



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL REI
PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS:
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA



AUGUSTO MANCIM IMBRIANI

**“[A]preensões e terror. A natureza delas. Espelho.”: o são vigiado e insano
vigilante Lima Barreto**

SÃO JOÃO DEL-REI – MG

2021



Universidade Federal
de São João del-Rei



AUGUSTO MANCIM IMBRIANI

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras – PROMEL, da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura.

Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural.

Prof^a Dr^a Maria Ângela de Araújo Resende

Orientadora

SÃO JOÃO DEL-REI – MG

2021

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

I32" Imbriani, Augusto Mancim.
"[A]preensões e terror. A natureza delas.
Espelho." : O são vigiado e insano vigilante Lima
Barreto / Augusto Mancim Imbriani ; orientadora
Maria Ângela de Araújo Resende. -- São João del-Rei,
2021.
94 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em
Letras) -- Universidade Federal de São João del-Rei,
2021.

1. Lima Barreto. 2. Loucura. 3. Escritas de si.
4. Autoficção. 5. Flâneurie. I. Resende, Maria Ângela
de Araújo, orient. II. Título.

À minha mãe, meu maior exemplo e
fonte de resistência e motivação na
busca por aprimoramento pessoal
e profissional, dedico.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Maria Ângela de Araújo Resende, por tanto afeto, conhecimento, vivências, experiências, ensinamentos e resistências compartilhados ao longo dos últimos anos, que nos legam como fruto uma amizade que carregarei por minha vida.

Aos membros da banca, Prof.^a Dr.^a Roberta Guimarães Franco e Prof. Dr. João Barreto da Fonseca, por aceitarem meu convite para que compusessem a banca de minha defesa – o que significou muito para mim. Além disso, à professora Roberta, pela ímpar amizade que cultivamos há anos; ao professor João, por tanto me lembrar, através de suas aulas, os motivos que me fizeram optar pela docência. Agradeço, ainda, à professora Roberta, pelos pertinentes apontamentos realizados na banca de qualificação, que configuraram valiosa contribuição para o percurso deste trabalho.

Ao coordenador do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, por tamanha representatividade na resistência à qual nossa área foi obrigada a aderir nos últimos anos na busca por plena sobrevivência, assim como a ciência, como um todo, em nosso país. A todos e todas os professores e professoras do PROMEL, por tantos momentos de trocas e diálogos que vivemos.

Ao PROMEL e à UFSJ, pelo acolhimento e pela oportunidade de crescer pessoal e profissionalmente na instituição durante o período do curso.

À CAPES pelo período durante o qual fomentou a realização deste trabalho.

A minha família, minha namorada, meus amigos e minhas amigas pelo constante e perene apoio e incentivo em todos os desafios nos quais me arrisco.

A todas as pessoas que, em algum momento, durante o período do mestrado, pude dividir experiências, diálogos e vivências e, de alguma forma, contribuíram para minha formação.

A toda e qualquer iniciativa política que me permitiram realizar o curso de pós-graduação em uma universidade federal e, historicamente, amenizou injustiças e desigualdades sociais proporcionando a mesma oportunidade a outras pessoas que, assim como eu, o fizeram.

Agradeço.

RESUMO

Neste trabalho intenta-se levantar uma proposta de leitura – e sua justificativa – da obra de Lima Barreto como produções autoficcionais. Motivada pela percepção da recepção crítica de sua obra, a análise em questão propõe percurso investigativo que perpassa os estudos acerca da loucura, sob um olhar comparativo entre os pensamentos filosóficos humanistas e iluministas; das escritas de si, sob a consideração de que seja a elas inerente um processo de ficcionalização do eu; e da autoficção, refletindo, a partir das compreensões de seus conceitos, nas possibilidades de categorização das obras aqui analisadas. Os textos literários trazidos aqui como objeto de estudo são *Diário do Hospício* (2017) e *Cemitério dos vivos* (2017), ambas as obras escritas por Lima Barreto nos períodos durante os quais o autor foi internado no Hospital de Alienados do Rio de Janeiro, sob o diagnóstico de alucinações advindas do alcoolismo.

Palavras-chave: Lima Barreto; escritas de si; autoficção; loucura; *flânerie*.

ABSTRACT

Through this work, is intended to raise a proposal for reading – and its justification – of some of the Lima Barreto's works as self-fictional productions. Motivated by the perception of the late critical reception of his work, the analysis here brought aims to realize an investigative path that permeates studies about madness, under a comparative look between both humanist and illuminist philosophical thoughts; of the self writings, under the consideration that it is inherent to them a process of self-fictionalization; and self-fiction, reflecting, from the understandings of its concepts, on the possibilities of categorization of the works analyzed here. The literary texts brought here as object of study are *Diário do Hospício* (2017) and *Cemitério dos vivos* (2017), both written by Lima Barreto during the periods during which the author was admitted to an asylum in Rio de Janeiro, under the diagnosis of hallucinations caused by alcoholism.

Keywords: Lima Barreto; self-writing; self-fiction; madness; *flânerie*.

“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 [...].”

Lima Barreto

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
-----------------	----

CAPÍTULO I

1.1.A edição	14
1.2. A imagem em si – a imagem da loucura em serenidade e resiliência	20
1.3. O Hospício – Um espaço-personagem.....	23

CAPÍTULO II

2.1.Dos registros e apreensões da(s) loucura(s)	30
2.2.O autoelogio e sua vaidosa defesa	34
2.3. A vizinhança temporal de si mesma	38
2.3.1. A nau dos insensatos	42
2.4.A animalização, a domesticação e a vigilância dupla	43
2.5.Das vigilâncias, o trauma; na escrita, o registro	48

CAPÍTULO III

3.1. O narrar de si para si	49
3.2.A escrita diarística	54
3.3.As funções do diário	61
3.3.1. Da propicia subjetividade	61
3.3.2. Da mantenedora de memórias	62
3.3.3. Da sobrevivência	64
3.3.4. Do caráter purgativo	65
3.3.5. Do autoconhecimento	67
3.3.6. Da prospecção	68
3.3.7. Da resistência	69
3.3.8. Do desabafo à criação	70
3.3.9. Da escrita	72

CAPÍTULO IV

4.1.Na <i>flâneurie</i> da sanidade sobrevivente	75
4.2.Da autoficção	81
4.3.A dita literariedade limítrofe	85

4.4.Da suposição autoficcional como recurso contestativo	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	93

INTRODUÇÃO

Retóricas são as preocupações da humanidade que a fazem se debruçar sobre a temática da loucura ao longo de sua história. Trata-se, porém, de uma temática de escorregadia superfície, vastas fronteiras e turvas projeções. A humanidade enxerga, pois, como suposto caminho, a busca pela institucionalização do problema, que se dá pela inserção, daqueles que o personificam, em um processo de sistemática vigilância.

A vigilância se enrijece quando a falta de lucidez passa a ser pretexto para a resolução de divergências político-ideológicas. Assim se apresenta o motivo básico da gênese deste trabalho: a compreensão analítica das obras *Diário do hospício* (1953) e *O cemitério dos vivos* (1953)¹ – ambas do escritor Lima Barreto – sob o prisma da(s) vigilância(s) foucaultiana(s), na refutação da sanidade em momentos de escrita autobiográfica. As duas obras do escritor brasileiro possuem composições dialógicas: a primeira delas, se enquadrando no gênero diário, apresenta momentos de purgação literária e, nesse sentido, considera-se a escrita uma vereda de maturação do trauma vivido em concomitante momento. Trata-se da purgação do próprio autor perante si mesmo e o outro sujeito que constantemente o vigia, assumindo trajetória de tênue contraste entre as delimitações da lucidez e da loucura. A segunda, uma obra romanesca, apresenta traços metaficcional de composição que abordam diálogos com a obra citada anteriormente, além de possibilitar questionamentos que tangem as posições do romancista, do autobiografista – no caso do *Diário* –, do relator e do narrador. As obras ainda permitem uma análise da alteridade das personagens relatoras: o vigiado insano passa a ser o são vigilante de seus companheiros de loucura circunstancial – e até do sistema que o vigia como tentativa de subordinação política.

Para tanto, é no espaço do primeiro capítulo deste trabalho que se exploram as questões pertinentes à autoria plural da edição aqui investigada. É, ainda, relevante pensar as imagens registradas do escritor durante o período no qual ficou internado no Hospital de Alienados e, a partir daí, refletir sobre o confronto das imagens sobre ele criadas, tanto pela carreira construída na Literatura Brasileira, quanto pelo confronto dessa imagem de sanidade pelos registros que compõem suas fichas de internação. Por fim, cabe pensar o Hospício como uma personagem cujo espaço ocupado ao longo de todas as obras

¹ A versão a ser utilizada será a da publicação de 2017, contendo, ainda, uma antologia de crônicas de Machado de Assis, Raul Pompeia e Olavo Bilac a respeito da loucura, além de uma reportagem de Raymundo Magalhães sobre o hospício no qual Lima Barreto passou parte final da vida internado.

constituintes da edição analisada merece destaque. Isso se explica pelo fato de ser essa a personagem que se faz mote da organização da edição. A temática da loucura é o eixo, que, antes de ser personificada subjetivamente na figura dos internos do Hospital, se personifica mística e institucionalmente no espaço do Hospício. Ao lembrar de presença de nomes como Lima Barreto, Machado de Assis, Olavo Bilac, Raul Pompéia e João do Rio, é notório o respeito direcionado à instituição por parte daqueles que a elegem como peça fundamental de seus escritos.

O segundo capítulo é direcionado à contextualização teórica acerca da loucura, a fim de poder melhor delimitar e estabelecer a evidente relação entre Lima Barreto e essa retórica problemática. Isso se dá a partir de um olhar comparativo entre a obra *O elogio da loucura* (1968), do escritor humanista Erasmo de Rotterdam e a obra *História da Loucura na Idade Clássica*, de Michel Foucault (1978), visando abarcar diferentes visões – e respectivas abordagens – sobre a famigerada loucura. Há de se considerar as particularidades de tempo e espaço que produzem o contexto e as circunstâncias individuais propiciadoras desses escritos. Ao artigo “O Lima Barreto que nos olha” (2016), de Beatriz Resende, se deve, consideravelmente, a sustentação da premissa inicial que compõe parte do presente estudo, já que a autora, referência em estudos acerca do escritor brasileiro, faz com que se ressaltem aos nossos olhos elementos marcantes da vida do escritor que, sob circunstância da institucionalização e desumanização inerentes à internação, correm o risco de ser esquecidos em uma leitura crítica de suas obras. Por fim, ainda no capítulo em questão, a análise será direcionada às relações entre a vigilância e a domesticação às quais o escritor foi submetido, e a escrita de si, sendo essa considerada um instrumento de registro e ferramenta de maturação daquelas. Para isso, é trazido arcabouço teórico composto pelas obras *Lembrar, escrever, esquecer* (2006), de Jeanne Marie Gagnebin, e *Espaços da Recordação* (2011), de Aleida Assmann, a partir das quais são exploradas as relações entre a escrita de si, o registro de um trauma e a forma pela qual a literatura se estabelece como meio de lidar com essa experiência.

No terceiro capítulo o trabalho se debruça em experimentar as relações entre o biográfico e o autobiográfico na composição de textos literários. A obra literária centralizada nesta parte do percurso analítico é o *Diário*, e terá análise sustentada primordialmente na obra *O pacto autobiográfico* (2008), do ensaísta francês Philippe Lejeune, mais especificamente no ponto em que o autor nos expõe quais seriam as funções primeiras de um diário e seus impactos naquele que o produz. A compreensão do elemento biográfico na literatura e das escritas de si será dividida entre a obra de Lejeune,

como já dito, e os escritos de Leonor Arfuch, mais especificamente pautado na obra *O Espaço Biográfico* (2010), compreendendo panoramas traçados acerca da presença do autobiográfico como fator de configuração de inerente subjetividade e do biográfico como uma projeção metafórica do real.

É válido trazer à luz, no derradeiro e quarto capítulo, um central objetivo aqui proposto: revisitar a didática ensaística de Antonio Candido, mais especificamente seu ensaio intitulado *Os olhos, a barca, o espelho* (2017), que trata da escrita literária de Lima Barreto, e a partir de seus apontamentos, considerando as sistemáticas leituras do autor no sistema literário brasileiro, refutar os limites impostos ao fator literariedade² nas obras em questão, confrontando a suposta dependência da composição ficcional do autor em elementos estreitamente autobiográficos. Há, pois, que se elencar ponto crucial para a conformação da análise aqui proposta: como mote se tem o levantamento da possibilidade da leitura das obras estudadas sob as perspectivas de composições autoficcionais, bem como devida contextualização. É necessário lembrar que a possibilidade de categorização da autoficção é tradicionalmente aplicada a romances. Aqui, é proposta a leitura de *Diário do Hospício* (2017) e de *Cemitério dos vivos* (2017), considerando ser o primeiro um diário e o segundo um romance, bem como suas particularidades literárias a fim de reivindicar seu caráter de literariedade. Na construção da compreensão dos conceitos que envolvem a autoficção, esta etapa do trabalho se sustenta, primordialmente, no ensaio “Meditação sobre o ofício de criar” (2008), de Silviano Santiago, e na organização de ensaios realizada por Jovita Maria Gerheim Noronha, intitulada *Ensaaios sobre a autoficção* (2014), dando ênfase ao ensaio “Autoficção é o nome de que?” (2014), do ensaísta francês Phillipe Gasparini, que traça um panorama das variadas compreensões que se têm do conceito, que se encontram na ciência da subjetividade essencial e inerente às escritas de si. Assim, é levantada a hipótese de ser possível reafirmar o fator da literariedade na configuração das obras aqui analisadas na possibilidade de leitura como um legítimo caso de produção autoficcional. Esse argumento apresenta como vereda primordial não uma perspectiva excludente, mas, ao contrário, apenas a sugestão de mais uma plural possibilidade de leitura do escritor brasileiro, considerando o vagar da narrativa de Lima Barreto por entre fronteiras que delimitam ficção e realidade.

² É pertinente que se busque justificar, nesse ponto, o uso da palavra “literariedade” para se referir ao que, segundo a problemática da crítica, falta à escrita ficcional de Lima Barreto. Apesar de ser um conceito que tende a corroborar com perspectivas formalistas de recepção do texto literário, é possível, a partir dele, seguir por veredas alternativas de leitura da obra de Lima Barreto diante da crítica que será aqui posteriormente trazida.

Assim se delinea o percurso a partir do qual se estrutura o presente trabalho. Há de se considerar, logo, o contexto de produção das obras *Diário do Hospício* e *Cemitério dos Vivos* como um elemento biográfico relevante na constituição dessas obras como produtos das escritas de si, reafirmando seu fator de literariedade, reconsiderando as possibilidades de leituras dessas obras e refletindo suas recepções no sistema literário brasileiro.

CAPÍTULO I

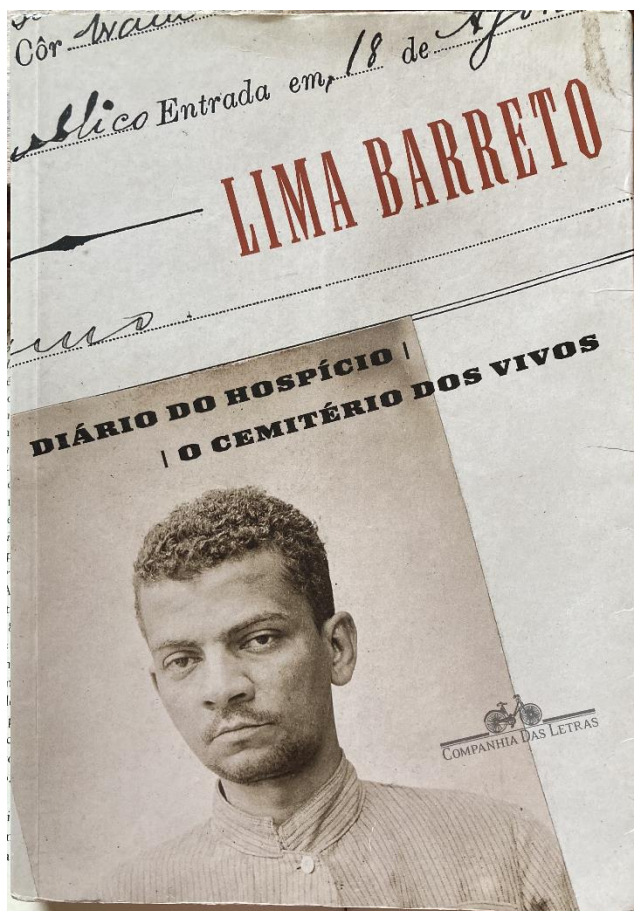
1. A EDIÇÃO

Por vezes, em algumas experiências leitoras, refleti sobre o fenômeno da abstração da leitura como um fenômeno complexo e processual: o objeto livro, em vias de apresentar ao leitor o material verbal, produto do gesto da escrita, reveste este material por um produto visual – ou até verbivocovisual³ –, também constituinte de um gesto tampouco sutil. É relevante pensar o trabalho editorial, realizado no processo paralelo à atitude escrita, como um fenômeno publicitário e comercial. É, tanto quanto, responsável que se pense na configuração do material escrito como uma etapa do mesmo processo editorial aqui refletido.

A escrita desse estudo tem seu início – por sua vez, conseqüente do motivo – a partir de um olhar especificamente voltado à edição aqui analisada: uma edição múltipla da editora Companhia das Letras, organizada por Augusto Massi e Murilo Marcondes de Moura, datada do ano de 2017. Trata-se de uma edição constituída – e construída – por texto híbrido, mescla de testemunho traumático⁴ e escrita ficcional – mescla, essa, que há de ser mais potencialmente desenvolvida em posterior momento dessa análise. Em respeito à hipótese anteriormente levantada, tão relevante quanto pensar na configuração das produções literárias e verbais é refletir sobre os elementos constituintes do revestimento visual da edição em questão: enquanto a capa é composta pelo cabeçalho e pela imagem presentes na ficha de internação do autor, a contracapa é ilustrado, quase de forma central, pela palavra “diagnóstico”, que, ao mesmo tempo que reafirma um espaço limitado a partir do qual se permite que Lima Barreto se expresse, também refuta a necessidade de se categorizar institucionalmente o sujeito detento. Isso acarretaria, na recepção crítica de sua obra, nas limitações impostas ao gesto de sua escrita ficcional que serão posteriormente problematizadas.

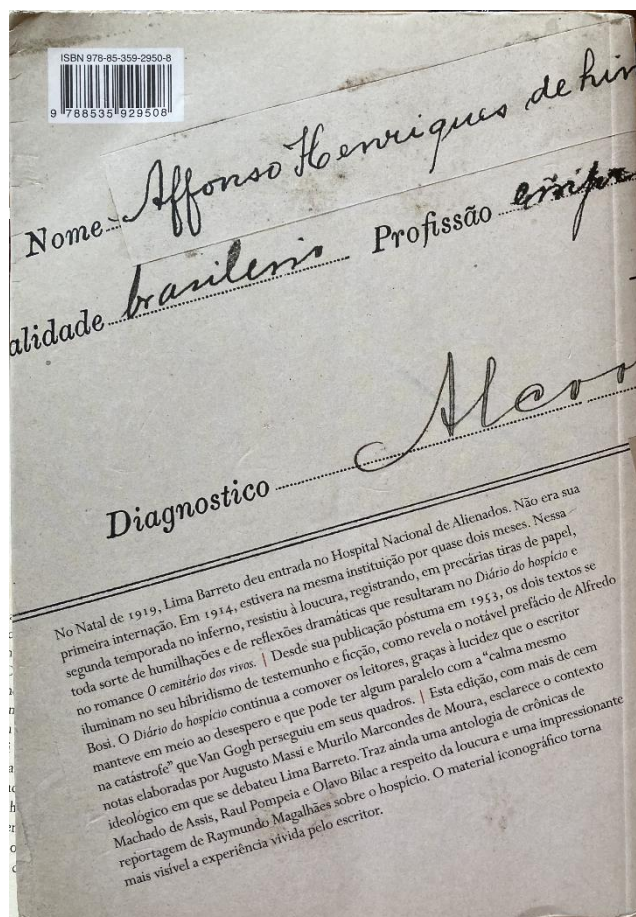
³ Segundo o professor e poeta brasileiro Décio Pignatari, a dependência da compreensão criativa a partir do código verbal é parte da tradição livresca. É significativo pensar a compreensão da totalidade estética do livro como um produto uno, emprestando do conceito concretista a compreensão da obra literária a partir das linguagens verbal, sonora e visual.

⁴ Vale, aqui, apresentar esta inserção: o caráter traumático será ainda outras vezes explorado. Guia-se, portanto, uma compreensão do testemunho de Lima Barreto no Hospital dos Alienados a partir de dois caracteres: o ocular, considerando os momentos de observação e narração do autor; e o empírico, abordando o escritor como um dos internados e, conseqüentemente, um dos observados. É traumático por inserir o paciente em um contexto de vigilância que será posteriormente analisado.



Capa da edição de 2017 organizada por Massi e Moura e publicada pela editora Companhia das Letras.

Contracapa da edição Capa da edição de 2017 organizada por Massi e Moura e publicada pela editora Companhia das Letras.



INSTITUTO DE NEUROPATHOLOGIA

Nome *Affonso H. de Lima Barreto*
 Cor *parda* Idade *38 anos*
 Nacionalidade *brasileira* Estado civil *solteiro*
 Profissão *farmacista*
 Filiação _____

Entrada *em 25 de Dezembro de 1918*
 Saída *transferido em 26 de Dezembro de 1919*
 Fallecimento _____ Causa mortis _____

Diagnostico *Alcoolismo*

E' de *2ª* entrada
 Deu-se a primeira em *18 de Agosto* de *1914* tendo observação no livro n. *161* pag. *215*
 A ultima entrada foi em _____ de _____ de 19____

OBSERVAÇÃO — Estado actual do doente

Registro da ficha de internação do escritor carioca.

Trata-se de uma coautoria. E, como argumentos e provas, lançamos mão da organização, das precisas notas de roda pé, a oportuna alternância de texto literário de Lima Barreto e fotografias, nem ao menos por ele tiradas, do prédio e de seus iguais. Esse aglomerado, de certa forma antológico – sem nenhuma intenção de tornar precioso o trabalho –, é apresentado por Alfredo Bosi. O professor introduz as duas obras de Lima Barreto aqui analisadas – o *Diário do Hospício* (2017) e o romance *Cemitério dos vivos* (2017) – ressaltando a sobriedade da postura do escritor nas relações institucionais e hierárquicas estabelecidas no convívio cotidiano do hospício. Ao lidar com médicos e funcionários superiormente estabelecidos nos cargos administrativos do hospital, Lima demonstra serenidade e sensatez ao se colocar diante de seus indiretos e mais relevantes vigilantes – os diretores – entretanto, sem que isso flexibilize o aparelhamento institucionalmente imposto ao escritor. Sobre as relações institucionais, Bosi ainda reforça a pouca maleabilidade dos processos de aparelhamento, mesmo diante dos propósitos daqueles que são inseridos no topo da pirâmide hierárquica, o que potencializa ainda mais a importância da escrita autobiográfica no registro das experiências e testemunhos.

[...] o talento e a doçura do diretor do hospício [...] não conseguiram alterar algumas práticas vexatórias daquele manicômio, dando a entender que os mecanismos das instituições se reproduzem e resistem pela força da inércia às eventuais qualidades de inteligência e coração dos seus dirigentes. Daí o valor dos testemunhos (diretos ou ficcionais) pelos quais a literatura de cunho autobiográfico alcança matizar a história das instituições e de suas ideologias, cujo risco é subestimar o drama das experiências individuais. (BOSI, 2017, p. 12)

Segue, o texto introdutório de Bosi, o compilado: o *Diário*, o romance *Cemitério*, um conto de Machado de Assis, um outro de Olavo Bilac (curiosa e ironicamente compilado a escritos de Lima Barreto)⁵ e uma reportagem de Raimundo de Magalhães sobre o Hospital de Alienados no qual Lima foi internado – todos se sustentando na temática da loucura. É ela que, se estabelecendo como mote da coautoria⁶, processo

⁵ Há de se considerar as divergências estilísticas, ideológicas e estéticas entre os dois autores em nossa historiografia literária. É significativo pensar as singularidades e magnitudes da temática da loucura, que une um parnasiano conservador a um pré-modernista visionário e progressista em um mesmo compilado.

⁶ Considera-se, aqui, a coautoria como um conceito operacional que organiza esta obra híbrida. Tal categorização se justifica por particular curiosidade de apreensão da organização posta em análise. É significativo refletir todo processo de organização de uma edição a partir da seleção das obras que a irão compor. Desse modo, a seleção se faz subjetiva, o que, agregado à forma pela qual ela se estrutura as notas de rodapé dos autores, constitui caráter notadamente pessoal.

legitimador da edição, constitui potente instigador da recepção das variadas obras como obras unidas, passiva e simbolicamente reunidas pelos organizadores.



Lima Barreto em primeira internação, em 1914.

É significativo, nesse ponto, lançar um outro olhar às imagens que, juntamente ao texto verbal, constituem o texto literário como um todo – a obra como produto final. A reflexão perpassa, de maneira incontornável, pela mistura de sensações passível de ser provocada no leitor das obras, no momento de suas recepções. Isso justifica e explica – avizinjado a fotografia em si – a escolha da foto acima para a construção da presente análise, além de esclarecimento prévio: não se trata de uma escolha que se pauta no agrado, mas em complexo respeito. Aqui, o respeito pela fotografia escolhida se estende para além do texto literário que a carrega.

Essa fotografia constitui parte do documento de internação do escritor Lima Barreto no Hospital de Alienados no Rio de Janeiro, em 1914. Além disso, o documento é parte composicional da edição aqui investigada. Nela, narrativas (auto)ficcionais, empíricas e memorialísticas se confundem em uma contundente dialética imagética. Pretende-se, brevemente, comparar a narrativa de testemunho de Lima Barreto, dentro do Hospital de Alienados, à narrativa adormecida na fotografia-documento que compõe a ficha de internação do autor.

Na fotografia em questão, há um testemunho. Há, também, uma tentativa de documentação e prova da insanidade do interno. Há o registro de uma experiência fugitiva de uma terceira pessoa: a pessoa de um escritor, já no fim da vida, com um uniforme de nulo prestígio e feição abalada – não só pelo tempo, mas pelo espaço no qual é feito

interno. Já no “Diário”, Lima Barreto lança mão de palavras na tentativa de construir sua imagem sã:

Que dizer da loucura? Mergulhado no meio de quase duas dezenas de loucos, não se tem 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.

Há os que deliram; há os que se concentram num mutismo absoluto. Há também os que a moléstia mental faz perder a fala ou quase isso. Quando menino, muito vi loucos e, quando estudante, muito conversei com os outros que essas coisas de sandice estudavam sobre eles, mas, pela observação direta e pelo que li e ouvi dos entendidos, percebi bem a perplexidade deles em face de tão angustioso problema de nossa natureza. (BARRETO, 2017, p. 39)

Lima observa, se distancia e cria uma narrativa terceira, buscando um não pertencimento àquilo que ele descreve. Há de se perceber, porém, o crescimento da empatia do escritor perante os convivas no trecho acima – como se pode perceber pela tardia aparição de um pronome possessivo em primeira pessoa do plural, que, finalmente, se aproxima da fotografia na inclusão de si próprio como um mesmo no meio de seus semelhantes. Assim, sua escrita caminha de uma descrição objetiva e distante a uma narrativização de memórias e experiências, na construção de uma imagem outra que passaria a lhe pertencer.

Tem-se, portanto, uma contraposição de narrativas por imagens e linguagens particulares e dialógicas: Em “Diário”, Lima Barreto, em condições de precariedade no que tange os recursos disponíveis à produção literária, assume a tentativa, por meio de escrita consciente em narrativa em primeira pessoa, de transpor a literatura como um documento que tenta atestar sua lucidez. Na fotografia, há um registro mecânico que, ao compor a ficha de internação, explicita o objetivo de atestar o estado de insanidade do escritor. Há, portanto, uma narrativa fotográfica – em terceira pessoa – que independe de linguagem verbal para reativar experiências e construir sentidos que corroborem com o que a ficha de internação atesta.

1.1 A IMAGEM EM SI: A IMAGEM DA LOUCURA EM SERENIDADE E RESILIÊNCIA

Os vastos estudos de Francisco de Assis Barbosa⁷ fazem com que o escritor seja considerado um dos maiores biógrafos cujo trabalho se pode ter acesso. Entretanto, as imagens de Lima Barreto em seus processos de internação se fazem, hoje, essenciais para uma maior e melhor apreensão e abstração das experiências vivenciadas pelo escritor no Hospital de Alienados. Essas imagens, como afirma a pesquisadora Beatriz Resende no artigo “O Lima Barreto que nos olha” (2016), publicado na Revista Serrote⁸, lhe foram imagens de difícil acesso, enquanto, para o biógrafo, de acesso nenhum.

No processo de legitimação do autor de que aqui tratamos, três aspectos merecem destaque e podem ser ativados como formas desejáveis de pesquisa no campo literário. Primeiro, a noção de arquivo, hoje tão importante para os estudos literários. É do arquivo do escritor que parte a pesquisa inicial e se torna possível a edição dos volumes das *Obras completas*. Por arquivo de escritor, entendemos hoje, além dos textos literários em si, elementos de uma rede textual mais ampla, registros de contextos discursivos que envolvem produção e recepção, acervo privado e documentos de circulação pública. Fazem parte ainda do acervo fotografias e, em certos casos, objetos e pertences diversos. (RESENDE, 2016, p. 3)

Resende defende, portanto, a legitimação de Lima Barreto como escritor significativo ao sistema literário brasileiro, não apenas por seus escritos, mas também pelas leituras, a manutenção dos arquivos, e as parcas – e de difícil acesso – fotografias e registros dos variados sujeitos constituídos pelos traços da personalidade do escritor/leitor. Denota-se, nesse ponto, a importância dos arquivos para a construção de uma rede autoficcional – ideia na qual o presente trabalho ainda se aprofundará – e, ainda, a construção do autor/narrador a partir dos fragmentos – textos verbais e não verbais – e documentos que compõem esses arquivos.

⁷ BARBOSA, Francisco de Assis. A vida de Lima Barreto. 6ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio. 1981.

⁸ RESENDE, Beatriz, O Lima Barreto que nos olha. In.: Revista Serrote. Rio de Janeiro, n. 21, jan. 2016.



Lima Barreto na última internação, em 1919.

Com o olhar, agora, voltado à imagem de Lima Barreto que ocupa relevante espaço na capa da edição, é significativo dar relevância às imagens e aos registros do escritor, no tangente à construção social e profissional de sua imagem como escritor no sistema literário brasileiro. Nesse ponto, a pesquisadora também ressalta a importância de, ao fruir, experimentar ou investigar a obra de Lima Barreto, considerar os mais variados gêneros literários por ele produzidos – desde os romances, que obtiveram maior alcance na recepção de suas obras, às crônicas, aos contos e, no caso do presente estudo, diários do escritor.

Ao menos até recentemente, antes da difusão massiva da fotografia digital e de sua circulação nas redes sociais, a situação familiar e econômica de um escritor poderia ser avaliada a partir do seu álbum de retratos. As fotobiografias são, por isso, quase sempre reveladoras: nelas temos o autor criança, no colégio, ao se formar, casando-se, recebendo prêmios. Cerimônias e diversos rituais burgueses revelam origem e formação do escritor, e são mais frequentes quando se referem àqueles que foram destinados a encontrar, sem maiores dificuldades, a fama. A falta desse tipo de fotos pode evidenciar pobreza, dificuldades encontradas, escassez de apoios que costumam alavancar uma carreira. No campo da literatura, se quisermos avaliar a posição de um autor no cânone de uma época, nada melhor do que visitar sua fotobiografia. (RESENDE, 2016, p. 4)

Sendo, as fotografias – ou até as fotobiografias –, parte essencial do arquivo e dos registros constituintes da imagem pública e social do escritor, será a elas, nesse ponto,

voltada a atenção dessa análise, por vias de um mais claro panorama acerca da obra e da respectiva recepção de seu público contemporâneo.

Considerando as poucas fotos do autor como peça importante da constituição de sua imagem, é válido assumir postura investigativa diacrônica e cautelosa ao seu processo – e progresso – impositivo perante a imprensa: ao longo da segunda década do século XX, Lima Barreto se enrijece diante da crítica literária e do meio jornalístico, perante terceiras opressões.

As fotos de Lima Barreto não só são poucas como deixam de existir justamente a partir do momento em que começa a se impor, ainda que a duras penas, como escritor e como jornalista. É como se houvesse uma desistência da imagem, o que vai ser retomado ao *lermos* as fotos do hospício.

Se as fotos são escassas, as imagens que o escritor constrói de si mesmo são frequentes em crônicas, na correspondência e nos diários, mas também nas obras de ficção. Nas muitas identificações que faz de si próprio, são quatro os temas dominantes, sem que haja exatamente uma hierarquia entre eles. (RESENDE, 2016, p. 4)

Resende ainda destaca o percurso de Lima Barreto como escritor de crônicas e diários, o que aqui se faz relevante por se tratarem de gêneros que aceitam – e se beneficiam, literariamente – do hibridismo entre testemunho e ficção, considerando as particularidades narrativas de cada um desses gêneros: o diário – gênero que será mais profundamente investigado no capítulo seguinte desse trabalho –, demarcado por narrativa em primeira pessoa, o que confere ao texto literário uma maior aproximação de seu narrador; e a crônica, à essência de seu estilo, narrativa marcada por linguagem cotidiana, com direcionamento jornalístico marcado, justamente, pelo hibridismo já abordado.

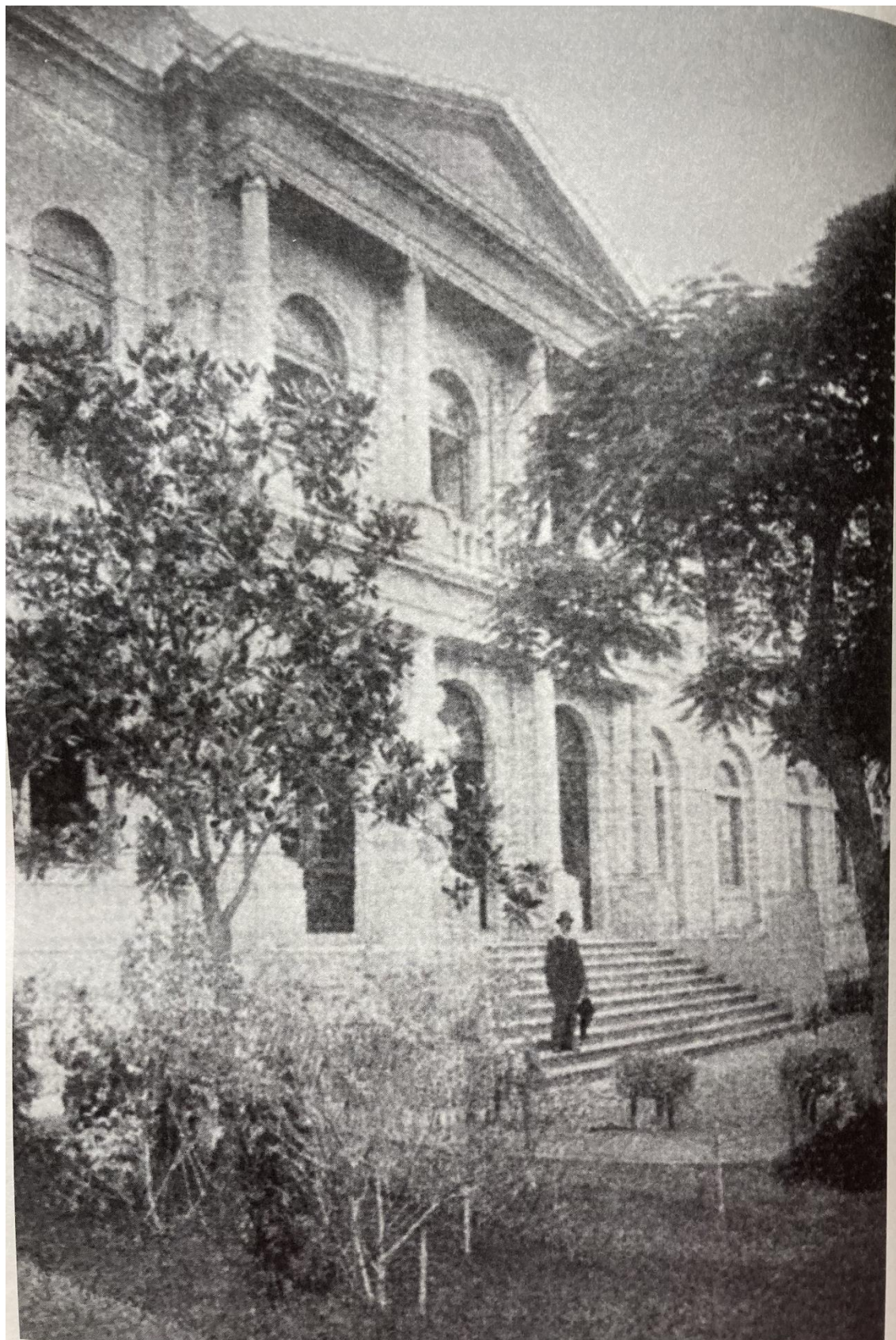
Faz-se significativo notar o não ineditismo de problemas pessoais e sociais enfrentados por Lima Barreto, diante do diagnóstico da loucura. O escritor, órfão prematuramente materno, ainda tem de lidar com o diagnóstico de loucura do pai. Os problemas ditos ainda se assomam ao racismo enfrentado por Lima, dentro e fora do meio literário. Não haveria maior eficácia, ao trazer sua angústia ao presente estudo, do que o fazer em palavras próprias: “Eu, mulato ou negro, como queiram, estou condenado a ser sempre tomado por contínuo”, escreve o autor em *Diário Íntimo* (BARRETO, 1956, p. 52). “Entretanto, não me agasto, minha vida será sempre cheia desse desgosto, e ele far-me-á grande. [...] É triste não ser branco.” (BARRETO, 1956, p. 52).

É, portanto, elo incontornável a reflexão acerca da loucura, não somente enquanto mote e razão da produção literária do escritor carioca, mas também como viés temático que gera um de seus frutos: um diário de teor altamente purgativo, cujo teor de literariedade se justifica nas fronteiras que unem a relutância em aceitar o diagnóstico da loucura à resiliência de o enxergar como resposta.

1.2. O HOSPÍCIO – UM ESPAÇO-PERSONAGEM

Penso, adiante na presente análise, a personificação da loucura em Erasmo de Rotterdam. É relevante pensar, para tanto, a importância que o espaço do Hospital de Alienados detém para a edição enquanto produto uno. Retoma-se, nesse ponto, a sequência de obras componentes da edição em questão: após um prefácio introdutório de Alfredo Bosi, compõem a edição, nesta ordem, *Diário do Hospício; O cemitério dos vivos*; culminando em um *Apêndice*, que apresenta como subtítulo “O Hospício segundo Lima Barreto”. A partir daqui, é proposto que este estudo percorra, superficial mas suficientemente, os escritos compositores desta última seção, a fim de que uma mais nítida ilustração do significativo espaço ocupado pelo Hospital de Alienados, na edição motivadora da investigação, em sua totalidade, seja desenhada.

As palavras compositoras deste derradeiro apêndice se dividem em dois subgrupos, mesclando escritos em 1ª e 3ª pessoa, que vão de crônicas do autor, passam por trechos de diários, e chegam a trechos de entrevistas cujo foco e interrogado é justamente Lima Barreto. O fator de divisão dos mencionados subgrupos merece uma especial atenção, neste ponto da investigação: trata-se de uma particular diferença de perspectiva. A primeira parte desse Apêndice é apresentada pelo subtítulo “O Hospício segundo Lima Barreto”, enquanto a segunda parte traz “O Hospício segundo outros cronistas” como suas palavras de apresentação. Aqui explico, pois, que a sutileza da qual se reveste a divisão há de ser dissolvida, visto que, na primeira parte, o que se tem são registros literários de alguém que já havia sido familiarizado com o Hospital de alienados desde a infância devido ao trabalho de seu pai, mas que chega a se relacionar de forma legítima com a instituição nas duas internações que viria a sofrer na segunda década do século XX. Na segunda parte, porém, o que se tem são impressões escritas de pessoas cuja relação com a já citada instituição não se estreitaria tanto quanto como foi com o escritor carioca. A partir daqui, visando uma mais panorâmica exploração da seção, os dois subgrupos terão seus respectivos espaços para que sejam apresentados.



Registro da fachada do Hospital de Alienados.



Registro do interior do Hospício, no qual aparecem internos e profissionais da instituição.



Registro do interior de uma das seções do Hospital de Alienados.

As obras na primeira parte – O Hospício segundo Lima Barreto – contidas, necessariamente nesta ordem, são: “Como o “homem” chegou”; “As teorias do doutor Caruru”; “Da minha cela”; “Uma entrevista”; “Os percalços do budismo”; culminando em “A lógica do budismo”. Vale apresentar aqui a justificativa dos organizadores da edição para que tenham reunido variadas produções de diversos autores que não necessariamente tivessem criado um laço oficial e institucional com o Hospício. Segundo Augusto Massi e Murilo Marcondes de Moura, o motivo foi de “revelar como tal instituição mobilizou os mais variados escritores” (MASSI; MOURA, 2017, p. 246).

A reinauguração do Hospício, no período republicano, catalisou uma série de debates. O drama aparentemente individual relatado no *Diário do Hospício* e ficcionalizado em *O cemitério dos vivos*, pode ser redimensionado a partir das crônicas que revelam como o início do período republicano despertou nos intelectuais um sentimento de transformação social. Neste novo quadro, tanto o olhar cético de Machado de Assis como a visada crítica de Lima Barreto contrastam com a crônica-reportagem de Olavo Bilac publicada na revista *Kosmos*.

Há que se mencionar outros escritores, muito embora ausentes nesta antologia, que também abordaram o assunto. É o caso de João do Rio que assina a reportagem “No hospício”, estampada na *Gazeta de Notícias* (Rio de Janeiro, 31 de jul. 1904), e a crônica “Mulheres detentas”, incluída em *A alma encantadora das ruas* (1908). E do jovem Orestes Barbosa que, nas ásperas crônicas de *Bambambã!* (1923), escritas na Casa de Detenção, alude sempre à Casa dos Doidos. (MASSI; MOURA, 2017, p. 246)

Essa dita catalisação se dá, segundo os organizadores, devido à reinauguração do Hospital de Alienados, mas não somente. Há de se considerar, historicamente, que não é essa a primeira – e muito menos a última – vez em que a temática da Loucura mobiliza grandes nomes da Literatura mundial. Isso será com mais fôlego discutido no capítulo seguinte, visto ser um caminho investigativo que demanda mais espaço nesta pesquisa. O hospício seria, enfim, a institucionalização desse tão famigerado tema, que traz sua consequente personificação.

A segunda parte é inaugurada com uma crônica de Machado de Assis pertencente ao seu grupo de crônicas intitulado “A semana”, seguida por, respectivamente, crônicas de Raul Pompeia e Olavo Bilac, e se encerrando em uma reportagem de Raymundo Magalhães intitulada, de forma claramente natural, “Na casa dos doidos”. Em meio às semelhanças estruturais entre as crônicas e a reportagem, por se tratar de textos de cunho mais objetivo, em geral veiculados em jornais, é passível de ser destacada aqui uma

semelhança estética por elas comungada: o que se vê são escritores que tratam a loucura como algo a eles alheio, de forma quase naturalista, analítica e distante.

Considerando a importância da instituição, no sentido de pensar uma possibilidade palpável de se investigar a canônica temática, cabe, portanto, pensar o Hospital de Alienados como um propiciador de suas personificações, pensando, nesse sentido, nos sujeitos que legitimam as relações hierárquicas essenciais a qualquer instituição. Assim, seriam os membros do setor administrativo – setor no qual trabalhava o pai de Lima Barreto –, os demais funcionários e os internos detentores os mais explícitos exemplos dessa personificação. O que se faz relevante pensar, a partir daqui, é o próprio Hospício como uma personificação de si mesmo, um efeito tornado possível na Literatura do escritor carioca. Logo, todas as obras compositoras da edição analisada, comungariam entre si uma geral semelhança: o Hospício como personagem. É primeiro argumento, na defesa da tese levantada, o fato de que, em todos os momentos em que a instituição é mencionada – tanto na edição de Massi e Moura quanto no presente estudo –, seu nome é grafado inicialmente com letra maiúscula, fugindo de meras formalidades burocráticas. São alguns exemplos disso os seguintes trechos aqui trazidos: “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.”⁹ (BARRETO, 2017, p. 74); “A proeza do D.E. agitou todo o Hospício, pôs a rua em polvorosa e suspendeu o tráfego da Light, e havia no seu procedimento muita coisa, que parecia ser ele premeditado.” (BARRETO, 2017, p. 81); “O Hospício tem uma biblioteca; antigamente, isto é, há cinco anos, quando aqui estive, estava nos fundos da seção, em uma pequena sala.” (BARRETO, 2017, p. 83).

Isto dito, é possível que sejam ilustradas possíveis imagens assumidas pela personificação da instituição ao longo da edição. É relevante, portanto, pensar a aparição do Hospício como um fenômeno que se faz possível na – e a partir da – escrita de Lima Barreto. O Hospício seria, logo, uma personagem de ordem passiva, construída, de forma geral, na terceira pessoa do singular, o que torna a imagem dele construída ainda mais singular e particular.

É bem curioso esse Roxo. Ele me parece inteligente, estudioso, honesto; mas não sei por que não simpatizo com ele. Ele me parece desses médicos brasileiros imbuídos de um ar de certeza

⁹ A escolha deste trecho, em particular, não se dá somente devido à ideia da personificação do Hospício. Esta é a primeira aparição da alegoria utilizada pelo autor ao chamar o Hospital de Alienados de cemitério. Alegoria, essa, presente no título do romance que juntamente ao *Diário do Hospício* compõe a edição: *O cemitério dos vivos*. Nesse ponto, a alegoria é utilizada, também, com tom de crítica social, quando o escritor enfatiza que nem ao menos o cemitério está isento de divisões sociais, citando duas categorias de sepultamento: carneiro perpétuo e cova rasa, sendo aquela uma categoria superior a essa.

de sua arte, desdenhando inteiramente toda outra atividade intelectual que não a sua e pouco capaz de examinar o fato por si. Acho-o muito livresco e pouco interessado em descobrir, em levantar um pouco o véu do mistério – que mistério! – que há na especialidade que professa. Lê os livros da Europa, dos Estados Unidos, talvez; mas não lê a natureza. Não tenho por ele antipatia; mas nada me atrai a ele.

Perguntou-me por meu pai e eu lhe dei informações.

Depois, disse-lhe que tinha sido posto ali por meu irmão, que tinha fé na onipotência da ciência e a credence do Hospício. Creio que ele não gostou. (BARRETO, 2017, p. 37)

O estreitamento da relação entre Lima Barreto e a instituição se dá, como já mencionado, de forma processual, não só ao longo do diário, mas ao longo da vida do escritor carioca. A partir do trecho acima trazido, retirado do diário, o que se pode averiguar, é uma explícita – e recorrente em sua obra – crítica à pomposidade intelectual e ao academicismo, traços essenciais a qualquer instituição. Faz-se, assim, uma evidência dos conflitos que o autor estabelece com todo o processo de domesticação ao qual sua literatura seria imposta. É significativo também destacar que a vida família do autor foi diretamente impactada pelo advento da República. Após se demitir de seu cargo na Imprensa Nacional, o pai de Afonso, João Henriques de Lima Barreto, inicia, na última década do século XIX, seu trabalho no setor administrativo das Colônias de Alienados São Bento e Conde de Mesquita, na Ilha do Governador. No início do século XX, João Henriques sofre seus primeiros delírios. Diante do fator genealógico da Loucura na família de Lima Barreto, segundo as palavras do próprio escritor, o irmão do autor, responsável por sua internação, mantém e reforça sua crença na instituição e na ciência que a sustenta, personificada em médicos como o descrito pelo escritor, que teve a fé da sua profissão derrotada pela própria falta de sensibilidade por vezes a ela inerente.

É significativo pensar, nesse sentido, qual seria o fator do fenômeno da personificação pelo qual atravessa o Hospício. É caminho fortuito ilustrar essa possibilidade a partir das pessoas cujas vidas se resumem a ela. Assim, suas imagens individuais, mesmo que deslocadas por particulares origens, formam a imagem coletiva do Hospício. O fenômeno seria, logo, possível devido às pessoas constituintes do espaço e aos seus respectivos traços particulares comuns.

De forma geral, se faz possível que o Hospital de Alienados seja, ao longo do *Diário* e do romance *Cemitério dos vivos*, considerado uma personagem secundária, de relevância composicional. Nas duas seções compositoras do “Apêndice”, porém, é de fácil percepção a relevância ocupada pela instituição enquanto personagem, visto ser ela,

inclusive, o mote da união das produções, tanto as que foram feitas sob a perspectiva direta de um interno – como é o caso da primeira parte –, quanto as crônicas e a reportagem, escritas como consequência de impressões terceiras. Seria o Hospício, portanto, no “Apêndice”, sob o olhar do presente estudo, uma personagem central.

Por vias de uma mais clara conclusão do argumento aqui levantado, são citadas novamente as obras compositoras da edição. São elas, nesta ordem: *Diário do Hospício*; *Cemitério dos Vivos*; e o já explorado *Apêndice*. São obras cujas diferenças e particularidades são logo perceptíveis a partir de seus gêneros, considerando o fato de que a primeira delas pertence ao gênero diário, a segunda ao gênero romance e a terceira parte, de forma antológica, por mescla de crônica e reportagem – textos de veia jornalística, portanto. A leitura, aqui proposta, do formato da edição analisada neste trabalho, é a da possibilidade de ser, esse já investigado “Apêndice”, uma justificativa da edição, tão plural, coletiva e complexa. Haveria, portanto, além da personificação do Hospício e de sua promoção literária – de instituição a personagem – o prestígio de ser, essa personagem, o mote e o motivo da edição organizada por Massi e Moura e publicada em 2017.

CAPÍTULO II

2. DOS REGISTROS E APREENSÕES DA(S) LOUCURA(S)

Considerada a gênese da organização da edição em questão a temática da loucura, assim se justifica um maior espaço nesse capítulo para que ela possa ser discutida. Há muito estudada, investigada e problematizada, é incontornável, se uma contínua investigação for pretendida, seguir vereda comparativa e traçar um paralelo entre os estudos¹⁰ de Erasmo de Rotterdam e Michel Foucault sobre o tema. Nesse ponto, se evidencia a natureza complementar da relação entre os dois escritores no que tange suas obras sobre a loucura. Erasmo de Rotterdam, em perspectiva humanista e irônica, forja uma suposta personificação da loucura proclamando seu autoelogio; Michel Foucault, com olhar iluminista, comparado ao humanismo de Erasmo, traça um panorama diacrônico das abordagens artísticas, literárias e científicas da temática da loucura na cultura ocidental. É significativo ressaltar as particularidades de tempo e espaço que envolvem as obras e as consequentes particularidades retóricas – fruto de seu tempo – no olhar sobre a loucura.

Nesse sentido, a presente análise se debruça sobre a necessidade humana de categorizar problemas e bradar supostas soluções. Um já retórico medo da humanidade – e, provavelmente, de retórica eterna – é, e sempre foi, o da morte. O alívio dos preocupados se dá quando, no final do século XV, o ser humano estabelece como novo problema a loucura e, de presunçosa postura, se debruça em humanas e falhas resoluções.

Até a segunda metade do século XV, ou mesmo um pouco depois, o tema da morte impera sozinho. O fim do homem, o fim dos tempos assume o rosto das pestes e das guerras. O que domina a existência humana é este fim e esta ordem à qual ninguém escapa. A presença que é uma ameaça no interior mesmo do mundo é uma presença descarnada. E eis que nos últimos anos do século esta grande inquietude gira sobre si mesma: o desatino da loucura substitui a morte e a seriedade que a acompanha. (FOUCAULT, 1978, l. 313)

O ponto delicado dessa administração de preocupações, por parte da população que não vivenciava a loucura em primeira pessoa, mas apenas projetava o medo de ela adquirir, é que, para os loucos, a loucura apenas os aproximava da preocupação de outrora: a morte. Nesse ponto, se faz perceptível que, ao contrário do que parecia – a

¹⁰ Referências respectivas às obras *O elogio da Loucura*, publicada pela primeira vez em 1511, e *História da loucura na Idade Clássica*, publicada pela primeira vez em 1961.

loucura e a morte apresentarem entre si uma relação de substituição no lugar dos receios humanos –, elas estabelecem entre si uma relação de potencialização, para aqueles e aquelas que já se percebem loucos – ou são por terceiros diagnosticados como tal –, no sentido de que a insanidade apenas adiantaria o fim da vida.

A substituição do tema da morte pelo da loucura não marca uma ruptura, mas sim uma virada no interior da mesma inquietude. Trata-se ainda do vazio da existência, mas esse vazio não é mais reconhecido como termo exterior e final, simultaneamente ameaça e conclusão; ele é sentido do interior, como forma contínua e constante da existência. E enquanto outrora a loucura dos homens consistia em ver apenas que o termo da morte se aproximava, enquanto era necessário trazê-los de volta à consciência através do espetáculo da morte, agora a sabedoria consistirá em denunciar a loucura por toda a parte, em ensinar aos homens que eles não são mais que mortos, e que se o fim está próximo, é na medida em que a loucura universalizada formará uma só e mesma entidade com a própria morte. (FOUCAULT, 1978, l. 327)

A partir, portanto, da pluralidade de relações possíveis entre a loucura e a morte, lancemos olhares às duas temporalmente distintas abordagens de teóricos e estudiosos do tema. Em primeiro momento, a loucura recebe espaço para falar de si própria e se defender da oposição que ela mesma cria perante a razão. Posteriormente, o olhar será voltado ao estudo teórico e panorâmico de Michel Foucault, de forma diacrônica e comparativa perante o desenvolvimento daquela enquanto preocupação coletiva ao longo da história ocidental. É válido, nesse ponto, destacar o contraste inerente à apresentação das duas abordagens de forma comparativa. O olhar humanista de Erasmo de Rotterdam usufrui da tradição da dialética das semelhanças, comum ao seu tempo, que lança mão de correspondências alegóricas para construir a imagem tida como finalidade. Por outro lado, já após as transformações sofridas pela hermenêutica ao longo dos quatro séculos que os separam, o olhar iluminista de Foucault é fiel à crença da possibilidade de explicação metódica e racional do tema abordado, fazendo com que o estudo seja legitimamente comparatista, tanto de forma intrínseca, quanto de forma extrínseca.

2.1. O AUTOELOGIO E SUA VAIDOSA DEFESA

*Como é bom viver! Mas, sem sabedoria,
porque esta é o veneno da vida.*
(Sófocles)

Erasmus de Rotterdam representou o renascentismo de forma significativa por defender e pregar os ideais humanistas, isto é, se afirmar cristão, mesmo sendo crítico à Igreja Católica. Diferentemente de Lutero, porém, não rompeu com o catolicismo. Isso tem de ser dito a fim de estabelecer, aqui, uma visão mais abrangente do lugar – e tempo – a partir do qual se expressa acerca da (des)crença vigente frente à loucura e do retórico medo da morte. Ressaltar o caráter humanista do escritor significa, também, reafirmar a crença na humanidade e em seu caráter essencial de evolução coletiva.

Com isso dito, se chega a um parcial esclarecimento de um ponto significativa da estrutura narrativa da obra: a ironia do elogio se deve, majoritariamente, à personificação da loucura. Dirigindo-se a um grupo de seres humanos, a loucura, em forma de divindade, tece um monólogo aos que ali se fazem ouvintes, buscando tornar evidente que as guerras, as indulgências e as diversas formas de corrupção não são naturais aos seres humanos – bons em essência – mas, sim, são obras da divindade da loucura quando se coloca em domínio humano.

A loucura, enquanto entidade, encontra na sabedoria uma das possíveis ameaças à sua existência, visto que, em diferentes níveis e intensidades, essa entidade se faz presente no mundo em ações variadas: desde as mais ligeiramente tolas, até as mais legitimamente insanas. Segundo ela própria, assumindo, o tolo, um mínimo nível de prudência, esse se aproxima da sabedoria e ameaça a loucura. A narradora ainda evidencia a complexidade da categorização diante do contraste: o sábio, a partir de suas várias leituras de autores, segundo ela, antigos, nada cria por medo ou excesso de prudência.

Duas coisas, sobretudo, impedem que o homem saiba ao certo o que deve fazer: uma é a vergonha, que cega a inteligência e arrefece a coragem; a outra é o medo, que, indicando o perigo, obriga a preferir a inercia à ação. Ora, é próprio da Loucura dirimir todas essas dificuldades. Raros são os que sabem que, para fazer fortuna, é preciso não ter vergonha de nada e arriscar tudo. Quero observar-vos, além disso, que os que preferem a prudência fundada no julgamento das coisas estão muito longe de possuírem a verdadeira prudência. (ROTTERDAM, 1968, p. 64)

O sábio, porém, por medo, pode se privar de agir. Sem a ação, não há legado, e, conseqüentemente, não há a possibilidade de categorização desse como um sujeito

prudente. O louco, que não se prende ao medo, age, realiza, cria e inova. Assim, a investigação parte para a detalhada sistematização de suas projeções na sociedade, isto é, em como a loucura atuaria nas diferentes profissões.

A Loucura, não como patologia, mas, sim, como deusa, inicia as categorizações evidenciando o fato de todos os setores sociais e respectivas atuações profissionais serem influenciados por ela. Nessa hierarquização, porém, não entram os artistas, como poetas e pintores. Isso porque, inseridos nessa sistematização, estão: loucos pelo dinheiro; loucos pelo poder; fanáticos; julgadores e sofistas, por exemplo. Já para agir profissional e socialmente como um poeta ou um pintor, é indelével a essencial constituição desse sujeito por certo nível de loucura. Com sua arte, vendem aos tolos seu produto. Segundo ela, as ações humanas, portanto, em totalidade, são um produto conjunto de várias formas que a Loucura naturalmente encontra de se projetar (ROTTERDAM, 1968).

É válido, por fim, refletir sobre a estrutura narrativa: a loucura não se diz apenas a entidade narradora da obra, mas se debruça, inclusive, na função de convencer a entidade leitora que aquela é a verdadeira responsável pela escrita da obra. A já suposta ironia da obra propicia, ainda, a compreensão de Erasmo como um álibi da própria loucura na escrita da obra. A loucura, então, no monólogo, se compara com outras divindades personificadas, como a ganância, a luxúria e a ira. Nessa comparação, a narradora destaca uma significativa particularidade apresentada por ela em suas relações com os seres humanos: ao contrário das semelhantes, a loucura se entrega por inteiro ao domínio do ser humano que com ela se relacionar, sendo que esse sujeito, o dominado, delegaria a ela todo o controle de suas ações. Assim, a ironia de seu discurso traz, desde o início, a culpa de todos os males da humanidade ao domínio da loucura. Vale, aqui, ressaltar a importância dessa admissão de culpa, por parte da divindade em questão, quando for aqui analisada a relação entre o louco inserido no sistema de vigilância do hospício e aquele ser humano que se afirma são e é responsável pela internação daquele.

Já escreveu sensatamente alguém que ser deus consiste em favorecer os mortais. Ora, se com razão foram incluídos no rol dos deuses os que introduziram na sociedade o vinho, a cerveja e outras tantas vantagens proporcionadas ao homem, por que não serei eu proclamada e venerada como a primeira das divindades, eu, que a todos, prodigamente, dispenso sozinha tantos bens? [...] Haverá no mundo coisa mais doce e mais preciosa do que a vida? E quem, mais do que eu, contribui para a concepção dos mortais? (ROTTERDAM, 1968, p. 34)

Sem a loucura, segundo o autor – ou a divindade autora – a sociedade não sobrevive em perfeito equilíbrio. A autodenominada deusa ainda se diz responsável pelos momentos de felicidade do mundo. Além disso, no auto elogio, Loucura se afirma também responsável pela reprodução humana e, inclusive, pelo casamento – segundo ela, repleto de inconvenientes. Filha de Plutão, o deus da riqueza, e Neotetes, a ninfa da juventude, a narradora justifica e explica sua presença no mundo – e a vida no mundo a partir dela – a partir do que ela chama de “sequazes e companheiras” (ROTTERDAM, 1968, p. 33). São elas: o amor próprio; a adulação; o esquecimento; o horror à fadiga; a volúpia; a irreflexão; a delícia; o prazer da mesa e, por fim, o sono profundo. Ela, porém, faz questão de ressaltar os vários níveis em que pode se fazer presente na vida humana: pode um sujeito estar tomado de apenas alguma dessas companheiras, apresentando a loucura como um estado de perda do controle total de sua personalidade – estando, portanto, sob domínio da entidade narradora – ou como um modo de ser que una muitas (ou até todas) essas sequazes em uma única personalidade. Pode o louco o ser legitimamente, assim como pode o sujeito estar por um momento entregue ao seu domínio.

Nesse ponto, se faz possível buscar, aqui, investigar a presença da loucura nas relações institucionais e hierárquicas humanas que possuem a loucura como motivo, pretexto ou álibi. Quando a narradora afirma que “acompanhada, pois, e servida fielmente por esse séquito de criados, estendo o meu domínio sobre todas as coisas, e até os monarcas mais absolutos estão submetidos ao meu império” (ROTTERDAM, 1968, p. 33), se evidencia a problemática da categorização, isto é, de acordo com a posição social ocupada por um sujeito, ele deve julgar ou ser julgado louco. O coletivo se percebe, segundo o autor, tolo, e se acomoda na tolice a nível governamental. Serve, portanto, a própria problematização, como um motivo de investigação da relevância da produção literária de Lima Barreto, internado no hospital dos alienados da praia vermelha, como prova de sua consciência escritora sob constante repressão social e institucional.

2.2. A VIZINHANÇA TEMPORAL DE SI MESMA

Erasmus de Rotterdam delega à Loucura a possibilidade de exercer sua fala, própria apresentação e conceituação, de forma irônica, sarcástica e de leve retórica. Nesse ponto, se faz necessária à presente análise a apresentação de um ponto de vista complementar ao do escritor renascentista. Rotterdam dilui as ações humanas à responsabilidade da

entidade narradora, colocando o caráter negativo e prejudicial da maldade da humanidade como consequência do domínio dessa por aquela. Michel Foucault, em *História da Loucura na Idade Clássica* (1978), projeta sua investigação, além de considerar o ponto de vista de Rotterdam, pelo lado oposto desse prisma, apontando supostos benefícios trazidos, pela loucura, à humanidade.

Privilégio absoluto da loucura: ela reina sobre tudo o que há de mau no homem. Mas não reina também, indiretamente, sobre todo o bem que ele possa fazer? Sobre a ambição que faz os sábios políticos, sobre a avareza que faz crescer as riquezas, sobre a indiscreta curiosidade que anima os filósofos e cientistas? Louise Labé repete a mesma coisa depois de Erasmo; e Mercúrio, para ela, implora aos deuses: “Não deixem que se perca esta linda Senhora que tanto contentamento lhes deu”. (FOUCAULT, 1978, l. 455)

Em várias possíveis intensidades, a loucura se projeta na humanidade, de forma prática, permeando ações consideradas positivas, ou benéficas, e ações negativas, prejudiciais. Ao passo, porém, que a loucura, em determinada medida, instiga e alimenta o conhecimento – ou a busca por ele –, é tida, também, pelo filósofo, como uma espécie de castigo, já que, para Rotterdam, a felicidade está mais próxima dos tolos que dos sábios.

Mas se o saber é tão importante na loucura, não é que esta possa conter os segredos daquele; ela é, pelo contrário, o castigo de uma ciência desregrada e inútil. Se a loucura é a verdade do conhecimento, é porque este é insignificante, e em lugar de dirigir-se ao grande livro da experiência, perde-se na poeira dos livros e nas discussões ociosas; a ciência acaba por desaguar na loucura pelo próprio excesso das falsas ciências. (FOUCAULT, 1978, l. 480)

Isso se explica no ponto de congruência entre os pensamentos dos dois filósofos: para que a loucura exista, de fato, é necessário um hospedeiro que a legitime. Ainda segundo Foucault, “a loucura só existe em cada homem, porque é o homem que a constitui no apego que ele demonstra por si mesmo e através das ilusões com que se alimenta” (FOUCAULT, 1978, l. 480). Isto é, o caráter humano, subjetivo, emocional e passional é, à loucura, essencial. Se constitui em uma espécie de apego ou cuidado por si mesmo. No campo do saber, esse apego ou cuidado corre o risco de se transmutar para além de curiosidade, se tornando avareza ou ganância, tornando o hospedeiro um vaidoso. Nesse ponto, se percebe a tenuidade da linha que divide as suas projeções boas das más.

Em outra possibilidade comparativa entre o humanista e o iluminista, o que se percebe é a pluralidade de possibilidades de a loucura se projetar na humanidade. Para

Foucault, “a loucura não diz tanto respeito à verdade e ao mundo quanto ao homem e à verdade de si mesmo que ele acredita distinguir”. Assim, aqui se reforça o caráter essencialmente subjetivo e impressivo da loucura para Foucault, enquanto Rotterdam parece estabelecer a direção da projeção do individual para o coletivo, como se essa coletividade fosse fator essencial para sua existência legítima. Em outras palavras, a loucura se legitima, para esse, de forma extrínseca, enquanto para aquele, de forma intrínseca ao ser humano, o que faz significativo ressaltar a concordância dos autores no fato de ela ser tangencial a questões morais.

Para Michel Foucault, na obra, as vigilâncias que temiam, controlavam e estudavam o irracionalmente ímpar, anteriormente inclusive às sociedades clássicas, avesso e marginalizado, eram voltadas à figura dos leprosos e buscavam deles sempre distância. Igualmente, na história da evolução humana, essas vigilâncias se voltam à loucura, elemento do qual a ciência e a medicina ainda tardariam a se apropriar. Na literatura e no teatro, evolutivamente, a demência, longe de ser romantizada, instiga processual e exponencialmente a mente humana, ganhando espaço e adquirindo importância, não por si, somente, mas por aquele responsável por sua ação e personificação – o louco:

Nas farsas e nas sotias, a personagem do Louco, do Simplório, ou do Bobo assume cada vez maior importância. Ele não é mais, marginalmente, a silhueta ridícula e familiar: toma o lugar no centro do teatro, como o detentor da verdade – desempenhando aqui o papel complementar e inverso ao que assume a loucura nos contos e sátiras. Se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra a cada um sua verdade; na comédia em que todos enganam aos outros e iludem a si próprios, ele é a comédia em segundo grau, o engano do engano. (FOUCAULT, 1978, 1.284)

Isso porque o louco é aquele que, sob permissão da inerente expressão insana e demente, diz o indizível e carrega consigo a verdade (ao menos a *sua* verdade). Dribla a censura e o controle e instiga, provoca e afeta a vigilância. O louco que extrai de si essa verdade observa seu vigilante, adestrador, e oferece uma dose de verdade indigesta a quem, de modo controlador, ouve, numa amostra grátis de insanidade reveladora. Quando essa verdade enviesada e relativa é expressa com propriedade científica, a atenção deve ser nela fixada, evidentemente. A questão é que, quando o detentor dessa verdade indizível tem consigo o conhecimento empírico – além de justificado reconhecimento literário –, seu discurso dispensa referências bibliográficas e embasamento científico.

Que dizer da loucura? Mergulhado no meio de quase duas dezenas de loucos, não se tem 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.

Há os que deliram; há os que se concentram num mutismo absoluto. Há também os que a moléstia mental faz perder a fala ou quase isso. Quando menino, muito vi loucos e, quando estudante, muito conversei com os outros que essas coisas de sandice estudavam sobre eles, mas, pela observação direta e pelo que li e ouvi dos entendidos, percebi bem a perplexidade deles em face de tão angustioso problema de nossa natureza. (BARRETO, 2017, p. 55)

A loucura sempre se fez presente na vida do autor. João Henriques de Lima Barreto, pai de Afonso, por muitos anos, exercera trabalhos oficiais e frequentes no setor administrativo de um hospital em uma colônia de alienados e, ao final do dia, ao chegar em casa, seu cansaço e desgaste explicitavam e convidavam a adentrar os cômodos da residência, espectros de insanidade que cotidianamente se familiarizavam ao então sujeito em formação, Afonso Henriques de Lima Barreto. No fim da vida, o pai foi acometido por surtos de demência que o tornaram exatamente aquilo que havia pensado ter subjugado ao longo de toda a sua vida profissional. A loucura já havia se aglutinado à genealogia de Lima Barreto.

Com isso considerado, é permitido que se revelem um outro motivo da escolha pelas mencionadas obras nessa análise: o insano, que detém uma verdade própria, sugestiva, relativa e indizível, seja em qual for a medida, vê, na literatura, seu alforje, no qual guarda e carrega memórias, traumas, experiências, vertigens. Cabe aqui buscar analisar e refutar os encaixes e as categorizações de gênero realizadas ao longo desse século completo desde a produção dessas obras, e de que forma – se é que isso é possível – se estabelecem os limites da literariedade dessas obras, considerando sua recepção no sistema literário brasileiro.

2.2.1. A NAU DOS INSENSATOS

*I am the pilot of the storm
Adrift in pleasure I may drown
I built this ship it is my making
And furthermore my self control
I can't rely on anymore
[...]
Who claims that no man is an island
While I land up in jeopardy
More distant from you by degrees
I walk this shore in isolation
(Robert Plant, “Ship of Fools”)¹¹*

É a partir do *Elogio da Loucura*, de Erasmo, e da forma pela qual a Literatura e as outras linguagens artísticas olharam para o estigma da loucura no renascimento, que Foucault lança mão de uma antiga alegoria que marcaria toda a cultura ocidental posterior: a nau dos insensatos.

Cabe aqui uma diferenciação, portanto. A alegoria da nau dos insensatos – anterior à pintura *Navio dos Loucos* (1500), do artista brabantino Hieronymus Bosch – constitui uma irônica autocrítica que representa o mundo e seus habitantes por uma nau e sua respectiva tripulação. Nela, a tripulação se percebe perturbada, mas é indiferente ao destino – sem ao menos se questionar se há, de fato, um destino. Essa alegoria influenciaria, a partir daí, composições literárias que, inclusive, encontrariam nela a possibilidade de crítica à Igreja como uma instituição falaciosamente propiciadora da salvação. Essa crítica ao clero se evidencia na produção literária alemã *Stultifera Navis* ou *Narrenschiff*, de Sebastian Brant. No poema satírico de 1494, Brant, em perspectiva moralizante, constrói um eu-lírico de social acidez perante a população de seu tempo, não poupando a nobreza ou o clero para que sua crítica se construa. Em determinado momento do poema, quando o eu-lírico brada que seria melhor seguir a laicidade que apresentar comportamento caótico dentro da ordem (BRANT, 2010), traça um questionamento às instituições clericais, não deixando de apontar, porém, que loucos também são aqueles que se mostram indiferentes à sua própria salvação.

¹¹ “Sou o piloto da tempestade / À deriva no prazer posso me afogar / Eu construí esse navio, é meu feito / E, além disso, em meu autocontrole / Eu não posso mais confiar [...] Quem afirma que nenhum homem é uma ilha / Enquanto eu aterro em perigo / Mais distante de você em graus / Eu ando nessas margens em isolamento” (Tradução minha).



Hieronymus Bosch, "A Nau dos Loucos". Óleo sobre madeira. 1490-1500.



Sebastian Brant, "Narrenschiff", 1499.



Oskar Laske, "Das Narrenschiff" (Ship of Fools), 1928.

Em encontro ao poema de Brant, a pintura de Bosch direciona a crítica a seus contemporâneos. Além do caráter corruptível essencialmente indelével ao ser humano em suas relações institucionais, a crítica dá ênfase à perversão do clero, retratado na pintura por seus representantes, os primeiros a se alimentarem. A obra de Bosch se situa entre os séculos XV e XVI, época de aguda crise moral, religiosa e social. Para Foucault, ainda, “é possível que essas naus de loucos, que assombraram a imaginação de toda a primeira parte da Renascença, tenham sido naus de peregrinação, navios altamente simbólicos de insanos em busca da razão [...]” (FOUCAULT, 1978, l. 216).

A questão aqui pertinente a ser discutida se estabelece no fato de essas naus terem, de fato, sua existência marcada pelo transporte do que Foucault chama de “carga insana” (FOUCAULT, 1978, l. 191) de uma cidade para a outra. A existência da população teoricamente diagnosticada como louca seria, para o francês, uma existência “facilmente errante”(FOUCAULT, 1978, l. 191). É esse diagnóstico da existência dos loucos, por Foucault, que problematiza a crítica da alegoria, que aponta a população como indiferente ao destino a ela posto.

Mas há outras cidades, como Nuremberg, que certamente não foram lugar de peregrinação e que acolheram grande número de loucos, bem mais que os que podiam ser fornecidos pela própria cidade. Esses loucos são alojados e mantidos pelo orçamento da cidade, mas não tratados: são pura e simplesmente jogados na prisão (FOUCAULT, 1978, l. 216)

Foucault, quando compara o novo mal da loucura à vigente preocupação com a lepra e seu caráter transmissível, evidencia a importância que a população passou a designar à exclusão dessas minorias, teórica e potencialmente nocivas. Para os excludentes, a exclusão dos leprosos se assemelhava à concessão, por parte daqueles, de uma dádiva a esses últimos. A salvação de quem portava a doença residia justamente na resiliência perante sua própria exclusão. É válido ressaltar que a erradicação dos casos de lepra não se deu apenas, evidentemente, por sua exclusão: com o fim do movimento das cruzadas, o contato com o oriente – suposta fonte de transmissão – se esvai.

Logo, em momento posterior da história, a loucura, tida como nocivo mal, é tratada da mesma forma. Sob o olhar dos lugares de exclusão da Europa no início do séc. XVIII, a existência do louco é somente aceita sendo ele considerado um apátrida.

Compreende-se melhor agora a curiosa sobrecarga que afeta a navegação dos loucos e que lhe dá sem dúvida seu prestígio. Por um lado, não se deve reduzir a parte de uma eficácia prática incontestável: confiar o louco aos marinheiros é com certeza evitar que ele ficasse vagando indefinidamente entre os muros da

cidade, é ter certeza de que ele irá para longe, é torna-lo prisioneiro de sua própria partida. (FOUCAULT, 1978, l. 241)

Não há, pois, pertencimento algum daquele acometido de loucura na sociedade. A água do mar, além de afastar, teria a suposta função de purificar a alma do louco. É nesse ponto que reside e fica evidente a imagem da salvação – ou redenção – do louco perante a figura de Deus. Há de se considerar, segundo as crenças renascentistas, que o acometimento da insanidade seria a pura imagem do pecador sendo castigado e, pela misericórdia divina, deveria ser grato à graça da possibilidade de exclusão.

A água e a navegação têm realmente esse papel. Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. (FOUCAULT, 1978, l. 248)

A população, portanto, projeta na exclusão desses apátridas a suposta saída moral ao que se tem, teoricamente, como o problema da loucura. Foucault problematiza essa categorização ao refletir sobre o aprisionamento do louco em sua eterna passagem a um destino – isso se, e somente se, houver algum – incerto. No panorama foucaultiano, o que, em tempos renascentistas, era colocado como solução – o aprisionamento dos insanos em uma nau em alto mar – permanece sob novos e “modernos” modelos de aprisionamento: o hospício.

3. A ANIMALIZAÇÃO, A DOMESTICAÇÃO E A VIGILÂNCIA DUPLA

*O que vemos só vale – só vive – em
nossos olhos pelo que nos olha*
Georges Didi-Huberman

Ao receber o direito da palavra, pelas mãos de Erasmo de Rotterdam, a Loucura, a fim de emitir uma autodefesa – além de seu auto elogio – lança mão do confronto entre o sábio e o louco. Desse confronto, apenas conceitual, cujas resoluções são plurais – talvez infindas – a Loucura se defende dizendo que os loucos, ao menos, detêm alguma espécie de felicidade.

Não haveria, pois, diferença alguma entre os sábios e os loucos, se não fossem mais felizes estes últimos. Sim, porque estes o são por dois motivos: o primeiro é que a felicidade dos loucos não custa nada, bastando um pouquinho de persuasão para formá-la; o segundo é que os meus loucos são felizes mesmo quando estão juntos com muitos outros. Ora, é impossível gozar um bem

quando se está sozinho. (ROTTERDAM, 1968, p. 106)

Considerando a vasta complexidade e abstração às quais se tende a chegar em qualquer investigação acerca da felicidade, o foco, nesse ponto, é voltado ao convívio daqueles e daquelas que são institucionalmente diagnosticados como loucos, passando a constituir uma comunidade que compartilha, dentro de si mesma, as particulares vivências sob vigilâncias, domesticações e adestramentos físicos e mentais. Como possibilidade purgativa, é investigada a produção do *Diário* de Lima Barreto sob as já postas circunstâncias: um observador – portanto, vigilante – constantemente vigiado.

3.1. DAS VIGILÂNCIAS, O TRAUMA; NA ESCRITA, O REGISTO

Partindo dessa perspectiva, em Gagnebin (2006) e Assmann (2011), é buscada relação entre trauma e recordação como elemento construtor essencial da apresentação do termo autoficção, numa espécie de preenchimento literário das inevitáveis lacunas da memória. Na obra *Lembrar, escrever, esquecer* (2006), mais precisamente no capítulo intitulado “O rastro e a cicatriz: metáforas da memória”, Gagnebin ilustra por trauma “...a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito.” (GAGNEBIN, 2006, p. 110). Nesse capítulo, a autora estabelece três metáforas da memória: as, já indicadas, rastro e cicatriz, e ainda uma terceira, a escrita, sobre a qual se deve refutar quando essa última se apresentar como tentativa de maturação do trauma:

Agora a escrita não é mais um rastro privilegiado, mais duradouro do que outras marcas da existência humana. Ela é rastro, sim, mas no sentido preciso de um signo ou, talvez melhor, de um sinal aleatório que foi deixado sem intenção prévia, que não se inscreve em nenhum sistema codificado de significações, que não possui, portanto, referência linguística clara. Rastro que é fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência; deixado por um animal que corre ou por um ladrão em fuga, ele denuncia uma presença ausente — sem, no entanto, prejudicar sua legibilidade. Como quem deixa rastros não o faz com intenção de transmissão ou de significação, o decifrar dos rastros também é marcado por essa não-intencionalidade. (GAGNEBIN, 2006, p. 113)

Consideremos, pois, dois caracteres da escrita como rastro: o voluntário e o involuntário. Sendo ela voluntária, cabe ao escritor purgar seus traumas e emoções, de

forma consciente e autônoma, lançando mão da escrita como recurso purgativo; sendo ela involuntária, teria presença demarcada e acionada a partir de gestos violentos – como mutilações, torturas e opressões corporais e psicológicas. Violência e intencionalidade passam a ser pontos cruciais da análise se nos voltarmos para o próximo pilar teórico do presente estudo: as vigilâncias de Foucault. O louco, além de sua verdade, detém, segundo Foucault, o “saber proibido” (FOUCAULT, 1978, l. 419), o que instiga aos vigilantes a visão da necessidade de cerceamento.

Michel Foucault divide a obra *Vigiar e punir* (1987) em três partes: Suplício, Punição e Disciplina, sendo, esta última, a seção mais relevante para a presente análise. Nela, o autor discorre sobre questões que espalham sua pertinência desde a folha em branco que receberia a escritura do adestramento – o corpo, representado na obra pelo subtítulo *Os Corpos Dóceis* – perpassando pelos meios mais eficazes de se deixar as marcas da vigilância e da domesticação. Esses meios são trazidos pelo autor como *Os Recursos para o Bom Adestramento*, demarcando o segundo capítulo da seção da Disciplina, e culminando no *Panoptismo*, o olho que tudo vê. Nesse segundo capítulo dessa terceira parte, intitulado *Os Recursos para o Bom Adestramento*, o autor nos aponta o que, em sua visão, seriam os três recursos essenciais para que seu objeto e instrumento, o sujeito, seja bem domesticado enquanto é vigiado. São eles: *a vigilância hierárquica, a sanção normalizadora e o exame*.

O poder disciplinar é com efeito um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior “adestrar”; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor. Ele não amarra as forças para reduzi-las; procura ligá-las para multiplicá-las e utilizá-las num todo. Em vez de dobrar uniformemente e por massa tudo o que lhe está submetido, separa, analisa, diferencia, leva seus processos de decomposição até às singularidades necessárias e suficientes. “Adestra” as multidões confusas, móveis, inúteis de corpos e forças para uma multiplicidade de elementos individuais – pequenas células separadas, autonomias orgânicas, identidades e continuidades genéticas, segmentos combinatórios. (FOUCAULT, 1987, p. 143)

A partir dessa hierarquização de recursos, visa-se voltar o olhar para autor e personagem enquanto vigiados passivos dessa domesticação política e desse adestramento ideológico a eles impostos. Desse modo, a autonomia do refutado se entrelaça à disciplina constantemente imposta. Esse entrelaçamento apresenta, então, produto de neutralização, ou seja, a disciplina é confrontada pela autonomia, enquanto essa é limitada por aquela.

Chega-se, então, à intersecção presente entre o diário e o romance¹²: a autonomia do narrador. Os argumentos de sustentabilidade dessa análise serão buscados em Walter Benjamin, mais especificamente a partir do ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1936), em uma visão comparativa entre as duas obras de Lima Barreto: para Benjamin, o narrador constantemente desaparece a partir da relação entre a experiência e a escrita. Para o teórico, isso se dá à medida em que, aquele que conta, vivencia situações traumáticas, visto que este sai delas mais pobre em experiência comunicável. O registro sacrifica a experiência.

Em *Diário do hospício* o autor-narrador detém intensa propriedade a partir de onde se expressa, sendo ele a personagem passiva da e na – pois dela sofre – vigilância; enquanto em *Cemitério dos vivos* o narrador-personagem, criatura outra do autor, tem deliberada autonomia e controle fornecidos, em certa medida, por seu criador. Tem-se, pois, a vigilância do narrador-personagem, não só pelo sistema ao qual se insere, nem só por seus comuns internos, mas, além disso, uma vigilância constante do autor.

Por que a riqueza, base da nossa atividade, coisa que, desde menino, nos dizem ser o objeto da vida, da nossa atividade na terra, não é também causa da loucura?

Por que as posições, os títulos, coisas também que o ensino quase tem por meritório obter, não é causa da loucura?

Há um doente aqui, F.P., em quem eu vejo misturado o amor e a presunção de inteligência e de saber. É o mais barulhento e rixento da casa. Desde as cinco horas da manhã até as 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, 2017, p. 56)

Com um olhar mais especificamente voltado à construção do foco narrativo, por parte do autor enquanto interno e vigilante, é válido notar o deslocamento do protagonismo e o processual esvaecimento do narrador em primeira pessoa do diário. Assim, não mais se trata de um protagonismo singular do narrador-personagem.

Perante os convivas, Lima, o narrador, se prosta – e é passivamente prostado em postura resiliente e empático. Frente à realidade pelo narrador vivenciada, a atenção e o protagonismo se fazem, agora, coletivos, e o olhar leitor passa a se dissolver na vigilância daquele outrora vigiado.

¹² A aproximação entre os diferentes gêneros literários e suas produções, sob um mesmo mote, por um mesmo autor, sob as mesmas circunstâncias de internação, serão posteriormente analisadas com maior profundidade.

É, portanto, nessa ligeira e sutil mudança de foco narrativo que se percebe o protagonismo adquirido pelos semelhantes internos de Lima Barreto. Essa narrativa do observador se constrói de forma crescentemente crítica, visto ser ela introduzida por dois questionamentos do narrador: com preocupação e problematização coletivas, há, a partir daí, a busca pela desconstrução – ou, ao menos, a compreensão – da burocratização das hierarquias institucionais. Em nível ainda menos concreto, Lima questiona as causas da loucura, deixando implícita a problematização da categorização de um suposto alienado: todas as categorizações são feitas por humanos, os mesmos que, hierarquicamente, são passíveis de um controle que eles mesmos constantemente criam.

Meu vizinho de dormitório é um rapaz cuja loucura reagiu sobre o seu aparelho vocal a ponto dele mal falar e com esforço. Olha-me estupidamente e com um olhar parado e de um único brilho, e tem a mania de incapacidade de ingerir qualquer alimento. Tudo se tem experimentado: leite, frutas, até um irrigador; mas é em vão. Ele não ingere nada e, se ingere à força, logo vomita, debilita-se e dá em suar às catadupas.

Esperando à sua morte próxima, a família levou-o para casa. Vai mudar de cemitério – coitado! Para esse, não houve um intervalo entre os dois. Foi substituído pelo Pinto. (BARRETO, 2017, p. 86. Grifo nosso.)

Ao refletir sobre as condições às quais foi deixado um dos internos, Lima Barreto se insere em uma das mais atuais reflexões acerca dos sistemas de vigilância e cárcere atuais: os limites da sobrevivência em uma instituição estatal tida, não como reformatória, mas como punitiva. Quando narra os momentos finais de seu companheiro no Hospital dos Alienados do Rio de Janeiro, antes de ser levado para a casa de sua família, Lima Barreto provoca catarse única e profunda, pela exploração da polissemia provocada pelo substantivo “cemitério”, que seria, em obra posterior na edição, com mais afinco explorada. O romance *Cemitério dos vivos*, escrito também sob condições de interno, trata da leitura da (sobre)vida experienciada por aqueles que se encontram na condição – e sob o diagnóstico – de alienados.

Desse modo, a análise em questão atinge momento reflexivo perante a própria produção literária: em *Diário*, Lima Barreto tenta, a todo custo, provar sua lucidez, com alegações de momentos de vertigem fornecidos pela abstinência alcoólica. Cabe-nos investigar a sobrevivência da alegada lucidez do autor sendo delineada pela escrita de si, em momentos de constante vigilância persuasiva, na tentativa de controle político e ideológico. A lucidez origina, então, a vigilância de seus semelhantes, os pacientes que

com o escritor convivem e compartilham diagnósticos, e é a partir dessa vigilância que sua lucidez busca se legitimar.

CAPÍTULO III

Os escritos íntimos de Lima Barreto parecem configurar tentativas de purgação dos momentos traumáticos vividos pelo escritor em circunstâncias de constantes vigilância e coerção. Nesta seção do presente trabalho, há, portanto, um destaque enviesado ao estudo do gênero diário, que se sustenta majoritariamente na produção científica do ensaísta francês Philippe Lejeune, mais precisamente em sua obra *O pacto autobiográfico* (2014). Na obra, que reúne ensaios sobre a escrita autobiográfica, Lejeune centra seu olhar na produção autobiográfica francesa e, nela, identifica um fio condutor predominante, chamado por ele, a partir daí, de pacto autobiográfico.

Há de se considerar, nesse sentido, o diário como sendo uma produção que, antes de se fazer autobiográfica – afirmação que se justifica nos estudos de Lejeune – pertence, ainda, ao espaço biográfico. Assim, é realizada a leitura da obra de Leonor Arfuch, *O Espaço Biográfico* (2010), a fim de um mais sistêmico mapeamento dos caracteres do gênero em questão, partindo do pressuposto de que a trama percorre veredas que se sustentam factualmente.

São de significativo proveito para o estudo em questão, os paralelos traçados por Arfuch ao ilustrar o surgimento desse espaço que a autora chama de Espaço Biográfico. O benefício teórico aqui trazido se justifica pelo fato de Arfuch delegar a esse espaço alguns dos méritos de uma melhor compreensão dos limiares e paralelos – por mais incertos que eles sejam – entre as esferas pública e privada.

Além de essencial para a afirmação do sujeito moderno, o surgimento do espaço biográfico o foi também para traçar o limiar incerto entre o público e o privado e, conseqüentemente, a nascente articulação entre o individual e o social. É essa relação que leva do uno ao múltiplo, do *eu* ao *nós*, imprescindível numa indagação da construção do campo da subjetividade. (ARFUCH, 2010, p. 83)

Cabe relacionar a reflexão da escritora aos mesmos limites constantemente enfrentados por Lima Barreto na escrita do Diário. São limites confrontantes tanto intrínseca quanto extrinsecamente, visto que é na relação entre o *eu*, que vigia, e os *outros*, seus internos semelhantes duplamente vigiados – quando não pelo próprio olhar institucional do Hospital de Alienados, são observados e analisados pelo autor do *Diário*. Nesse confronto intrínseco, se evidencia a formação da subjetividade de Lima Barreto enquanto autor de um diário, que, por si só, já consiste em gênero de considerável

subjetividade, não só por ser escrito em primeira pessoa, mas, também, por seu caráter purgativo.

Voltei para o pátio. Que coisa, 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. Ele já me conhecia da outra vez. Chamava-me de você e me deu cigarros. 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. Todos nós estávamos nus, as portas abertas, e eu tive muito pudor. 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 devem ter sofrido em Argel e na Sibéria. Ah! A Literatura ou me mata ou me dá o que eu peço dela. (BARRETO, 2017, p. 36)

Trago acima, sob particular leitura, trecho a partir do qual são possíveis serem traçadas análises de múltiplos vieses. Em primeiro momento, cabe, aqui, destacar o caráter animalizante da vigilância institucionalizada, na qual as subjetividades são deglutidas pela massificação dos sujeitos vigiados. Vale, também, dar ênfase a familiaridade do autor com o processo de internação e todos os recursos de adestramento inerentes a ela, visto ser, essa, uma situação vivida – e narrada – por Lima em sua segunda internação no Hospital de Alienados. A partir dessa mesma descrição, a atenção deve ser direcionada à presença da coerção e da violência das quais essas instituições lançam mão nesse processo de adestramento dos internos que ali permanecem. Destaco, ainda, as peculiaridades subjetivas da personalidade do autor que ali se forma: o escritor se constitui antes como leitor, trazendo empiricamente em sua bagagem as personagens com as quais o autor empaticamente se identifica. Tem-se, por fim, o fator purgativo, em seus extremos, da Literatura em sua vida: por ela, Lima Barreto é “morto”, visto que sua subversividade nela reside, ou a partir dela ele se satisfaz com o que lhe é necessário à sobrevivência: a fruidez da arte.

4. O NARRAR DE SI PARA SI

Chega-se, nesse ponto, à intersecção presente entre o diário e o romance: a autonomia do narrador, cujos argumentos de sustentabilidade dessa análise são buscados em Walter

Benjamin¹³, mais especificamente a partir de seu ensaio *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1936), em uma visão comparativa entre as duas obras de Lima Barreto: para Benjamin, o narrador constantemente desaparece.

É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.

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. [...] Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. (BENJAMIN, 1994, p. 197-198)

Benjamin, assim, estabelece as veredas percorridas pelas duas possíveis categorizações de narradores, a fim de justificar que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores”. Esses narradores, portanto, se dividiriam entre: aqueles que viajam e, literalmente, se deslocam, fazendo com que o ato de contar seja produto de movimentos e experiências neles coletadas; e aqueles que acumulam experiências em um espaço ao qual eles pertencem, sem que haja, pois, necessidade de movimento.

A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendida se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos. O sistema corporativo contribuiu especialmente para essa interpenetração. O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado recolhido pelo trabalhador sedentário. (BENJAMIN, 1994, p. 199)

Tal qual em uma *Narrenschiff* – a Nau dos insensatos –, se tem, no ambiente de um hospital de alienados – como o hospital no qual Lima Barreto foi internado por duas

¹³ BENJAMIN, Walter. *O Narrador. Considerações sobre Nicolai Leskov* In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-230

vezes –, sujeitos de variadas e distintas origens que, unidos, compartilham experiências, intimidades, diagnósticos e adestramentos.

Em *Diário do hospício*, o autor-narrador detém intensa propriedade do espaço a partir do qual propaga seu discurso, sendo ele a personagem passiva da e na – pois dela sofre – vigilância; enquanto, em *Cemitério dos vivos*, o narrador-personagem, criatura outra do autor, tem deliberada autonomia e controle fornecidos, em certa medida, por seu criador. Tem-se, pois, a vigilância do narrador-personagem, não só pelo sistema ao qual se insere, nem só por seus comuns internos, mas, além disso, uma vigilância constante de seu autor, como um produto essencial do ato purgativo da escrita.

Ao elucidar as baixas da experiência narrativa, Benjamin levanta como ideal “o homem que aceita o mundo sem se prender demasiadamente a ele” (BENJAMIN, 1994, p. 200). Sendo assim, é possível que se entenda o olhar direcionado por Benjamin ao sujeito que conta sua experiência, ainda se tratando dela como uma experiência traumática: o trauma, após sentido e maturado, reflete no sujeito em essência seus vestígios. Ele, pois, para reproduzir sua história, se vê na necessidade de se colocar de forma sólida, sóbria e fria na sistematização dessa. Assim, aquele que aceita a realidade de sua experiência sem deixar que seu subconsciente seja, a todo tempo, tomado por ela, é capaz de se contar.

O ato de narrar experiências traz, ainda, em sua essência, tal caráter didático a quem as lê ou escuta. Seria, para Benjamin, algo como o que se tem, de forma prática, como o ato de dar conselhos. Para o autor, “o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se “dar conselhos” parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis.” (BENJAMIN, 1994, p. 200). Reafirma o pensamento do autor a própria veia dos ditos populares, a partir da qual se considera justificável qualquer suspeita que esse gesto de notável altruísmo venha a causar, devido ao fato de ser sintomático o caráter gratuito desse bem fazer.

Nesse sentido, vale explorar as veredas que tanto unem quanto segregam os gêneros variados que se constituem a partir do compartilhamento de experiências e suas memórias. Benjamin considera ser, o que ele chama de “morte da narrativa”, uma evolução, que tem como seu primeiro indício o surgimento do romance no início da modernidade. Quanto a esse subgênero, de forma mais específica, é possível notar seu vínculo essencial ao livro enquanto matéria, diferente da narrativa, de forma mais ampla e autônoma, que se faz e se mantém sem necessariamente se constituir a partir da dependência do papel.

A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. (BENJAMIN, 1994, p. 201)

Beneficia-se, portanto, desse paralelo, a presente análise. Lembro aqui serem igualmente relevantes para a compreensão da fase final da produção ficcional de Lima Barreto as leituras avizinhas de *Diário do Hospício* (2017) e *Cemitério dos vivos* (2017), primeiramente publicados no ano de 1953. Em *Diário*, o que se tem é um autor/narrador em primeira pessoa que se apresenta, se expurga e se narra. Já em *Cemitério*, o que se tem é a construção de um narrador-personagem que narra, simultânea e paradoxalmente, de forma jocosa e empática, as experiências dolorosas vividas por ele mesmo no que o próprio autor chama de paredes inexpugnáveis.

A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive. (BENJAMIN, 1994, p. 201)

São, pois, particulares características suavemente divergentes que constroem as personalidades do autor e da personagem protagonista no romance de Lima Barreto. O autor, em suas biografias reconhecido por viver na solidão, tal como o faziam as personagens da literatura transcendentalista estadunidense¹⁴, viveu a maior parte de sua vida de forma solitária e autossuficiente, sem nunca ter se inserido em qualquer relacionamento estável. Sua criatura – a personagem Vicente Mascarenhas, de *Cemitério dos vivos* (2017), por outro lado, sofre com a solidão. Após perder sua esposa, em curto intervalo de tempo, é submetido ao processo de internação no Hospital de Alienados do Rio de Janeiro.

¹⁴ Segundo a corrente de pensamento do Transcendentalismo, oriunda da afirmação do transcendental kantiano, é a partir do afastamento das multidões que o sujeito conhece sua transcendência. Para tanto, é a esse afastamento inerente a submissão à solidão, que se diferencia da solidão pois, nessa última, o que se sente é a ausência de outrem, enquanto naquela, a ênfase é dada à suficiência de sua única e própria companhia.

Benjamin, no que tange o caráter particular e íntimo do romance enquanto gênero, ainda se aprofunda com afinco no argumento adentrando o campo do romance de formação, ou *Bildungsroman*. Trata-se de um subgênero narrativo assim cunhado por Karl Morgenstern, filólogo alemão, a partir da obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, primeiro publicada entre os anos de 1777 e 1786, dividida em oito livros. Benjamin nisto se sustenta para defender ser essa uma potencialização do caráter individual do romance. Para este trabalho cabe uma adequação no encaixe da ideia, no sentido de não haver a possibilidade de se considerar *Cemitério* um romance de formação propriamente dito, já que a narrativa não acompanha o processo de formação de Vicente Mascarenhas de forma total ou integral. É justo, porém, dar ênfase ao projeto de crescente intimismo e intensificação do elo conector das entidades leitora e narradora ao longo da narrativa – que, vale lembrar, se encerra em nossos olhos de forma inconclusiva, visto ser esta uma obra infinda, a última escrita pelo autor brasileiro. Nela, Mascarenhas se debruça em um encorajar de si mesmo em vencer a subjetividade do intimismo inerente ao seu narrar, estruturando uma linha do tempo coesa ao contar sua estória em direção ao momento de sua internação e às consequentes experiências vivenciadas no Hospício. Com esse adendo estabelecido, destaco o potencial intimismo com o qual a entidade leitora lida nos momentos em que é apresentada ao protagonista. Tanto o culpa quanto o mérito da criação desse elo de empatia que liga o leitor a Mascarenhas devem ser creditados ao processo empregado por Lima Barreto na construção de seus narradores.

A minha história de casamento é singular. Vou narrá-la. Como toda gente, quis ser “doutor” em alguma coisa. Não tendo quem me custeasse os estudos, logo pelos dezessete anos, com uma falsa certidão de idade, fiz um concurso em uma repartição pública e obtive um pequeno lugar de funcionário. Minha família vivia fora do Rio de Janeiro; e eu, apresentado por outro colega, fui morar na pensão da viúva Dias, à rua XXX. Canhesto e tímido, apesar de ter vivido fora do ambiente doméstico, em internatos, no meio de meninos e rapazes desenvoltos, nunca fui dado à sociabilidade feminina, muito menos a namoros, e sempre que, por esta obrigação ou aquele obséquio, me impunham a tomar parte em sociedade de moças e senhoras, saía daí aborrecido. (BARRETO, 2017, p. 119)

O narrador se apresenta, logo no início do romance, como um sujeito de baixa sociabilidade. Diante de múltiplos possíveis leitores que possivelmente conheceriam seu narrar, é evidente o estabelecimento de um processo. Há um teor de superação, não só de sua timidez, mas do desafio sobre o qual ele se debruça: se ilustrar em palavras, ou seja, se narrar. Há, ainda, a superação de um trauma, visto ter o protagonista perdido sua

esposa, no momento em que a narrativa se constrói, já falecida. É através e a partir do ato narrativo, portanto, que Mascarenhas encara e abstrai o trauma das perdas: a perda de sua esposa e a perda da propriedade exclusiva de suas experiências e intimidades.

É significativo lembrar que, para Walter Benjamin, a narrativa carrega, ainda, função e responsabilidade comunicativas. O autor a denomina como uma “forma artesanal de comunicação”. Cabe, portanto, considerar o fato de que o ato de narrar, por parte do escritor carioca, constituído de sutileza e bravura, configura também ação expressiva, ou seja, visa emitir informação comunicável.

Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica. (BENJAMIN, 1994, p.205)

Reside nesse caminho reflexivo o argumento que é aqui tratado: a narrativa institui na vida do narrador uma tentativa de sistematização da experiência. Seria essa, sob os olhares deste trabalho, uma palpável explicação do que, para Benjamin, configura a retirada da coisa narrada da vida daquele que detém a responsabilidade de contar. Há de ser retomada, nesse momento, a referência realizada no capítulo anterior à obra de Jeanne Marie Gagnebin, a partir do pensamento da autora acerca do trauma e da impossibilidade de ele ser elaborado, simbolicamente, em forma de palavras pelo sujeito. Em nossa leitura de Benjamin, se tem justamente o contrário: é a partir da palavra que se dá sua abstração, não havendo a necessidade biológica do recalque, visto que, segundo o teórico alemão, “seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata.” (BENJAMIN, 1994, p. 205) O caráter vestigial da experiência traumática se faria, portanto, inerente à sua comunicabilidade.

5. A ESCRITA DIARÍSTICA

É indispensável salientar que, nesta seção, o olhar investigativo segue por veredas que abordam as escritas de si. Considerando, ainda, que essas escritas de si constituem fenômeno essencial ao gênero do *Diário*, caráter explicitamente essencial a uma das obras aqui analisadas, é significativo refletir sobre a invariável correspondência entre autor e

narrador, sendo as obras pertencentes a esse gênero, obras que se projetam a partir de escritas marcadas por primeira pessoa. Ainda percorrendo essa perspectiva, é válido direcionar a reflexão em questão ao ato de narrar, em primeira pessoa, de si para si, a partir da produção teórica do ensaísta francês Philippe Lejeune. É, aqui, portanto, ponto incontornável de nosso trajeto investigativo, a utilização de *O Pacto Autobiográfico* (2014) como o pilar de sustentação do presente capítulo.

Lejeune, ao introduzir e direcionar a discussão central para o gênero Diário, de forma mais específica, parte de relevante questionamento para se pensar a sobrevivência da experiência narrada, portanto, da literatura propriamente dita. Nesse sentido, se faz pertinente pensar, a partir do ensaio, no sujeito responsável pela manutenção do diário. Deve-se, pois, considerar as múltiplas possibilidades de produção do diário no que tange o espaço propiciador dessa produção. O que se constitui como regra essencial às produções desse gênero, porém, é a distância que deve ser estabelecida entre o autor e o olhar de terceiros.

O autor ainda lembra o caráter passageiro do gênero, visto que sua produção se dá de forma simultânea ao acontecimento. Não haveria, portanto, a etapa do processo de assimilação daquela experiência antes de ser contada, narrada, projetada adiante. Assim, a assimilação e a abstração – as mesmas às quais nos levaram as leituras anteriormente feitas a partir de Benjamin – se dariam na escrita.

É uma atividade discreta. Pode-se manter um diário em casa ou no avião. Mas, em geral, isso é feito longe do olhar dos outros, escondido da família.

É também uma atividade passageira, ou irregular. Mantemos um diário durante uma crise, uma fase da vida, uma viagem. Começamos, largamos, reencontramos o diário... São raras as pessoas que se obrigam durante um período longo a escrever diariamente, anotando o máximo possível de coisas. A maioria dos diários segue um tema, um episódio, um só fio de uma existência. Uma vez virada a página, esquecemo-nos dele, à vezes, o destruimos... (LEJEUNE, 2014, p. 297)

O ponto é que o autor, por uma questão de palpabilidade, agrupa os possíveis escritores de diários – os quais ele chama de “diaristas” (LEJEUNE, 2014, p. 298) – de forma estatística. A palavra estatística, sob olhares etimológicos, consistiria em uma análise realizada sobre um objeto estático. Nesse sentido, se faz significativo pensar em quem seriam os possíveis escritores desse gênero, considerando as possibilidades aqui, anteriormente, levantadas, de esse se tratar de um gênero processual, contínuo e, como seu próprio nome sugere, diário. Dito isso, o autor considera a possibilidade de se realizar

um olhar uniforme sobre esse perfil do diarista considerando que a produção desse tipo de obra responde ao que o escritor chama de “motivações variadas” (LEJEUNE, 2014, p. 298) e que, entre eles, encontra-se uma evidente variedade de características pessoais que também se faz presente entre aqueles sujeito que não se apropriam dessa responsabilidade escrita. Cabe, pois, pensar na função social dessa produção e como ela se configura em diferentes nichos, sob respectivas particularidades.

Existiria um perfil social? Sim, uma vez que o diário é mais frequente entre pessoas instruídas, ou que moram em cidades. O sociólogo Bernard Lahire, em pesquisa feita entre pessoas “de baixo capital cultural”, ficou impressionado com o grau de incompreensão em relação à prática do diário, considerada como uma hipocrisia: quando temos alguma coisa para dizer aos outros, devemos fazê-lo! Escrever sozinho, em seu canto, coisas que ninguém nunca vai ler pode parecer anormal. (LEJEUNE, 2014, p. 299)

É relevante lembrar que, ao construir o ponto de vista aqui apresentado e ainda a ser discutido, Lejeune parte de seus contextos temporal e geográfico sob seu espaço particular, a partir do nicho específico no qual está inserido. É de significativa possibilidade confrontar o olhar apresentado pelo francês se sustentando em obras que revolucionaram o campo literário, mais especificamente o da produção de diários, como é o caso da obra *Quarto de despejo* (1960), primeiramente publicado no ano de 1960, escrito por Carolina Maria de Jesus, mulher negra, social, política e geograficamente marginalizada. A economia de sua família – constituída por seus filhos, somente sustentados por ela – girava em torno de reciclagem de papelão, que, por sua vez, era cotidianamente coletado por ela nas ruas. Com isso considerado, a escritora não se encaixaria no olhar estatístico lançado por Lejeune, visto que a escrita de seu diário não se dá como produto de isolamentos e momentos de solidão somente, mas, é relevante lembrar, também se faz resultado da assimilação das variadas experiências por ela vivenciadas cotidianamente nas ruas da favela paulistana na qual vivia. Tampouco se encaixaria no perfil social – formado por pessoas “instruídas” – levantado pelo ensaísta francês.

Lima Barreto, bem como Carolina Maria de Jesus, se projeta oriundo de margens. Suburbano, pobre e negro, o escritor carioca ocupou, durante toda a sua carreira um, espaço ao qual eram direcionados olhares de segregação por parte da sociedade na qual se inseriu. Vale também dar ênfase à forma através da qual o francês encerra seu parágrafo, considerando o fato de o sujeito escrever seu diário, sem que haja a pretensão de sua recepção, parecer anormal. Anormal é um pertinente adjetivo a receber destaque,

diante do panorama e do contexto a partir dos quais Lima Barreto produz o seu *Diário do Hospício* – tendo sido produzido no cotidiano de um Hospital de Alienados, a partir de um dos internos, que, a partir dele, segundo a premissa do presente trabalho, busca atestar sua sanidade e sua lucidez.

Chega-se ao mapeamento processual realizado por Lejeune ao dissecar o gênero em questão. Para o teórico, é incontornável que se pense, em primeiro e introdutório momento, sua definição a partir de seu método. A definição em questão, logo, se dá a partir do fato de ser, o diário, um texto produzido a partir de uma antologia de experiências cotidianas. É ainda mais caro ao estudo da obra de Lima Barreto, o paralelo trazido pelo ensaísta entre o diário pessoal e o que se chamaria, tradicionalmente, como diário íntimo, considerando o fato de o autor brasileiro ter como publicada, além do *Diário do Hospício* aqui investigado, a obra *Diário Íntimo*.

O que é um diário? A palavra nos diz, em primeiro lugar, que é uma escrita quotidiana: uma série de vestígios datados. Vamos esquecer por um momento a expressão francesa *journal intime* (diário íntimo). Em alemão, diz-se apenas: *Tagebuch*. Em inglês: *diary*. Em espanhol e em italiano, *diario*, em português, *diário*. Em francês, especificamos “íntimo” para evitar a confusão com a imprensa quotidiana, problema que não existe em outros lugares. Mas a intimidade só entrou de fato mais tarde na história do diário, não passa de uma modalidade secundária. (LEJEUNE, 2014, p. 300)

O motivo de se trazer o mapeamento etimológico construído pelo teórico francês se dá pela evidente correspondência que pode, de forma geral, ser encontrada entre o nome que se dá ao gênero, em diferentes idiomas, e seu método processual, cotidiano e contínuo de produção. É assim indelével notar como premissa básica a relação mútua que se estabelece entre constante subjetividade empregada em sua produção e a intimidade que se fortifica, também de forma processual, entre o autor – e, conseqüentemente, narrador – e o leitor.

Diante do exposto – e considerando a necessidade de se aprofundar na exploração do gênero – se faz válido que aqui seja mencionado uma particularidade da obra do brasileiro perante a exposição dos caracteres gerais no gênero “diário”. Lima Barreto, ao lançar mão da escrita de seu diário como vereda de maturação, confronto e abstração da experiência delicada que então colecionava, não faz das datas uma de suas regras composicionais. O autor ora especifica o momento a partir do qual escreve, ora ementa escritos em sequência sem qualquer diferenciação de datas. É possível leitura, sob o olhar aqui traçado, que se entenda, com isso, o que pode ter sido, para o autor, mais necessário

do que uma mais burocrática estruturação de seu texto: a iminente necessidade de, como anteriormente trazido a partir de Gagnebin (2006), expressar seu trauma simbolicamente em forma de palavras.

A base do diário é a data. O primeiro gesto do diarista é anotá-la acima do que vai escrever. [...] Chamamos “entrada” ou registro o que está escrito sob uma mesma data. Um diário sem data, a rigor, não passa de uma simples caderneta. A datação pode ser mais ou menos precisa ou espaçada, mas é capital. Uma entrada de diário é o que foi escrito num certo momento, na mais absoluta ignorância quanto ao futuro, e cujo conteúdo não foi com certeza modificado. Um diário mais tarde modificado ou podado talvez ganhe algum valor literário, mas terá perdido o essencial: a autenticidade do momento. Quando soa a meia-noite, não posso mais fazer modificações. Se o fizer, abandono o diário para cair na autobiografia. (LEJEUNE, 2014, p. 300)

A análise aqui se pauta nas próprias palavras de Lejeune para voltar ainda um olhar cuidadoso à obra de Lima Barreto. Consideradas as fronteiras de categorização de gêneros em uma perspectiva enrijecida – ou “a rigor”, como escrito pelo próprio teórico francês – o *Diário do Hospício* deveria ser, antes de ser considerado propriamente um diário, ser considerado uma caderneta, justificada pela inconstante presença de datas. O que defende neste trabalho é a autenticidade da literatura barretiana: visto, a partir de Lejeune, que a “autenticidade do momento” se perde em alterações futuras que, por vezes, visam garantir seu fator de literariedade – ou, ao menos, a legitimidade de gênero –, é relevante refletir sobre a legitimidade literária da obra do escritor brasileiro, que se dá, oportuna e justamente, mais pelo que Lejeune chama de “autenticidade do momento” do que por uma vigilância de sua própria escrita, perpetuando o cuidado com as burocráticas categorizações de gêneros.

Com isso considerado, encaminhamos o atual processo desta investigação à compreensão de *Diário* como uma legítima obra do gênero. Para tanto, adentramos os estudos de Philippe Lejeune, mais especificamente à seção em que o teórico sobriamente explora e detalha como o que seriam as funções de um diário. Contudo, é necessário que, antes de se refletir sobre o gênero de forma prospectiva, a partir das consequências advindas da relação autor-papel, se construa uma visão panorâmica acerca da simbologia de captura e manutenção de memórias assumida por esse tipo de texto.

O diário é um *vestígio*: quase sempre uma escritura manuscrita, pela própria pessoa, com tudo o que a grafia tem de individualizante. É um vestígio com suporte próprio: cadernos recebidos de presente ou escolhidos, folhas soltas furtadas ao uso escolar. Às vezes, o vestígio escrito vem acompanhado de outros vestígios, flores, objetos, sinais diversos arrancados à vida

quotidiana e transformados em relíquias, ou desenhos e grafismos. Quando se lê “o mesmo texto” impresso em um livro, será de fato o *mesmo*? Assim como as obras, o diário só existe em um único exemplar. (LEJEUNE, 2014, p.301)

A reflexão acima proposta por Philippe Lejeune se faz significativamente cara à presente investigação, diante da potente simbologia do caráter subjetivo e individual na produção de um diário. Isso se dá, em primeiro momento, pelas condições a partir das quais a produção escrita ocorre, visto que, enquanto inserido no processo de internação do Hospital de Alienados do Rio de Janeiro, o escritor brasileiro realizou seus registros se utilizando de lápis e fragmentos de papel – por vezes, inclusive, o registro era feito em acúmulos de papel higiênico que o escritor guardava para esse fim. Nesse ponto se faz justo dar ênfase à intensificação e à potencialização do caráter intimista e subjetivo da produção, visto que ela ocorre em um misto de singeleza e, ao mesmo tempo, angústia e ansiedade, que só poderiam ser notadas em escritas realizadas a próprio punho. Uma vez que elas fossem escritas de forma institucionalmente legítimas, através de uma máquina de escrever, por exemplo, teriam suas particularidades de espírito apagadas pela mecanicidade do instrumento. É válido, ainda, elucidar as particularidades do registro original, enquanto um registro escrito uno, inconfundível e incontestável, cuja riqueza se potencializa nas particularidades que o configuram como um único exemplar irreprodutível.

O estudo da natureza e a minha loucura
capitulo
 Não posso explicar bem estas coisas que
 me esmerando no Hospício, crendo
 de debaixo dos olhos de meus mal com-
 prehende, seria incoherente verbal
 de mancar, em que não digo
 dig isto, outro dig aquilo, sem que
 pretendendo conversar, as ideias e o
 sentido das palavras ^{de cada} e dos intervalos
 vão cada qual para o seu lado
 em que tenho muita boa que sem
 campo de nome, família, mesmo se
 nome de lugar, me deu a ideia
 hoje as adreças meu pai, o lugar
 de Manselley, o Brasil e a França.
 A obra me impressionou muito e
 de há muito prometo de te regatear
 a leitura, Saída de lá, agora
 um artigo para o jornal de
 minha cidade, entre os seus
 artigos, há um sobre o mundo e
 de não julgar que a obra
 de por o sentido para os

Vestígio dos originais de *Diário do Hospício*.

5.1 AS FUNÇÕES DO DIÁRIO

Como já fora anteriormente exposto, Lejeune estabelece como pilares da legitimação das relações extratexto entre autor, obra e leitor, o que seriam chamadas de funções. A partir delas, é visado aqui que se faça concreto objetivo de esmiuçar e elucidar o caráter purgativo assumido por esse gênero no período final da carreira de Lima Barreto. Por vias de um mais claro panorama do que aqui se busca, lembro a hipótese trazida de que a abstração dos vários momentos psicologicamente intimidadores e traumáticos, por parte do escritor brasileiro, por ele vividos nos dois processos de internação pelos quais foi submetido na segunda década do século XX, se dá no gesto da escrita de seu *Diário do Hospício* e do infimo romance *Cemitério dos vivos*.

Nesse momento, portanto, são trazidas as funções em questão enunciadas pelo teórico francês para que, a partir disso, seja possível que se faça a investigação da presença dessas funções propriamente ditas em passagens do *Diário*. É válido lembrar, ainda, as particularidades estruturais presentes na obra do autor carioca, que, por sua vez, nos propiciam oportuna leitura para o que neste contexto se pretende.

5.1.1 DA PROPICIA SUBJETIVIDADE

Para além de seu caráter purgativo tantas vezes aqui mencionado, nesse ponto de sua reflexão, o teórico francês estabelece como primeira função do diário enquanto gênero o seu potencial refúgio da própria consciência e da própria individualidade. É assim primordial pensar ser o diário uma possível trajetória à legitimação do sujeito diante de sua solidão, ou seja, o saber lidar com a ausência de outrem por sua própria e exclusiva presença consigo mesmo. Assim, a escrita diarística seria o gesto – e a ferramenta – inerente essencialmente ao processo.

Desde o fim do século 18, o diário se pôs a serviço da pessoa. Prova disso são as meditações de Eugène Dabit sobre as múltiplas funções de suas cadernetas. Ter um diário tornou-se, para um indivíduo, uma maneira possível de viver, ou de acompanhar um momento da vida. O texto que se confia assim ao papel é um vestígio dessa conduta. (LEJEUNE, 2014, p. 302)

Trata-se, portanto, de uma função antecipadora e propiciadora de uma próxima função aqui a ser ainda mencionada – a do autoconhecimento. Isso se justifica por se dever considerar o autoconhecimento um processo, e, como tal, existir a necessidade de se estabelecer para ele um ponto de início. É, logo, essa primeira função apresentada, a

função essencial e primeira materializadora do gênero em questão. É a função que, ainda, legitima a subjetividade de viver para que haja a compreensão propriamente dita da inserção de um sujeito, por ele próprio, no mundo em que habita.

Essa questão do álcool, que me atinge, pois bebi muito e, como toda gente, tenho que atribuir as minhas crises de loucura a ele, embora sabendo bem que ele não é o fator principal, acode-me refletir por que razão os médicos não encontram no amor, desde o mais baixo, mais carnal, até sua forma mais elevada, desdobrando-se num verdadeiro misticismo, numa divinização do objeto amado; por que – pergunto eu – não é fator de loucura também?

Por que a riqueza, base da nossa atividade, coisa que, desde menino, nos dizem ser o objeto da vida, da nossa atividade na terra, não é também causa da loucura?

Por que as posições, os títulos, coisas também que o ensino quase tem por meritório obter, não é causa de loucura? (BARRETO, 2017, p. 55-56)

Na reflexão feita e realizada pelo carioca nas páginas de seu *Diário*, é possível notar que existe um movimento. Esse movimento tem sua origem em uma questão individual, própria do cotidiano de Lima Barreto, e acaba por culminar em uma tentativa de análise do comportamento social coletivo. Existem marcas institucionais que atestam e comprovam esse movimento: partindo do consumo do álcool, que, teoricamente, foi a causa principal para que fossem instaurados os procedimentos de sua internação, o escritor caminha em direção à compreensão de sistemas e destinos incontornáveis a uma socialização comum.

5.1.2 DA MANTENEDORA DE MEMÓRIAS

A segunda das funções apresentadas pelo teórico francês é a que se estabelece na relação entre a memória e a escrita diarística. Basicamente, cabe pensar no diário, enquanto livro, material, como um espaço no qual são registrados acontecimentos, suas leituras, impressões e memórias. Nele, elas são armazenadas para uma posterior leitura que, inclusive e primordialmente, será feita pelo próprio autor.

É, em primeiro lugar, para si que se escreve um diário: somos nossos próprios destinatários no futuro. Quero poder, amanhã, dentro de um mês ou 20 anos, reencontrar os elementos de meu passado: os que anotei e os que associarei a eles em minha memória (de tal forma que ninguém poderá ler meu diário como). [...] Terei um rastro atrás de mim, legível, como um navio cujo trajeto foi registrado no livro de bordo. Escaparei desse modo às fantasias, às reconstruções da memória. Terei minha vida a

minha disposição. Talvez nunca mais ou raramente abra esses cadernos: mas sei que poderei fazê-lo. (LEJEUNE, 2014, p. 302)

O fato de a origem dessa função se dar nos elos que relacionam a memória ao diário se explica pelo processo de produção desse último. O diário, enquanto obra literária, é um produto de escritas produzidas em sequência cronológica. São consideradas, portanto, escritas cotidianas, que, sob o viés apresentado por Lejeune, seriam as construtoras da memória.

Nesse sentido, ao construir a memória, o autor ainda elucida que é justamente a divisão estrutural do diário, em datas e entradas, que fortalece o caráter de memoriabilidade da vida e organiza essas memórias a partir de uma identidade narrativa fornecida pela possibilidade sequencial de registro recordativo.

Além disso, a anotação quotidiana, mesmo que não seja relida, constrói a memória: escrever uma entrada pressupõe fazer uma triagem do vivido e organizá-lo segundo eixos, ou seja, dar-lhe uma “identidade narrativa” que tornará minha vida memorável. É a versão moderna das “artes da memória”, cultivadas na Antiguidade. O diário será ao mesmo tempo arquivo e ação, “disco rígido” e memória viva. (LEJEUNE, 2014, p. 302)

Entende-se, portanto, que é nessa etapa de reorganização das experiências passadas, ao registrá-las respeitando sequência cronológica inerente ao gênero, que reside parte da responsabilidade de abstração aqui delegada a ele. É, pois, no momento em que o sujeito entende a dita experiência como sua, que essa posse o faz entender que dela suas recordações não escapam. Os traumas fazem parte disso. Por sua consequência, a compreensão, a assimilação e a abstração desses traumas se pressupõem como possíveis pelo gesto da escrita cotidiana e diarística.

Se foi o choque moral da loucura progressiva de meu pai, do sentimento de não poder ter a liberdade de realizar o ideal que tinha na vida, que me levou a ela, só um outro bem forte, mas agradável, que abrisse outras perspectivas na vida, talvez me tirasse dessa imunda bebida que, além de me fazer porco, me faz burro.

Não quero morrer, não; quero outra vida. (BARRETO, 2017, p. 46)

Do trecho acima trazido, recolhido das páginas do *Diário* aqui investigado, é possível que sejam identificados, de forma evidente e explícita, ao menos dois traumas, que se interligam e se geram. O primeiro deles, um trauma que liga o autor diretamente ao seu destino no Hospício: o diagnóstico de loucura recebido por seu pai, antigo profissional do setor administrativo do mesmo Hospital em que o autor carioca seria posteriormente internado. O segundo deles, em grande parte consequente do primeiro, é justamente o trauma gerador de seu diagnóstico: o alcoolismo. Nesse sentido, é proposta

aqui a leitura de que é na escrita que o autor legitima material e institucionalmente a relação entre dois dos maiores traumas que carregava em sua rede de memórias e recordações. Ao admitir a dependência alcoólica, Lima Barreto se debruça na realidade à qual se insere, possibilitando que seu trauma seja por ele de fato assimilado.

5.1.3 DA SOBREVIVÊNCIA

O escritor que lança mão da escrita diarística, também o faz, segundo Lejeune, por instinto de sobrevivência. Ocorre que esse instinto, que, teoricamente, se daria de forma quase inconsciente, perpassa o processo de formulação estratégica de uma ferramenta de registro. Este registro, por sua vez, faz com que, como visto anteriormente, sobrevivam as experiências e suas recordações, mas não somente. É relevante refletir sobre a escrita cotidiana como um sintoma de medo em sentido prospectivo.

Mantemos um diário para fixar o tempo passado, que se esvanece atrás de nós, mas também por apreensão diante do nosso esvanecimento futuro. Mesmo secreto, a menos que se tenha coragem suficiente para destruí-lo, ou para mandar enterrá-lo consigo, o diário é apelo a uma leitura posterior: transmissão a algum *alter ego* perdido no futuro, ou modesta contribuição para a memória coletiva. Garrafa lançada ao mar. E também investimento: o valor de informação de um diário aumenta com o tempo. É como um seguro de vida que se alimenta tostão por tostão, dia após dia, com depósitos regulares. (LEJEUNE, 2014, p. 303)

É colocado pelo teórico francês, ainda, que há, de forma conscienciosa ou não, a esperança de uma leitura posterior do diário, por parte daquele que o escreve, como trajado de uma mensagem deixada ao sujeito futuro do autor. Há ainda que se considerar a relevância detida pelo caráter documental das obras pertencentes a esse gênero, visto que as informações armazenadas no diário sobrevivem ao tempo e ao seu esvaecimento consequente. Com isso, o diário se torna, ao correr do tempo, um armazém de memórias, registros e informações em que se faz mais valioso o investimento da leitura.

Todos nós estávamos nus, as portas abertas, e eu tive muito pudor. 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 Sibéria.

Ah! A Literatura ou me mata ou me dá o que eu peço dela. (BARRETO, 2017, p. 36. Grifo nosso)

Aceito todos os fins mas não permita Deus que o tenha um destes. Enche-me de angústia quando esse quadro se desenha a meus olhos; 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 meus semelhantes. (BARRETO, 2017, p. 78)

Lidas em sequência, as duas citações acima trazidas denotam sentido misto de medo e segurança pela sobrevivência da – e a partir da – escrita. É justo que seja dada ênfase ao seguinte detalhe: no momento do registro escrito, no primeiro trecho, há um processo de rememoração de uma cena – a cena a partir da qual o escritor se lembra de leituras por ele previamente realizadas. A partir desta rememoração – e de seu respectivo registro –, existe algo a ser registrado e, para a posterioridade, deixado como memória. O choro mencionado pelo autor, ainda denota um momento de confronto psicológico interno vivenciado pelo autor, além de demonstrar o que parece ser um sintoma de desabafo diante do sofrimento sofrido e reprimido.

No segundo parágrafo trazido na citação acima, o que se evidencia é um sentimento de medo. Um medo que se dá potencialmente diante da incerteza do destino a ser enfrentado pelo escritor. É ainda significativo notar o reconhecimento, por parte dele, da Literatura como um subterfúgio de sobrevivência e um refúgio de desabafo ou expurgo.

Há ainda de ser aqui mencionado o fato de ser, afinal, a Literatura, uma vereda incontornável na vida do escritor, como se houvesse instaurada ali uma relação mutualística de sobrevivência entre escritor e escrita. Com isso considerado, acredito ser suficientemente representada essa imagem na passagem destacada acima: “Ah! A Literatura ou me mata ou me dá o que peço dela.” (BARRETO, 2017, p. 36).

5.1.4 DO CARÁTER PURGATIVO

Ainda nessa perspectiva, é relevante aprofundar a análise da produção diarística como uma possibilidade de o sujeito exprimir suas particulares desordens e seus sensíveis questionamentos. Ocorreria, portanto, o que seria uma espécie de desabafo, por parte do autor, diante do papel passível de receber seu gesto. Conseqüentemente, haveria o aumento da intimidade entre autor e papel e, considerando ele uma ponte, uma potencial intensificação das relações de intimidade entre escritor e interlocutor.

O papel é um amigo. Tomando-o como confidente, livramo-nos de emoções sem constranger os outros. Decepções, raiva, melancolia, dúvidas, mas também esperanças e alegrias: o papel permite expressá-las pela primeira vez, com toda a liberdade. O diário é um espaço onde o eu escapa momentaneamente à pressão social, se refugia protegido em uma bolha onde pode se abrir sem risco, antes de voltar, mais leve, ao mundo real. Ele contribui, modestamente, para a paz social e o equilíbrio individual. Esse primeiro jato é também um rascunho das palavras ou dos atos que se sucederão à realidade. (LEJEUNE, 2014, p. 303)

A escrita cotidiana assume, nesse sentido, a responsabilidade de blindar os confrontos de si mesmos e as resoluções de seus próprios problemas, para que as questões mais íntimas daquele que se abre e desabafa não saia do campo do individual para o campo das relações coletivas e sociais. É consequência disso, inclusive, um certo alívio do acúmulo de tensão advindo das pressões sociais inerentes às relações institucionais. No caso desta análise em processo, é notório refletir acerca da pressão sofrida pelo escritor enquanto interno no Hospital de Alienados. Do âmbito coletivo ao âmbito individual, a suavização da pressão contribui com uma mais eficaz abstração das desordens a serem assimiladas na escrita.

Não me achou muito arruinado e, muito polidamente, deu-me conselhos para reagir contra o meu vício. Oh! Meu Deus! Como eu tenho feito o possível para extirpá-lo e, parecendo-me que todas as dificuldades de dinheiro que sofro são devidas a ele, e por sofrê-las é que vou à bebida. Parece-me uma contradição; é, porém, o que se passa em mim. Eu queria u grande choque moral, pois físico já os tenho sofrido, semimorais, como toda espécie de humilhações também. (BARRETO, 2017, p. 46)

O teor exclamativo que se explicita no tom da escrita de Lima Barreto intensifica o que aqui trago como evidências que possivelmente comprovam o argumento em questão. A leitura do trecho acima realizada levanta a hipótese de que, como colocado anteriormente, é através do papel – logo, da representação simbólica das palavras – que o escritor consegue confrontar, enfrentar e assimilar um antigo trauma que o acompanhava, e que, ainda, o traria o diagnóstico de alcoolismo que culminaria em sua internação no Hospício. É nesse desabafo, além disso, que se faz possível encontrar registro denunciativo da violência física sofrida pelo escritor brasileiro enquanto inserido nos processos institucionais de domesticação por ele sofrida.

5.1.5 DO AUTOCONHECIMENTO

A imersão da subjetividade no espaço coletivo traz consigo a possibilidade de que ela se torne turva e perca sua nitidez para aquele que a detém. É pressuposto da coletividade a instauração de um padrão, como fator essencial de massificação de um povo. Nesse sentido, é relevante pensar a possibilidade de potencialização do autoconhecimento por parte daquele que se debruça na escrita cotidiana. Isso se justifica pelo fato de o gesto da escrita de um diário se tratar de um procedimento que demanda deslocamento das multidões. É nesse deslocamento, atitude de permanência, que se ressalta aos nossos olhos a ocorrência do olhar introspectivo do sujeito, advindo de momentos de solidude.

Como anteriormente colocado, a solidude se contrasta com a solidão por, em vez de dar ênfase à ausência de companhia de terceiros, direcionar luz à relevância da companhia de si mesmo e de sua própria presença. É, portanto, nessa direção, que para a presente análise se faz válida a hipótese de que, a partir da atitude da escrita diarística, é aberta para o escritor a possibilidade de instauração de um mais intenso processo de autoconhecimento. É, logo, a principal ferramenta para legitimação desse autoconhecimento, para um outro eu futuro, acerca das experiências que já foram vividas mas ainda não puderam ser assimiladas.

O papel é um espelho. Uma vez projetados no papel, podemos nos olhar com distanciamento. E a imagem que fazemos de nós tem a vantagem de se desenvolver ao longo do tempo, repetindo-se ou transformando-se, fazendo surgir as contradições e os erros, todos os vieses que possam abalar nossas certezas. É certo que só é possível viver com alguma autoestima, e o diário será, como a autobiografia, o espaço de construção dessa imagem positiva. Mas ele também pode ser espaço de análise, de questionamento, um laboratório de introspecção. (LEJEUNE, 2014, p. 304)

É necessária, para uma mais eficaz manutenção da projeção que o sujeito exerce no meio no qual se insere, que sejam feitas autocriticas. A partir da autocritica, se ajusta também a autoestima daquele que se vigia. Ocorre que, diante da vigilância sofrida pelo sujeito, por parte de sua autoestima, muitas vezes a autoanálise acontece de forma demasiadamente sutil ou tímida. Diante do fato de que, no diário, não há vigilância externa que limite o confronto de si mesmo, se faz esta autocritica mais sincera e legitima na formação processual do indivíduo.

Voltei do café entediado. Um vago desejo de morte, de aniquilamento. Via minha vida esgotar-se, sem fulgor, e toda a

minha canseira feita, às guinadas. Eu quisera a resplandescência da glória e vivia ameaçado de acabar numa turva, polar loucura. Polar, porque me parecia que nenhuma afeição me aquecia, e turva, pois eu não via, não compreendia nada em torno de mim. [...] Quase me arrependia de não ter querido ser como os outros. Seguir os caminhos do burro e ter feito da minha vida um paradoxo. Quis ler ainda, mas não me era possível. Pensava e triava todos os meus sonhos que se iam esvaindo. (BARRETO, 2017, 79)

No caso de Lima Barreto, em seu *Diário*, o que se percebe é uma visão realista e pessimista diante do futuro que, para o autor, não se apresenta de maneira otimista. Isso explica, portanto, em partes, a potente autocritica realizada diante de seu passado e dos caminhos por ele trilhados que os levaram até seu estado de então. É ainda relevante preparar os direcionamentos desta reflexão à próxima função do gênero em questão, justamente, a partir de olhar, não para o passado, mas para o futuro.

5.1.6 DA PROSPECÇÃO

É, pois, apontada como a sexta função essencial ao gênero aquela que possibilita, permite e propicia o sujeito a direcionar seu olhar no mundo de maneira prospectiva. Vale mencionar a estreita relação estabelecida entre esta função e as funções anteriormente elucidadas. Exemplo disso é refletido no fato de que o registro cotidiano torna o indivíduo preparado para o sujeito que ele vai se tornar no futuro.

Esse exame não se refere apenas ao que é, mas também ao que será: o diário está voltado para o futuro. Fazer o balanço de hoje significa se preparar para agir amanhã. Há em mim debate e diálogo: passo a palavra às diferentes vozes de meu “foro íntimo”. Essas discussões podem se repetir, levar a uma decisão ou, ao contrário, estimular a hesitação. Mas escrever força a formular os desafios e os argumentos, deixando vestígios que poderão ser repensados. O diário também permite acompanhar de perto uma tomada de decisão. [...] O diário não é forçosamente uma forma de passividade, mas um dos instrumentos da ação. (LEJEUNE, 2014, p. 304)

Os vestígios, em questão, a serem repensados, se inserem como elemento fundamental de transformação e evolução do sujeito a partir de um autoconhecimento e da autocritica, considerando que ambos se dão, em grande parte, nesse sentido, pela escrita diarística de si para si. É válido destacar, pois, a atividade do objeto diário, que se sobrepõe à passividade que pode parecer ser inerente à imagem de ser ele passivo no gesto

de sua escrita. É, portanto, elemento essencial ao fenômeno contínuo de emancipação do sujeito pela escrita.

O escritor carioca, enquanto interno, enfrenta e confronta as barreiras institucionais que o separam de sua emancipação. A partir de um contexto de opressão, a liberdade se faz a cada dia mais escassa, culminando na produção literária cotidiana ciente das vigilâncias que sofre. Assim, a transformação e a emancipação do sujeito dão determinadas pela escrita literária, que, por sua vez, é limitada e condicionada pelo processo burocrático contínuo de vigilância e domesticação constantemente impostos.

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 grande futuro são vãs. [...] Penso assim, às vezes, mas, em outras, 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 outros hospitais deu-me não sei que dolorosa angústia de viver que me parece ser sem remédio a minha dor. Vejo a vida torva e sem saída. (BARRETO, 2017, p. 67)

Pode-se perceber, a partir do trecho trazido na citação acima, a ausência de otimismo nessa visão prospectiva registrada por Lima Barreto em seu diário. É significativo notar o espaço ocupado pelas humilhações sofridas, que se tornam, para ele, traumas. Por sua vez, os traumas aniquilam as possibilidades de serem registradas perspectivas futuras constituídas de um maior otimismo.

5.1.7 DA RESISTÊNCIA

Há momentos, em períodos de reclusão, nos quais os confrontos internos prevalecem e predominam em nossos sentidos. Os confrontos internos, munidos de crises existenciais, geram reflexões e questionamentos acerca dos desacertos essenciais à existência humana. Ocorre que, não obstante aos desafios inerentes ao isolamento, a nível institucional, há o processo de domesticação e massificação dos sujeitos ali inseridos.

É relevante considerar o diário como uma ferramenta de apoio de superação dos momentos cujas violências, seja física ou psicológica, se potencializam e intensificam no processo de dominação dos corpos dóceis ali inseridos.

Como “aguentar” quando a vida submete-nos a uma prova terrível? Como transformar o “foro íntimo” em campo de defesa onde recuperamos as energias e buscamos forças? O diário pode trazer coragem e apoio. [...] Alfred Dreyfus começou um caderno

um dia depois de sua chegada à Ilha do Diabo, onde viveria em condições morais e físicas opressivas. Através dele, Dreyfus pôde admoestar-se, restabelecer uma ligação imaginária com os ausentes, perscrutar o tempo e manter a dignidade. (LEJEUNE, 2014, p. 305)

No Hospital de Alienados seria possível encontrar as mesmas manifestações de domesticação por violência que se encontraria em um outro espaço no qual os fenômenos de adestramento e domesticação são institucional e burocraticamente normalizados. Nesse sentido, é válido refletir acerca do processo de dominação ao qual Lima Barreto foi submetido enquanto interno no Hospício e, a partir daí, investigar as formas de superação ou sobrevivência por ele encontradas na escrita de seu diário.

Estive mais de uma vez no Hospício, passei por diversas seções e eu posso dizer que me admirei que homens rústicos, os portugueses, mal saídos da gleba do Minho, os brasileiros, da mais humilde extração urbana, pudessem ter tanta resignação, tanta delicadeza relativa, para suportar os loucos e as suas manias. Nem todos são insuportáveis; na maioria, são obedientes e dóceis, mas os poucos rebeldes e aqueles que se enfurecem, de quando em quando, são por vezes de fazer um homem perder a cabeça. [...] o meu Dias, apesar dos gritos, dos gestos de mando, é um homem talhado para pastorear doidos [...]. (BARRETO, 2017, p. 44)

O escritor carioca, nos papéis que são aqui objeto de investigação, se debruça na complexa missão de categorizar minuciosamente o processo de adestramento e domesticação ao qual foi submetido. É explícita a postura diplomática por ele assumida, justificada por ações que instintivamente visavam sobrevivência. É possível, nesse sentido, notar a sobriedade de Lima Barreto ao administrar a convivência entre os registros realizados a partir de experiências vivenciadas por ele mesmo – portanto, realizados em primeira pessoa – e registros de vivências terceiras. Essas últimas, é válido destacar, passam por um processo de abstração na escrita diarística realizada pelo autor, tendo em vista as circunstâncias de empatia e altruísmo a partir das quais observava seus semelhantes no Hospício.

5.1.8 DO DESABAFO À CRIAÇÃO

É ainda elucidada como essencial função do gênero aquela propiciadora e potencializadora da personalidade criativa artística do diarista. Isso pode ser analisado de forma mais didática ao serem considerados os caminhos pelos quais a escrita purgativa pode seguir em sua própria superação. Como superação, consideramos expressar a

transposição dos limites do que seria a função primária do diário para aquele que o escreve.

Em um primeiro momento, a fim de extravasar seus confrontos íntimos através da palavra, o sujeito lança mão da escrita cotidiana, como anteriormente aqui expresso, como estratégia purgativa. É possível caminho a ser por ele percorrido o da criação artística e literária. Passaria, portanto, o diário, do mero patamar pragmático ao patamar de criação e fabulação do texto literário que na arte sobrevive.

A forma do diário desloca a atenção para um processo de criação, torna o pensamento mais livre, mais aberto a suas contradições, e comunica ao leitor a dinâmica da reflexão tanto quanto seu resultado. [...] Essa estética do rascunho e da gênese explica em parte a progressiva integração do diário, desde o século 19, ao cânone dos gêneros literários, e o gosto do público pelos cadernos de escritores, ou pelos pensadores que, de Joseph Joubert a Emil Cioran, fundiram diários e máximas e dataram seus pensamentos. De maneira geral, pode-se dizer que, em muitas atividades humanas, o diário é um *método de trabalho*. (LEJEUNE, 2014, p. 305)

Quanto ao diário como obra literária, as próprias contradições e a dinâmica da reflexão a ele inerentes se tornam as responsáveis por esse deslocamento – o dos limites. Nessa perspectiva, o escritor se encontra internalizado ao discurso literário apropriado por uma escrita que, despretensiosamente, se propunha residir na constituição de um discurso cotidiano paralelo ao da criação artística. Lima Barreto, anteriormente, inclusive, às duas internações a ele impostas na segunda década do século XX, já havia se feito e se projetado como escritor literário, principalmente pela produção de romances, contos e crônicas. Com isso considerado, é aqui visado expor que reside, na produção realizada pelo autor durante o período de suas internações, o encontro do escritor de romances sóbrios e socialmente despertos com o escritor despretensioso de um diário a partir do qual se percebe uma luta por sua sobrevivência enquanto escritor de ficção, diante da crítica que o fez, nesse sentido, sentir iminente ameaça.

Mas não me é possível, minha pouco certa inteligência é de outra raça; sou levado incoercivelmente para o estudo da sociedade, para os seus mistérios, para os motivos dos seus choques, para a contemplação e análise de todos os sentimentos. As formas das coisas que as cercam, e as suas criações, e os seus ridículos, me interessam e dão-me vontade de reproduzi-los no papel e descrever-lhes a sua alma e particularidades. Ao mesmo tempo, levado para o estudo das sociedades, da sua história, do *quid* que as anima, arrastado para o estudo do seu destino, sou também capaz de me emocionar diante das coisas e da natureza. Não serei nunca sociólogo, historiador, não serei nunca romancista. Falta-me amor ou ter amado. (BARRETO, 2017, p. 79)

É logo possível se perceber o percurso trilhado, quase que de forma autônoma e instintiva, pelo escritor em uma das passagens do diário. Nele, o eu ali inserido se debruça na escrita, inicialmente, em uma tentativa de expurgar um de seus confrontos íntimos, no caso, relativos ao seu papel de escritor. Lima Barreto parte do lamento, expressão de desconforto fruto de seu inaniquilável vínculo ao estudo da sociedade, mesmo que isso tenha ocorrido em suas produções conscientemente literárias. Chega-se, nesse trajeto, ao lamento final do escritor, que se faz presente diante do que o autor considera ser as incongruências que impossibilitam sua projeção como aquele que, por consequência de uma sensibilidade que não se sacia, não se realiza como sociólogo, historiador ou romancista.

5.1.9 DA ESCRITA

É por último trazida, não, porém, por fator de irrelevância, a função autossuficiente do diário: a de, sem nem ao menos adentrar discussões de gêneros literários, considera-lo uma legítima possibilidade de legitimação do gesto da escrita. Se expressar e projetar em palavras envolve reflexão, pensamento e consciência de estar ali. É, antes, um confronto com o esvaecimento ao qual, bastando que se nasça, já se é destinado. É um gesto, portanto, de sobrevivência e manutenção do eu e sua consequente expressão escrita.

Mantém-se enfim um diário porque se gosta de escrever. É fascinante transformar-se em palavras e frases e inverter a relação que se tem com a vida ao se autoengendrar. Um caderno no qual nos contamos – ou folhas que mandamos encadernar – é uma espécie de corpo simbólico que, ao contrário do corpo real, sobreviverá. O prazer é ainda maior por ser livre. Qualquer um se sente autorizado a manejar a língua como quiser, escrever sem medo de cometer erros. Pode-se escolher as regras do jogo. [...] Misturar os gêneros. Fazer de seu diário, ao mesmo tempo, o observatório da vida e o ponto de encontro de seus escritos.. [...] O diarista não tem a vaidade de se acreditar escritor, mas encontra em seus escritos a doçura de se existir nas palavras e a esperança de deixar um vestígio. (LEJEUNE, 2014, p. 305-306)

É nesse seu corpo simbólico que Lima Barreto se projeta diante de sua carreira que se esvaece em concomitante companhia de sua vida. Em seu *diário*, o escritor se projeta e projeta, para além, suas esperanças de certa sobrevivência literária. É a luta de quem é institucionalmente apagado diante de seu iminente esquecimento por parte

daqueles que ditam a configuração do cânone literário brasileiro. É parte do percurso investigativo aqui traçado mencionar a aparente frustração, por parte do escritor brasileiro, diante da imagem delineada e delegada à sua carreira, fruto de duas décadas de escrita, que, ao seu ver, rui devido às intenações sofridas por ele no Rio de Janeiro.

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 ter sido um outro, de não seguir os caminhos batidos e esperar que eu tivesse sucesso, onde todos fracassaram.

Tenho orgulho de ter me esforçado muito para realizar o meu ideal; mas me aborrece 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, 2017, p. 77)

O *Diário do Hospício* (2017) seria, paradoxal e simultaneamente, para seu autor, discurso testamental e tentativa de sobrevivência. É nele que Lima Barreto busca provar sua sanidade metalinguisticamente e, também, é nele que o autor suplica por socorro às palavras. A obra constituiria, assim, não só perante a carreira do escritor carioca, mas diante de toda a crítica literária que a receberia, um exemplo prático de produção subjetiva legítima do gênero, dizendo respeito a todas as funções essenciais a ele aqui elucidadas, teorizadas pelo ensaísta francês Philippe Lejeune.

CAPÍTULO IV

A literatura traz, em sua essência, múltiplas possibilidades de suplemento de uma História – como já fora para Walter Benjamin, citado no início do capítulo anterior – determinada seletivamente pelos discursos dominantes. Dentro dessa pluralidade discursiva, construtiva da essência, não linear, mas diacrônica, de estudos literários que se abraçam à história, as possibilidades de preenchimentos lacunares vagam por entre as turvas fronteiras que delimitam ficção e *realidade*.

A questão refletida por essa aparente simplificação da delimitação de fronteiras se esbarra, justa e oportunamente, nos benefícios do hibridismo propiciador do diálogo explorado entre esses dois lugares – o da ficção e o da verdade. Os espaços intersticiais que ali representam permitem o encontro, o confronto e o estranhamento, refutando as singularidades de cada um, anulando as polaridades provocadas pelo confronto e legitimando o hibridismo por meio do diálogo – por mais silencioso que ele seja. O espaço intersticial artística e literariamente estabelecido entre ficção e *realidade* estabelece aqui uma permissão: a de investigação dessa fronteira para além das respostas sugeridas pela denominação de escrita metaficcional.

Aliada à exploração dessas fronteiras, revelam-se como elemento chamativo as escritas de si, em seus diversos contextos, constituintes, cada qual ao seu modo, de variadas estratégias narrativas. Isso tem de ser dito, e será explicado, em momento introdutório, para uma mais clara apresentação das obras literárias aqui trabalhadas: *Diário do hospício* e *Cemitério dos vivos*, de Lima Barreto. Há de se reconsiderar, pois, o fato de a leitura do *Diário* ser provocada em momento avizinjado à leitura de *O Cemitério dos vivos*, também do autor carioca – isso porque, como já exposto anteriormente, são obras agrupadas em uma mesma edição.

No sistema literário brasileiro, considera-se Lima Barreto um escritor familiarizado às relações entre realidade e ficção e à forma pela qual essa relação se relativiza, ao passo que é legitimada e subjetivada na literatura. O escritor via, em suas personagens, possíveis aliadas no ato de desfiar e desfilar palavras de protestos literários e sociais e, devido a isso, convidava a fazer parte de sua escrita os aspectos autobiográficos definidores de seu lugar social e de suas experiências formativas. Essa proximidade e esse apego entre o escritor e suas personagens – entre o criador e suas criaturas – extrapola sua própria tradição no momento da leitura das obras ditas. Em *Diário*, se tem uma escrita autobiográfica justificada e comprovada pelo pacto

condicional de Lejeune (2014): autor e narrador/personagem se aliam pelo e no elo burocrático do nome. Já em *Cemitério*, romance infindo escrito durante o processo de internação, assim como a obra anteriormente mencionada, o que se encontra são experiências dialógicas e congruentes entre o autor Lima Barreto e a personagem Vicente Mascarenhas. As tênues e turvas fronteiras, aqui sugeridas, são agora investigadas.

6. NA *FLANEURIE* DA SANIDADE SOBREVIVENTE

É de considerável relevância que se encaminhe a presente reflexão, nesse ponto, às possíveis contribuições dos estudos de Walter Benjamin para a análise, que serão aqui aproveitadas. Partimos, portanto, de seu texto “O Flanêur”, para propor e realizar a leitura do autor Lima Barreto, enquanto interno no Hospital de Alienados, também como um particular leitor da coletividade uniforme que o cerca. Assim, o diário pode ser lido como um registro de um olhar que intenta se dizer sóbrio e são diante de um grupo de insanos no qual o autor é inserido como um semelhante.

Há de se realizar aqui um adendo. O de que, guardadas as devidas proporções, é fortuito que se aplique a leitura da produção benjaminiana à obra de Lima Barreto aqui investigada considerando suas particularidades. Em Benjamin, o espaço que instiga no teórico a necessidade de sua investigação enquanto meio circundante do sujeito, é a cidade e a inserção de sua civilização na modernidade.

A rua torna-se moradia para o *flanêur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são as escrivaninha onde apoia o bloco de apontamentos o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. (BENJAMIN, 1989, p. 35)

Assim o *flanêur* se configura, segundo o escritor alemão, a partir de perspectiva fisiológica, como o “botânico do asfalto” (BENJAMIN, 1989, p. 34). O processo constituinte do preparo de quem narra teria, nesse sentido, como uma de suas inerentes etapas, o ato de flunar: inspirar e absorver dos espaços públicos, formados pela e na coletividade, as particularidades do todo que seriam congruentes à individualidade e à subjetividade daquele que flana.

Em sua obra, o escritor brasileiro se permite, por natureza autônoma e subconsciente, vagar, caminhar e flunar metafisicamente por sua literatura e suas digressões e geograficamente pelo hospital de alienados. Em seu flunar diário – hábito frequente e obra legítima do gênero –, Lima Barreto observa seus semelhantes, seus concorrentes, seu adestramento e subordinação. Imprime, inspira, abstrai e se expressa. Sua individualidade expressa se configura, portanto, como reflexo da compreensão que o autor tem do meio ao qual se insere, que, por sua vez, o forma e o constitui como um seu membro institucionalmente agregado. Aqui, empresta-se a *flânerie* benjaminiana sob as particularidades trazidas.

É indelével à compreensão do percurso traçado por Benjamin, ao tratar da *flâneurie*, um panorama esboçado pelo autor acerca de parte da tradição literária própria das narrativas romanescas. Nesse sentido, é significativo lembrar de nomes como o de Poe, Baudelaire e Valéry, considerando, principalmente, dentre outros fatores, os espaços temporal e geográfico ocupados por Walter Benjamin no contexto de sua produção. É, inclusive, a partir de Poe, que o teórico alemão aqui trazido enfatiza a dependência direta existente entre a sobrevivência de qualquer literatura à sua abertura ao diálogo com a ciência e com a filosofia. É, assim, consideravelmente natural que se pense nas produções de ficção em ascensão no período, como a ficção científica e o romance policial. Com relação a esse último, segundo o alemão, “o conteúdo social primitivo do romance policial é a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão na cidade grande” (BENJAMIN, 1989, p. 41). Há de se considerar, portanto, o potencial de homogeneidade instaurado pelo processo de coletivização de tudo aquilo que se releva no campo do individual e subjetivo.

O que, para Benjamin, denomina-se *flâneur*, Baudelaire chama de “o homem das multidões” (BENJAMIN, 1989, p. 45). Essa é a figura que vaga, caminha, explora o espaço responsável por possibilitar um diálogo geográfico entre os vários pontos da cidade, do coletivo, da modernidade e sua institucionalização. É a figura que se injeta nas multidões para delas se apropriar e a elas ser apropriada, confuso entre seus semelhantes e estranho com seus mesmos diferentes. É significativo, porém, notar o fator de permanência das individualidades e subjetividades do *flanêur* mesmo quando engolido pela coletividade das multidões. Segundo Benjamin, “Baudelaire amava a solidão, mas a queria na multidão” (BENJAMIN, 1989, p. 47). Tal como o poeta francês, Lima Barreto sobrevive em sua própria solidão (ou em sua solitude, como anteriormente tratado), e, justamente por isso, sentia que ela seria potencializada enquanto o carioca estivesse

submetido ao processo contínuo de confusão em meio aos demais internos no Hospital de Alienados.

A multidão não é apenas o mais novo refúgio do proscrito; é também o mais novo entorpecente do abandonado. O *flâneur* é um abandonado na multidão. Com isso, partilha a situação da mercadoria. Não está consciente dessa situação particular, mas nem por isso ela age menos sobre ele. Penetra-o como um narcótico que o indeniza por muitas humilhações. (BENJAMIN, 1989, p. 51)

Justamente: sob constante vigilância e controle, era na multidão dos outros internados que Lima Barreto se refugiava, e, em situação abstêmia, observar e consumir essa multidão era também seu lazer, seu entretenimento, e a partir dela se inebriava. Abandonado, inebriado e só, mesmo entre muitos, assumia, gradativamente, posição inevitavelmente empática perante a situação de mercadoria em que se fixava, como condição perene para a sobrevivência de si e da busca pela lucidez. Curiosamente, Lima Barreto havia sido internado sob alegações de alcoolismo e de consequentes alucinações e surtos de insanidade. Os escritos de Benjamin aqui utilizados para embasamento parecem, fruída e furtivamente, terem sido escritos sob o prisma particular da situação em que o, então abstêmio, autor brasileiro se encontrava, quando aquele se debruça na leitura dos prazeres vividos pelo *flâneur*, submetido ao espetáculo da multidão:

Na atitude de quem sente prazer assim, deixava que o espetáculo da multidão agisse sobre ele. Contudo, o fascínio mais profundo desse espetáculo consistia em não desviá-lo, apesar da ebriedade em que o colocava, da terrível realidade social. Ele se mantinha consciente mas da maneira pela qual os inebriados “ainda” permanecem conscientes das circunstâncias reais. (BENJAMIN, 1989, p. 55)

O *flâneur* transcorre experiências que vão, naturalmente, do nível individual ao coletivo, ao se inserir no que é externo, público e contínuo. Apesar de o hospital trazer evidente em sua essência, justamente, o caráter interno, ainda se trata de um espaço institucional coletivo (com o perdão da redundância), público e contínuo. Nele, o interno, supostamente insano, luta diariamente para provar sua lucidez perante o outro, na busca de sua própria verdade, diariamente recalçada pelos aparelhos de controle institucionais. Nessa relação de cíclica e eterna alteridade, Lima Barreto observa para sobreviver, e sobrevive no registro da terceira demência.

O hospício é bem construído e, pelo tempo em que o edificaram, com bem acentuados cuidados higiênicos. As salas são claras, os quartos amplos, de acordo com sua capacidade e destino, tudo bem arejado, com o ar azul dessa linda enseada de Botafogo que nos consola na sua imarcescível beleza, quando a olhamos

levemente enrugada pelo terral, através das grades do manicômio, quando amanhecemos lembrando que não sabemos sonhar mais... Lá entra por ela adentro uma falua, com velas enfunadas e sem violentar; e na rua embaixo passam moças em traje de banho, com suas bacias a desenharem nítidas no calção [...]. (BARRETO, 1993, 27)

Estou entre mais de uma centena de homens, entre os quais passo com 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 espírito?! As que cercaram Dante tinham em comum o *stock* de ideias indispensável para compreendê-lo; estas não tem mais um para me compreender, parecendo que tem um outro diferente, se tiverem algum. (BARRETO, 1993, p. 32-33)

Característica outra da figura que o autor representa para a literatura brasileira, Lima Barreto é avesso ao academicismo e à pomposidade daqueles (vide a impossibilidade da contração de gênero, já que a classe médica e, em certo sentido, acadêmica do hospital era única e exclusivamente composta por homens) que processualmente o vigiavam e o adestravam. Trata-se de outro elemento observado com curiosidade e afincado pelo paciente-escritor-narrador enquanto flana. Exemplo disso é trecho – e suas consequências na narrativa – em que Lima Barreto descreve o médico Henrique Roxo, nome que retornaria à narrativa, posteriormente à sua apresentação, carinhosa e ironicamente apelidado pelo autor de “o poeta épico da Psiquiatria” (BARRETO, 2017, p. 65).

[...] É bem curioso esse Roxo. Ele me parece inteligente, estudioso, honesto; mas não sei por que não simpatizo com ele. Ele me parece desses médicos brasileiros imbuídos de um ar de certeza de sua arte, desdenhando inteiramente toda a outra atividade intelectual que não a sua e pouco capaz de examinar o fato por si. Acho-o muito livresco e pouco interessado em descobrir, em levantar um pouco o véu do mistério – que mistério! – que há na especialidade que professa. Lê os livros da Europa, dos Estados Unidos, talvez; mas não lê a natureza. [...] (BARRETO, 2017, p. 37)

Não por acaso se deu essa aversão do interno autor ao médico em questão. Henrique Roxo já era conhecido de Lima Barreto e de seu pai há algumas décadas, o que, para o autor carioca, poderia significar certa baixa de guarda, ou simples fragilidade de suas medidas liberdade, autonomia e credibilidade. Aos olhos da vigilância, haveria um oportuno maior contato entre um de seus médicos e um de seus subversivos internos.

Ainda sob a perspectiva comparativa, mas trazendo à tona, novamente, as relações que entrelaçam História e Literatura – ou numa persistente exploração dos limites entre realidade e ficção – cabem ainda os estudos literários e historiográficos feitos sobre o

autor carioca. A jornalista e escritora Luciana Hidalgo realiza duplo trabalho em suas investigações sobre a obra de Lima Barreto, ora, academicamente, como ensaísta e pesquisadora, ora, literária e artisticamente, como romancista. Em seu romance *O passeador*, a autora traz o escritor à vida literária, ocupando papel de personagem constantemente vigiada e narrada, enquanto flana pelas ruas do Rio de Janeiro, por volta de 1904, em pleno processo de modernização e europeização provocados pelas reformas urbanas instauradas pelo então prefeito Pereira Passos. Diante dessa modernização urbana deliberadamente acelerada, a personagem que flana, Afonso – o primeiro nome de Lima Barreto – assume posição de observador crítico das reformas generalizadas.

Comentam, por exemplo, o patético da mania de Paris no Rio, que tem levado o prefeito Pereira Passos a literalmente copiar a reforma feita pelo barão de Haussmann na capital francesa. Sabem os dois que a reurbanização parisiense, além de modernizar a cidade e modificar sua geometria, havia sido implícita e detalhadamente planejada de forma a conter revoltas populares, respaldada por toda uma base estratégica. Eram bulevares antirrevolução, antibarricadas. (HIDALGO, 2011, p. 25)

A existência da personagem de metaficção, Afonso, permite ao sujeito – autor e leitor – Lima Barreto, consumo mais eficaz e legítimo da Literatura, a partir do momento em que a sua existência é condicionada pela leitura da obra. Enquanto o livro estiver fechado, nele, Afonso não existirá. É na – e a partir da – leitura que a personagem atinge as possibilidades de exercer sua *flânerie* por uma Rio de Janeiro em constante urbanização, modernização e transformação. Movido por sentimento saudosista, Afonso flana enquanto é multiplamente observado: ora pela figura de Sofia, personagem que alimenta os sentidos visuais de Afonso, ora pela entidade narradora, eterna vigilante daquele.

Quanto mais percorre essa cidade em fendas, devassada em seus avessos, mais amaldiçoa a reforma urbana. O Rio pouco a pouco se civiliza, ele lê nos jornais, acompanha no cotidiano. Dia a dia, transformam a capital brasileira numa trôpega Paris. Por isso Afonso flana, fiscaliza, zela pela dignidade da cidade que lhe cabe. E a cada passo, percebe, cabe menos nessa cidade, mutante, colonizada. (HIDALGO, 2011, p. 7)

E talvez justamente devido ao impacto dessa arquitetura movediça, ele não percebe uma outra silhueta que, a alguma distância aos poucos se solidifica no seu encaixe. Ela segue menos vacilante pela avenida, que desfruta a calma do amanhecer antes de se render a mais um dia de violência. Toda essa reforma fere a vaidade urbana e expõe uma privacidade a que ninguém deveria ter acesso. Exceto Afonso, passeador tão íntimo desse arcabouço que se deixa estremecer, aos poucos, com ele. (HIDALGO, 2011, p. 9)

Com perspicácia aguçada, numa espécie de procura drummondiana da poesia¹⁵, Hidalgo lança mão de um percurso pavimentado por palavras sonora e visualmente fluidas. Essa obra, de caráter metaficcional historiográfico, traz a personagem frente à sua fuga para a literatura – tanto por ele emanada quanto por ele recebida – e para o vício alcoólico, que, em momentos posteriores de sua vida, desencadearia em surtos de insanidade propiciadores da produção das obras aqui analisadas.

É interessante notar a leitura realizada pela escritora da relação entre o autor carioca e as personagens por ele eleitas as responsáveis por representarem o protagonismo em seus romances. A respeito disso, Hidalgo constrói um esboço de o que poderia ser a ilustração dessas relações trazida ao âmbito da ficção. De certa forma, Lima Barreto delega, em alguns de seus livros, a responsabilidade de representar traços de sua personalidade e das questões ideológicas por ele defendidas. Exemplo disso é o caso da personagem Policarpo Quaresma, no romance *O triste fim de Policarpo Quaresma*, publicado pela primeira vez em 1915. Na obra, a personagem representa, de forma caricatural, traços de um nacionalismo particular. O que merece destaque na presente investigação é o fato de a personagem apresentar ressalvas políticas à forma pela qual o sistema republicano se dá, na prática, considerando o fato de ser ele um sistema falho perante as parcelas da população que necessitam mais dele.

A narrativa que constitui o romance escrito pela pesquisadora brasileira culmina em um momento de solitária reflexão realizada pela personagem protagonista. A personagem de Afonso, sentada em um banco em uma praça pública, reflete sobre a imagem que ele projeta de si para as pessoas com as quais conviveu e as quais detinham certo cuidado e preocupação com ele. É nesta última página do romance que aparecem para o autor suas personagens, que se colocam ao seu lado como se o estivessem consolando, criando uma imagem de lealdade e empatia das criaturas diante de seu criador.

Desse modo, a análise em questão atinge momento reflexivo perante a própria produção literária: em *Diário*, Lima Barreto tenta, a todo custo, provar sua lucidez, com alegações de momentos de vertigem fornecidos pela abstinência alcoólica. Cabe investigar a sobrevivência da alegada lucidez do autor sendo delineada pela escrita de si,

¹⁵ Nesse momento, empresta-se do poema *Procura da Poesia*, de Carlos Drummond de Andrade, como referência à questão metaliterária do romance, a imagem da procura da poesia na – e pela – própria poesia.

em momentos de constante vigilância persuasiva, na tentativa de controle político e ideológico. A lucidez origina, então, a vigilância. No diário de Lima Barreto é possível perceber as mágoas nada recalcadas do narrador perante o Estado: considerado subversivo, o escritor é internado, em relação totalmente passiva e resiliente com a situação de dominação intelectual que ali se fixa e enrijece.

7. DA AUTOFICÇÃO

Há, pois, de se referenciar e confrontar, por vias de uma melhor delimitação da proposta de leitura aqui trazida, o conceito de autoficção – e seus limites – perante *O pacto autobiográfico* (2008) de Philippe Lejeune, bem como suas particularidades no trabalho com a linguagem, bem como o respeito à realidade empírica – ou o compromisso em dizer a verdade – daquele que narra, protagoniza e assina a *narrativa* ou o *romance*.

Parto das interrogações levantadas para embasar essa discussão no ensaio *Autoficção é o nome de quê?* (2014), de Philippe Gasparini. No texto, o ensaísta francês explica o suposto anacronismo presente na categorização de determinada obra como uma autoficção – geralmente cabível a obras da literatura contemporânea – se a obra se colocar cronologicamente em momento anterior às discussões iniciais sobre esse gênero. Isso porque cabe explorar duas possibilidades: ser um novo nome para um antigo gênero, até então, não passível de denominação, ou se tratar, de fato, de um novo gênero.

Para Gasparini, a gênese dessa nova conceituação parte de uma necessidade – por parte da escrita literária, propriamente, e não necessariamente de pesquisas teóricas – de preenchimento do vazio teórico apontado por Lejeune e legitimação dessa produção literária, mais especificamente a partir do romance *Fils*, de Doubrovsky.

O que diferencia *Fils* de uma autobiografia “clássica”? Como esta, o livro trata “de acontecimentos e fatos estritamente reais” e parece, pois, subscrever um contrato referencial, um pacto autobiográfico. Entretanto, nos diz Doubrovsky, *Fils*, contrariamente a uma biográfica “clássica”, não é escrito em “belo estilo”, um estilo rotineiro, convencional, acadêmico, mas busca uma “aventura da linguagem”. *Fils* se inscreve num procedimento de invenção, de inovação, de pesquisa. (GASPARINI, 2014, p. 186)

Gasparini parafraseia e digere Doubrovsky para tornar mais claros os limites entre os gêneros e os por eles imperados rumo à literariedade intrínseca à produção literária. Isso porque, em Doubrovsky – e a partir dele –, a autoficção se dá pela linguagem e foge do apoteótico inato à autobiografia, por uma questão condicional que mais se agrega ao

subjetivo do que ao social-histórico e coletivo. A partir do momento em que a homonímia passa a ser uma condição para uma legítima escrita que torna vivo um gênero, ela impõe limitações e condições que excluem de sua produção aqueles e aquelas que não aderem à escrita apoteótica de si mesmo.

O conceito de autoficção teve inicialmente como base uma ontologia e uma ética da escrita do eu. Ele postulava que não é possível se contar sem construir um personagem para si, sem elaborar um roteiro, sem “dar feição” a uma história. Postulava que não existe narrativa retrospectiva sem seleção, amplificação, reconstrução, invenção. Doubrovsky não era obviamente o primeiro a fazer essa constatação.

Rousseau já observara, ao redigir suas *Confissões*, o quanto somos propensos a preencher nossas lacunas de memória para compor uma narrativa coerente, agradável, significativa. (GASPARINI, 2014, p. 187)

Trata-se, portanto, de uma escrita do eu que, de forma particularmente inerente, envolve caráter inventivo em seu processo de produção. Essa escrita de si, que demanda procedimento memorialístico, se rende à pura honestidade da verdade poética à qual se rendeu Silviano Santiago em seu ensaio *Meditação sobre o ofício de criar* (2008), na etapa de preenchimento de uma narrativa memorialística naturalmente lacunar. Nas palavras de Santiago: “o texto híbrido, constituído pela contaminação da autobiografia pela ficção – e da ficção pela autobiografia –, marca a inserção do tosco e requintado material subjetivo meu na tradição literária ocidental e indicia a relativização por esta de seu anárquico potencial criativo” (SANTIAGO, 2008, p. 174), visto que a naturalidade dessa sensibilidade se dá por uma percepção do objeto literário como algo híbrido e, evidentemente, relativo. Do “criar” de Santiago – que adere ao termo *autoficção* a partir de seu criador, Serge Doubrovsky – ao “fabricar” e “modelar” de Gasparini, se faz relevante considerar essa criação de uma narrativa memorialística e suas respectivas lacunas recodativas.

Doubrovsky tinha provavelmente em mente aquela acepção, bem ampla, da palavra “fiction” nos Estados Unidos. Mas, posteriormente, ele justificará o emprego da palavra por sua etimologia. O verbo latino *fingere* significava de fato “afeiçoar, fabricar, modelar”. O *fictor* era alguém que dava feição: o oleiro, o escultor, e depois, por extensão, o poeta, o autor. (GASPARINI, ano, p. 187)

A recordação, como já fora para Aleida Assmann (2011), implica a remodelação inerente à manutenção daquilo que já foi registrado. Portanto, a ficcionalização opera como preenchimento lacunar, considerando o caráter memorialístico inerente à uma

narrativa lacunar. Nossas projeções e expressões são passivas de ficcionalizações de nós mesmos, logo, autoficcionalizações, não se tratando, evidentemente, de compromisso de sinceridade perante à obra de arte – no caso, literária – mas, sim, de honestidade poética em sua produção, ciente de sua recepção – pois é na recepção que determinado gênero se legitima.

É justo, nesse sentido, que se trate da essencialidade e naturalidade da ficcionalização como recurso que se faz parte do processo de escrita de si. Pode o sujeito que se propõe se escrever fazer a si mesmo a promessa de relação de exclusividade perante o que ele pode considerar serem as verdades referenciais nas experiências de formação. Ainda assim, é parte do processo que ele sacrifique sua promessa pelo bem da narrativa.

Há pacto autobiográfico a partir do momento em que o leitor reconhece a autenticidade desse esforço de reconstituição e de interpretação. *Fils* seria regido por tal contrato de reconhecimento mútuo? No folheto de divulgação, Doubrovsky se compromete a tratar apenas de “acontecimentos e fatos reais” Entretanto, ele confessará mais tarde que o sonho que é decifrado pelo psicanalista na cena central nunca foi abordado durante a verdadeira análise. Trata-se, em quase 200 páginas, de uma sessão fictícia. O livro inteiro e as voltas ao passado que o estruturam se organizam em torno de interpretações, hipóteses, revelações que contituem a maneira de proceder do próprio autor roteirizando sua psicanálise para fazer dela um romance. Não é, portanto, por acaso que a palavra autoficção surgiu sobre a pena de Doubrovsky nesse texto. (GASPARINI, 2014, p. 190)

Gasparini se coloca diante de Lejeune para cunhar o que ele chamaria de pacto oximórico. O pacto oximórico consistiria, basicamente, segundo o responsável pela alcunha, em uma honestidade poética do escritor perante sua verdade, que somente e paradoxalmente sobrevive na narrativa devido ao fato de ser inevitável que esse escritor lance mão da criação artística como recurso de escrita. A essencialidade natural da ficcionalização no processo de escrita de si ainda se justifica diante das inerências da fabulação e da criação artística à vida humana. Todo e qualquer indivíduo se cria, basicamente, como estratégia de manutenção da vida e da sanidade.

É necessário, neste ponto da investigação, lembrar como tradicionalmente ocorrem as reflexões sobre o gênero a partir das obras que se inserem nos parâmetros sob os quais ele foi postulado. A categorização convencional costuma considerar obras que pertençam ao gênero romanescos para que possa ser pensada a autoficção. Essas obras apresentam como suas principais características, de forma geral, a extensão, a perspectiva

subjetiva a partir da qual se apresentam as personagens, as quais se agrupam em mais variados núcleos, que constituem um mais extenso enredo.

Na autofabulação, o leitor é informado, ou desconfia desde o início, que a história "nunca aconteceu". Na autoficção voluntária, ele pode ser enganado, apesar da menção "romance", pela aparência autobiográfica da narrativa. É nesse caso específico, a meu ver, que o termo autoficção é o mais adequado. (GASPARINI, 2014, p. 204)

Visto ser *Cemitério dos vivos* (2017) um romance de Lima Barreto no qual o autor elege Vicente Mascarenhas como protagonista de sua própria história, são dignas de destaque as semelhanças e os paralelos nas trajetórias do escritor carioca e da personagem do romance. No romance, a personagem narradora, solitária, busca, a partir de constante imersão nos livros, se encontrar, se conhecer e se fazer escritor. Usa da literatura para refletir sua insatisfação diante das desigualdades sociais e dos preconceitos que regem nossa sociedade. Na pensão, se apaixona, constrói sua vida conjugal e nela encontra o apoio e o incentivo dos quais precisava para se sentir seguro enquanto escritor. Perde sua esposa e, devido a surtos oriundos do alcoolismo no qual se emerge, é internado no Hospital de Alienados, no qual, ao se perceber não em meio aos outros internos, entende a função do Hospício como instituição social: em detrimento da cura, o destino daqueles que são ali internados, para serem constantemente mantidos afastados das pessoas sãs, é a tortura – tanto física quanto psicológica.

Aqui, logo, chamamos a atenção para a adaptabilidade da proposta de leitura trazida, que se divide em duas obras centrais da edição. A primeira delas, um diário, que, a despeito da incongruência de gêneros, respeita os demais parâmetros configuradores de uma autoficção. A segunda delas, o romance *Cemitério dos vivos* (2017), legítimo constituinte do gênero, se configura sob os parâmetros impostos, ainda que apresentando particulares e naturais incongruências.

Quando se escreve uma autobiografia, tenta-se contar a própria história, da origem até o momento em que se está escrevendo, tendo como arquétipo Rousseau. Na autoficção, pode-se fatiar essa história, abordando fases bem diferentes e dando-lhe uma intensidade narrativa de um tipo muito diferente que é a intensidade romanesca. (GASPARINI, 2014, p. 194)

Aqui se faz possível questionar se seria justa e oportunamente a dita intensidade narrativa – ou a ausência dela, devido à incongruência de gêneros – a responsável por impor limites ao fator de literariedade em um texto literário. Considerando o fato de *Cemitério* ser um romance, sob as condições impostas e anteriormente mencionadas, seu

encaixe à proposta de leitura aqui trazida se elucida de forma coerente. Quanto à primeira das obras mencionadas, o *Diário*, aqui se pretende expressar que as memórias e ficcionalizações inerentes ao processo de escrita de si sobrepõem a incongruência de gêneros.

8. DA DITA LITERARIEDADE LIMÍTROFE

Aqui se faz relevante a leitura metaliterária das obras em questão, como um levantamento da possibilidade de abertura de absorção dos diálogos pertinentes às duas obras, suas composições e recepções. O direcionamento dos estudos sobre a lucidez precisamente voltados à análise das obras de Lima Barreto, além de ser sustentado e guiado por Foucault, como já mencionado anteriormente, é feito sob o legado do ensaio “Os olhos, a barca e o espelho”, de Antonio Candido, mais precisamente encontrado na obra *A Educação pela noite e outros ensaios* (2017), publicado pela primeira vez em 1986. Nesse ensaio, Candido realiza leitura auspiciosa e primorosa no que tangem possíveis metáforas capazes de desmistificar a escrita fronteira – fronteira, já anteriormente mencionada, entre realidade e ficção – e vertiginosa de um escritor incisivamente debruçado em uma função social da literatura passível de impactar o que sempre o havia impactado.

Para Lima Barreto a literatura devia ter alguns requisitos indispensáveis. Antes de mais nada, ser sincera, isto é, transmitir diretamente o sentimento e as ideias do escritor, da maneira mais clara possível. Devia também dar destaque aos problemas humanos em geral e aos sociais em particular, focalizando os que são fermento de drama, desajustamento, incompreensão. Isto, porque no seu modo de entender ela tem a missão de contribuir para libertar o homem e melhorar a sua convivência. (CANDIDO, 1989, p. 47)

Nesse vagar perene pelos limites da literatura, Lima Barreto implica ao seu sujeito ficcionista suas expressões e experiências particulares, e vice-versa. Caminha, portanto, do individual ao coletivo, de modo natural e provocativamente ciente – da pobreza e do preconceito, por exemplo – trata não só de uma angústia pessoal, decorrente por reincidentes experiências vividas, mas, também, de seu caráter social e estruturalmente negativo.

Esta concepção empenhada, quem sabe devida às circunstâncias da sua vida, nos leva a perguntar de que maneira as suas convicções e sentimentos se projetam na visão do homem e da sociedade, e em que medida afetam o teor da sua realização como escritor. Porque, se de um lado favoreceu nele a expressão escrita da personalidade, de outro pode ter contribuído para

atrapalhar a realização plena do ficcionista. (CANDIDO, 1989, p. 47)

No ensaio em questão, uma das obras utilizadas como exemplo a sustentar as premissas levantadas pelo crítico é, justamente, *Diário do Hospício* (2017). Acerca da obra, Candido questiona a plausibilidade da obra enquanto literatura de elevado cunho ficcional por considerá-la pouco elaborada nesse quesito. É, assim, inegável a existência de certa hierarquia estabelecida pela crítica diante dos processos de valoração de obras literárias determinados por ela.

[...] *Diário do Hospício*, registro patético e singularmente objetivo no qual o escritor, internado entre os loucos depois de um acesso de delírio alcoólico, esquece de si para avaliar a situação em que está e, depois, volta sobre si, aprofundando o autoconhecimento graças ao conhecimento do meio. (CANDIDO, 2017, p. 56)

Em costumeira prática de categorização e rotulagem, a literatura de Lima não se aplica, mesmo porque, até seu caráter de gentil rebeldia e relativa inovação se difere de seus quase contemporâneos modernistas. Numa escrita genericamente híbrida, o autor é lido pelo crítico, autor do ensaio, como um agente escritor de tímido caráter de elaboração ficcional. Nesse sentido, sua escrita seria de significativa valia enquanto escrita factual e testemunhal, apesar de Candido admitir reconhecer a proximidade vocacional e quase vital que o autor carioca estabelece com sua Literatura.

9. A SUPOSIÇÃO AUTOFICCIONAL COMO RECURSO CONTESTATIVO

Com isso considerado, é permitido que se revelem os motivos da escolha pelas mencionadas obras nessa análise: o insano, que detém uma verdade própria, sugestiva, relativa e indizível, seja em qual for a medida, vê, na literatura, seu alforje, no qual guarda e carrega suas memórias, seus traumas, suas experiências, suas vertigens. Cabe aqui buscar analisar e refutar os encaixes e as categorizações de gênero realizadas ao longo desse século completo desde a produção dessas obras, e de que forma – se é que isso é possível – se estabelecem os limites da literariedade dessas obras, considerando sua recepção no sistema literário brasileiro.

A problematização recém apresentada se justifica pelos momentos de imposição de limites, por parte da recepção crítica, à literariedade de Lima Barreto, por se tratar de um autor cuja escrita costura as fronteiras entre suas experiências empíricas e suas

projeções literárias. A honestidade poética de Lima era fiel à sua condição insana de vida, circunscrita à produção das obras aqui analisadas.

[...] o interesse dos seus romances pode estar em material às vezes pouco elaborado ficcionalmente, mas cabível enquanto testemunho, reflexão, impressão de cunho individual ou intuito social – como se o fato e a elaboração não fossem de todo distintos para quem a literatura era uma espécie de paixão e dever; e até uma forma de existência pela qual sacrificou outras. (CANDIDO, 2017, p. 47-48)

Das relações entre arte e vida, propiciadoras dessas fronteiras metaficcionalis, especifica-se para Lima Barreto uma relação redundantemente vital entre literatura e vida. Nessa relação, a literatura passa a ser, para Lima, “substitutos de sentimentos ou experiências” (CANDIDO, 2017, p. 48). O apego a uma literatura e a uma escrita que bebessem¹⁶ – e se fizessem vivas – tanto do social quanto no particular, contribuiu para que Lima Barreto fosse um escritor vivo, porém, se fez obstáculo para que ele se tornasse um exímio escritor de ficção. Perante sua literatura, a confusão entre arte e vida faz com que seu alvo seja atingido, alimentado e motivado por mágoa e iniquidade.

D. Estrada. Veio o corpo de bombeiros, com uma escada, para tirá-lo de cima do telhado. Ele partiu as telhas e pôs-se a atirá-las em cima do povo que assistia o espetáculo do lado da rua. Está seminu e, apesar de saber perfeitamente que está tomado de loucura alcoólica, de pé na cumeeira do pavilhão, destinado à rouparia, como que vi, naquele desgraçado, a imagem da revolta. Esse acontecimento causa-me apreensões e terror. A natureza delas. Espelho. (BARRETO, 2017, p. 79)

A partir de um momento cuja respectiva vivência provocou no autor uma apreensão que ficaria marcada em sua memória, faz-se a escrita literária. Escrita, essa, que transmite nitidez, o que denota ter sido uma experiência marcante aquela que viria a originar o deslocamento da lembrança para o papel, no diário. É, portanto, válido ressaltar o espectro ficcional assumido pela experiência ao ser significada verbalmente. O autor, transmitindo aos seus futuros possíveis leitores – dos quais, inclusive, o escritor faz parte, – a experiência, mesmo que de forma passiva, por ele ali vivenciada, reveste seu gesto de uma literariedade essencial mesmo a textos ditos referenciais.

Em uma perspectiva aristotélica, Gérard Genette estabeleceu uma oposição entre a literariedade constitutiva dos textos de ficção e a literariedade condicional dos textos referenciais. Ora, há mais de 200 anos, existem escritores, e não dos menores, para contestar essa clivagem e reivindicar que seus textos

¹⁶ São dadas à luz, provocações às proporções das buscas de vida e refúgio na bebida e na escrita. Ambas, buscas que acompanharam o autor estreitamente, inclusive quando aquela propiciava o exercício dessa.

autobiográficos beneficiem-se de uma recepção literária incondicional. (GASPARINI, 2014, p. 182)

É defendida por Gasparini em seu ensaio a essencialidade da literariedade, oriunda dos gestos de ficcionalização inerentes à escrita do eu, em textos chamados referenciais. É característico notar a necessidade frequente, por parte da crítica, de promover e destacar confrontos qualitativos entre textos que se propõem enfaticamente ficcionais e produções literárias que partem de perspectiva factual. Diante do exposto, evidenciamos aqui a natural convivência do fator de literariedade em ambas as produções, sem que, necessariamente a existência da aura artística em textos referenciais prejudique ou delimite a inventividade literária em produções ficcionais.

Gasparini permanece na construção da compreensão dos gestos de ficcionalização de si mesmo que o escritor naturalmente faz em processos de escrita de si. Em seu percurso, o escritor parte para as reflexões acerca do preenchimento daquilo que foi outrora recalcado no procedimento da rememoração escrita.

Freud demonstrara que reconfiguramos nosso passado por procedimentos inconscientes de recalque, deslocamento, condensação de lembranças encobridoras, de romance familiar. É por isso que, nos termos de Lacan, “o sujeito está situado em uma linha de ficção. (GASPARINI, 2014, p. 188)

Logo, é incontornável, àquele que se debruça na missão de se traduzir em verbo e se tornar narrativa, o recurso da ficcionalização de sua própria história. É indelével ao processo, pois, que a história se torne estória, principalmente ao se tratar da inserção de suas memórias íntimas na narrativa de si a ser criada e elaborada. Seria esta a estratégia de assimilação, maturação e abstração de experiências ainda não sistematizadas pelo consciente daquele que escreve.

Diríamos, então, que se *O cemitério dos vivos* pode ser considerado um esboço de romance, o *Diário do hospício* não pode ser considerado documento pessoal puro, porque a cada momento parece que o escritor está ficcionalizando a si mesmo e ao ambiente onde se encontra, a ponto de denominar a primeira pessoa narradora, ora Lima Barreto, ora Tito Flamínio, ora Vicente Mascarenhas, sendo este último o nome que acabou por fixar para o personagem central da obra projetada. Aqui, portanto, estamos ante um exemplo característico da maneira pela qual o nosso autor manifesta o seu movimento constante entre a pureza documentária e a elaboração fictícia, assim como o desejo de integrá-las. (CANDIDO, 2017, p. 57)

Lima Barreto, segundo um de seus maiores biografistas, Francisco de Assis Barbosa, nunca se entregou a algum relacionamento amoroso estável. As experiências

por ele vividas que mais se aproximavam desse tipo de relação eram os encontros que realizava com prostitutas, encontros estes que, em sua maioria, se limitavam a momentos de conversas e desabafo com essas pessoas que seriam, momentaneamente, pessoas nas quais o escritor depositaria intensamente sua confiança.

A ausência de uma figura que representasse esta pessoa de sua confiança sentimental, íntima e pessoal, pode ter provocado no autor um enclausuramento de seus sentimentos amorosos, fazendo com que ele buscasse, ainda mais, na literatura, um refúgio e uma figura com a qual poderia desabafar com a certeza de que não receberia de seu ouvinte qualquer espécie de censura ou julgamento. É através do papel, ainda, que o autor lida com esta questão de forma mais explícita e direta, se utilizando da ficcionalização como recurso de sobrevivência e como forma de lidar com traumas advindos de excessivas presenças ou, nesse caso, oriundos de sensíveis ausências.

Não amei nunca, nem mesmo minha mulher que é morta e pela qual não tenho amor, mas remorso de não tê-la compreendido, devido à oclusão [...] do meu orgulho intelectual; e tê-la-ia amado certamente, se tão estúpido sentimento não tivesse feito passar por mim a única alma e pessoa que me podiam inspirar tão grave pensamento. (BARRETO, 2017, p. 68)

Das três metáforas que nomeiam o ensaio de Antonio Candido, a terceira e última – não menos relevante – se faz, aqui, complemento analítico essencial: o espelho. Enquanto interno, Lima Barreto se constitui, em seus escritos, a partir de vigilâncias e observações aplicadas diariamente em seus internos semelhantes, insanos estranhos. O ato de flunar internamente, no âmbito coletivo institucional do Hospital de Alienados, passa a ser elemento de sobrevivência para o autor, então abstêmio, que em meio à falta de credibilidade intelectual iminente, lhe rendida pela loucura, (usu)frui de sua literatura, ferramenta de expressão, comunicação, existência e sobrevivência. No observar, flunar e se ficcionalizar em si a partir do outro, a terceira loucura se reflete no autor a partir do espelho construtor de seu eu-empírico, constantemente confuso em seu eu-literário.

O espelho assume função de compromisso por solidariedade. O sentimento de participar da mesma humanidade frágil, sujeita à marginalização social da prostituta, ao esmagamento do pobre, à alienação do insano, faz por contágio que o sentimento pessoal se torne verdade para os outros; e a verdade dos outros experiência pessoal. (CANDIDO, 2017, p. 58)

A literatura, que torna viáveis situações comunicacionais entre sujeitos, legitima no – e para – o autor uma experiência de empatia que se torna condição de sobrevivência para si próprio. Lima Barreto, que se entendia são em meio a tantos ditos insanos, se

percebe apreensivo e aterrorizado com a realidade que se ressalta a seus olhos. Ao experienciar como terceiro um surto intenso de loucura, o escritor carioca viu em frente a si um espelho metafórico, que lhe mostra aquele ser seu possível destino. Mostra, além disso, que o escritor intimamente compartilhava com os outros internos a natureza da loucura.

Como em um alcance de seu primeiro alvo, é o vivo encontro e a viva expressão da vida na escrita, fixadora desta como ferramenta primordial na tentativa de prova de questionada lucidez; e sobrevivência da credibilidade artística e literária de um autor, vítima de suas experiências empíricas, refugiado em suas experiências literárias e crente na literatura como força motriz da confluência dos lugares a partir dos quais se expressa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura se manifesta na palavra, linguagem do cotidiano feita a ela artifício. Com isso considerado, se estabelece como fator crucial de sua existência que ela seja lida, ouvida, de certa forma consumida. Sendo consumida, ela se faz elo entre escritor e leitor, fazendo com que haja entre eles ponte comunicacional de intensa subjetividade e atmosfera emocional. É na recepção, portanto, que ela se legitima.

Lima Barreto a partir dela expressou desde suas mais profundas e íntimas magoas e desgostos até suas mais sóbrias e mordazes críticas da sociedade. Para ele, em muitos momentos, ela foi uma vereda de projeção vocal, considerando ser o escritor oriundo de um lugar de opressão étnica, social e intelectual. No período no qual foi internado, foi na literatura que encontrou refúgio e desabafo. Isso se deu mais precisamente na produção das obras *Diário do Hospício* (2017) e *O cemitério dos vivos* (2017), as quais foram escritas, com precários recursos, dentro do Hospital de Alienados do Rio de Janeiro. São obras, essas, cujas constituições, a todo o tempo, bebem nas experiências de vida de seu escritor. Seria, portanto, inevitável pensar a literatura de Lima Barreto de forma autônoma e exclusivamente ficcional.

Por parte da crítica, nesse caso, na figura de Antonio Candido (2017) considerou-se prejudicial ao fator de literariedade das obras de Lima Barreto a influência exercida por suas experiências de vida à sua produção literária. É aqui proposta a leitura das obras citadas como obras autoficcionais, guardadas às devidas proporções e particularidades de composição que as tornam únicas devido as circunstâncias sob as quais foram produzidas. São justificativa central da proposta aqui trazida os recursos de ficcionalização inerentes à escrita de si.

Diante da projeção alcançada pelo escritor carioca no sistema literário brasileiro, realizo aqui, em certa medida, uma tentativa de elucidar uma justificativa para que este trabalho integre parte dos estudos realizados acerca da produção do autor. Enquanto, de um lado, há de se considerar o valor agregado produzido pela influência das experiências factuais do escritor, de outro, é aqui invocada a leitura de sua escrita ficcional fomentada por seu diagnóstico como um produto espetáculo da loucura.

D. Estrada. Veio o corpo de bombeiros, com uma escada, para tirá-lo de cima do telhado. Ele partiu as telhas e pôs-se a atirá-las em cima do povo que assistia o espetáculo do lado da rua. Está seminu e, apesar de saber perfeitamente que está tomado de

loucura alcoólica, de pé na cumeeira do pavilhão, destinado à rouparia, como que vi, naquele desgraçado, a imagem da revolta. Esse acontecimento causa-me apreensões e terror. A natureza delas. Espelho. (BARRETO, 2017, p. 79)

É feita aqui reincidente a citação do trecho acima tendo em vista a completude por ele apresentada ao que se busca no presente trabalho. Cabe, pois, direcionar o olhar desta análise pelas vias de seu encerramento. É significativo, portanto, dar destaque à loucura como fenômeno de espetáculo. Não aquele mesmo espetáculo característico da flâneurie baudelairiana de Benjamin – espetáculo no qual o flâneur se permite ser passivo ao espetáculo da multidão – mas um espetáculo que age pela observação. Na aparente passividade da observação do outro e da outra loucura, o autor se vê. Seria, portanto, o encontro ocular de si mesmo na multidão e no espetáculo dela.

Vale aqui lembrar o fator desse espetáculo coletivo que aglutina o escritor: o diagnóstico. O que possibilita que o escritor se encontre no Hospício é justamente o que ele a todo tempo busca refutar e o que, ao mesmo tempo, ele compartilha com a multidão. É a loucura o fator de reflexão desse espelho. É, assim, nela que Lima Barreto está propício a enxergar a si mesmo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARFUCH, Leonor. **O Espaço Biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução: Paloma Vidal. – Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**. Campinas: Ed. UNICAMP, 2011.
- BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 6 ed., 1981.
- BARRETO, Lima. **Diário do Hospício; O cemitério dos vivos**. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1993.
- _____. *Diário íntimo*. In: **Obras completas**, v. xiv. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- BENJAMIN, Walter. *O Flâneur*. In: **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1 ed., 1989. p. 33-65.
- _____. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: **Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 3.ed., 1987.
- _____. *Sobre o conceito da História*. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura**. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-230.
- BRANT, Sebastian. **A Nau dos Insensatos**. Tradução: Karin Volobuef. – 1. ed. – São Paulo : Octavo, 2010.
- CANDIDO, Antonio. *Os olhos, a barca e o espelho*. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. 6.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.
- FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva. 1978. Arquivo Kindle.
- _____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**; tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, p. 143-161, 1987.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *O rastro e a cicatriz: metáforas da memória*. In: **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 107-119.

GASPARINI, Phillippe. *Autoficção é o nome de que?* In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 181-221.

HIDALGO, Luciana. **O passeador**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

RESENDE, Beatriz, *O Lima Barreto que nos olha*. In.: **Revista Serrote**. Rio de Janeiro, n. 21, jan. 2016.

ROTTERDAM, Erasmo de. **Elogio da Loucura**. Trad. Paulo M. Oliveira. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.

SANTIAGO, Silvano. *Meditação sobre o ofício de criar*. In: **Revista Aletria**. Belo Horizonte, n. 18, jul/dez. 2008, p. 173-178.