou:

— Por quê? Por que, doutor?

Estava o doutor sinistramente raivoso e explicou-se a custo:

— Então, não sabe? Não sabe?

— Não, doutor. Eu não sei, fez o professor, com segurança e mansuetude.
Tucolas tinha parado de saborear a tartaruga, a fim de atinar com a origem da disputa.

— Não sabe, então, rematou Barrado, não sabe que até agora o senhor não tem feito outra coisa senão errar em português?

— Como, doutor?

— E "tirante", é "a gente, a gente, a gente"; e, por cima de tudo, um solecismo!

— Onde, doutor?

— Veio o calor e a chuva - é português?

— É, doutor, é, doutor! Veja o doutor João Ribeiro! Tudo isso está lá. Quer ver?

O professor levantou-se, apanhou sobre a mesa próxima uma velha gramática ensebada e mostrou a respeitável autoridade ao sábio doutor Barrado. Sem saber desdêns simular, ordenou:

— Tucolas, vamo-nos embora.

— E a tartaruga? diz o outro.

O hóspede ofereceu-a, o original antropologista embrulhou-a e saiu com o companheiro. Cá fora, tudo era silêncio e o céu estava negro. As estrelas pequeninas piscavam sem cessar o seu olhar eterno para a terra muito grande. O doutor foi ao encontro da curiosidade recalcada de Tucolas:

— Vê, Tucolas, como anda o nosso ensino? Os professores não sabem os elementos de gramática, e falam como negros de senzala.

— Senhor Barrado, julgo que o senhor deve a esse respeito chamar a atenção do ministro competente, pois me parece que o país, atualmente, possui um dos mais autorizados na matéria.

— Vou tratar, Tucolas, tanto mais que o Semica é amigo do Sofonias.

— Senhor Barrado, uma coisa...

— Que é?

— Já falou, Senhor Barrado, a meu respeito com o senhor Sofonias?

— Desde muito, meu caro Tucolas. Está à espera da reforma do museu e tu vais para lá direitinho. E o teu lugar.

— Obrigado, Senhor Barrado. Obrigado.

A viagem continuou monotonamente. Transmontaram serras, vadearam rios e, num deles, houve um ataque de jacarés, dos quais se salvou Barrado graças à sua pele muito dura. Entretanto, um dos animais de tiro perdeu uma das patas dianteiras e mesmo assim conseguiu pôr-se a salvo na margem oposta.

Sarou-lhe a ferida não se sabe como e o animal não deixou de acompanhar a caravana. Às vezes, distanciava-se; às vezes, aproximava-se; e sempre a pobre alimária olhava longamente, demoradamente, aquele forno ambulante, manquejando sempre, impotente para a carreira, e como se se lastimasse de não poder auxiliar eficazmente o lento reboque daquela almanjarra pesadona.

Em dado momento, o cocheiro avisa Barrado de que o "homem" parecia estar morto; havia até um mau cheiro indicador. O regulamento não permitia a abertura da prisão e o doutor não quis verificar o que havia de verdade no caso. Comia aqui, dormia ali, Tucolas também e os burros também—que mais era preciso para ser agradável a Sofonias? Nada, ou antes: trazer o "homem" até ao Rio de Janeiro. As doze polegadas da sua cartografia desdobravam-se em um infinito número de quilômetros. Tucolas que conhecia o caminho, dizia sempre: estamos a chegar, Senhor Barrado! Estamos a chegar! 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.

Mais ou menos assim, levaram dois anos e foram chegar à aldeia dos Serradores, margem do Tocantins.

Quando aportaram, havia na praça principal uma grande disputa, tendo por motivo o preenchimento de uma vaga na Academia dos Lambrequins.

Logo que Barrado soube do que se tratava, meteu-se na disputa e foi gritando lá a seu jeito e sacudindo as perninhas:

— Eu também sou candidato! Eu também sou candidato!

Um dos circunstantes perguntou-lhe a tempo, com toda a paciência:

— Moço: o senhor sabe fazer lambrequins?

— Não sei, não sei, mas aprendo na academia e é para isso que quero entrar.

A eleição teve lugar e a escolha recaiu sobre um outro mais hábil no uso da serra que o doutor recém-chegado.

Precipitou-se por isso a partida e o carro continuou a sua odisséia, com o acompanhamento do burro, sempre a olhá-lo longamente, infinitamente, demoradamente, cheio de piedade impotente. 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 o seu manco e compassivo burro a manquejar-lhe à sirga.

Logo que foi chegado, um hábil serralheiro veio abri-lo, pois a fechadura desarranjara-se devido aos trancos e às intempéries da viagem, e desobedecia à chave competente. Sili determinou que os médicos examinassem o doente, exame que, mergulhados numa atmosfera de desinfetantes, foi feito no necrotério público.

Foi este o destino do enfermo pelo qual o delegado Cunsono se interessou com tanta solicitude.