UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ) **ELAINE BRITO SOUZA**

LIMA BARRETO E A MEMORIALÍSTICA:

sujeito e autobiografia em crise

RIO DE JANEIRO 2016

Elaine Brito Souza

LIMA BARRETO E A MEMORIALÍSTICA:

sujeito e autobiografia em crise

Tese de Doutorado em Literatura Brasileira apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Godofredo de Oliveira Neto

Co-orientadora: Prof^a. Dr^a. Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo

Rio de Janeiro

2º semestre de 2016

FICHA CATALOGRÁFICA

CIP - Catalogação na Publicação

B729m

Brito Souza, Elaine
A memorialística de Lima Barreto: sujeito e
autobiografia em crise / Elaine Brito Souza. -Rio de Janeiro, 2016.
211 f.

Orientador: Godofredo de Oliveira Neto. Coorientador: Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo.

Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós Graduação em Letras Vernáculas, 2016.

1. Sujeito. 2. Memorialística. 3. Autobiografia. 4. Lima Barreto. 5. Nietzsche. I. de Oliveira Neto, Godofredo , orient. II. Negreiros de Figueiredo, Carmem Lúcia , coorient. III. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

BANCA EXAMINADORA

SOUZA, Elaine Brito. Lima Barreto e a memorialística: sujeito e autobiografia em crise. Rio de Janeiro, 2016. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

Tese submetida ao corpo docente da Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Literatura Brasileira. Professor Douter Godofredo de Oliveira Neto - Orientador Faculdade de Letras da UFRJ Professora Doutora Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo - Co-orientadora Instituto de Letras da UERJ Professor Doutor André Luiz Dias Lima Instituto de Letras da UFF Professora Doutora Fátima Cristina Dias Rocha Instituto de Letras da UERJ Professor Doutor Marcelo Diniz Martins Faculdade de Letras da UFRJ

Professor Doutor Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgado Faculdade de Letras da UFRJ



AGRADECIMENTOS

A Deus, primeiramente, por ter me guiado até aqui e por ter me dado ânimo novo todas as vezes em que isso se fez necessário.

À minha mãe, Maria do Carmo, e a meu pai, Raimundo Nonato, fiéis e inseparáveis escudeiros de jornada. Eu sabia que escrever uma tese seria um grande desafio, mas eu também sabia que não estaria só. Sem o exemplo diário de perseverança que recebo até hoje, não teria a inspiração necessária para cumprir mais uma etapa importante de minha vida acadêmica. Aos meus irmãos, Marcos, Maurício e Marcelo, por terem me encorajado em todas as fases de meus estudos.

Ao meu marido, Elder, por ter sido um companheiro incansável ao longo de todo o processo de investigação e escrita. Jamais me esquecerei de todas as garrafas de café, preparadas com tanto zelo e carinho, e das palavras de incentivo, sempre acompanhadas de pacotes de amendoim e chocolate. Devo a ele a digitação de boa parte destas páginas, escritas a mão, para desespero dos profissionais de Informática. Aqui fica meu profundo e sincero reconhecimento.

À minha sogra, Valdete, pela generosidade em atender aos meus pedidos quando os braços eram poucos para tantas tarefas. Com sua ajuda valiosa, pude me dedicar a leituras que contribuíram para o texto da tese.

Ao meu filho, Ulisses, hoje com três anos e alguns meses, que me acompanhou ao longo de todo o doutorado, desde o início da gravidez. É com ternura que me lembro dos chutinhos que eu recebia, ainda gestante, durante as aulas marcantes do professor Ronaldes, sobre a obra de Guimarães Rosa, que reserva um lugar especial para esses seres iluminados que são as crianças.

À amiga Cíntia, a irmã que a vida me deu, por estar sempre pronta a acolher, com sabedoria e doçura, as angústias de uma aspirante ao título de doutora. À amiga Lúcia Deborah, por ser uma grande incentivadora e conselheira, além de mãe e profissional exemplar. Ao amigo Luciano, pelos trechos traduzidos do francês, pelos livros emprestados e pelo estímulo que eu recebia a cada convite para eventos e defesas, incluindo a sua própria.

À amiga Simone, por todas as experiências compartilhadas ao longo da escrita da tese. Sem seu apoio, tudo teria sido muito mais difícil. Como não bastasse sua companhia preciosa, ela ainda me contemplou com a gentileza de fazer a revisão textual deste trabalho. Quem sabe, um dia, escreveremos o nosso "diário da tese".

À equipe de Língua Portuguesa do *campus* Tijuca do Colégio Pedro II e aos amigos do Colégio Qi, Lúcia, Lucinha, Luís Affonso, Dimas, Paula e Wilca, pela torcida calorosa. A todos os meus alunos, alguns dos quais, de tanto ouvirem falar em Lima Barreto, para minha alegria, tornaram-se seus leitores.

Ao meu orientador, Godofredo de Oliveira Neto, por ter me acolhido na UFRJ da melhor maneira possível. Sua humanidade e nobreza intelectual foram muito importantes para que eu não desistisse de meus objetivos. Devo a ele a superação de momentos difíceis e a decisão de ir adiante.

À minha co-orientadora, Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo, por ter despertado em mim o interesse por um objeto de pesquisa tão instigante como o escritor Lima Barreto. Logo no primeiro período da graduação em Letras, na UERJ, assistindo às aulas da disciplina Teoria Literária I, eu sabia que estava diante de uma grande professora. Desde então, minha admiração só tem crescido.

Ao Colégio Pedro II, por ter me concedido afastamento para estudos, sem o qual não teria sido possível prosseguir com a pesquisa.

Aos professores que aceitaram o convite para a formação da Banca Examinadora, pela gentileza e disponibilidade em ler estas páginas.

A estrutura íntima da vida aparece ao nosso entendimento como um eterno problema a resolver. Armamo-nos de ciências e filosofias e, se com elas percebemos uma face da existência, deixamos escapar uma outra, ou descobrimos novas. Nesse suplício, que lembra, ao mesmo tempo, os mitológicos das danaides e de Sísifo, percorremo-la tateando em trevas. Entretanto, há um seguro instrumento para a compreender: é viver.

(BARRETO, Lima. Discurso que fiz ao Barão de Itaipu. In: **Diário íntimo**)

RESUMO

SOUZA, Elaine Brito. **Lima Barreto e a memorialística: sujeito e autobiografia em crise**. Rio de Janeiro, 2016. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

Esta tese analisa os textos memorialísticos de Lima Barreto, a saber Diário íntimo, Diário do hospício e O cemitério dos vivos, com base no conceito de sujeito como multiplicidade desenvolvido por Friedrich Nietzsche. O surgimento dos gêneros memorialísticos, como o diário e a autobiografia, está diretamente relacionado ao nascimento do sujeito moderno, cuja expressão encontra sua forma paradigmática em *Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau, publicado pela primeira vez em 1782. Cerca de cem anos depois, Friedrich Nietzsche escreve Ecce homo, a autobiografia com a qual encerra sua obra. Ao questionar os principais pressupostos autobiográficos, como a integridade do sujeito e a possibilidade de comunicação de sua verdade interior por meio da linguagem, o projeto autobiográfico do filósofo alemão estabelece um contraponto conceitual ao do pensador genebrino. Por sua vez, os textos memorialísticos de Lima Barreto, ao buscarem uma resposta para a crise do sujeito e da representação no início do século XX, revelam uma concepção de sujeito que, assim como a de Nietzsche, se afasta dos parâmetros de unidade da tradição memorialística. O trabalho abordará, então, como a multiplicidade do sujeito produz fissuras nas formas memorialísticas, o que pode ser observado nos textos autobiográficos de Lima Barreto. Ao apresentarem uma maneira inovadora de falar de si, o Diário íntimo, o Diário do hospício e O cemitério dos vivos permitem pensar questões relativas à subjetividade e as consequências de seu declínio para o pensamento e a escrita memorialística.

Palavras-chave: Sujeito. Memorialística. Autobiografia. Lima Barreto. Nietzsche.

RÉSUMÉ

SOUZA, Elaine Brito. Lima Barreto et la mémorialistique: la crise du sujet et de l'autobiographie. Rio de Janeiro, 2016. Thèse (Doctorat en Littérature Brésilienne) – Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

La présente thèse analyse les textes mémorialistiques de Lima Barreto, à savoir : Diário íntimo (« Journal Intime »), Diário do hospício (« Journal de l'hospice ») et O cemitério dos vivos (« Le cimetière des vivants »), ayant pour base le concept de sujet comme multiplicité développé par Friedrich Nietzsche. La parution des genres mémorialistiques, tels que le journal et l'autobiographie, est directement liée à la naissance du sujet moderne, dont l'expression trouve sa forme dogmatique dans Confessions, de Jean-Jacques Rousseau, publié pour la première fois en 1782. Environ cent ans plus tard, Friedrich Nietzsche écrit Ecce homo, l'autobiographie qui clôt son œuvre. Lorsqu'il met en question les principaux présupposés autobiographiques, comme l'intégrité du sujet et la possibilité de communication de sa vérité intérieure à travers le langage, le projet autobiographique du philosophe allemand établit un contrepoint conceptuel à celui du penseur de Genève. À son tour, l'œuvre mémorialistique de Lima Barreto, en cherchant une réponse à la crise du sujet et de la représentation au début du XX siècle, révèle une conception de sujet qui, tout comme celle de Nietzsche, s'éloigne des paramètres de l'unité de la tradition mémorialistique. Le travail abordera, donc, comment la multiplicité du sujet produit des fissures dans les formes mémorialistiques, ce qui peut être observé dans les textes autobiographiques de Lima Barreto. En présentant une manière novatrice de parler de soi, Diário íntimo (« Journal Intime »), Diário do hospício (« Journal de l'hospice ») et O cemitério dos vivos (« Le cimetière des vivants ») permettent de penser aux questions relatives à la subjectivité et aux conséquences de son déclin pour la pensée et l'écriture mémorialistique.

Mots clés: Sujet. Mémorialistique. Autobiographie. Lima Barreto. Nietzsche.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. A ESCRITA DE SI	18
1.1 Os primórdios1.2 O paradigma de Rousseau1.3 O contraponto de Nietzsche1.4 Lima Barreto, leitor de Nietzsche	18 40 53 69
2. O DIÁRIO ÍNTIMO DE LIMA BARRETO	79
2.1 Diário e autobiografia2.2 Um Diário Extravagante2.3 A estética do fragmento	79 84 97
3. O DIÁRIO DO HOSPÍCIO	120
3.1 Escrita e resistência3.2 Retratos da loucura3.3 A loucura, por Lima Barreto	120 130 145
4. O CEMITÉRIO DOS VIVOS	160
4.1 A obra-prima inacabada4.2 O pacto autobiográfico4.3 Escrita e máscara	160 168 185
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	195
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	201

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como alvo a memorialística do escritor Lima Barreto, que viveu entre 1881 e 1922. Entendemos por memorialística aquele conjunto de textos em que o autor procura objetivar-se, oferecendo aos leitores um retrato de sua personalidade e de sua vida. Portanto, a pesquisa de que resulta esta tese concentra-se em três textos de Lima Barreto: o *Diário íntimo*, o *Diário do hospício* e *O cemitério dos vivos*, todos publicados postumamente. A correspondência de Lima Barreto não integra o *corpus* analisado por ser a carta um gênero em que a autoria é essencialmente compartilhada, o que seria um problema para um trabalho que pretende concentrar-se na escrita que Lima Barreto faz de si mesmo, e não naquela que nos fornecem seus tantos interlocutores.

Nosso objetivo central é investigar os textos autobiográficos do escritor carioca como crítica aos próprios gêneros memorialísticos e como expressão da crise do sujeito e da linguagem no final do século XIX e início do século XX. Para isso, estabelecemos um método de estudo que consiste em examinar as obras mencionadas em diálogo com a tradição memorialística e sua respectiva concepção de sujeito. Com isso, tornou-se possível saber em que medida o escritor se aproxima ou se distancia dos modelos previstos para o diário e a autobiografia.

Nosso percurso analítico começa, então, por uma abordagem histórica da escrita de si no Ocidente. No capítulo inicial, pretendemos demonstrar de que forma o gesto autobiográfico sempre se manteve dependente da noção que se tem de indivíduo. Assim sendo, veremos que a memorialística assume diversas formas à medida que a visão sobre o sujeito se modifica. Esse processo conhecerá seu auge com Jean-Jacques Rousseau, cuja autobiografia será considerada texto fundador do gênero. Em *Confissões*, de 1782, guiado pela ideia de "dizer tudo", o pensador genebrino revela detalhes de sua vida e personalidade, inclusive os episódios considerados moralmente vergonhosos, como seu comportamento sexual e os filhos gerados fora do casamento. Portanto, o exemplo paradigmático de Rousseau nos leva a pensar a autobiografia como texto ancorado às noções de verdade e sinceridade,

correlatas de uma concepção de sujeito como algo único, indivisível, racional e autocognoscente.

Todavia, essa ancoragem ao indivíduo torna-se problemática quando o pensamento marxista e a teoria psicanalítica desconstroem a ideia tradicional de sujeito, que já não é visto como senhor da história ou de seus atos. Com a quebra da autonomia do sujeito, verdade e sinceridade tornam-se conceitos frágeis, o que passa por uma reflexão sobre o papel da linguagem.

A esse respeito, Nietzsche perguntará no ensaio *Acerca da verdade e da mentira*, escrito em 1875: "Será a língua a adequada expressão de todas as realidades?" (NIETZSCHE, 2005, p. 10). Para o filósofo, as palavras não revelam uma "essência" das coisas, mas apenas uma interpretação sobre as mesmas:

Julgamos saber algo das próprias coisas quando falamos em árvores, cores, neve e flores e, no entanto, não dispomos senão de metáforas das coisas que não correspondem de forma alguma às essencialidades primordiais (Ibidem, p. 11).

Considerando que o conhecimento humano é construído por conceitos representados por palavras, o filósofo chega à conclusão de que a verdade é um "exército móvel de metáforas" sedimentadas em nossa consciência pela repetição e pelo tempo. Em síntese, ao revelar a "mentira" que está por trás de toda representação linguística, Nietzsche acaba por colocar a linguagem sob suspeita. Em se tratando de escrita autobiográfica, colocar a linguagem sob suspeita significa questionar se as afirmações feitas por um indivíduo a respeito de si e de sua vida correspondem efetivamente aos fatos ou se resultam de julgamento sobre sua própria personalidade e os acontecimentos que marcaram sua trajetória pessoal. Logo, quando Nietzsche pergunta, no mesmo ensaio, "Que é que o homem no fundo sabe sobre si mesmo?", postula uma dupla impossibilidade: conhecer-se a si mesmo e dar-se a conhecer ao outro por meio da linguagem.

Nesse contexto, de profundos abalos epistemológicos, o filósofo alemão produz uma obra que refuta todo o legado metafísico, iniciado por Platão e consolidado por Descartes. Um dos aspectos centrais de seu pensamento consiste no questionamento radical da subjetividade moderna. Nietzsche defende que o sujeito, entendido como unidade, é uma ilusão. Na

ótica nietzschiana, o sujeito existe como multiplicidade, como síntese entre as várias identidades que habitam o indivíduo. Essa pluralidade de eus comparece, inclusive, em sua autobiografia, o que representa um desvio conceitual às regras do gênero. *Ecce homo* é uma obra que deve ser lida, então, como provocação às leis autobiográficas, como a unidade do sujeito e a sinceridade absoluta. O texto autobiográfico de Nietzsche, com o qual encerra seu projeto filosófico, atua, então, como um contraponto ao paradigma de Rousseau.

É com base no conceito nietzschiano de multiplicidade do sujeito que apresentamos uma análise da memorialística de Lima Barreto. Portanto, nos capítulos subsequentes ao primeiro, veremos como a pluralidade de eus tem implicações para a escrita do *Diário íntimo*, do *Diário do hospício* e de *O cemitério dos vivos*. Dessa forma, pretendemos comprovar a hipótese de que Lima Barreto apresenta uma maneira inovadora de abordar a si mesmo, seja pela fragmentação, pela consciência de sua complexidade como pessoa ou pelo deslizamento entre ficção e realidade. Como escritor inserido no contexto de transição literária pré-modernista, acreditamos que Lima Barreto teria incorporado a seu projeto literário o questionamento das formas memorialísticas tradicionais, consideradas insuficientes para a representação de uma nova subjetividade.

Compreender os textos autobiográficos de Lima Barreto como expressão da multiplicidade do sujeito pressupõe algum contato prévio com a filosofia nietzschiana. Por isso, dedicamos uma seção deste trabalho à recepção das ideias de Nietzsche no Brasil e ao modo como alguns de seus conceitos foram interpretados por intelectuais contemporâneos a Lima Barreto, incluindo o próprio. Perceberemos que o diálogo entre o escritor carioca e o filósofo alemão não consiste em uma linha reta, pois é atravessado por momentos que vão desde a recusa declarada à assimilação parcial ou total de seus postulados.

Além disso, é possível perceber algumas semelhanças entre Nietzsche e Lima Barreto, a começar pela relação com a crítica, pautada pela polêmica. Até hoje, Nietzsche e Lima Barreto soam como "incompreendidos", o que talvez tenha contribuído para uma espécie de mitificação de suas personalidades. No

caso de Lima Barreto, seria um exagero afirmar, entretanto, que se trata de um autor que morreu no completo ostracismo, sem reconhecimento algum de seus pares. Prova disso é seu próprio velório, que contou com a presença de populares, como vizinhos, afilhados e parceiros de botequim, mas também amigos de fama e reputação, como José Félix Pacheco, então senador da República, o pintor Di Cavalcanti, o editor Francisco Schettino e Enéas Ferraz, representante de uma nova geração de escritores que via em Lima Barreto uma espécie de mestre. Vale lembrar também que o romancista contava com a admiração do seleto grupo modernista de São Paulo, que leu em Triste fim de Policarpo Quaresma a mesma postura antiacadêmica que norteava o programa modernista. Como demonstração desse entusiasmo, Sérgio Buarque de Holanda foi incumbido de apresentar a Lima Barreto um exemplar da revista Klaxon, surgida logo após a Semana de Arte Moderna. Portanto, Lima Barreto não teria sido completamente ignorado ou repelido. Por outro lado, sua incorporação ao quadro da literatura brasileira, processo que culminará na publicação da obra completa nos anos cinquenta, ocorre sob o signo do desajuste, constantemente reforçado pelos estudos que começaram a surgir sobre o escritor, como Lima Barreto, uma vida atormentada (1953), de Moisés Gicovate, Lima Barreto, escritor maldito (1976), de Hélio Pereira da Silva, Lima Barreto: o infeliz (1957), de João Clímaco Bezerra e Calvários e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto (1977), de João Antônio. Contudo, a ênfase no biografismo e a insistência em aproximar vida e obra tem obliterado a percepção de temas e procedimentos estéticos relevantes para a compreensão do projeto literário de Lima Barreto, que vai além de ser um "esquerdo" ou um porta-voz dos desgraçados.

Assim sendo, no capítulo dedicado ao *Diário íntimo*, procuramos explicar, por exemplo, por que o autor considera seu diário "extravagante". As notas, escritas sob a efervescência da vida moderna, resultam em um texto marcado por uma profunda fragmentação. Haveria, então, alguma relação com os aforismos nietzschianos? No capítulo dedicado ao *Diário do hospício*, encontraremos o esboço de um tratado teórico sobre a loucura produzido, contraditoriamente, por alguém que, pelo menos em tese, teria perdido a razão.

Nesse sentido, é possível estabelecer outra aproximação entre Lima Barreto e Nietzsche, pois ambos conheceram de perto a loucura e desenvolveram sobre ela uma visão própria. Em *Aurora*, de 1881, livro em que pretende anunciar o despertar de uma nova moralidade, o filósofo entende a loucura como algo necessário para a quebra de paradigmas. No décimo quarto aforismo, que trata da "significação da loucura na história da humanidade", ele afirma que a loucura é o elemento "que aplaina o caminho da ideia nova" (NIETZSCHE, 2007, p. 30). Nietzsche avança em sua argumentação ao lembrar o valor que a loucura tinha nas sociedades antiga, onde o alienado era visto como uma espécie de porta-voz da divindade. Portanto, como diz Nietzsche (Ibidem, p. 31), "lá onde houver a loucura, há um pouco de gênio e sabedoria". A voz do louco deve, então, ser ouvida, e não censurada ou silenciada, como querem todos aqueles que falam em nome da razão.

Biógrafos afirmam que, em consequência de um quadro avançado de sífilis somado a outros problemas de saúde, Nietzsche é acometido por um colapso mental em janeiro de 1889, apenas meses depois de concluir *Ecce homo*, em novembro de 1888, fato que explica a publicação da obra apenas em 1908, pois sobre ela pairava a suspeita da loucura. A questão em torno do livro é tão controversa, que se transforma em um "caso" analisado pela Sociedade Psicanalítica de Viena, cujas reuniões eram comandadas por Freud em casa dele. Na contramão de seus interlocutores, o psicanalista chega à conclusão de que Nietzsche não poderia estar mais lúcido quando escreveu sua autobiografia. Em lugar da manifestação de um estado de insanidade, Freud vê em *Ecce homo* um exercício de profunda introspecção cujo grau dificilmente poderia ser alcançado por alguém. Assim como o filósofo, Lima Barreto demonstra uma lucidez incomum para quem, como veremos a propósito do *Diário do hospício*, é compulsoriamente levado a viver entre loucos.

Por fim, no capítulo dedicado à análise de *O cemitério dos vivos*, veremos de que maneira, ao efetuar a transposição da experiência do hospício para um plano supostamente ficcional, Lima Barreto promove um jogo entre o real e o imaginado e, assim, coloca em discussão o significado da escrita autobiográfica. Além disso, o debate em torno dos nomes fictícios atribuídos aos personagens centrais da trama permite problematizar questões relativas à

unidade do sujeito autobiográfico, aspecto que costuma ocupar o lugar central dos estudos sobre os gêneros memorialísticos.

Enfim, para realizar os objetivos propostos, foi necessário contemplar dois eixos teóricos fundamentais: o estudo das formas memorialísticas e sua relação com o nascimento e a crise da subjetividade. Portanto, adotamos como suporte conceitual os pressupostos de Philippe Lejeune para o diário e a autobiografia, sobretudo aqueles que se encontram reunidos no volume O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet, em cotejo com outros estudos sobre a memorialística, como aqueles desenvolvidos por Maurice Blanchot, Manuel Alberca, Luiz Costa Lima e Roland Barthes. Para analisarmos questões relativas à subjetividade, nos baseamos no pensamento de Friedrich Nietzsche, expresso em obras como Além do bem e do mal e Vontade de poder. Também levamos em consideração teóricos como Stuart Hall e Paul Ricoeur, autores de trabalhos relevantes no campo da identidade. No tocante à modernidade, contexto em que se desenvolve a memorialística de Lima Barreto, consideramos oportunas as reflexões de Walter Benjamin sobre os mais diversos aspectos da vida moderna, que, embora pensados em termos europeus, podem ser observados no Brasil nas primeiras décadas do século XX, período focalizado por historiadores como Nicolau Sevcenko e Brito Broca.

Por fim, para analisarmos os textos de Lima Barreto, nosso ponto de partida foi sua *Obra completa*, publicada nos anos cinquenta. Até hoje, os dezessete volumes permanecem como referência para aqueles que têm o escritor carioca como objeto de pesquisa. No entanto, para facilitar o manuseio e o cotejo entre as obras, optamos por uma edição mais recente, que reúne em um mesmo volume todos os romances e a memorialística de Lima Barreto, assim como parte de seus contos e crônicas.

Para finalizar estas páginas introdutórias, gostaríamos de retomar o possível paralelo entre Nietzsche e Lima Barreto. Estamos diante de dois autores que, embora não tenham sido desprezados pelas críticas filosófica e literária, foram lidos com os olhos da desconfiança, seja por causa do estilo ou dos temas que trazem à luz. Se sobre a obra de Nietzsche pesou a associação com a guerra e os regimes autoritários, aspecto abordado por Antonio Candido em artigo analisado ao final do primeiro capítulo, sobre a obra de Lima Barreto

teriam pesado os infortúnios de sua biografia. No entanto, conforme concluiu Antonio Candido, "recuperemos Nietzsche". E nós diríamos: "recuperemos Lima Barreto". Com este trabalho, esperamos, por meio de outro viés teórico, fazer uma contribuição para os estudos sobre a memorialística do escritor carioca.

1. A ESCRITA DE SI

Por tanto amor, por tanta emoção A vida me fez assim Doce ou atroz, manso ou feroz Eu, caçador de mim

(MAGRÃO, Sérgio & SÁ, Luiz Carlos. Caçador de mim. Intérprete: Milton Nascimento. In: _____. Caçador de mim. São Paulo: BMG Ariola, 1981)

1.1 Os primórdios

Neste capítulo inicial, apresentamos um breve histórico da escrita de si no Ocidente, desde a Antiguidade até os textos autobiográficos de Rousseau e de Nietzsche. Nosso objetivo é apresentar a escrita de si em seus vários contextos e formas, demonstrando que a relação do indivíduo consigo mesmo tem mudado ao longo do tempo e, consequentemente, projetado diferentes estratégias de auto-objetivação. Acreditamos que, ao final, teremos construído um percurso que nos permitirá compreender a forma que a escrita de si assumirá nas primeiras décadas do século XX, quando Lima Barreto produz seus textos memorialísticos.

Parece ser objeto de consenso entre os historiadores do diário e da autobiografia que esses gêneros tenham surgido durante o Renascimento, período em que a noção de indivíduo ganha contornos mais nítidos graças aos estudos humanistas. Beatrice Didier (2002, p. 47), por exemplo, é taxativa ao dizer que "não existe diário antes do século XV". Sobre a autobiografia, Luiz Costa Lima (1986, p. 257) explica que só a partir do Renascimento podem ser encontradas as condições para seu aparecimento.

Isso pode ser explicado pelo fato de que, até então, a existência individual não era digna de atenção ou de registro. Apenas a existência no plano coletivo é que merecia o interesse público. No entanto, não se pode afirmar que a escrita de si inexiste antes do Renascimento. Muitos estudos revelam que ela é uma prática mais antiga do que a noção moderna de indivíduo. Ou seja: antes mesmo que a individualidade se afirmasse como valor, o indivíduo já tentava objetivar a si mesmo.

Em Questões de literatura e estética, Bakhtin dedica um capítulo à análise da biografia e da autobiografia antigas. Embora entenda que esses gêneros não eram praticados na Antiguidade, o teórico defende a existência de outras formas, que, mais tarde, terão influência sobre os gêneros memorialísticos. Bakhtin agrupa essas formas em dois grandes tipos: o platônico e o retórico. Como exemplo do primeiro, cita A apologia de Sócrates, a versão dada por Platão ao famoso discurso proferido por volta de 399 a. C, no qual o filósofo se defende das acusações que o condenaram à morte, como não acreditar nos deuses e corromper a juventude. Já o discurso de defesa de Isócrates é apontado como concretização do segundo tipo. A diferença entre os modelos platônico e retórico consiste na concepção de vida e de homem. No primeiro caso, temos a vida de um indivíduo que busca, incluindo momentos de crise e transformação. No segundo caso, temos a vida de um indivíduo que segue um modelo pré-estabelecido socialmente, o que revela uma noção de existência menos complexa. No discurso de Isócrates, portanto, o que está em jogo é a vida de um retor, ou seja, daquele que vive a ensinar a arte retórica, e não sua trajetória como homem.

Apesar das diferenças, essas formas antigas de biografia e autobiografia possuem uma característica em comum: elas não apresentam caráter livresco, são gêneros, sobretudo, orais e laudatórios, cujo suporte é a praça pública. Portanto, ainda não se pode falar de uma "escrita de si", mas de práticas de auto-objetivação. Para Bakhtin (2014, p. 281), a ágora grega foi o espaço "onde pela primeira vez surgiu e tomou forma a consciência biográfica e autobiográfica do homem e da sua vida". Era em praça pública que os homens faziam a exposição de sua vida e recapitulavam a vida do outro, de forma que nada escapasse à ciência de todos e do Estado. É por isso que, para Bakhtin, nesse momento, não pode haver diferença substancial entre biografia e autobiografia. A princípio, poderíamos identificar em A apologia de Sócrates algo semelhante a uma biografia, já que o discurso em praça pública feito pelo filósofo assume uma feição dada por outro. E o discurso de defesa de Isócrates, por ser o relato público da própria vida, poderia ser entendido como um gesto autobiográfico. No entanto, é preciso lembrar que o homem antigo não conhecia a noção de interioridade - a individualidade era definida apenas por seu aspecto audível e visível. Nas palavras de Bakhtin (Ibidem, p. 252), "o indivíduo estava todo do lado de fora". Como ainda não havia a oposição entre as esferas pública e privada, interior e exterior, formavam um todo homogêneo. Enfim, o homem grego antigo é marcado pela extroversão, o que inviabiliza uma abordagem particular de si mesmo, por isso não poderia haver diferença significativa entre a abordagem que se faz da própria vida ou da vida alheia. Portanto, a diferença entre biografia e autobiografia só se configura com o declínio da praça pública e, consequentemente, com a desintegração da unidade do homem antigo. Só então poderá haver uma vida que se processa na esfera pública e outra que passa a ganhar sentido também na esfera privada, quando homem e sociedade não formarão mais um todo coeso. É assim que, longe da vida pública, o homem privado conhecerá a solidão e o segredo: "A imagem do homem tornou-se múltipla e composta. Nele se cindiram o núcleo, o invólucro, o exterior e o interior" (Ibidem, p. 254).

Vale lembrar que, quando se fala em biografia e autobiografia antigas, também é preciso considerar aquelas formas cultivadas no mundo romano. Ao comparar as memorialísticas grega e romana, Bakhtin aponta um traço distintivo entre as duas: a relação com o tempo. Se as formas biográficas e autobiográficas gregas estavam voltadas para a praça pública, as romanas estavam voltadas para a família. Se, na tradição grega, o relato da vida era orientado aos contemporâneos vivos, na tradição romana era orientado aos não vivos, ou seja, às pessoas do passado ou às do futuro. O homem romano se vê como um elo entre os ancestrais mortos e os descendentes que ainda não existem. Portanto, as novas gerações precisam lembrar-se de seus antepassados, o que faz da biografia e da autobiografia instrumentos de transmissão das tradições familiares. Por isso, conclui Bakhtin, as formas romanas são atravessadas por uma noção de tempo que inexistia nas formas gregas. Apesar dessa diferença, o teórico ressalta que, mesmo circunscrita ao âmbito familiar, a memorialística romana conserva seu caráter eminentemente público, pois a família romana é considerada uma extensão do Estado, de forma que o destino individual não se distingue do nacional. Logo, assim como a ágora grega, a família romana desconhece valores como individualidade e intimidade.

No entanto, é ainda no Império Romano que algumas formas autobiográficas começam a dar importância a acontecimentos da vida íntima, como as consolações. Em sua *Consolatio*, por exemplo, Cícero escreve sobre a perda da filha, Túlia, por volta de 45 a.C. Sabe-se também que, entre 68 e 44 a.C, o filósofo manteve correspondência com seu amigo Ático. Em uma das cartas endereçadas ao confidente, Cícero desconfia da traição de sua esposa, Terência, revelando uma faceta de sua intimidade. Surgem, então, traços de uma existência privada, e aquele indivíduo essencialmente público começa a transitar por espaços fechados. Bakhtin (Idem, p. 261) observa, porém, que essas modificações na expressão de si são apenas embrionárias. Os escritos pessoais de Cícero, por exemplo, ainda conservam procedimentos públicos e retóricos. Por outro lado, é evidente que a forma identificada por Bakhtin como "epístola aos amigos" começa a dar voz a um indivíduo isolado e solitário, abrindo espaço para uma nova relação consigo mesmo.

Outro exemplo dessa nova consciência do homem pode ser encontrado, segundo Bakhtin, na correspondência de Sêneca. As cartas endereçadas ao amigo Lucílio, então governador da Sicília, foram escritas durante os últimos anos de vida do filósofo, quando já era um homem idoso e retirado da vida pública. Nelas, um dos maiores intelectuais do Império Romano realiza uma espécie de doutrinação filosófica. Sêneca deseja orientar Lucílio a viver de acordo com os princípios estoicos, como a serenidade e o desapego aos bens materiais. No entanto, o diálogo entre mestre e discípulo possibilita também um diálogo consigo mesmo, conforme sugere Sêneca na carta sete, citada por Foucault (1992, p. 147): "Quem ensina instrui-se". Logo, é como via de mão dupla - e não única - que Foucault analisa as cartas de Sêneca destinadas aos amigos, sobretudo Lucílio. Em seu estudo, o teórico sublinha que a carta enviada ao correspondente também atua sobre o remetente, o que pode acontecer de duas formas. Primeiro, é preciso considerar que o conselho dado ao outro também serve de treino àquele que aconselha, de forma que se sinta igualmente preparado para enfrentar o problema analisado. Ao apresentar argumentos que possibilitem o interlocutor a superar uma perda, por exemplo, Sêneca pode estar ativando em si mesmo os recursos necessários para passar por um período de luto, se ele ocorrer.

Além disso, a carta constitui um espaço de revelação ao outro. Uma vez estabelecida a reciprocidade entre os interlocutores, o remetente submetese ao olhar alheio. Não por acaso, Sêneca dirá em carta que "devemos pautar a nossa vida como se toda a gente a olhasse" (Apud Ibidem, p. 151), ou seja, o exame externo atua como um regulador da conduta individual. Nos dois casos, temos que a correspondência implica não só a objetivação do outro, mas também de si mesmo, o que ainda não deve ser confundido com introspecção. Na visão de Foucault (Ibidem, p. 152), a carta é menos uma "decifração de si mesmo" do que "uma abertura de si mesmo" ao outro.

Neste ponto, é importante destacar as diferenças apontadas pelo crítico francês entre as cartas de Cícero e as de Sêneca. Nos textos ciceronianos, a narrativa de si focaliza aspectos externos ao indivíduo, como seus sucessos e insucessos. Nas palavras de Foucault, temos aqui um "sujeito de ação". Nos textos seneguianos, a narrativa de si focaliza aspectos mais individualizantes, pois a relação consigo mesmo ganha relevo com as notícias sobre o cotidiano. Logo, a preocupação com o corpo, a saúde e o lazer diário torna-se, desde então, tema privilegiado pelo gênero epistolar. Na carta 78 endereçada a Lucílio, por exemplo, Sêneca recorda uma grave doença que o acometeu durante a juventude: "(...) acabei por sucumbir a tal ponto que toda minha pessoa se esvaía em catarro" (Apud Ibidem, p. 154). Na sequência, o filósofo revela que seu sofrimento era tão intenso, que chegou a cogitar dar cabo da existência. Esse episódio assinala dois movimentos individuais que merecem atenção: a observação dos fenômenos corporais e a percepção de seus efeitos sobre a consciência e vice-versa. Mais tarde, Santo Agostinho dedicará parte de suas Confissões à ação da alma sobre o corpo.

Sendo assim, o paciente busca a cura em um tipo de exercício ao mesmo tempo físico e intelectual: o passeio à beira-mar. É durante a caminhada diária que Sêneca, além de dar uma "sacudidela no organismo", reflete sobre temas como a solidão e a amizade. O gesto reflexivo e solitário de Sêneca assemelha-se ao da meditação, que visa ao controle do corpo, da mente e das emoções. Embora suas raízes sejam orientais, traços da prática meditativa podem ser vistos em Platão. Em *O sofista* (1972), por exemplo, o filósofo compreende a reflexão como diálogo consigo mesmo. Todavia, esse

diálogo ainda não difere do diálogo com o outro, pois, o homem grego antigo desconhece a noção de eu interior. A atitude de Sêneca, mais tarde, lembrará a de Rousseau em *Devaneios de um caminhante solitário*, mas aqui já temos um narrador em profundo diálogo com seu eu interior durante as incursões pelas ruas de Paris. "Quase não posso pensar quando estou imóvel. É preciso que meu corpo se mexa para que meu espírito se movimente", dirá Jean-Jacques Rousseau (2008, p. 139) no quarto livro de *Confissões*.

Conforme já foi dito, a correspondência é uma forma de revelar-se ao outro, por isso os informes sobre a saúde e a rotina diária são tão importantes. Porém, outra maneira bastante eficiente de dar-se ao conhecimento alheio é simplesmente contar como foi o dia. O relato de um dia comum, sem importância aparente, envolve, naturalmente, acontecimentos banais e episódios de relevância discutível. Mas é justamente na trivialidade que a narrativa da vida diária ganha sua força, pois ela é capaz de mostrar um modo de ser em toda sua espontaneidade. Conhecer o outro, então, significa saber como ele vive, ou seja, como ele se comporta nos dias ordinários, e não apenas nos dias de glória. É por isso que Lucílio pede a Sêneca para lhe contar cada um de seus dias, o que se passa de hora em hora, ao que o mestre responde com obediência: "Farei, pois, como exiges (...) Examinar-meei a partir deste mesmo instante e (...) passarei o meu dia em revista" (Apud FOUCAULT, 1992, p. 156). Como sugerem as palavras de Sêneca, o relato do dia exige daquele que o faz a revisão e a análise minuciosa de todos os atos praticados nas últimas vinte e quatro horas. O indivíduo se comporta, então, como um "inspetor de si mesmo". Logo, a revista do dia tem como desdobramento o exercício da memória individual, pois convida o sujeito a lembrar-se. Posteriormente, a análise em retrospecto do dia constituir-se-á em um dos aspectos centrais do diário. Além disso, a ideia de retrospecto diário amplia-se em retrospecto da vida como um todo, o que se tornará um dos traços constitutivos da autobiografia.

Em síntese, podemos dizer que, com a observação das mudanças sofridas pelo corpo e a análise das próprias atitudes ao final do dia, a correspondência estimula a prática do autoexame, um exercício mental que ocupará um lugar central no mundo cristão. Afinal, um dos sacramentos da

Igreja Católica será a confissão, que consiste no reconhecimento das faltas praticadas e na sua comunicação ao sacerdote preparado para ouvi-la. Note-se que a confissão é um discurso de base oral, mas que também encontrará na escrita uma de suas formas.

É o que acontece, por exemplo, com Santo Antão, cuja vida foi contada em livro por Santo Atanásio em, aproximadamente, 350 d.C. Santo Antão é representado por Atanásio, então bispo de Alexandria, como um homem santo, que, apesar de viver em um ambiente inóspito, manteve-se fiel à verdade divina. Conta-se que, seguindo à risca o conselho que Jesus dá aos ricos, um jovem egípcio, de família nobre, distribui seus bens entre os pobres e opta por uma vida solitária no deserto de Tebaida, ao Leste do rio Nilo. É por isso que Santo Antão entra para a história do cristianismo como o primeiro grande eremita. Não por acaso, um dos títulos atribuídos ao santo é o de "pai dos anacoretas" (no grego, anakhôrein significa "retirar-se"). Logo, o anacoreta é aquele religioso que, afastado do convívio social, busca no despojamento e na oração o caminho para uma vida baseada em valores verdadeiramente cristãos. Mais tarde, os anacoretas serão representados pelos monges, de vida reclusa e solitária nos mosteiros.

A exemplo do que ocorre a Jesus, Santo Antão resiste ao pecado, apesar do assédio constante dos demônios com suas visões tentadoras. Porém, Santo Antão teria passado bem mais do que quarenta dias e quarenta noites no deserto, teriam sido quarenta anos. Para driblar a solidão, Santo Antão recorre a um caderno de notas, uma espécie de companhia durante o exílio. "Que a escrita ocupe o lugar dos companheiros de ascese", diz Santo Antão (Apud FOUCAULT, 1992, p.130). Nessas anotações, o santo homem mantém a vigilância sobre os próprios atos e pensamentos para manter-se a salvo do erro, é através da escrita que o sujeito isolado medita sobre si mesmo. Segundo o precursor dos monges, escrever os pensamentos permite uma leitura melhor sobre eles, de modo que aqueles considerados impuros possam ser afastados. Nos primórdios do cristianismo, portanto, a escrita surge como instrumento de "combate espiritual", pois atua como reguladora do comportamento e das intenções. Na visão de Foucault, autor do estudo *A escrita de si*, ela substitui a figura do confessor. A associação entre confissão e

os gêneros memorialísticos, como o diário e a autobiografia, é bastante frequente. Entretanto, acreditamos ser necessária uma abordagem mais detalhada sobre o tema.

Da relação entre escrita e confissão surge, então, a primeira forma em que o indivíduo tenta, de fato, objetivar-se. Bakhtin dá a essa forma o nome de autoinforme-confissão. Nos cadernos de notas de Santo Antão, temos um sujeito que escreve para manter a vigilância sobre si mesmo e, assim, afastarse do mal. No autoinforme-confissão, porém, temos um sujeito que, já tendo conhecido o pecado, quer redimir-se dele. Nesse contexto, o arrependimento surge como princípio organizador da vida interior. Como diz Bakhtin (2011, p. 132), "o autoinforme-confissão está cheio de necessidade de perdão". A culpa é inerente à alma submetida à moral cristã, por isso a confissão estabelece um trânsito interior que leva o indivíduo a buscar aquilo que só ele poderia dizer sobre si mesmo. Se, nas formas (auto)biográficas antigas, o ponto de vista pessoal não poderia distinguir-se do ponto de vista alheio, o autoinformeconfissão estabelece uma cisão entre ambos. Logo, o que eu tenho a dizer sobre mim pode não coincidir com o que outro teria a dizer. Assim sendo, o que caracteriza o autoinforme-confissão é mais do que auto-objetivação, é uma abordagem particular de si mesmo que prevê a exclusão do olhar do outro. O que está em jogo, então, é a relação pura consigo mesmo, livre da opinião e do julgamento de terceiros. Uma vez afastados os juízos de valor que podem contaminar a autoavaliação, o sujeito caminha seguro para a sinceridade. Por essa razão, como explica Bakhtin (Ibidem, p. 131), qualquer suspensão da autocensura é interpretada como queda da pureza na relação consigo mesmo.

A princípio, o autoinforme-confissão parece uma experiência essencialmente solitária. Porém, é preciso considerar que, se o sujeito está em busca de perdão, esse perdão só pode vir de um outro. De fato, o arrependimento leva irremediavelmente à súplica, por isso o autoinforme-confissão é marcado pelo diálogo com Deus. Então, podemos dizer que a solidão existe, mas ela é relativa. A esse respeito, Bakhtin alega que na solidão absoluta não pode haver enunciação, apenas na confiança em Deus, ou seja, na alteridade divina. Nesse sentido, quanto mais sincero for o autoinforme-confissão, maior será a entrega a Deus.

Para Bakhtin, o modelo de autoinforme-confissão é dado por Santo Agostinho em Confissões. A obra, escrita entre 397 e 398 d.C, divide-se em duas grandes partes: antes e depois da conversão. Na primeira, o autor voltase para o passado e confessa os desvios cometidos, sobretudo na juventude. Na segunda, volta-se para seu presente e fala sobre sua vida de bispo e homem santo. Embora a infância seja comumente associada à pureza, não é assim que a vê Santo Agostinho. Diante de Deus, ninguém pode apresentar-se limpo, nem mesmo um recém-nascido. Agostinho (2004, p. 44) dirá que "a debilidade dos membros infantis é inocente, mas não a alma das crianças". A propósito de sua vida escolar, apesar dos castigos físicos de que se lembra com pesar, o autor revela, no capítulo "Na paixão do jogo", que a brincadeira com a bola o afastava dos estudos: "Contudo pecava por negligência, escrevendo, lendo e aprendendo as lições com menos cuidado do que de nós exigiam" (Ibidem, p. 48). Porém, será nas páginas dedicadas à adolescência que sua confissão ganhará densidade. Logo no início do capítulo "Desordens da juventude", encontramos uma síntese de seu projeto:

Quero recordar as minhas torpezas passadas e as depravações carnais da minha alma (...). Amargamente, chamo à memória os caminhos viciosos, para que me dulcifiqueis (Ibidem, p. 63).

Ao anunciar a análise em retrospecto da própria vida, Agostinho fala como um autor de autobiografia, mas alguns fatores impedem que suas *Confissões* sejam um exemplar do gênero.

Primeiramente, ele afirma que sua prioridade é o presente, e não o passado: "O fruto das minhas *Confissões* é ver não o que fui, mas o que sou." (Ibidem, p. 262) Então, o retrospecto narrativo predomina apenas na primeira parte do texto. Além disso, não há enredo no autoinforme-confissão. Embora seja sustentado pela memória individual, aquele que se lembra não se empenha em narrativizar a lembrança. O princípio do autoinforme-confissão é o fato em si mesmo, autossuficiente e limitado, ou seja, "a carne fechada dos acontecimentos", como diz Bakhtin. Disso resulta o caráter fragmentário das confissões de Agostinho, realizadas através de capítulos curtos, com livre encadeamento lógico, semelhante à estrutura dos diários que ainda estão por vir. Apesar da fragmentação, o autor pretende apresentar-se aos leitores em

toda sua inteireza: "Bem, mostrar-lhes-ei quem sou" (Ibidem, p. 261). A passagem sugere que Agostinho é dono de uma percepção totalizante de si mesmo, o que também costuma caracterizar uma autobiografia. Ao voltar-se para si mesmo, porém, Agostinho não o faz em profundidade, ou seja, o mergulho na subjetividade ainda é raso. É com base nesse argumento que Lima (1986, p. 255) não considera as confissões agostinianas um exemplo de autobiografia. Em sua visão, embora o texto seja a expressão de um eu, o sujeito que fala de si ainda não tem "dimensões psicológicas". Assim como ocorre na Antiguidade greco-latina, o homem da Idade Média não reconhece o valor do eu individual. Por isso, segundo o teórico brasileiro, seria incoerente falar em autobiografia antiga ou medieval: "(...) só uma concepção anacrônica poderia levar à postulação do gênero autobiográfico em um tempo que o ignorava" (LIMA, 1986, p. 254).

Diante disso, surge a seguinte questão: como devemos interpretar, afinal, o desejo de Agostinho em falar de si mesmo? Se a vida individual não é digna de consideração pública, o que leva esse homem a expor sua intimidade? Em nossa visão, o relato de Agostinho encontra sua força na exemplaridade, pois via na sua história a história de todos os cristãos. Nesta passagem, em que o autor emprega a primeira pessoa do plural, seu propósito é exposto com clareza: "Então, para que escrevo isto? Para que eu e todos os que lerem estas páginas pensemos de que abismo profundo se deve chamar por Vós" (AGOSTINHO, 2004, p. 66). Assim, o que temos em Confissões não é propriamente uma história individual ou a gênese de uma personalidade, mas a trajetória arquetípica do homem arrependido. O que interessa a Santo Agostinho não é a idiossincrasia individual, mas o percurso da conversão. O autor pretende usar sua história, a que ele melhor conhece, para instruir os homens sobre os perigos do pecado e a possibilidade de salvação. Como sintetiza Bakhtin (2011, p. 133), o autoinforme-confissão não informa apenas sobre si mesmo, mas também sobre Deus.

Diante do exposto, parece ficar claro, então, por que *Confissões* não pode ser considerada obra autobiográfica propriamente dita. Por mais que o relato feito por Agostinho confira importância a eventos de foro íntimo e estabeleça, através da confissão escrita, um trânsito até então inédito consigo

mesmo, sua concepção de homem e de vida ainda é muito influenciada pela fé cristã. Em Agostinho, a experiência pessoal é menor do que a experiência religiosa. Como bem diz Costa Lima (1986, p. 256), "a obra-prima de Agostinho era antes uma espécie de autobiografia espiritual do que a história de sua própria vida".

Outra obra comumente tratada como autobiográfica é A história de minhas calamidades, de Pedro Abelardo, publicada pela primeira vez em aproximadamente 1132. O autor dá início a sua história falando sobre suas origens. Ele nos conta que preferiu o "regaço de Minerva" à "corte de Marte", ou seja, optou pelo estudo das Letras em detrimento da carreira militar para a qual havia sido designado. E foi assim que "perambulando pelas diversas províncias a travar debates" tornou-se um "êmulo dos peripatéticos" (ABELARDO, 1988, p. 217). O filósofo refere-se à tradição aristotélica de "ensinar andando", pois, tendo se filiado à dialética, deixa a terra natal em busca de mestres. Quando chega a Paris, vai ao encontro de Guilherme, o grande expoente da disciplina, de quem se torna discípulo, mas logo se põe a refutar as ideias do professor e, assim, têm início suas "calamidades", pois, como ele diz, "quanto mais longe se estendia minha fama, mais se inflamava a inveja dos outros contra mim" (Ibidem, p. 218). De fato, ao analisar pontos de vista contraditórios sobre uma mesma questão, Abelardo questiona o pensar filosófico e o alcance da verdade religiosa, estimulando o pensamento livre e revolucionando o ensino de sua época. Cada vez mais admirado pelos alunos, torna-se alvo constante de perseguições de seus concorrentes, que culminam com uma tentativa de assassinato por envenenamento e sua posterior condenação pela Igreja Católica. Embora o relato feito pelo filósofo apresente forte teor autobiográfico, ainda não estamos diante de uma autobiografia propriamente dita. E isso se dá por duas razões.

A primeira delas diz respeito à forma escolhida por Abelardo. *A história* de minhas calamidades é, na verdade, uma carta. Através dela, o remetente pretende consolar um amigo que passa por um momento difícil:

^(...) resolvi escrever ao amigo ausente uma carta de consolação que gira em torno das experiências das minhas calamidades, a fim de que reconheças que as tuas, em comparação com as minhas, são nulas (Ibidem, p. 216).

Por meio de seus próprios infortúnios, Abelardo espera encorajar seu interlocutor diante dos desafios que se apresentam a ele. Então, por mais que Abelardo empreenda uma narrativa em retrospecto dos fatos marcantes de sua vida, sua prioridade é o diálogo com o outro, a fim de influenciá-lo, e não a revelação de uma verdade individual. Vale lembrar que o próprio Abelardo recebera de amigos, como Fulcro, cartas semelhantes, sobretudo por conta de sua castração, episódio que lhe proporcionou profundo sofrimento físico e moral.

Como já foi dito antes, as cartas aos amigos, assim como as consolações, são práticas comuns desde a Antiguidade e se afirmam na Idade Média como um espaço de elaboração da subjetividade. No entanto, o que está em jogo na epístola de Abelardo ainda não é o retrato interior do sujeito, mas suas peripécias como homem de pensamento e, mais tarde, sua vida como monge. A propósito dos capítulos destinados à sua relação com Heloísa, por exemplo, Costa Lima observa a ausência de "transições psicológicas" entre os eventos narrados pelo professor apaixonado, como ocorre na seguinte passagem: "Que mais direi? (...) Assim, com a desculpa do ensino, nós nos entregávamos inteiramente ao amor, e o estudo da lição nos proporcionava as secretas intimidades que o amor desejava" (ABELARDO, 1988, p. 224). Para Costa Lima, Abelardo é rápido ao descrever o processo de sua conquista. De fato, a pergunta que introduz o fragmento - "Que mais direi?" - sugere certa economia narrativa, o que propicia um mergulho ainda bastante raso na consciência.

O caso de amor vivido com Heloísa aponta também para outro aspecto a ser sublinhado na carta de Abelardo. Conforme o próprio informa em seu relato, Heloísa engravida e escreve ao amante, que decide casar-se em sigilo para aplacar a ira do tio da moça. Porém, Heloísa questiona a decisão, não pelo sigilo, mas pelo casamento em si, considerado inadequado para um homem como Abelardo. No contexto da Idade Média, o matrimônio, proibido para os religiosos, também não era recomendado aos filósofos. A vida intelectual é movida por demandas que também levam a uma espécie de celibato, pois, como Abelardo reconhece na carta, o amor priva o sujeito da

concentração necessária aos estudos: "E quantos mais essa volúpia me dominava, tanto menos eu podia consagrar-me à filosofia e ocupar-me da escola" (ABELARDO, 1988, p. 224). A argumentação de Heloísa vai ainda mais longe, pois a moça mostra-se preocupada, sobretudo, com a imagem de Abelardo junto a seus pares: "Ela também indagava que a glória ia tirar de mim, uma vez que esse casamento me acabaria com o prestígio e humilharia igualmente tanto a ela quanto a mim" (Ibidem, p. 226). O drama pessoal é visto como um problema menor, se comparado ao drama profissional, o que nos leva a concluir que o sujeito ainda não ocupa a centralidade do relato feito por Abelardo. Na análise de Costa Lima (1986, p. 262), o sofrimento de Abelardo pode ser atribuído mais às perdas impostas à sua reputação do que à interrupção de uma história de amor. Dessa forma, as escolhas feitas ao longo da vida, que funcionariam como índices de sua personalidade, são tratadas como aspectos secundários. A questão central no relato de Abelardo é a história da sua conversão em monge. Não se trata, porém, da saga de um homem arrependido, mas de alguém que busca, depois do episódio traumático, uma saída para o sofrimento.

Os amantes optam pela vida monástica ao longo da qual se escrevem cartas que até hoje são consideradas como um elogio ao amor verdadeiro e desinteressado. Afinal, como diz Abelardo (1988, p. 225), a separação dos corpos teve como consequência a união das almas. Então, reproduzindo o gesto de Santo Agostinho, Abelardo focaliza em sua história os eventos que o conduziram à reclusão e à teologia. Isso significa que o interesse pela vida intelectual e religiosa continua maior do que o interesse pela vida privada, mesmo em relatos confessionais como o de Agostinho e Abelardo, em que facetas da intimidade são reveladas aos leitores. Estamos diante de subjetividades moldadas por padrões de conduta dados pela sociedade medieval. No caso de Agostinho, a vida de um convertido, no caso de Abelardo, a vida de intelectual cristão. De certa forma, a história de Abelardo não deixa de ser uma história de conversão. Tendo ele alcançado definitivamente a glória e o lucro financeiro como professor da renomada escola da catedral de Paris, começa "a afrouxar as rédeas às paixões". Ele nos conta que, quanto mais avançava no estudo da filosofia e da teologia, mais se

afastava dos filósofos e dos santos. Viu-se, então, levando uma "vida impura", dominada pela luxúria e pela soberba trazidas pela fama. Foi então que dois episódios derrubaram o ilustre pensador do "píncaro da glória": a castração e a queima do livro. Abelardo interpreta os fatos mais marcantes das suas calamidades como providências divinas contra os pecados da carne e do pensamento. Ele conclui que "a piedade divina reivindicava para si um homem humilhado em vez de muito soberbo e esquecido das graças recebidas" (ABELARDO, 1988, p. 223). É assim, então, que ele anuncia a seu interlocutor o seu projeto: "Quero que conheças agora a história dessas duas *curas* de modo mais verdadeiro pela narração dos próprios fatos do que através de boatos e na mesma ordem em que ocorreram" (Ibidem, grifo nosso). Nessa passagem, Abelardo se apresenta como alguém que foi salvo por Deus da perdição absoluta e estabelece a sinceridade como fundamento para seu relato. Portanto, a ideia de confissão também se faz presente no texto escrito por ele.

Neste ponto de nosso percurso, parece clara a importância da confissão católica no campo da subjetividade. Na visão de Delumeau (1991, p. 7), a confissão teria feito uma formidável contribuição ao conhecimento de si. Para o historiador, ela consiste em um ato único e insubstituível e, por esse motivo, está ligada à consciência individual. Em linhas gerais, o estudioso francês defende a tese de que entre o "conhece-te a ti mesmo" de Sócrates e o de Freud está a confissão. Ao abordá-la como objeto histórico, Delumeau exclui qualquer julgamento sobre o modo estabelecido pela Igreja Católica para a obtenção do perdão. Sua atenção está voltada para uma prática hiperestimulada pelo catolicismo que abriu espaço para o que hoje denominamos autoconhecimento. Não por acaso, até hoje, é muito comum encontrarmos narrativas autobiográficas motivadas pelo sentimento de culpa. Além disso, a compreensão de si e da vida produz muitas vezes um efeito catártico sobre o próprio enunciador, da mesma forma que a confissão proporciona alívio ao pecador. Portanto, o gesto autobiográfico, também entendido como único e irreproduzível, também teria suas raízes em um sacramento imposto pela Igreja Católica a seus adeptos.

No ensaio A confissão e o perdão (1991), Delumeau estabelece um curioso paralelo entre o antigo confessor e o psicanalista. Em sua essência, a confissão praticada no âmbito da Igreja era auricular, ou seja, o relato do confidente deveria ser ouvido. Em Santo Agostinho, no entanto, a confissão assume a forma de texto escrito. Mesmo assim, ainda é um texto para ser mais ouvido do que lido, conforme atestam passagens como esta: "Ouvi, Senhor, a oração para que minha alma não desfaleça sob a vossa lei nem esmoreça em confessar as misericórdias com que me arrancastes de perversos caminhos" (AGOSTINHO, 2004, p. 54, grifo nosso). Embora Agostinho queira revelar-se aos homens, para que não cometam os mesmos desvios que ele, seu interlocutor privilegiado é o próprio Deus, a quem o confidente se refere constantemente como "médico": "Vós, que sois médico do meu interior, esclarecei-me sobre o fruto com que faço esta confissão" (Ibidem, p. 261, grifo nosso). Na Igreja, o confessor é o padre, mas, como explica Delumeau, os homens da Igreja também são vistos como "médico das almas", assim como podem ser entendidos os psicanalistas.

A pesquisa do historiador francês baseia-se em documentos escritos por especialistas em confissão, entre os quais se encontram numerosos manuais destinados aos confessores. Um dos mais difundidos no mundo cristão foi escrito por volta de 1330 pelo religioso espanhol Guy de Montrecher. Em seu *Manipulus curatorum*, ele ensina que o confessor é "como um médico espiritual que acolhe um doente da alma" (Apud DELUMEAU, 1991, p. 28). Da mesma forma que um médico tradicional se aproxima de um corpo enfermo, compadecendo do seu sofrimento, um médico da alma deve aproximar-se de uma consciência em conflito com caridade e cuidar para que ela alcance o perdão e o conforto. Outra recomendação feita por Montrecher diz respeito à vergonha daquele que se confessa diante do padre: convém que não se encare frontalmente o penitente, de modo que se sinta estimulado a confessar. Em outra obra, intitulada De arte audiendi confessiones, o padre espanhol pede que o confessor desvie seu olhar, como se não escutasse ou como se lhe contassem uma história. Em seguida, deve dar início a uma espécie de interrogatório que, conduzido com habilidade, pode levar à confissão do pecado mais íntimo. Montrecher vale-se da própria experiência como confessor

para apresentar um exemplo da eficácia de sua técnica: "Frequentemente eles respondiam às perguntas, persuadidos, pela maneira de falar do confessor, de que tais confissões não lhes eram imputadas como falta, mas como elogio" (Apud Ibidem, p.29).

Outras táticas também foram empregadas em benefício da confissão sincera, que vão das mais simples às mais sofisticadas. A mais comum consiste em lembrar aos penitentes que Deus pune com o inferno aqueles que não se confessam. Outra, mais elaborada, promete ao penitente sigilo absoluto sobre suas faltas, pois o padre coloca-se em pé de igualdade com o pecador. No entanto, se nada disso fosse suficiente, o confessor poderia apelar à reciprocidade. Em carta de 1549, Francisco Xavier diz que, em último caso, o confessor pode valer-se de uma "santa ousadia (ainda que raramente e com grande precaução)", que consiste em confessar ao penitente as suas próprias misérias (Apud DELUMEAU, 1991, p.30).

De certa forma, a postura do confessor antecipa a do psicanalista, pois ambos devem escutar o que outro tem a dizer sem demonstrar julgamento ou afetação. Afinal, a escuta terapêutica inaugurada por Freud tem como objetivo levar o paciente a dizer tudo o que lhe vier à cabeça. Esse exercício de livre associação de ideias, imagens e lembranças faz com que o inconsciente venha à tona livre de censura. Da mesma forma, um bom confessor não pode interromper ou repreender o penitente. Ao permitir que o relator "siga o fluxo", o padre acredita extrair dele a confissão do pecado mais cabuloso. Sendo assim, a confissão católica resulta em uma complexa engenharia psicológica que levará o sujeito a uma reflexão sobre si e seus atos com impacto significativo na formação da subjetividade moderna. Muito mais do que uma doutrina de controle, a confissão fez parte do cotidiano dos indivíduos, como prática necessária à existência. Com bem sintetiza Delumeau (1991, p. 8), "a compreensão da modernidade ocidental passa por uma história da confissão".

No entanto, embora a confissão represente uma importante etapa no processo de individuação, os relatos confessionais de Agostinho e Abelardo são dirigidos por modelos externos, ou seja, o que o indivíduo pensa ou sente é menos importante do que o lugar social que ocupa. Nesse sentido, a confissão escrita por Francesco Petrarca representa um importante avanço na relação do

sujeito consigo mesmo. Em Secretum, a subjetividade da própria vida começa a superar o sentido da confissão. Traduzida para o português como O meu segredo, a obra escrita pelo poeta italiano entre 1343 e 1353 revela uma concepção de existência que começa a se desprender da orientação religiosa. Não por acaso, Petrarca é considerado um dos principais pensadores do Humanismo, vertente filosófica que afirma o potencial humano depois de um longo predomínio do poder divino preconizado pela Igreja. Na avaliação de Costa Lima (1986, p. 272), Petrarca "abre caminho para a secularização da vida humana". O texto petrarquiano consiste em um diálogo fictício entre seu autor e Santo Agostinho conduzido pela Verdade. A obra divide-se em três partes. Na primeira, Petrarca é diagnosticado pela Verdade: ele sofre de grave enfermidade da alma, pois é um homem dividido entre o desejo de felicidade plena e a morbidez do espírito. Para curá-la, traz a seu encontro o pensador cristão. Na segunda, ocorre o detalhamento da doença espiritual de Petrarca, caracterizada como um profundo abatimento físico e moral que deprime a alma e imobiliza o sujeito. Identificada desde a Antiguidade como acédia, essa espécie de depressão atingiu os solitários monges da Idade Média, que buscavam na meditação perseverante a cura para esse mal. A princípio, a acédia era considerada um pecado capital, mas foi retirada da famigerada lista pelo Papa Gregório I, o primeiro a ter vivido como monge antes do pontificado. Na terceira parte, os temas discutidos são o amor do poeta por Laura e pela glória. Mas por que teria Petrarca escolhido Santo Agostinho como ouvinte de seus tormentos?

Para responder a essa pergunta, é preciso lembrar, primeiramente, a influência que o teólogo teria exercido sobre Petrarca. Ao longo de sua obra, são muitas as referências ao santo. Em *Ascensão ao monte ventoso*, por exemplo, outro texto de caráter filosófico e introspectivo, Petrarca refere-se às *Confissões* como leitura recorrente. Quando chega ao cume da montanha, por exemplo, resolve abrir o volume que leva consigo para alimentar a alma e contemplar a natureza: "(...) ocorreu-me consultar as *Confissões* de Agostinho (...), livro que guardo comigo e tenho sempre à mão, em memória quer do autor quer de quem mo deu" (PETRARCA, 1974, p. 154). Petrarca considera sua trajetória existencial muito semelhante à de Agostinho. Assim como o filósofo

argelino, o poeta italiano está em busca de paz espiritual e angustia-se por não encontrá-la: "Ai de mim. Que faço? Que sofro? Que final me reserva o destino? Tem piedade de mim Jesus, vem em meu auxílio" (Apud SILVA, 2012, p.76). Então, tendo Agostinho alcançado a beatitude, Petrarca reconhece em sua vida um modelo a ser seguido. Logo, o tema que orienta a reflexão petrarquiana também será a conversão, o que nos permite considerar o conteúdo de *O meu segredo* como a confissão de um homem atormentado, por isso Santo Agostinho é o interlocutor ideal, pela sua autoridade intelectual e moral. Na visão de Petrarca, o verdadeiro mestre é aquele que constrói sua autoridade não apenas sobre a teoria, mas também sobre a conduta pessoal, superando a cisão entre vida e doutrina.

Apesar da clara influência agostiniana, a confissão de Petrarca apresenta diferenças em relação ao texto que a inspirou. A princípio, podemos pensar que a questão central de *O meu segredo* é a salvação pela fé. No entanto, uma análise mais detalhada do terceiro livro problematiza essa leitura. Nos dois primeiros livros, Petrarca comporta-se como discípulo obediente, conforme analisa Lima (1986, p. 204). Agostinho aponta as fraquezas de Petrarca, como a paixão por Laura e o apego à glória mundana em detrimento da preocupação com a morte e a pureza da alma. O poeta se confessa ruborizado e, pouco empenhado em sua defesa, promete trilhar o bom caminho. Na parte final do diálogo, a postura de Petrarca assume novo tom. Diante das exortações de Agostinho para que busque uma vida casta, Petrarca assim responde:

Não ignoro, como há pouco dizes, que seria mais seguro para mim aplicar-me a esta única ocupação e, deixando outros desvios, empreender a vida reta da salvação. Mas não sou capaz de refrear o desejo (PETRARCA apud SILVA, 2012, p. 82).

Nessa passagem, o poeta reconhece sua incapacidade de mudar e o pouco ânimo para a conversão e, na continuação, pede que Deus o acompanhe e o ajude em seu destino tortuoso. Disso concluímos que o escritor reivindica para si o direito à glória intelectual desvinculada da glória divina, o que faz do seu projeto de confissão diferente dos anteriores. Em Agostinho, por exemplo, o diálogo ocorre entre homem e Deus. Em Petrarca, a interlocução acontece entre dois homens, e a Verdade, alegoria da palavra divina, é apenas

testemunha. Porém, se considerarmos que Agostinho seria o espelho de Petrarca, dada a identificação entre ambos, então podemos afirmar, em última análise, que Petrarca dialoga consigo mesmo. Isso quer dizer que, em Agostinho, temos uma alteridade real, da mesma forma que ocorre a Abelardo, que escreve uma carta ao amigo Pedro, o Venerável, teólogo de orientação beneditina. Mas, em Petrarca, a alteridade é falsa, pois Agostinho não atua como interlocutor real, mas como *alter ego* do autor, uma espécie de voz interior personificada no bispo de Hipona.

De acordo com o percurso feito até aqui, é possível dizer que a abordagem do sujeito como um todo fechado parece problemática desde as primeiras tentativas de auto-objetivação. O sujeito nunca esteve só em sua tarefa de autoconhecimento, pois voltar-se para si não significa excluir o outro, seja Deus, o amigo das cartas ou o mestre dos diálogos. A busca pela verdade individual desdobra-se na percepção alheia, desfazendo a ideia de uma subjetividade totalmente autocentrada.

Outra importante contribuição de Petrarca consiste em inscrever a confissão no campo da intimidade. Nesse sentido, é válida a explicação fornecida pelo próprio autor sobre o título dado à obra. Vejamos:

Portanto, para que um colóquio tão íntimo não viesse porventura a cair no esquecimento, tendo decidido pô-lo por escrito, redigi este pequeno livro: não que eu o queira enumerar entre as minhas outras obras, ou que espere obter fama dele (tenho algo maior em mente), mas para poder saborear pela leitura, sempre que quiser, a mesma doçura que experimentei nesse colóquio. Tu, portanto, livrinho, esquivando-te ao encontro dos homens, contentar-te-ás em permanecer comigo, lembrado do teu nome próprio. De facto, tu és o meu segredo e assim te chamarás (PETRARCA apud SILVA, 2012, p. 84).

Enfim, ao transformar a confissão em segredo circunscrito ao foro íntimo, Petrarca anuncia a emergência de uma nova subjetividade, de um novo estar no mundo, baseado na singularidade da vida humana. De certa forma, o "livrinho" de Petrarca, colocado pelo próprio autor à margem de seus demais escritos, talvez ocupasse hoje o lugar que costuma ocupar um diário no conjunto da obra de um escritor. Podemos dizer, então, que *O meu segredo* é marcado por um desejo de esclarecimento interior que prescinde do diálogo com o Criador. É no Renascimento, portanto, que o indivíduo começa a

emancipar-se dos laços coletivos em busca de uma existência particular e única. Não por acaso, é nesse período que surge o texto comumente apontado pela crítica como um dos precursores do diário. Trata-se de *Journal*, do francês Gilles de Gouberville, cujos manuscritos datam de 1549 a 1562. Neles, o importante fazendeiro da região da Normandia registra fatos cotidianos, aparentemente triviais, que revelam facetas de sua privacidade. No entanto, o primeiro grande exemplo de diário é dado por Samuel Pepys apenas no século seguinte. As anotações do inglês, que cobrem o período de 1660 a 1669, são relevantes não só pelo que revelam do cotidiano londrino de seu tempo, mas, sobretudo, pelo modo como abordam a vida privada. Nesse contexto, a filosofia cartesiana contribuiu para a superação definitiva da noção de transcendência que marca a concepção de vida e de existência presente em Santo Agostinho, configurando-se em um marco da subjetividade moderna.

A conquista da intimidade, entretanto, é um processo que se consolida apenas no século XVIII, resultado da Reforma Protestante, do liberalismo econômico e da ascensão da burguesia. O auge da luta pela individualidade ocorre com Rousseau, que, com suas *Confissões*, de 1782, funda a autobiografia propriamente dita no Ocidente. Antes de passar ao modo como Rousseau se apropria desse gênero, gostaríamos de abordar uma forma intermediária: o ensaio. Como já vimos, é no Renascimento que surgem as primeiras manifestações de individualismo, ainda que não seja na concepção moderna do termo. No período, humanistas como Petrarca resgatam o estudo do homem, que passa a olhar para si mesmo. Nesse contexto, destaca-se também o nome de Michel de Montaigne, considerado o mestre do gênero ensaístico.

De fato, o interesse pelo indivíduo é o que norteia a escrita de *Ensaios*, obra publicada pela primeira vez em 1580. No terceiro livro, o autor dirá: "Gostaria mais de entender-me bem a mim mesmo do que a Cícero" (MONTAINGE Apud LIMA, 1993, p. 65). A passagem sugere uma recusa ao saber instituído em nome da centralidade do sujeito no processo de conhecimento. Para Montaigne, boa parte daquilo que se entende por "razão" é, na verdade, "imaginação". Em outro trecho, o filósofo investe contra o homem racional, tratando-o ironicamente por "homenzinho": "As regras

positivas de tua invenção te ocupam e te atam, bem como as regras de tua paróquia" (Ibidem, p. 62). Montaigne suspeita da confiança excessiva na razão, pois aquilo que se entende por "ciência", na sua visão, não resultaria da análise acurada ou da investigação profunda, e sim do hábito. Então, para superar a imaginação e o costume, Montaigne concentra-se no fato, entendido como aquilo que é passível de conhecimento. E nenhum fato pode ser mais concreto do que o indivíduo. É por isso que Montaigne pauta sua reflexão a partir de seu eu, conforme se pode ver em *Ensaios*.

A princípio, a obra poderia ser considerada uma autobiografia, pois, ao contrário da carta e do diálogo, não se dirige a um interlocutor específico, ou seja, a introspecção de Montaigne é, de fato, solitária. Tornou-se conhecida a correspondência de Montaigne com Étienne de La Boétie, outro humanista francês. Porém, com a morte do amigo, Montaigne busca um modelo de comunicação adequado para o que deseja dizer. Como resultado, tem-se a forma híbrida do ensaio, que oscila entre a análise, o cotidiano e a reflexão elevada. Ao lado de questões de grande densidade, como a condição humana, encontramos pensamentos sobre, por exemplo, a flatulência.

Embora circule pelos temas mais variados, cumpre observar que Montaigne é guiado, sobretudo, pela própria experiência. "Dos exemplos que aqui reproduzo, tirados do que ouvi, fiz ou disse, evitei alterar as mais ínfimas circunstâncias" (Ibidem, p. 65). Passagens como essa revelam o teor autobiográfico de *Ensaios* não só pelo que podem ter de reveladoras de sua percepção pessoal, mas também pelo compromisso com a verdade dos fatos. No entanto, outras atitudes do autor colocam-se na contramão da autobiografia.

A primeira delas diz respeito à modéstia, pois Montaigne afirma que não crê na relevância dos fatos que compõem sua trajetória: "Não posso registrar minha vida por minhas ações, pois a fortuna as põe muito em baixa" (Ibidem, p. 85). Ora, se o desejo de compartilhar com os outros fatos marcantes da vida é o que muitas vezes sustenta o gesto autobiográfico, como negar isso? Em segundo lugar, está a autodesconfiança: "Eu, que sou rei da matéria de que trato e que não devo prestar contas a ninguém, entretanto não me creio totalmente" (MONTAINGE Apud LIMA, 1993, p. 85). Ora, a descrença

no sujeito que narra seria incompatível com a escrita autobiográfica, baseada no domínio de si mesmo e na consciência sobre a personalidade.

Para muitos, o ensaio montaigniano é composto por autorretratos, o que explica a presença de recursos pictórios ao logo da obra:

Mostro-me por inteiro. É uma peça anatômica em que, ao primeiro golpe de vista, aparecem as veias, os músculos, os tendões, cada peça em seu lugar. Não são meus gestos que escrevo, sou eu, é minha essência (MONTAIGNE Apud LIMA, 1993, p. 77).

O fragmento sugere que Montaigne crê na existência de um núcleo interior, que permanece inalterado ao longo da existência. Porém, em outro momento, o ensaísta francês nega a ideia de "essência". Ao contrário do que disse antes, ele afirmará: "Não pinto o ser. Pinto a passagem. (...) Minha alma está sempre em aprendizagem e sob prova" (Ibidem, p. 70). As citações, aparentemente contraditórias, nos levam a crer que, embora Montaigne queira pintar com palavras toda sua inteireza, ele não está empenhado em fixar uma imagem de si mesmo. Isso acontece porque o sujeito montaigniano, apesar de consciente de sua individualidade, não é aquele de inspiração cartesiana, autocentrado e dono de si. Logo, o caráter assistemático do ensaio tem relação com uma identidade que finca os pés no movediço: "Não viso aqui senão a descobrir a mim mesmo, que, por acaso, será outro amanhã, se nova aprendizagem me muda" (Ibidem, p. 50).

Além do aspecto mutável da identidade individual, há ainda outro fator que impede o reconhecimento de *Ensaios* como autobiografia. Ao apresentarse "de pé e deitado, de frente e de costas, à direita e à esquerda e como todas as dobras naturais" (Ibidem, p. 87), Montaigne pinta o retrato do homem, e não do filósofo. Nesse sentido, é possível estabelecer um contraponto com Agostinho e Abelardo e uma aproximação com Petrarca, pois aos primeiros interessa a verdade intelectual, e ao segundo a verdade interior. Por outro lado, apesar de voltados para a existência individual, momentos há em que os autorretratos compostos por Montaigne se despersonalizam. É o que acontece, por exemplo, quando o autor fala sobre as dores que sente, provocadas por cálculos renais:

Já entro em composição com esse viver em cólicas. (...) Os homens são tão atraídos pelo seu ser miserável que não há condição, por mais rude que seja, que não aceitem, desde que aí se conservem (Ibidem, p. 56).

Nessa passagem, o retrato montaigniano começa pela descrição de um estado íntimo e termina em generalização, como se o "pintor" partisse de um dado particular para dele extrair uma verdade sobre os homens em geral.

Então, por mais que Montaigne seja considerado o "sagrador do indivíduo", expressão utilizada por Costa Lima, a verdade é que esse indivíduo ainda não está em busca de sua singularidade. Ainda que Montaigne tenha libertado o indivíduo dos modelos a serem seguidos, a verdade é que ele ainda não se empenha na afirmação de sua interioridade. Para que a autobiografia se sustente como gênero, é preciso mais do que a sagração do indivíduo, é preciso promover sua exaltação, o que só ocorrerá com as *Confissões* de Rousseau.

1.2 O paradigma de Rousseau

Escrita entre 1764 e 1770, a autobiografia de Rousseau apresenta um modo, até então inédito, de falar de si. Logo nas primeiras linhas, o autor ressalta o ineditismo de seu projeto: "Dou começo a uma empresa de que não há exemplos, e cuja execução não terá imitadores" (ROUSSEAU, 2008, p. 29). Em seu início, a confissão de Rousseau até faz lembrar a de Agostinho, pois elege Deus, o "Ente Eterno", como ouvinte: "(...) virei, com este livro nas mãos, comparecer diante do soberano Juiz" (Ibidem, 30). Logo, porém, as diferenças entre ambos se tornam evidentes. A primeira delas diz respeito ao interlocutor. Em Rousseau, o papel desempenhado por Deus é, aos poucos, delegado aos leitores. O pensador genebrino aposta na comunicação entre mortais, a exemplo do que já fizera Petrarca, só que sem testemunhas. Rousseau dispensa a presença da Verdade, exterior ao sujeito, pois agora ela pode ser encontrada em seu interior. A principal novidade, porém, em relação a todos os seus predecessores está na afirmação de uma existência única, baseada na idiossincrasia pessoal: "Não sou feito como nenhum dos que já vi; e ouso crer que não sou feito como nenhum dos que existem" (Ibidem, p. 31). Além disso,

há uma nova posição sobre o sentido do perdão. Quando Rousseau se apresenta diante de um tribunal, não é para obter a salvação espiritual, e sim para reivindicar o direito a um novo julgamento. Rousseau não fala como um homem arrependido, e sim como um perseguido. Por se considerar um injustiçado pelos homens, transforma suas *Confissões* em instrumento de defesa. Logo, tão ou mais importante que o conhecimento de si é o reconhecimento de si pelos outros. Isso reforça a ideia, já sugerida, de que a subjetividade se forma na alteridade, contrariando a ideia de que a verdade individual tem no sujeito sua única morada.

No estudo Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo, Starobinski (2011, p. 261) afirma que seu personagem-tema escreve sob ameaça, pois, para defender-se, é preciso "dizer tudo", o que envolve, naturalmente, outras pessoas. "O chão sobre o qual estou tem olhos, as paredes que me cercam têm ouvidos e (...) temem sempre que a verdade se escape por qualquer fendazinha" (ROUSSEAU, 2008, p. 261). Na abertura do sétimo livro de Confissões, Rousseau revela que retomou a escrita de suas memórias depois de dois anos de silêncio. Ele afirma não ter feito nada de grande, seja para o bem ou para o mal, e reforça que seu objetivo é apenas advogar em seu favor, e não promover sua imagem pessoal: "(...) tenho medo que o leitor esqueça que não faço minhas confissões por imaginar que faço minha apologia" (Ibidem, p. 260). De fato, Rousseau não é alguém, digamos, "importante". Filho de um renomado relojoeiro, aos treze anos aprendeu os ofícios de escrivão e gravador. Tendo ainda exercido funções de secretário e preceptor, Rousseau sempre teve que trabalhar para garantir seu sustento. Não se trata de um bispo, como Agostinho, nem de um fidalgo, como Montaigne. Longe dos títulos que poderiam lhe atribuir alguma distinção, Rousseau é um trabalhador assalariado. O que leva, então, um homem como ele, que ganha o pão de cada dia com o suor de seu rosto, a escrever a história de sua vida, considerada sem importância? A resposta a essa pergunta é: simplesmente porque ele é um homem. Contrariando as tradições auto e biográficas que vinham desde Plutarco, autor do célebre Homens ilustres, Rousseau reivindica o direito do homem comum de falar de si, como se o que tem a dizer também fosse digno de atenção pública e análise criteriosa. A esse respeito, as palavras de Starobinski (2011, p. 253) funcionam como uma síntese do que acabamos de dizer: "A obra que Rousseau não será então apenas a de defesa de um perseguido que proclama sua inocência. Será também o manifesto de um homem do terceiro estado (...)".

Para realizar os objetivos que deseja, Rousseau assume, de antemão, um compromisso com a sinceridade: "Disse o bem e o mal com a mesma franqueza" (ROUSSEAU, 2008, p. 29). Mas o que ele pensa sobre a natureza lacunar da memória? Embora Rousseau lamente não ter escrito diários durante suas viagens, não entende os lapsos narrativos como um problema, pois seu relato assenta sua veracidade no sentimento. "Posso fazer omissões nos fatos, transposições, erros de datas; mas não posso me enganar sobre o que senti" (Ibidem, p.260). Logo, o sentimento atua em Rousseau como a força reguladora da vida e cerne da personalidade. Não por acaso, uma das palavras mais recorrentes ao longo da obra é "coração". Logo nas primeiras linhas, Rousseau avisa ao leitor como pretende buscar a verdade sobre si mesmo: "Sinto meu coração" (Ibidem, p. 29). Por trás dessa exaltação do indivíduo e da supremacia do sentimento, está uma revolta contra o estado e os padrões instituídos pela sociedade. "A rebelião do coração", como dirá Hanna Arendt (2007, p. 49) em A condição humana. Em Nova Heloísa, publicado em 1760, Rousseau já havia denunciado o casamento como imposição familiar. Em Confissões, a insubordinação às regras sociais se faz evidente no episódio em que Rousseau assiste à encenação de sua peça Le Devin du Village, o que acontece na presença do rei. Diante de um teatro lotado por pessoas elegantemente vestidas, ele se questiona a respeito da roupa escolhida para o evento. Então ele concluiu: "Se eu recomeçar a me sujeitar à opinião pública em qualquer coisa, depressa ficarei completamente escravizado" (ROUSSEAU, 2008, p. 345). A reflexão, na verdade, faz parte de um "pequeno solilóquio", em que o autor suspende a narração dos fatos para estabelecer um diálogo consigo próprio. Portanto, o mergulho na subjetividade feito por Rousseau é muito mais profundo do que aquele realizado por seus antecessores. Como o próprio autor diz, ele "desnuda seu íntimo", configurando um gesto de radicalização da individualidade.

Valendo-se dos mesmos artifícios já utilizados por Montaigne, Rousseau pretende, enfim, pintar a si mesmo: "Mostrei-me tal qual era" (Ibidem, p.29). Porém, os recursos pictóricos não seriam suficientes para compor o autorretrato desejado por ele. A pena (ou pincel) do observador externo capta apenas a superfície de seu modelo, mas é preciso alcançar sua profundidade psicológica, explorar os recônditos da subjetividade. Será com palavras, e não com tinta, que Rousseau responderá à pergunta que motiva suas confissões: quem sou eu? Como não pode haver palavra que o resuma, Rousseau decide contar-se. Acredita que, expondo os fatos de sua vida, é capaz de compor um retrato mais fiel de sua pessoa do que faria um pintor. E nisso reside outra diferença em relação às experiências anteriores no campo da escrita de si: a importância dada ao enredo. Em Agostinho, a narração dos fatos já basta. Nas confissões do genebrino, é preciso encadeá-los, dar-lhes uma feição romanesca. Rousseau está certo de que, ao final da leitura, o leitor lhe conectará um julgamento mais justo. Assim sendo, o autor estabelece um princípio de causalidade psíquica. Para que o leitor compreenda seu comportamento, é preciso esclarecer-lhe as origens, ou seja, mostrar como se tornou o que é. Então, Rousseau passa por todas as etapas de sua vida, cada qual descrita em seus detalhes. O resultado é uma obra volumosa, dividida em onze capítulos. Escrever uma autobiografia significa, então, revelar as condições históricas, psicológicas e materiais que possibilitaram a existência do sujeito que narra. Em vários momentos de seu relato, pede licença ao leitor para alongar-se em determinados pontos de sua trajetória, que, aparentemente sem importância, podem ser reveladores de sua personalidade: "Sei bem que o leitor não tem grande necessidade de saber tudo isso; eu é que a tenho de o dizer" (ROUSSEAU, 2008, p.43). Seguindo essa linha de raciocínio, Rousseau atribui traços marcantes de seu temperamento às leituras feitas na infância, quando adquiriu, segundo ele, gostos raros entre crianças de sua idade. Tendo esgotado os romances deixados pela mãe, falecida dias depois de seu nascimento, Rousseau passa à leitura de escritos sobre política, de autores como Aristídes e Brutus. Isso explica, então, seu "caráter indomável e altivo" que o atormentou ao longo da vida. Como afirma Starobinski (2011, p. 22), é

com Rousseau que, pela primeira vez, a consciência terá um passado, tornando possível sua narrativização.

Mas, quando o sujeito narra sua vida, não haveria sempre o que lembrar e o que esquecer? Como já foi dito, embora Rousseau tenha consciência do funcionamento seletivo da memória, seu relato não pode ser considerado menos verdadeiro, pois é motivado pela sinceridade: "Talvez tenha imaginado ser verdadeiro o que eu acreditava que o devesse ser, porém jamais o que soubesse ser falso" (ROUSSEAU, 2008, p. 29). Com isso, Rousseau esclarece que, embora seu relato possa não corresponder integralmente à verdade dos fatos, não se pode dizer que tenha agido de má fé. Se ele promete mostrar "um homem em toda a verdade da natureza", então o leitor não deve ter razões para duvidar disso. Assim, ficam estabelecidas as bases do que mais tarde ficará conhecido como "pacto autobiográfico", conceito elaborado por futuros teóricos da autobiografia.

Como se pode ver, alegando sinceridade e transparência totais, Rousseau se diz incapaz de dissimular. Porém, quando o indivíduo surge, no Renascimento, ele traz consigo a dissimulação como prática, o que nos permite dizer que ele já nasce sob fissura, desfazendo a ideia de que um dia já foi, de fato, único. Costa Lima (1986, p. 257) explica por quê: "A complexidade da vida renascentista, ou seja, das relações de trabalho e poder, já impede a permanência de um ideal de conduta una." Por isso, ele adverte que adotar o Renascimento como um ponto de ruptura na história da subjetividade pode ser um equívoco. Afinal, se a dissimulação já era um problema para a confissão católica, então, o sujeito já não formava um todo único, sendo capaz de desdobrar-se em quantos forem necessários à sobrevivência. É o que Shakespeare tenta demonstrar através de muitos de seus personagens. Dentro de uma ética renascentista, a dissimulação, embora moralmente condenável, é vista como necessária à vida em sociedade, na qual circulam interesses conflitantes. Hamlet, por exemplo, é uma consciência em conflito à qual temos acesso por meio de seus monólogos. Porém, ao interagir com outros personagens, assistimos ao espetáculo da dissimulação; Hamlet se finge de louco para se proteger de planos escusos.

Ainda na tenra idade, Jean-Jacques descobre o poder das aparências. Ele nos conta que seu pai, tendo entrado em desavença com certa figura local, foi obrigado a abandonar Genebra, deixando-o aos cuidados da família Lambercier. A tranquilidade da vida em Bossey foi interrompida pelo episódio em que se torna alvo de uma acusação injusta. Estava o jovem fazendo suas lições sozinho em um quarto quando uma criada entrou e depositou os pentes da Srta. Lambercier em uma chapa. Ao retornar ao quarto, a moça percebe que os pentes estavam quebrados, e a culpa recai, naturalmente, sobre o menino. Rousseau, em tom de revolta, descreve a dor física e moral que toma conta de seu corpo e de seu espírito depois da punição severamente infligida. Cinquenta anos depois do incidente, ele declara "à face do céu" que era inocente. Essa experiência, em que conhece o "sentimento da violência e da injustiça", também mostra a Rousseau o quanto as aparências podem enganar, mesmo a pessoas dóceis e razoáveis como os Lambercier. O episódio demonstra que a consciência de Rousseau não pode ser alcançada pelos olhos externos, ou seja, o que se passa em seu interior não é tão transparente assim ao olhar alheio. Dizendo com outras palavras, Rousseau aprende a mentir. Naquele momento, porém, ele ainda não sabia que as aparências poderiam condenar, mas logo saberá tirar proveito disso. Aos treze anos, ele retorna a Genebra, onde passa a viver sob a tutela do mestre Ducommun para aprender os ofícios de escrivão e gravador. Sentindo-se rejeitado na nova casa, logo desenvolve algumas estratégias de sobrevivência: "Eis como aprendi a desejar em silêncio, a me esconder, a dissimular, a mentir (...)" (ROUSSEAU, 2008, p. 52). Ele nos revela, por exemplo, como começou a praticar pequenos furtos, sem grandes consequências. No entanto, um dos episódios mais famosos de Confissões consiste no sumiço de uma fita quando já se encontrava acolhido pela Sra. de Vercellis. Aproveitando-se do ambiente confuso, causado pela morte de um dos familiares da casa, Jean-Jacques afana o objeto e, uma vez encontrado, quiseram saber onde o tinha achado. Foi então que o jovem Rousseau acusou Marion, a cozinheira. Quando se lembra do ocorrido, ele reflete: "os preconceitos estavam a meu lado". De fato, aqui as aparências contribuem para sua absolvição, mas uma absolvição apenas aos olhos dos outros, pois, para aquele que culpou uma mulher honesta, não haverá remédio para o

remorso. Esse fato é tão marcante na vida de Rousseau, que também estimula o desejo de passar a vida a limpo: "(...) o desejo de me livrar dele [o peso na consciência] de algum modo contribuiu para a resolução que tomei de escrever minhas confissões" (ROUSSEAU, 2008, p. 98).

Ao analisarmos esses dois eventos, podemos chegar a uma conclusão: se é verdade que Rousseau assume total compromisso com a transparência ao contar os fatos de sua vida, não é assim que parece ter vivido. Ou seja: a sinceridade seria um critério para narrar, mas não para viver, o que estabeleceria uma cisão entre o discurso e a prática. É com base nisso que Costa Lima (1986, p. 291) não vê em Confissões uma demonstração de sinceridade, mas talvez de cinismo. Em relação ao caso da fita, o crítico alega que Rousseau sequer admite seu erro. Ao contrário, ele tenta justificá-lo, atribuindo-o tão somente à "fraqueza", o que torna sua falta "muito menos cruel". Embora diga que "ninguém poderá pensar que procurei atenuar a negrura do meu crime", é exatamente isso o que faz logo em seguida, quando revela o que estava por trás do seu gesto: ele culpa a moça em nome de sua amizade por ela, pois o que ele pretendia fazer era dar-lhe um mimo de presente. Costa Lima vai ainda mais adiante em sua argumentação ao mencionar o abandono dos cinco filhos por parte de Rousseau. Em suas confissões, ele alega falta de recursos e acrescenta, por meio da terceira pessoa: "Jamais em um só instante de sua vida Jean-Jacques pode ser um homem sem sentimento, sem entranhas, um pai desnaturado" (ROUSSEAU, 2008, p. 357). Nesse trecho, Rousseau parece negar diretamente uma das tantas acusações feitas por Voltaire no panfleto O sentimento dos cidadãos. De caráter difamatório, o texto, distribuído pelas ruas de Paris, questiona a conduta individual do forasteiro. Muitos consideram que os questionamentos em torno da paternidade teriam contribuído para a escrita de Confissões, iniciada em 1774, o mesmo ano em que se dera a controvérsia com Voltaire. Enfim, na visão de Lima (1986, p. 291), o relato feito pelo genebrino é marcado pelo processo de vitimização de um homem vaidoso: "(...) o autor combina o talento lacrimoso de sempre se representar como o mais desgraçado dos homens com a atitude de um não menos constante exibicionista" (Ibidem, p. 292).

Em relação ao exibicionismo de Rousseau, há quem diga, realmente, que seria um traço de sua personalidade, admitido por ele próprio. "Creio que nunca um indivíduo da nossa espécie foi por natureza menos vaidoso que eu" (ROUSSEAU, 2008, p. 36). Por outro lado, há quem procure enxergar o que estaria por trás desse impulso exibicionista. É o caso de Starobinski, que investe em uma abordagem de viés psicológico da confissão rousseauniana. O teórico elege como questão central da vida de Jean-Jacques a morte da mãe, falecida dias depois de seu nascimento em função de complicações no parto. Logo nas primeiras páginas do relato, o autor antecipa aos leitores a causa de sua existência conturbada: "Custei a vida de minha mãe, e o meu nascimento foi a primeira de minhas desgraças" (Ibidem, p. 31). Com base nesse dado primordial, Starobinski explica traços de comportamento de Rousseau, inclusive de ordem sexual, como seu masoquismo declarado. A descoberta desse "gosto absurdo", nas palavras do próprio Rousseau, deu-se durante sua estada em Bossey. O narrador nos conta que, certa vez, por conta de uma travessura, havia recebido uma severa punição da Srta. Lambercier, que tinha por ele uma "afeição de mãe". Porém, a sessão de palmadas nas nádegas surtiu efeito contrário ao desejado, pois o pequeno Jean-Jacques sequer conseguia esconder a ansiedade pela próxima surra: "(...) eu encontrara no sofrimento, na própria vergonha, um misto de sensualidade que me deixava mais desejo que medo" (Rousseau, 2008, p. 37). Tendo percebido a reação do garoto, a Srta. Lambercier delega a tarefa a seu irmão, o que, naturalmente, não desperta o mesmo sentimento no menino. Corroborando a hipótese de um complexo de Édipo - Rousseau tratava a Sra. Warrens, sua amante, como "mamãe" – o próprio Jean-Jacques confere centralidade ao episódio: "Quem acreditaria que esses açoites, recebidos por um menino de oito anos, das mãos de uma mulher de trinta, decidiram dos meus gostos, dos meus desejos (...) pelo resto de minha vida" (Ibidem, p. 38). Starobinski pergunta se o masoquismo seria uma forma inconsciente de pagar pela culpa de ter nascido. Sendo verdadeira ou não essa hipótese, o fato é que os devaneios masoquistas de Rousseau o levaram a adotar uma conduta curiosamente ambígua: ao mesmo tempo em que não tinha coragem de declarar seu fetiche a qualquer mulher que fosse, ele não tinha pudores em mostrar-se para o sexo

oposto: "Não se pode descrever o prazer idiota que eu tinha em me exibir aos olhos delas" (Ibidem, p. 102). Como não havia meios para satisfazer seus desejos extravagantes, o então adolescente Jean-Jacques valia-se de uma estranha manobra, que consistia em andar nu pelas "aleias sombrias" e os "recantos escondidos", o que lhe rendeu alguns incidentes. Na análise de Starobinski (2011, p. 236), essa estranha prática consiste em um convite silencioso que Jean-Jacques tem vergonha de fazer explicitamente, levando as mulheres a tomarem a iniciativa. Longe de reduzir a leitura de *Confissões* às anomalias eróticas de seu autor, Starobinski propõe que o exibicionismo sexual de Rousseau se converte em exibicionismo da personalidade como um todo. Jean-Jacques acreditava que bastaria expor-se para exercer o fascínio de todos à sua volta. Isso explicaria tanto a nudez como o desejo de falar de si em livro, ou seja, despir-se em palavras.

Em síntese, podemos pensar nas *Confissões* de Rousseau como o retrato psicológico de um homem tímido. Contribuem para essa leitura as numerosas referências à sua timidez, como acontece nesta passagem: "(...) a vergonha de errar em público me afeta extremamente; porque, embora sensível aos louvores, sempre o fui muito mais à vergonha" (Rousseau, 2008, p. 37). Enfim, como todo tímido, Jean-Jacques tem uma preocupação excessiva com a opinião alheia e com a reação dos outros à sua presença. Como se, no fundo de sua introversão, desejasse não apenas ser visto, mas também ser amado. Entretanto, as contradições de Rousseau não param por aí.

Ao contrário do sujeito montaigniano, o narrador de *Confissões* se caracteriza pela confiança absoluta em si mesmo, como ele faz questão de dizer no segundo livro de *Confissões*: "Estou seguro de mim" (Ibidem, p. 40). Essa segurança, como já vimos, vem da capacidade de sentir, como bem sintetiza Costa Lima (1986, p. 295): "Rousseau pretende dar ao coração a irredutibilidade que Descartes concedera ao cogito." Assim como a razão cartesiana, o coração de Jean-Jacques não se engana. Não são raros os momentos, porém, em que essa certeza de si parece relativa. Por diversas vezes, Rousseau emprega a palavra "contradição" para descrever a própria personalidade. No primeiro livro de *Confissões*, ele se refere a seu caráter

como "efeminado" e ao mesmo tempo "indomável", flutuando entre a "fraqueza" e a "coragem", entre a "moleza" e a "virtude", entre a "avareza" e o "desprendimento". Às vezes, essas contradições parecem tão insolúveis, que o autor sugere haver mais de um Jean-Jacques. No terceiro livro, ele afirma: "(...) há ocasiões em que sou tão pouco semelhante a mim mesmo que me tomaria por outro" (Rousseau, 2008, p. 28). Isso demonstra que Rousseau não é tão senhor de si mesmo, conforme prega ao longo das páginas. Então, como saber a verdade sobre alguém que admite não ter sido o mesmo ao longo da vida? Como alcançar a essência de um indivíduo em constante metamorfose? A saída encontrada por Rousseau foi mostrar "todas as sinuosidades" de sua "alma" (Ibidem, p. 22), ou seja, investir na narração detalhada de sua vida para mostrar como se tornou o que é no momento em que, já velho, decide escrever suas memórias. Em vez de dizer simplesmente "este sou eu", Rousseau opta por uma narrativa minuciosa que força a atenção do leitor, levando-o a perceber detalhes que podem alterar o julgamento feito anteriormente sobre sua pessoa. Rousseau confia, então, na capacidade de síntese do leitor. E ele que deve, depois da leitura integral do texto, saber quem é, afinal, Jean-Jacques Rousseau. Àquele que se confessa cabe apenas apresentar os fatos, de forma que os outros possam reuni-los dentro de um todo coerente.

Apesar de Rousseau encontrar dificuldades para fixar seu verdadeiro eu, isso não quer dizer que não acredite na sua unidade. Pelo contrário, o autor de *Confissões* não tem a menor dúvida sobre isso: "Tudo é coeso (...) tudo é uno em meu caráter" (Rousseau, 2008, p. 259). A estrutura narrativa atua no sentido de superar as descontinuidades, apontadas pelo próprio Rousseau, atando as "pontas soltas" de sua personalidade. Então, fica delegada ao leitor a tarefa de, como diz Starobisnki, "reduzir a multiplicidade em unidade".

Ao colocar em prática seu projeto narrativo, Rousseau não dá o menor sinal de hesitação sobre a verdade dos fatos. "Eis o que fiz, o que pensei, o que fui", diz ao apresentar sua confissão. E Starobinski (2011, p. 16) complementa: "Tal como ele acredita ter sido, tal como quer ter sido." Com esse comentário, o teórico chama a atenção para o fato de que Rousseau recusa a ideia de que seu eu seria resultado de uma construção. Para o autor de *Confissões* nada poderia ser mais inadmissível, pois ele fala com o coração,

senhor de toda a verdade interior. A sua recusa é tão profunda, que, ao final do relato, é veemente contra aqueles que, por ventura, venham a duvidar dele: "Disse a verdade, se alguém sabe de coisas contrárias ao que acabo de expor, fossem elas mil vezes provadas, só sabe de mentiras e imposturas (...)" (ROUSSEAU, 2008, p. 591). Ou seja: eu sou o dono da verdade sobre mim e, caso alguém apresente outra versão sobre os fatos de minha vida, não passará de um mentiroso.

Rousseau parece ignorar que os mecanismos da memória podem levar à ficcionalização (às vezes mais, às vezes menos) inconsciente de si mesmo. Afinal, "dizer tudo" não atua como garantia de fidelidade, pois a verdade, contada sob o ponto de vista do sentimento, pode não corresponder à verdade dos fatos. O problema é que nosso personagem deposita uma fé tão cega em valores metafísicos, como a unidade do sujeito e a verdade, que não permite levar em consideração as contradições apontadas por ele próprio. Em outras palavras, podemos dizer que Rousseau funda um gênero cujas regras são discutíveis desde seu início. Se a autobiografia pretende revelar a verdade individual, então como lidar com o fato de que, em Rousseau, já temos um eu que se reconhece em estado de mudança? E se a autobiografia consiste em um relato retrospectivo da história de um indivíduo real, como lidar com a linha descontínua do passado? Dessa forma, fica esclarecida a "implicância" de Costa Lima com o texto de Rousseau. Não se trata de uma questão, digamos, "pessoal", mas da incoerência entre a obra e o gênero do qual se tornou modelo: "Começamos então a perceber que a resistência declarada que temos diante desse livro tem menos a ver como ele mesmo do que com as normas que ajudou a estabelecer" (LIMA, 1986, p. 293).

Na verdade, essas questões sobre subjetividade, memória e verdade, apontadas em *Confissões*, serão retomadas e aprofundadas em outros escritos autobiográficos de Rousseau. Em *Devaneios de um caminhante solitário*, por exemplo, ele se pergunta: "O que eu próprio sou? Eis o que me resta buscar" (ROUSSEAU, 1986, p. 30). Rousseau sugere que não se dá por satisfeito com as respostas encontradas na primeira tentativa de autoconhecimento e demonstra-se disposto a recomeçar a tarefa. Em outro contexto, ele dialoga com a máxima socrática: "O conhece-te a ti mesmo do templo de Delfos não é

tão fácil de seguir como eu acreditara em minhas *Confissões*" (ROUSSEAU apud STAROBINSKI, 2011, p. 246). Porém, é preciso salientar que o autoconhecimento, embora seja tratado como um problema, não chega a constituir-se em dilema existencial insolúvel. Por mais difícil que seja, ele é encarado como possível. Nada que um passeio solitário pelas ruas de Paris não seja capaz de resolver. Conhecer-se, porém, revela-se uma tarefa bem mais complexa do que antes: "Os verdadeiros e primeiros motivos da maior parte de minhas ações não são tão claros para mim mesmo por quanto tempo eu imaginara" (Ibidem, p. 247).

A dificuldade de Rousseau para fixar seu eu está diretamente relacionada a outra dificuldade apontada por ele mesmo: a de encontrar uma linguagem adequada para falar de si. Em outra obra, ele dirá: "Seria preciso, para o que tenho a dizer, inventar uma linguagem tão nova quanto meu projeto: pois que tom, que estilo adotar para desenredar esse caos imenso de sentimentos tão diversos (...)?" (Ibidem, p. 262). O autor de Confissões intui que a linguagem tradicional não é capaz de dar conta do que se passa no interior do sujeito, pois a palavra tomada em seu uso comum não tem o alcance desejado. Como base nisso, ele defende uma nova concepção de escrita, identificada com os ideais românticos de liberdade individual e de criação. Conforme sintetiza Starobinski, consiste em simplesmente "deixar agir a linguagem". A tradição ensina que o escritor é aquele que tem domínio sobre a palavra, e Rousseau defende que o escritor abra mão desse domínio racional em nome de uma escrita mais autêntica. Então, o relato autobiográfico será verdadeiro à medida que se entregar à lembrança e não oferecer resistência à linguagem em seu movimento espontâneo. As ideias de Rousseau irão ao encontro de toda uma geração de artistas românticos, como se pode ser no romance epistolar de Goethe. Em Sofrimentos do jovem Werther, de 1774, por exemplo, o narrador reflete sobre o fazer artístico e chega à conclusão de que toda regra destrói o verdadeiro sentimento. (GOETHE, 2004, p. 12). Em síntese, a proposta de Rousseau é pelo fim da hierarquia entre sujeito e linguagem, de modo que formem um todo único. Em vez de impor-se à palavra, o sujeito se torna a própria palavra: "O sujeito é sua emoção, e a emoção é

imediatamente linguagem" (STAROBINSKI, 2011, p. 267). Rousseau busca, então, uma linguagem que seja a comunicação exata do sentimento.

Enfim, ao desnudar sua alma em livro, Rousseau acredita ser o autor de um empreendimento único. Em nossa visão, porém, o pioneirismo do escritor vai além disso. Ao falar de si como nenhum mortal havia feito até então, Jean-Jacques se depara com a dificuldade de expressão. Em sua autobiografia, ele ambiciona "dizer tudo", mas não pode, impedido pela identidade sem repouso, pela memória vacilante e pela palavra ainda precária, apesar de seus esforços. Nesse sentido, o título da obra de Starobinski, seu intérprete e conterrâneo, não poderia ser mais sugestivo: *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. À vontade de dizer-se impõe-se a questão da subjetividade e da possibilidade – ou impossibilidade - de representação de si mesmo em um texto escrito.

Portanto, ao contrário do que se espera de um sujeito íntegro e racionalmente cognoscente, Rousseau admite que sinceridade absoluta e autoconhecimento pleno são conceitos relativos. Logo, se sua autobiografia representa o modelo para o gênero, então temos nela um ponto de partida problemático. Embora tenha sido severamente criticado por não dizer totalmente a verdade, ele adverte o leitor desde o início sobre esse problema: "Foi a história de minha alma que prometi" (ROUSSEAU, 2008, p. 260). Como se vê, Rousseau não promete fidelidade ao fato externo, e sim ao interno. É justamente por isso que, estrategicamente, ele busca uma linguagem que liberte sua autobiografia do compromisso com a referencialidade.

Resumindo, podemos dizer que Rousseau percebe questões relevantes sobre o que significa escrever uma autobiografia, mas evita problematizá-las. Se é verdade que Rousseau descobre essas ambiguidades, também é verdade que não as resolve, criando um impasse cujos desdobramentos serão sentidos mais nitidamente na modernidade, fase em que o pensamento ocidental sofrerá profundos abalos, como as crises do sujeito e da linguagem que darão novos contornos ao debate intelectual no final do século XIX e início do século XX: "A impossibilidade de Jean-Jacques tornar-se a transparência que desejou ser é o destino comum do indivíduo moderno" (LIMA, 1986, p. 295).

1.3 O contraponto de Nietzsche

De fato, muito do que Nietzsche tem a dizer sobre o homem moderno pode ser verificado em Rousseau, a começar pela relação problemática com o passado. Em Segunda consideração intempestiva (1874), Nietzsche alega que o sujeito moderno atribui excessiva importância à história e à memória. Segundo ele, é preciso saber esquecer, pois o excesso de passado prejudica o vivente, o apego ao que já foi imobiliza o sujeito. Disso resulta a ideia de que todo voltar-se para trás é marcado pelo sentido de fatalidade. Em Vontade de poder, Nietzsche (2008b, p. 74) refere-se a Rousseau como "homem de rancor", o que realmente parece ser ao se apresentar, no primeiro livro de Confissões, como "um velho extravagante, roído de cuidados e mágoas" (ROUSSEAU, 2008, p. 34). Em lugar do ressentimento, Nietzsche propõe uma reconciliação com o passado, o que não deve ser confundido com simples aceitação. A proposta nietzschiana é mais complexa e encontra sua síntese no conceito de amor fati (amor pelo destino), que consiste em um dizer-sim ao que já foi e não pode mais ser mudado, apenas assimilado e compreendido dentro de uma atitude nova. Em vez de maldizer ou tentar corrigir o passado, é preciso aceitar o fluxo da vida com mais naturalidade. Nietzsche encontra em Homero um exemplo disso: "Deve-se despedir da vida como Ulisses de Nausícaa – mais bendizendo do que apaixonado" (NIETZSCHE, 2012, p. 83). É nesse sentido que Nietzsche ataca o pessimismo de Rousseau, reduzindo sua luta pessoal a um ódio de plebeu: "Rousseau é orgulhoso em relação àquilo que é, apesar de sua origem; mas fica fora de si quando lhe fazem lembrar-se dela" (Idem, 2008b, p. 76). Essa distância entre o discurso e a prática significa, para Nietzsche, um sintoma da fraqueza da personalidade moderna. Segundo o filósofo alemão, os modernos sofrem com um excesso de saber que não consegue ser convertido em atitudes. Logo, o sujeito apresenta uma passividade que não condiz com o turbilhão de dados do qual se tornou depositário. A precariedade da vida externa leva, então, o indivíduo a supervalorizar sua vida interna, o que explicaria o orgulho que sente de sua interioridade. Para Nietzsche (2008b, p. 74), a autobiografia de Rousseau seria o sintoma de uma "vaidade inflamada", como se a instrução, guardada no "templozinho inacessível" da subjetividade, não fosse capaz de se converter em vida. Ainda sobre Rousseau, temos um pensador que, na visão de Nietzsche, é um homem doente que lançou as bases do movimento romântico, um dos mais influentes em todo o Ocidente: "O doentio em Rousseau foi o mais admirado e imitado" (Ibidem, p. 75).

No entanto, a crítica mais severa a Rousseau e a toda tradição que ele ajudou a fundar reside no campo da subjetividade. Valores como sinceridade e autoconhecimento pleno resultam de uma concepção de sujeito uno, estável e autônomo, que será questionada por Nietzsche e alguns de seus contemporâneos. A transição do século XIX para o século XX, identificada pelos historiadores como modernidade, é geralmente caracterizada como um período de efervescência nos campos do saber, da arte e da vida como um todo.

Trata-se de uma época marcada por sucessivos abalos conceituais, como a publicação de *A origem das espécies*, em 1859, de Charles Darwin, a divulgação da teoria da relatividade de Albert Einstein, em 1905, e o novo modelo atômico proposto por Ernest Rutherford, em 1911. De uma forma geral, podemos dizer que as pesquisas científicas da virada do século XIX para o século XX acabam por dessubstancializar a matéria, com consequências para a noção que o homem tem de si mesmo e do mundo que o cerca. É nesse contexto que Stuart Hall (2005, p. 34) identifica três grandes fissuras na episteme moderna: o pensamento marxista, a descoberta do inconsciente por Freud e a linguística estrutural de Saussure.

Para Marx, os homens podem até ser os autores da História, mas isso aconteceria apenas sob as condições que lhes são dadas, conforme adverte logo nas primeiras linhas de *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*:

Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha, e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, ligadas e transmitidas pelo passado (MARX, 1988, p. 7).

Com isso, Marx questiona o homem de ação que predomina nas abordagens dos acontecimentos considerados históricos e retira suas atitudes do campo da vontade individual, colocando-as sob o efeito de uma tradição.

Para Freud, a subjetividade seria o produto de processos psíquicos inconscientes, ou seja, nossas atitudes não podem ser explicadas apenas com base em escolhas conscientes. Se, para Marx, o legado das gerações anteriores é o que pesa sobre o indivíduo, para Freud, ele seria o resultado irremediável de seus instintos, ainda que pressionados pelos valores da civilização. Por sua vez, Saussure considera a língua como um sistema social que antecede o indivíduo, ou seja, sua estrutura é que determina os conteúdos, e não o contrário. A língua acaba por impor a maneira como interpretamos e dizemos as coisas do mundo. É nesse sentido que, mais tarde, Barthes dirá que a língua é fascista1. Com isso, Saussure rompe com a ideia de que nós somos os autores de nossos discursos, em parte porque eles são criados sempre em relação a outros, em parte porque não temos consciência disso o tempo todo. Muitas vezes, nossas afirmações, consideradas originais, baseiam-se em premissas anteriores sem que nos demos conta, simplesmente porque estamos imersos na cultura pela qual flui a "corrente sanguínea" (HALL, 2005, p. 40) da língua.

Mas, afinal, o que revelam tais concepções, oriundas da sociologia, da psicanálise e da linguística, sobre o sujeito? Elas demonstram que a subjetividade não existe a priori, mas se constitui no embate com os outros e com a complexidade do real. O que está em jogo nesses aspectos dos pensamentos de Marx, Freud e Saussure são os limites impostos à autonomia do sujeito racional de Descartes e ao indivíduo soberano do Iluminismo. Não é sem razão que o próprio Freud, conforme analisa Foucault (1997, p. 17) considera sua teoria uma das três grandes "feridas" no narcisismo ocidental, ao lado da revolução copernicana e do evolucionismo darwiniano. Depois de passar pela "humilhação cosmológica" e pela "humilhação biológica", o homem moderno experimenta a "humilhação psicológica", ao saber-se movimentado por uma inconsciência cujo funcionamento não pode ser completamente acessado ou conhecido.

Porém, a essa série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno é preciso acrescentar o pensamento de Nietzsche. Semelhante a

¹ "Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista. Ela é simplesmente fascista: pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer." (BARTHES, 2010, p. 14)

Marx, o filósofo efetua sua crítica da História, e o faz justamente em um século marcado pela importância dada ao passado. Em *Segunda consideração intempestiva,* Nietzsche defende o direito ao esquecimento, constantemente negado ao homem moderno. Tendo se tornado o sujeito do conhecimento, arrasta consigo "pedras indigeríveis de saber", permanecendo irremediavelmente preso ao passado, impedido de criar algo novo. Como disse Marx (1988, p. 7), "a tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos".

É por isso que, na imagem utilizada pelo filósofo na Segunda consideração intempestiva, o homem inveja o rebanho que passa, pois, para os animais, o sentido da existência é dado pelo limiar do instante, ou seja, eles não se ocupam do passado nem do futuro, apenas do seu presente. Nietzsche observa que essa concepção de História leva o indivíduo a agir de acordo com trajetórias modelares, cultivando a ilusão de que os grandes feitos podem e devem ser repetidos, porém "jamais poderia acontecer algo inteiramente igual em meio ao jogo de dados do futuro e do acaso" (NIETZSCHE, 2003, p. 22). Se o passado não pode ser imitado, aquele que crê nessa possibilidade corre o risco de tornar-se um arremedo. É assim que Marx vê os heróis da Revolução Francesa, como uma "conjuração de mortos". Homens como Robespierre e Napoleão seriam a reencarnação do que foram os Brutus, os Gracos e os Césares, ou seja, não passariam de personagens velhos apresentados sob uma nova roupagem. Com base nisso, Marx dirá, então, que a História pode até acontecer duas vezes, mas a primeira será como tragédia, e a segunda como farsa. E, da mesma forma que Nietzsche, entenderá o esquecimento como algo positivo:

(...) o principiante que aprende um novo idioma traduz sempre as palavras deste idioma para sua língua natal; mas, só quando puder manejá-lo sem apelar para o passado e esquecer sua própria língua no emprego da nova, terá assimilado o espírito desta última e poderá produzir livremente nela (MARX, 1988, p. 7).

Por outro lado, a valorização nietzschiana do esquecimento, se considerada de modo apressado, pode esbarrar em um problema ético. Compreender o esquecimento como simples negação do passado significaria libertar seus personagens da responsabilidade sobre suas ações, por mais drásticas que elas possam ter sido para os outros. É nesse sentido que Paul

Ricoeur defende o "dever de memória", o que equivale ao dever de "não esquecer", entendido como um apelo à justiça: "O dever de memória é, muitas vezes, uma reivindicação, de uma história criminosa, feita pelas vítimas" (RICOEUR, 2003, p. 6). Portanto, o filósofo partilha da opinião de que esquecer é o mesmo que apagar, de onde se conclui que o esquecimento, visto como inevitável, representa uma ameaça à memória e à História. A princípio, a visão de Ricoeur parece totalmente oposta à de Nietzsche, o que pode ser negado por uma análise mais cuidadosa.

Primeiro, é preciso esclarecer que, para Nietzsche, o esquecimento antecede a memória. O esquecimento não teria, então, o poder de apagar as marcas deixadas na memória, e sim o contrário: é a memória que tenta se sobrepor a essa força mais fundamental que é o esquecimento. Pensando dessa forma, esquecer só pode ser entendido como algo diferente de apagar. Para Nietzsche, esquecer é o mesmo que digerir. Na segunda dissertação de Genealogia da moral (2009, p. 43), o filósofo alemão afirma: aquele que não sabe esquecer é um "dispéptico", termo usado pela medicina para denominar um indivíduo que sofre de distúrbios digestivos. Ao associar o esquecimento à digestão, Nietzsche sugere que esquecer é um processo que leva tempo, pois é preciso incorporar certos elementos em detrimento de outros. Logo, se esquecer, em última análise, também significa reter, o esquecimento não pode se opor à memória. Enfim, conceber esquecimento como sinônimo de assimilação significa romper com a tradicional dicotomia memóriaesquecimento.

Essa visão positiva do esquecimento permite um olhar para trás livre do ressentimento, apontado por Nietzsche como um traço marcante da tradição cultural e filosófica. Para Nietzsche, aquele que sabe esquecer não conhece a culpa nem tem necessidade de perdão. Através de um esforço assimilativo, depois de "sacudir os vermes de si", seria possível até ter "amor aos inimigos", conforme diz, evocando uma passagem bíblica, no décimo parágrafo de *Genealogia da moral*. Trata-se de uma "reconciliação com o passado", nos termos propostos por Ricoeur. Embora o francês seja contrário a um "dever esquecer", ele admite a possibilidade de perdão, o que, no entanto, não deve ser confundido com anistia. Enquanto o perdão é refletido, a anistia é imposta,

impedindo o perdão verdadeiro. Por querer cicatrizar as feridas à força, a anistia inibe o luto, a "digestão" das mágoas. Então, quando Ricoeur trata o esquecimento como um processo de reelaboração do passado, ele se aproxima, de certa forma, da proposta nietzschiana.

Além de uma outra valoração para a história, a memória e o esquecimento, a filosofia nietzschiana promove o questionamento radical daquilo que se entende por subjetividade, linguagem e verdade, transformando sua argumentação em um verdadeiro discurso da desconstrução – mas também da construção de algo novo. Entendemos que o projeto filosófico de Nietzsche se mostra relevante para nossa investigação, à medida que questiona valores diretamente relacionados a pressupostos autobiográficos, como o desejo de revelar a verdade de um eu por meio da escrita. Vejamos de que forma o filósofo propõe uma reformulação para os mesmos.

Tradicionalmente, o sujeito é compreendido como unidade. Quando um indivíduo nasce, carrega consigo uma espécie de núcleo interior que com ele se desenvolve ao longo da vida, de forma que se garanta a manutenção de sua essência. Esse núcleo interior ou essência seria a identidade do sujeito, que permanece a mesma durante sua existência. Porém, Nietzsche não entende o sujeito como unidade, e sim como multiplicidade. Para o alemão, aquilo que a tradição filosófica intitula "sujeito" seria, na verdade, uma "síntese conceitual" entre as tantas identidades que habitam um indivíduo: "(...) nosso corpo não é mais que o sistema social de muitas almas" (NIETZSCHE, 2012, p. 30)².

Um dos conceitos centrais do pensamento nietzschiano é a "vontade de poder". Tudo aquilo que existe é, na verdade, uma resultante de forças que lutam entre si por dominação. Portanto, as coisas não existem em si mesmas, são apenas configurações provisórias. Assim como o mundo e a natureza não são estruturas estáveis, como já teriam demonstrado a Física e a Química, o sujeito não existe como substância - "o indivíduo é luta entre as partes" (NIETZSCHE, 2008b, p. 329) -, o que acontece em todos os níveis de sua

dirigente" (RICOEUR, 2014, p. 30 – grifo do autor).

² Paul Ricoeur comenta a teoria do sujeito como multiplicidade de Nietzsche: "É desse modo hiperbólico que compreendo fórmulas como estas: 'minha hipótese, o sujeito como multiplicidade'. Nietzsche não diz dogmaticamente – embora isso também lhe ocorra fazer – que o sujeito é multiplicidade: ele experimenta essa ideia; de algum modo joga com a ideia de multiplicidade de sujeitos a lutarem entre si, como 'células' a rebelar-se contra a instância

constituição, seja ela psicológica ou orgânica. Com isso, Nietzsche recusa a ideia de essência que sustenta a concepção tradicional de indivíduo: "A essência mais íntima do ser é vontade de poder" (Ibidem, p. 351). Isso equivale a dizer que a "personalidade" perde seu valor de transcendência e passa a ser explicada em termos psicofisiológicos. Para Nietzsche, ela não deve ser entendida como algo inato ao indivíduo, mas que se forma à medida que determinadas configurações nervosas e corporais se repetem. Logo, temos que a individualidade, além de múltipla, não resulta da reflexão, e sim do hábito. Ao compreender o indivíduo como luta entre forças instintivas, Nietzsche antecipa o debate sobre o consciente e o inconsciente e, com isso, a própria psicanálise. Não por acaso, em vários momentos de suas reflexões, ele se apresenta como um "grande psicólogo". Especula-se que talvez por isso Freud tenha silenciado a respeito do autor de *Assim falou Zaratustra*, apesar de seu contemporâneo.

Para Nietzsche, a noção de sujeito como unidade fixa e estável deriva da noção religiosa de alma. Isso significa que o conceito básico de toda a metafísica moderna tende a sustentar-se como crença. A exemplo do átomo, considerado indestrutível, a alma é, segundo o Cristianismo, eterna. Porém, as pesquisas científicas na virada do século XIX para o XX demonstram que o modelo atômico de Dalton é ultrapassado, pois fica comprovada a divisibilidade do átomo em partículas mais elementares dotadas de matéria. No campo filosófico, de modo análogo, Nietzsche investe contra aquilo que denomina "atomismo da alma": "Temos aberto o caminho para novas configurações e subutilizações da hipótese de alma; conceitos semelhantes ao de alma mortal ou alma como pluralidade de sujeitos" (NIETZSCHE, 2012, p. 24).

Conceber o sujeito como multiplicidade apresenta consequências para a forma como se entende o corpo. Se a subjetividade resulta da luta entre forças psíquicas, o corpo resulta, igualmente, da luta entre numerosos microorganismos por dominação. Logo, a vontade de poder é também a vontade orgânica que existe em tudo aquilo que vive. Da mesma forma que o sujeito deve ser entendido como uma configuração provisória entre os instintos, que pode mudar ou se repetir, e não como uma estrutura estável, o corpo deve ser entendido como processo, e não como unidade compacta. Além disso, Nietzsche confere ao corpo uma importância que lhe foi negada pelo

pensamento ocidental. Ao contrário das tradições metafísica e religiosa, que entendem os fenômenos corporais como prejudiciais à verdade e à salvação, Nietzsche afirma que é com o corpo que o homem conhece o mundo e interage com ele. Nesse sentido, ele pergunta em um fragmento póstumo: "Existe aberração mais perigosa do que o desprezo do corpo?" (NIETZSCHE Apud MARTON, 1990, p. 191). Ao propor "a ligação do orgânico com o inorgânico", a filosofia nietzschiana propõe a superação da dicotomia entre corpo e alma e resgata o corpo como o lugar da experiência sensível e do próprio conhecimento. No capítulo de *Assim falou Zaratustra* intitulado "Dos desprezadores do corpo", o filósofo dirá: "Há mais razão em teu corpo do que em tua melhor sabedoria" (NIETZSCHE, 2011, p. 33).

Enfim, ao entender o indivíduo como luta entre as partes, Nietzsche retira do sujeito sua substancialidade e, assim, esvazia um conceito sobre o qual se construiu todo um edifício de saberes. Recusar a subjetividade como substância significa, em última análise, romper com toda a tradição metafísica, iniciada por Platão e consolidada por Descartes. Logo, a desconfiança que recai sobre o sujeito afeta diretamente todo o saber produzido por ele. Se o sujeito, tal como sempre foi concebido, ou seja, uno, racional e cognoscente, é uma construção teórica, o que dizer sobre o modo como entende a si mesmo e o mundo à sua volta? Nietzsche (2008b, p. 290) dirá que "a maior fabulação é aquela do conhecimento". Para o filósofo, os conceitos, representados por palavras, não traduzem a verdade sobre as coisas que nomeiam, mas apenas uma interpretação sobre elas.

No ensaio *Nietzsche, Freud e Marx*, Foucault (1997, p. 23) aponta que esse seria o outro aspecto comum aos três pensadores: ao colocarem a linguagem sob suspeita, fundam um novo modelo de interpretação. Para Foucault, eles partem do princípio de que os signos já foram interpretados e cristalizados na cultura, cabendo-lhes investigar não os signos em si mesmos, mas o que estaria por trás dos sentidos atribuídos a eles. Assim sendo, a moeda, para Marx, o sintoma, para Freud, e a palavra, para Nietzsche, não se apresentam como fatos objetivos, mas como interpretações. Aliás, como diz a máxima nietzschiana, contida no aforismo 540 de *Vontade de poder*, "não existem fatos, apenas interpretações". Os signos, então, se comportam como

máscaras que escondem e sintetizam um edifício ideológico nada transparente. Logo, o que Marx, Freud e Nietzsche propõem, em seus respectivos projetos, é uma "interpretação da interpretação" (FOUCAULT, 1997, p. 60), e não mais uma interpretação do signo, como postulou Saussure. A própria relação entre significante e significado já se apresenta como interpretação, e não como algo absolutamente arbitrário.

Por último, cabe ressaltar que a desconstrução da noção tradicional de sujeito tem implicações para outros conceitos metafísicos, como livre-arbítrio, causa-e-efeito e a própria linguagem. Desde que Descartes sentenciou que "penso, logo existo", o sujeito é visto como causa de toda e qualquer ação. Ora, se pensar é uma ação, então pressupõe-se que deve ser realizada por um eu. Porém, para Nietzsche, a máxima cartesiana fica reduzida a um mero "hábito gramatical": que a cada ação deve corresponder um agente. Valendo-se de sua formação como filólogo, alega que juízos de valor são muitas vezes determinados por certas funções gramaticais, ou seja, estruturas linguísticas diferentes projetam diferentes modos de interpretar a realidade. Ele explica, por exemplo, que "os filósofos do território linguístico Ural-altaico (onde o conceito de sujeito tem menor desenvolvimento) verão, provavelmente, as coisas do mundo muito diferentemente dos indo-germânicos e dos muçulmanos" (NIETZSCHE, 2012, p. 31). Logo, para o filósofo alemão, o autor de Discurso do método teria sido ingênuo ao fundamentar seu pensamento em uma espécie de artimanha linguística. Em síntese, o que Nietzsche pretende é desconstruir a ideia de que existe um sujeito por trás da ação - o que existe é vontade de poder. Vejamos de que forma se estrutura seu raciocínio³.

Se o sujeito é a causa, ou seja, o agente, então deve haver uma força que o impele para a ação. Na ótica nietzschiana, porém, não há uma força, única e externa ao indivíduo, que seja capaz de movê-lo. O que ocorre é uma luta entre forças – no plural – que, no interior do indivíduo, concorrem para seu movimento. Assim sendo, a vontade é "algo que só tem unidade na palavra",

_

³ Paul Ricoeur questiona a desconstrução do cogito cartesiano feita por Nietzsche: "Não insistirei mais nesses argumentos, nos quais, em minha opinião, não se deve ver nada além de um exercício de dúvida hiperbólica levado mais longe que o de Descartes, voltado contra a própria certeza que este acreditava poder subtrair à dúvida. Nietzsche não diz outra coisa, pelo menos nesses fragmentos, senão o seguinte: *duvido melhor que Descartes*" (RICOEUR, 2014, p. 30 – grifo do autor).

pois ela compreende, na verdade, "uma pluralidade de sensações", tanto psíquicas quanto musculares. Enfim, ao tratar eventos orgânicos e inorgânicos como faces de um mesmo processo, Nietzsche desloca o sentido da vontade do plano metafísico para o psicofisiológico. A partir disso, chegamos a duas conclusões profundamente desestabilizadoras. A primeira delas diz respeito à noção de livre-arbítrio. Se as ações do sujeito não podem ser explicadas pela sua vontade individual — e sim pela confluência de processos orgânicos conscientes e inconscientes — então não existe livre-arbítrio.

Consequentemente, o sujeito não pode mais ser entendido como causa da ação. Para Nietzsche, "liberdade da vontade" e "causa e efeito" são sentimentos fantasiosos. Segundo ele, "a crença popular em causa e efeito é construída sobre a pressuposição de que a vontade livre é causa de todo efeito" (NIETZSCHE, 2008b, p. 337). Portanto, a filosofia nietzschiana representa um duro golpe contra a teoria mecanicista, que por muito tempo explicou o mundo com base em leis fixas e invariáveis, como se fossem verdades eternas. Nietzsche alerta, por exemplo, que causa e efeito são abstrações, "ficções psíquicas", interpretações sobre a realidade: "A própria gravitação não tem causa mecânica alguma, pois ela é, primeiro, a razão para consequências mecânicas" (Ibidem, p. 349). Na ausência de leis fixas, o único modelo possível é o acaso.

Enfim, o pensamento nietzschiano converge para a crise do sujeito e da representação que marca a transição do século XIX para o século XX. Nesse contexto, uma pergunta faz-se necessária: se considerarmos que o sujeito é múltiplo, que a verdade é uma ilusão e que o passado deve ser mais esquecido do que lembrado, o que esperar, então, da escrita de si? Respostas a essas questões parecem ter sido dadas pelo próprio Nietzsche em sua autobiografia. *Ecce homo* foi escrito em outubro de 1888, quando o filósofo completou quarenta e quatro anos. O que nos chama mais a atenção, no entanto, é que o filósofo que questionou os pilares da autobiografia – subjetividade, verdade e linguagem – conclui sua obra com um texto autobiográfico.

Assim como Rousseau, o ponto de partida de Nietzsche é a pergunta "quem eu sou?". No entanto, a resposta não poderia ser mais irônica: "Na

verdade, já se deveria sabê-lo, pois não deixei de dar testemunho de mim" (NIETZSCHE, 2008a, p.15). Enquanto Rousseau empenha-se em fixar uma imagem de si mesmo, Nietzsche não parece preocupado em afirmar sua identidade. No final do primeiro fragmento, ele declara a revolta contra o dever de dizer quem ele é, mas faz questão de deixar claro quem ele não é: "Não sou, por exemplo, nenhum bicho-papão, nenhum monstro moral - sou até mesmo uma natureza oposta à espécie de homem que até agora se venerou como virtuosa" (Ibidem, p.15). Em lugar de assertivas, Nietzsche opta por uma sequência de negativas e, diferentemente da postura defensiva de Rousseau, afirma que "preferiria antes ser um sátiro a ser um santo". Contrariando a tradição autobiográfica, o filósofo recusa a ideia de remorso, presentes nos relatos de Agostinho, Abelardo e Rousseau: "Não gostaria de abandonar uma ação após tê-la cometido, preferiria deixar o mau resultado, as consequências radicalmente fora da questão de valor" (Ibidem, p. 33). Ao contrário de seus predecessores, Nietzsche não se apresenta como alguém perturbado pelo passado e, por isso, não pretende transformar sua autobiografia em instrumento de salvação espiritual ou defesa pessoal. Para ele, a lembrança é uma "ferida supurante" (Ibidem, p. 28). Embora Nietzsche realize em Ecce homo um balanço de sua vida, não o faz de mãos dadas com o rancor, apesar de ter convivido com graves enfermidades desde a juventude e de ter contra si uma legião de críticos. Não obstante a agonia do corpo e da incompreensão coletiva, ele se diz grato à vida. Olhar para trás e não desejar que tudo tivesse sido diferente consiste no amor fati, de que tratamos anteriormente. No sexto fragmento do primeiro capítulo de Ecce homo, esse conceito é ilustrado pelo "fatalismo russo", a saber, quando o soldado deita na neve e, ao esperar pela morte sem revolta, acaba por conservar a vida. Como essa imagem, Nietzsche sugere que o ressentimento deve ser evitado a todo custo, pois ele consome uma energia que poderia ser empregada a favor do vivente. Como prova de seu bem-dizer ao que já foi, não é com pesar que Nietzsche fala de sua família ou de Wagner, que cedeu ao Reich. Pelo contrário, é com gratidão que fala da figura paterna, pastor luterano, e da amizade com Wagner, "o benfeitor de minha vida". Apesar das profundas divergências ideológicas, Nietzsche não pinta suas relações com amargura. Então, se Nietzsche não faz questão de

dizer quem é ou de problematizar seu passado, o que pretende, então, em um escrito como *Ecce homo*? Em nossa visão, Nietzsche deseja demonstrar "como alguém se torna o que é", conforme anuncia o subtítulo da obra. Porém, em vez de aplicar o princípio de causa e efeito, como faz Rousseau, Nietzsche apresenta-se, nos primeiros capítulos, em seus hábitos e costumes. Em vez de ir a fundo no passado para buscar as causas de sua personalidade na vida madura, Nietzsche prefere falar de suas leituras, de sua alimentação, da sua relação com o clima e de suas distrações. Não por acaso, Nietzsche escolhe para título de sua autobiografia a famosa frase com que Pilatos, lavando as mãos literalmente, apresenta Jesus, flagelado e humilhado, ao povo para que este decida seu destino: "Eis o homem". Eis, então, Nietzsche, que se oferece ao leitor na esperança remota de ser compreendido pelos homens de seu tempo, pois, como ele mesmo diz, "alguns nascem póstumos".

Por outro lado, "como alguém se torna o que é" encerra um problema, apontado pelo próprio autor: "Que alguém se torne o que é pressupõe que não suspeite seguer remotamente o que é" (NIETZSCHE, 2008a, p. 45). Em outras palavras, diríamos que, se o autoconhecimento é algo a ser buscado, então ele não existe, o que poderia ser entendido como falta. No entanto, Nietzsche recomenda prudência diante de indivíduos que se conhecem em profundidade: "Cautela, inclusive, com toda palavra grande, com toda grande atitude. Representam o perigo de que o instinto se entenda cedo demais" (Ibidem, p. 46). Isso não significa que o autoconhecimento seja uma tarefa totalmente inviável, mas ele questiona o modo como se tenta obtê-lo, ou seja, narrando aquilo que, segundo uma determinada escala de valor, é considerado importante e desprezando os pormenores da existência. A tradição autobiográfica ensina que o valor de um indivíduo está em seus feitos e realizações, e não em seus gostos e predileções. No entanto, para Nietzsche, essas "coisas pequenas" são muito mais importantes do que as "coisas grandes", que, na sua visão, não passam de construções, irrealidades; são as primeiras que traduzem os assuntos fundamentais da vida. Nesse sentido, explica Nietzsche, possuem valor autobiográfico até mesmo "os desacertos da vida, os momentâneos desvios e as vias secundárias" (Ibidem, p. 47).

É pensando assim que Nietzsche afirma não ter buscado em sua vida nenhuma tarefa engrandecedora ou algum sentido que a transcenda: "Não tenho na lembrança recordação de haver alguma vez feito esforço. (...) Querer algo, empenhar-se por algo, ter em vista um fim, um desejo - nada disso conheço por experiência própria" (Ibidem, p. 47). Apesar disso, ele reconhece que a grande tarefa de sua vida foi formular - e viver - a "tresvaloração dos valores", mas retira dela o peso existencial que costuma envolver aquilo que se entende por "missão". Portanto, com base em uma nova concepção de vida e, consequentemente, de escrita autobiográfica, Nietzsche combate o "santo", o "gênio" e, sobretudo, o "herói", pois, desde que os homens ocuparam a praça pública para falar de si ou de outros, o que se observa é uma tendência à glorificação. Por isso, ele manifesta o receio de ser "confundido": "Tenho um medo pavoroso de que um dia me declarem santo. Perceberão por que publico este livro antes, ele deve evitar que se cometam abusos comigo" (Ibidem, p. 102). Com isso, Nietzsche deixa claro que não pretende fundar escola ou ser imitado; nada poderia ser mais abusivo em relação àquele que empenhou todo seu pensamento contra qualquer tipo de fanatismo ou ideologia. Logo, é na contramão da cultura de si e do narcisismo autobiográfico que o filósofo alemão conta sua vida, ou seja, é como provocação que devemos ler *Ecce homo*.

A crítica nietzschiana à supervalorização do eu se faz ainda mais evidente nos títulos dados aos primeiros capítulos: "Por que sou tão sábio", "Por que sou tão inteligente" e "Por que escrevo tão bons livros". Para boa parte dos especialistas, a escolha dos títulos pode ser atribuída ao arroubo de sentimentos que teria dominado o filósofo nos últimos anos de vida, como se Nietzsche reivindicasse para si os elogios dos quais se acha merecedor. Em nossa visão, porém, os títulos revelam uma intenção parodística. Se ser irônico é dizer o contrário do que se pensa realmente, então pode ser isso que Nietzsche tenha desejado. Nos demais capítulos, os títulos fazem referência às obras do filósofo, na ordem em que vieram a público. Então, temos um Nietzsche que fala de si na primeira parte e de suas obras na segunda e maior parte, focalizando as condições pessoais e psicológicas em que elas foram produzidas.

Em síntese, é como crítica ao discurso autobiográfico tradicional que Nietzsche concebe sua autobiografia. E é sobretudo com desconfiança que entende o pleno autoconhecimento. Segundo suas ideias, abordadas no primeiro capítulo, há em nós uma pluralidade de eus que não pode ser tão facilmente representada, até porque não temos acesso consciente a cada um deles. Isso leva Nietzsche a afirmar, em sua própria autobiografia, que "o conhece-te a ti mesmo seria a fórmula para a destruição". Afinal, conhecer-se absolutamente significa anular a multiplicidade que nos habita e, assim, reduzir nossa complexidade como indivíduos. Mais sensato, na ótica nietzschiana, seria "mal-entender-se", aceitar aquelas contradições que tanto inquietaram Rousseau na busca de si mesmo e que foram supostamente resolvidas na sensação totalizadora proporcionada pela narrativa.

Nietzsche, ao contrário de Rousseau, que se pretendia orgulhosamente coeso, apesar das atitudes e sentimentos díspares, não sai em defesa de sua unidade. Pelo contrário, em diversas passagens, ele emite sinais de sua multiplicidade. No capítulo dedicado a Humano, demasiado humano, por exemplo, Nietzsche discorre sobre o amadurecimento de suas ideias. Em carta a Peter Gast, que transcreveu o referido livro, ditado pelo amigo doente, afirma ter traçado os contornos de seu pensamento. A publicação marca a passagem do filólogo, que estuda, para o filósofo, que pensa. Mesmo enfermo, com a cabeça enfaixada e dolorida, Nietzsche está feliz. Esse reencontro consigo mesmo é entendido como a emergência de uma subjetividade até então calada por outras: "Aquele Eu mais ao fundo, quase enterrado, quase emudecido sob a constante imposição de ouvir outros Eus, despertou lentamente, tímida e hesitantemente - mas enfim voltou a falar" (NIETZSCHE, 2008a, p. 72). Retomando parte da discussão feita anteriormente, essa pluralidade de eus, em constante luta por dominação, constitui aquilo que tradicionalmente se entende por "identidade". Para Nietzsche, ela não deve ser entendida como um todo fechado, mas como uma resultante entre as forças que atuam no interior do indivíduo.

Logo, sua autobiografia não remete a um sujeito anterior e exterior ao discurso. O indivíduo que emerge das páginas de *Ecce homo* é aquele que ganhou corpo na escritura da obra. Isso explicaria a frase que abre o capítulo

"Por que escrevo tão bons livros": "Uma coisa sou eu, outra são meus escritos" (Ibidem, p. 50). Por trás de seus escritos, não há um sujeito-autor. Por mais que investiguemos a estrutura profunda de seus textos, mesmo os autobiográficos, não encontraremos aquilo que por muito tempo foi considerada sua fonte — o indivíduo. A verdade toda da obra está contida nela mesma. É nesse sentido que Barthes também anunciará, mais tarde, a "morte do autor"⁴.

Agora, cumpre observar como essa nova visão sobre o sujeito afeta a relação com a linguagem. Rousseau acreditava que a palavra pudesse ser fiel ao sentimento e, com isso, ser capaz de representar o indivíduo. Assim sendo, sujeito e linguagem formavam um par harmonioso. Pois bem: o pensamento de Nietzsche parece o oposto disso. A frase "Uma coisa sou eu, outra são meus escritos" também apontaria para a impossibilidade de representação linguística do sujeito: "Absurdamente cedo, aos sete anos, já sabia que nenhuma palavra humana me alcançaria" (NIETZSCHE, 2008a, p. 48). O primeiro exercício autobiográfico de Nietzsche ocorre aos quatorze anos, sob o título Da minha vida. Para um adolescente, a tentativa parece precoce, mas é preciso considerar que, nessa época, já lecionava e havia acumulado perdas significativas, como a do pai e de um irmão. Mas tudo indica que teria adiado o projeto em trinta anos, talvez porque, assim como Rousseau, estivesse em busca de uma linguagem mais adequada à comunicação de si mesmo. O autor de Confissões aposta no fluxo espontâneo da linguagem para representar os movimentos interiores do indivíduo ao longo da vida. Como resultado, temos uma narrativa longa e densa, formando um extenso volume. A estratégia de Nietzsche, por outro lado, é antidiscursiva. Ele adota uma linguagem concisa "jamais falada por um filósofo" (Ibidem, p. 116). Como resultado, temos uma narrativa fragmentária e sintética, formando um volume pouco extenso. O projeto filosófico de Nietzsche inclui a crítica ao "tagarelismo" de seus antecessores e aos excessos discursivos da tradição literária e filosófica. Por isso, ele avisa: "Sou breve. Meus leitores mesmos devem fazer-se extensos, volumosos, para trazer à tona e juntar tudo o que por mim foi pensado, e pensado até o fundo" (NIETZSCHE, 2008a, p. 116). Logo, o que se vê em Ecce

-

⁴ Cf. BARTHES, Roland. "A morte do autor". In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-66.

homo é uma vida contada aforisticamente, rompendo com o princípio de causalidade que caracteriza a narrativa tradicional. Compreender-se fora dos parâmetros de causa e efeito significa, então, negar a ideia de origem, pela qual Rousseau manteve verdadeira predileção, haja vista o Discurso sobre a origem da desigualdade e o Ensaio sobre a origem das línguas. Nietzsche, por sua vez, prefere compor a Genealogia da moral para explicar as supostas "origens" de nossos valores. Nietzsche alega que tudo aquilo que parece fundamental à compreensão do humano remonta sempre a "tempos primordiais". Porém, ao empenhar-se pelo estabelecimento de um "começo", a cultura histórica não leva em consideração as forças, às vezes contraditórias, que atuam durante a emergência de um determinado processo histórico. Portanto, adotar o método genealógico de análise significa investigar também as descontinuidades e rupturas. No campo autobiográfico, a noção de origem se faz análoga às noções de ascendência e de infância, que costumam ocupar os capítulos iniciais, já que seriam capazes de "explicar" o indivíduo em busca de autoconhecimento. No entanto, para Nietzsche, assim como o sujeito e a verdade, a ideia de origem é fictícia: "A árvore sente suas raízes mais do que poderia vê-las" (NIETZSCHE, 2003, p. 27). Vivenciar a origem proporciona ao indivíduo o conforto de não se saber produto do acaso, mas portador de uma herança. Já em Nietzsche temos um sujeito autobiográfico que subvaloriza o passado em nome de uma identidade construída no presente da escrita.

Publicado em 1908, *Ecce homo* pode ser lido, enfim, como resultado das novas condições, teóricas, históricas e sociais, encontradas pelo sujeito para falar de si. Tomando sua autobiografia como um procedimento filosófico, Nietzsche tem a oportunidade de colocar em prática ideias que sustentam seu pensamento, como a crítica do sujeito e da linguagem.

1.4 Lima Barreto, leitor de Nietzsche

É no contexto da Belle Époque carioca, período de grande movimentação política e cultural vivenciado por Lima Barreto, que as ideias de Nietzsche começam a circular no Brasil. Segundo Brito Broca (2004, p. 165), textos traduzidos do filósofo, em edições da Mercure de France, já eram conhecidos no Rio de Janeiro desde o final do século XIX. E, no início do século XX, o culto de Nietzsche, o filósofo do super-humanismo ganha adeptos junto a nossos literatos. Um de seus discípulos mais entusiasmados é João do Rio. Brito Broca nos conta que o jornalista e escritor estava à frente do grupo que frequentava a Confeitaria Pascoal, na rua do Ouvidor, em retaliação aos assíduos da Confeitaria Colombo, na rua Gonçalves Dias, cujo líder era Olavo Bilac. Em O momento literário, de 1907, depois de citar um trecho de Assim falou Zaratustra, João do Rio escreve que o poeta Alberto Ramos "cultiva o eu, praticando o super-humanismo de Nietzsche". Ora, se considerarmos que o eu, concebido como unidade e dotado de livre-arbítrio, não passa de uma ilusão para Nietzsche, então mais coerente seria falar em "negação" do eu. Mas, ao contrário disso, vê-se no pensamento de Nietzsche um elogio ao egoísmo, uma verdadeira filosofia do ego. Outro exemplo de como as ideias de Nietzsche foram recebidas por nossos homens de pensamento é um curioso episódio envolvendo Magnus Sondahl, o exótico mineiro de origem irlandesa que pretendia fundar uma nova religião, misturando positivismo, maçonaria, catolicismo e magia. Conta-se que ele teria praticado nudismo em praias afastadas do Rio de Janeiro, atitude imediatamente atribuída ao "amoralismo nietzschiano" do qual seria um seguidor, conforme se poderia inferir das páginas de seu jornal, O liberalista. Recorrendo às palavras do próprio Brito Broca, esses e outros casos demonstram a "má assimilação da filosofia de Nietzsche" no Brasil daquela época.

Em artigo de 1903, publicado na primeira página do jornal *Correio da manhã*, José Veríssimo chama a atenção dos leitores para este fenômeno: Nietzsche havia se transformado em fenômeno literário no Brasil. "Nietzsche está na moda porque filosofias e filósofos também têm moda, como as casacas e os vestidos", pondera Veríssimo (2004, p. 125). O crítico parte do princípio de

que as ideias de Nietzsche estão em voga naquele momento, pois atenderiam a sentimentos cada vez mais cultivados pela sociedade de seu tempo, como o individualismo e a negação dos valores morais. "Foi assim" - ressalta Veríssimo (Idibem, p. 127) - "que o compreenderam não só os que se diziam seus discípulos, mas grande número dos que se lhe opunham como adversários." De fato, entre os entusiastas e os críticos do pensador alemão, suas reflexões costumavam ser entendidas como uma exaltação à dureza, à crueldade e ao prazer acima de tudo. Então, como sugere o próprio Veríssimo, a grande e rápida repercussão da filosofia nietzschiana entre os literatos do final do século XIX e início do século XX pode ter sido motivada por intepretações apressadas.

No entanto, embora Veríssimo reconheça que muitas interpretações de Nietzsche sejam, de fato, superficiais, ele considera seu projeto filosófico inconsistente. O crítico sustenta sua opinião da seguinte forma: se as ideias de Nietzsche suscitam leituras tão díspares, é porque talvez sejam realmente "vagas", "imprecisas" e "inconsequentes". Mesmo assim, ele dedica o artigo a uma publicação recente sobre Nietzsche, em que Eugène de Roberty apresenta uma nova abordagem das ideias do pensador alemão. Veríssimo adverte que não pretende dizer se a nova interpretação de Nietzsche é verdadeira ou não, mas declara de antemão que seu mais novo intérprete francês teria supervalorizado suas qualidades como filósofo, ao querer ver no autor de Assim falou Zaratustra um "pensador generosamente otimista e humano" em lugar de um "egoísta seco" e um "imoralista cínico". A crítica de Veríssimo deixa antever como Nietzsche é interpretado tanto no Brasil como na Europa, ou seja, como um pensador hermético que se coloca acima do bem e do mal. Em Ecce homo, o próprio Nietzsche comenta algumas opiniões sobre seus livros. Diz ele que o dr. Heinrich von Stein "queixou-se honestamente de não haver entendido nada de Zaratustra" (NIETZSCHE, 2008a, p.50), enquanto que o sr. Karl Spitteler tratou a obra como "superior exercício de estilo", recomendando ao autor que também cuidasse do conteúdo (Ibidem. p.51). Longe de se sentir ultrajado com tais opiniões, Nietzsche as entende como uma espécie de elogio ao contrário: "Meu triunfo é exatamente o inverso de Schopenhauer – non legor, non legar [não sou lido, não serei lido], digo eu" (Ibidem, p. 50). Na verdade, em vários momentos de suas reflexões, o filósofo tem consciência de que escreve para poucos, pelo menos naquele momento, pois, como ele mesmo projeta, "talvez se criem até cátedras para interpretação do Zaratustra".

A crítica negativa de Veríssimo contrasta com o entusiasmo de Albertina Bertha⁵, na conferência realizada no salão nobre do *Jornal do Commercio* em agosto de 1914. A escritora elege Nietzsche como tema, pois, segundo ela, apesar de ser o "filósofo genial do século", permanece desconhecido e mal interpretado: "Quantas vezes meus ouvidos hão sido feridos por críticas descabidas, oriundas da ignorância total de seus trabalhos" (BERTHA, 2015, p. 139). Embora não se aprofunde em nenhum dos conceitos nietzschianos abordados em sua explanação, a escrita demonstra, em nossa visão, uma leitora mais perspicaz que muitos de seus pares. Assim como Veríssimo, Albertina Bertha considera Nietzsche um "poeta" e Zaratustra um "poema em prosa", mas não o faz em tom depreciativo, como seu colega de crítica. Pelo contrário, ela sugere que o filósofo busca na linguagem uma relação com o conteúdo de sua mensagem, tentando "concretizar o que ainda é informe e caótico". Vale lembrar que o próprio Nietzsche (2008a, p. 26) esclarece que "narra poeticamente" em Zaratustra, o que nos faz pensar em sua obra como metáfora, e não como acidente de linguagem.

Por outro lado, a conferencista adverte que o leitor de Nietzsche não deve ser um neófito, mas um iniciado, alguém que já tenha acumulado recursos suficientes para penetrar suas ideias com clareza. Quanto ao caráter "difuso" de sua obra, Albertina apresenta uma justificativa, que, em nossa visão, reflete sua acuidade como leitora: "Sua filosofia não obedece a sistemas, não tem ordem, não é catalogada" (BERTHA, 2015, p. 143). Embora reconheça que isso muitas vezes impede a compreensão de suas ideias, não desqualifica seus escritos como "incompreensíveis", mas como portadores de uma verdade muito nova e ainda pouco acessível. Ao se referir aos aforismos, Bertha limitase a descrevê-los, sem demonstrar julgamento sobre sua concepção de escrita filosófica: "As suas teorias se derramam pelos seus múltiplos livros em

_

⁵ Escritora brasileira do início do século XX, considerada uma das precursoras do feminismo no Brasil. Seu romance de estreia, *Exaltação*, foi publicado primeiramente como folhetim do *Jornal do Commercio* em 1916.

períodos curtos, sintéticos, que muitas vezes nada têm a ver com os antecedentes" (BERTHA, 2015, p. 144).

No plano do conteúdo, a palestrante aborda, ainda que rapidamente, conceitos centrais para o pensamento nietzschiano. Em relação à consciência, por exemplo, identifica em Nietzsche um fato novo: o filósofo a considera um "conjunto sensorial", um "órgão condutor", e não como algo imaterial para além do indivíduo. Ela ainda vai mais longe ao relacionar a filosofia nietzschiana às pesquisas em curso no campo das várias ciências. Em sua visão, as definições de Nietzsche para vontade, causa-e-efeito e livre-arbítrio "representam a evolução do pensamento humano sob a influência das descobertas científicas, dos trabalhos de laboratório" e, nesse sentido, cita Marie Curie, que teria demonstrado que a matéria não é indestrutível ou imutável (Ibidem, p. 52).

A análise de Albertina Bertha mostra-se ainda mais lúcida quando se dedica ao super-homem. Trata-se de um conceito que rendeu a Nietzsche o título de imoral/amoral, pois foi assimilado como combate aos valores cristãos, baseados na igualdade e no perdão. Em Ecce homo, Nietzsche reflete sobre a recepção crítica do termo: "A palavra 'super-homem' (...) foi entendida, em quase toda parte, com total inocência (...)" (NIETZSCHE, 2008a, p. 52). Ele explica que, equivocadamente, "super-homem" passou a designar um tipo superior, em oposição a homens a homens "bons". Por causa disso, houve aqueles que viram em Nietzsche um darwinista, o que gerou protestos por parte do filósofo, que, pelo contrário, refuta veementemente a teoria de Darwin⁶. Na contramão do senso comum, Albertina Bertha não vê no "superhomem" a aniquilação dos valores morais, mas o surgimento de uma outra moral, mais humana e menos dogmática. Como bem avalia a escritora carioca, devemos refrear nossos impulsos, o que não significa anulá-los ou enfraquecêlos. Em Ecce homo, Nietzsche dirá: "Minha humanidade é uma contínua superação de mim mesmo" (Ibidem, p. 31). Logo, não se trata de superar o outro, e sim a nós mesmos, pois, como diz Albertina Bertha, Nietzsche "ensina

-

⁶ "Anti-Darwin – O que mais me surpreende na visão sinóptica do grande destino do homem é ver, diante dos olhos, sempre o contrário daquilo que hoje Darwin, com sua escola, vê ou quer ver: a seleção em proveito dos mais fortes, dos mais afortunados, o progresso da espécie. O que é palpável é justamente o contrário: a eliminação dos casos mais felizes, a inutilidade dos tipos que galgaram a superioridade, a inevitável supremacia dos tipos medianos e mesmo dos que ficam abaixo da média" (NIETZSCHE, 2008b, p. 346).

a praticar a crueldade para conosco" (BERTHA, 2015, p. 148). Pensando dessa forma, o autor de obras polêmicas, como *O anticristo*, estaria usando, na verdade, "dos mesmos recursos dos ensinamentos cristãos".

A simpatia de Albertina Bertha para como Nietzsche não esmorece nem mesmo diante do que o alemão escreve sobre as mulheres, em passagens como esta: "Ah, que perigoso, insinuante, subterrâneo bichinho de rapina" (NIETZSCHE, 2008a, p. 56). Ou esta, em que reduz a luta por direitos a um suposto sentimento de irrealização pessoal: "Emancipação da mulher. Isso é ódio instintivo da mulher que não viga, ou seja, não procria" (Ibidem, p. 57). Dada a misoginia do alemão, que nos parece indiscutível, o que teria a dizer a feminista Albertina Bertha? Para ela, que defendia o voto feminino e questionava a hegemonia masculina nos meios literários, há uma divergência entre o que Nietzsche escreve sobre as mulheres e sua real convivência com elas, conclusão a que chega depois de investigar a correspondência e outros escritos pessoais do filósofo. O machismo de Nietzsche não passaria de provocação de um homem solitário, a querer um colo feminino, sem conexão com sua filosofia como um todo: "Ora, um homem capaz desses refinamentos de sentimentos não se teria expressado sobre nós, como o fez, senão por desporto" (BERTHA, 2015, p. 158).

Enfim, Albertina Bertha termina sua conferência ressaltando o poder das ideias de Nietzsche, pois elas desestabilizam e inspiram ao mesmo tempo, transformando-as em um "grito de alarme".

Pensamento semelhante será o de Monteiro Lobato, leitor assíduo de Nietzsche, o que pode ser verificado ao longo da correspondência com o amigo Godofredo Rangel, reunida no volume *A barca de Gleyre* (2010). Para Lobato, Nietzsche é um "desencrostador", ou seja, "uma potassa cáustica que tira todas as gafeiras e cura todas as doenças do intelecto". É, resumidamente, um "semeador de horizontes". Porém, para bem entendê-lo, diz ele, "é preciso nos ambientar nessa linguagem nova" (LOBATO, 2010, p. 59).

No entanto, a opinião de Lima Barreto será outra. Em artigo de 1920, publicado na *Gazeta de notícias*, ele dispara: "Não gosto de Nietzsche; tenho por ele ojeriza pessoal" (BARRETO, 2015, p. 169). Nesse texto, o escritor comenta o livro de Albertina Bertha, *Estudos*, que traz um texto sobre o filósofo.

Lima considera a leitura da feminista excessivamente elogiosa em relação ao autor de *Assim falou Zaratustra*, ao comparar, por exemplo, o superhumanismo a pressupostos budistas e até mesmo cristãos. "É possível admitir sujeito de tal moral digno do Paraíso ou do Nirvana?", pergunta o escritor, em tom de indignação. A princípio, Lima Barreto compartilha da ideia, bastante disseminada, de que o filósofo teria proporcionado ao nazifascismo uma ideologia que justificasse a falta de escrúpulos e, ao capitalismo, um discurso que o tornasse legítimo.

No entanto, se fizermos uma análise detalhada de seus escritos, veremos que alguns pontos dessa acusação não se sustentam. Embora Nietzsche (2008a, p. 29) afirme que a agressão faça parte de seus instintos, sua guerra é "sem pólvora e fumaça" (Ibidem, p. 69). Em nossa visão, o tema da guerra em Nietzsche atua como uma metáfora do conhecimento, pois o "duelo" a que se refere é unicamente conceitual. No sétimo fragmento do primeiro capítulo de Ecce homo, por exemplo, Nietzsche apresenta-se como um "filósofo guerreiro", que combate ideias, e não pessoas: "Ataco somente causas em que não encontraria aliados, em que estou só - em que me comprometo sozinho" (NIETZSCHE, 2008a, p. 30). Uma prova de que Nietzsche condena a guerra, no seu sentido real, ao invés de pregá-la, talvez seja sua postura antinacionalista, fato que o levou a romper com Wagner, que cedeu ao Reich. No quinto fragmento do terceiro capítulo de sua autobiografia, ele, frontalmente contrário ao pangermanismo, fala sobre o fim da amizade: "O que nunca perdoei a Wagner? O haver condescendido com os alemães" (Ibidem, p. 42).

No tocante a Lima Barreto, é preciso considerar que, em outras referências a Nietzsche, não se lê uma intenção de crítica ao filósofo. Pelo contrário: há casos em que o escritor se apropria de ideias nietzschianas com o propósito de ilustrar as suas. É o que ocorre, por exemplo, na epígrafe do conto *Como o "homem" chegou*, que consiste em uma citação de Zaratustra: "Deus está morto. Sua piedade pelos homens matou-o." A sentença é considerada uma das mais famosas e enigmáticas de Nietzsche. A princípio, poderíamos ver nela a mais profunda manifestação de ateísmo, mas o que está em jogo, na verdade, é todo o conjunto de crenças metafísicas, como a ciência

e a razão. Ao proclamar a morte dos valores tradicionais, Nietzsche convida à criação de outros, mais verdadeiros e menos pretensiosos. A epígrafe dialoga com o conteúdo do conto na medida que ela resume a situação absurda vivida pelo protagonista, detido por forças policiais apenas porque seus vizinhos consideravam seu comportamento estranho. A transferência do preso é feita de modo tão desumano, que não se pode dizer que tenha sido uma medida racional ou civilizada.

Há, ainda, outras alusões a Nietzsche bastante significativas. Em 1918, internado no Hospital Central do Exército por conta de uma quebra de clavícula, Lima escreve uma crônica que será publicada no periódico *ABC*. Em *Da minha cela*, Lima Barreto pontua leituras feitas durante o período de internação, com destaque para artigos recolhidos na imprensa diária. Um deles, em especial, chama a atenção do escritor, por conter algumas incoerências. O articulista opõe ao socialismo e ao anarquismo uma nova ideologia, o nietzschianismo, surgido com o fim da Primeira Guerra. Lima Barreto lembra, no entanto, que Nietzsche conclui sua obra cerca de quarenta anos antes. Além do anacronismo, o romancista corrige a maneira como o super-homem é interpretado:

Compete-me dizer afinal ao festejado articulista que o Zaratustra, do Nietzsche, dizia que o homem é uma corda estendida entre o animal e o super-humano — uma corda sobre um abismo. Perigoso era atravessá-la; perigoso, ficar no caminho; perigoso, olhar para trás. *Cito de cor*, mas creio que sem falsear o pensamento (BARRETO, 2004a, p. 398 - grifos nossos).

Com "cito de cor", Lima Barreto sugere ser um leitor atento de Nietzsche, alguém com autoridade suficiente para advertir o articulista francês: "Tome, pois, o senhor jornalista cuidado com o seu nietzschianismo de última hora, a serviço desses nossos grotescos super-homens da política, da finança e da indústria" (Ibidem, p. 399). Curiosamente, dois anos depois, na já citada crítica a respeito do estudo de Albertina Bertha, Lima Barreto acusa o filósofo de ser o responsável pela guerra de 1914.

Quase três décadas depois, essa percepção sobre Nietzsche será alvo da crítica de Antonio Candido, que estabelecerá um novo marco na recepção de sua obra no Brasil. No artigo *O portador*, publicado em 1946 no *Diário de São Paulo*, Candido reflete sobre os equívocos em torno do pensamento de

Nietzsche. Ele inicia sua análise dizendo que é preciso desfazer a associação entre o filósofo alemão e a propaganda nazista:

É preciso afastar, em relação a pensadores como Nietzsche, o conceito de guerra — propagandístico ou ingênuo —, que o encara como uma espécie de Rosenberg mais fino e procura ver no seu pensamento o precursor do nazismo. Esse antipangermanista convicto deve ser considerado o que realmente é: um dos maiores inspiradores do mundo moderno, cuja lição, longe de exaurida, pode servir de guia a muitos problemas do humanismo contemporâneo (CANDIDO, 2003, p. 13).

Segundo Candido, os livros de Nietzsche "ensinam a dançar", pois têm a capacidade de fazer pensar nos valores sob os quais vivemos. Em sua visão, há mais comodismo e "flacidez moral" em nossas convicções do que nobreza e reflexão profunda: "Ele vinha romper uma série de hábitos tacitamente aceitos e mostrar que a própria filosofia não dava mais conta das obrigações para com a vida" (Ibidem, p. 16). Talvez por isso Nietzsche tenha se tornado um personagem incômodo, o que também teria ocorrido a um de seus leitores, o escritor Lima Barreto.

Não obstante as considerações do romancista sobre o superhumanismo, o fato é que o escritor transita com facilidade pelas ideias de Nietzsche. Nesse sentido, algumas anotações feitas no *Diário íntimo* funcionam como uma clara demonstração de conhecimento dos temas nietzschianos. É o que ocorre nesta passagem, sem data, em que Lima Barreto compara o filósofo a Balzac: "No Peau de Chagrin, de Balzac, há o seguinte pensamento muito semelhante a um de Nietzsche: L'homme est un bouffon qui danse sur des précipices" (BARRETO, 2001, p. 1325). Além dessa, localizamos outras duas, com transcrições comentadas de Assim falou Zaratustra e A origem da tragédia. Há também um registro datado de 05 de maio de 1908, no qual Lima Barreto afirma ter dormido tarde no dia anterior em função da leitura de um artigo de Jules Gaultier sobre o último livro de Nietzsche. Estaria o escritor se referindo a Ecce homo, que viera a público no mesmo ano? Para nós, o Diário íntimo fornece um indício de que o romancista carioca, que tinha o hábito de colecionar revistas literárias e ilustradas, acompanhava as publicações de Nietzsche na imprensa especializada: "Nietzsche: Revue des Deux Mondes setembro a outubro de 1892." Também não podemos deixar de citar os dois

títulos de Nietzsche que integram a Coleção Limana: um volume em espanhol de *O anticristo* e uma edição da *Mercure de France*, intitulada *Pages Choisies*, contendo trechos das obras do famoso filósofo.

Por último, cabe ressaltar a presença de Nietzsche em *Vida e morte de M. J Gonzaga de Sá*, considerado o romance mais "filosófico" de Lima Barreto, graças às reflexões de seu personagem principal. Ao final do capítulo intitulado "O inventor e a aeronave", o narrador comenta a teoria de Gonzaga de Sá sobre o Acaso, tema desenvolvido por Nietzsche a propósito do questionamento sobre o par causa-efeito:

Entendi bem que ele queria dizer que o Acaso, mais do que qualquer outro Deus, é capaz de perturbar imprevistamente os mais sábios planos que tenhamos traçado e zombar da nossa ciência e da nossa vontade. O Acaso não tem predileções... (BARRETO, 2001, p. 568).

No quarto capítulo, Augusto Machado passa uma tarde no Café Papagaio, onde participa de um despretensioso debate com os amigos sobre alguns temas filosóficos, entre eles o conceito de super-homem:

- Um super-homem! considerou o invejoso Domingos.
- Que diabo vocês chamam de super-homem? pergunta o Rangel.
- Um cidadão que fica Além do Bem e do Mal. (BARRETO, 2001, p. 600)

Na sequência, o narrador reproduz um diálogo com Gonzaga de Sá, em cuja fala podemos perceber alguns ecos nietzschianos, como a crítica a uma "vontade de verdade" que predomina no pensamento ocidental:

Não sofro daquilo que Renan chamava a horrível mania de certeza. Tudo para mim foge, escapa, não se colhe. O que há são crenças, criações do nosso espírito, feitas por ele para seu gasto, estranhas ao mundo externo, que talvez não tenha nenhuma ordem para se curvar à que criamos (BARRETO, 2001, p. 617).

Sobre a intenção de biografar Gonzaga de Sá, o narrador chega a uma conclusão que pode ser lida pelo viés da multiplicidade de eus:

Desesperava por compreendê-lo, fiz todas as hipóteses, combinei-as, sem que o tivesse perfeitamente compreendido, confesso; e até o presente, quando ligo os diferentes modos de ser como que ele se me apresentou hoje, ontem e amanhã, em vários momentos e horas, é tal a incoerência, é tal a falta de ligação dos seus atos, que o vejo na memória como vi naquela tarde, em um café a circunvagar o olhar para tudo: enigmático! (Ibidem, p. 616).

Portanto, diante da impossibilidade de alcançar inteiramente a verdade sobre seu amigo, Augusto Machado contenta-se com fazer "interpretações de sua alma".

Por outro lado, é preciso deixar claro que não desejamos buscar, com isso, uma influência direta de Nietzsche sobre Lima Barreto. Entendemos que a relação entre o escritor carioca e o filósofo alemão não se limita à aceitação simples de suas ideias ou à negação categórica de seu pensamento. Ademais, Nietzsche não é o único pensador que desperta o interesse de Lima Barreto; muito pelo contrário, o filósofo está inserindo em conjunto complexo com o qual o romancista interage. Portanto, o diálogo que Lima Barreto estabelece com Nietzsche é marcado pela tensão, como a corda que se estende entre as duas pontas do abismo.

Apesar dessa ponderação, acreditamos que existem algumas semelhanças entre Nietzsche e Lima Barreto, sobretudo na maneira como concebem seus projetos autobiográficos. Assim como Nietzsche teria apresentado respostas para a crise do sujeito e da representação em sua autobiografia, Lima Barreto busca em sua memorialística novas estratégias de autorrepresentação. Em nossa visão, os escritos autobiográficos do romancista carioca podem ser lidos com base na multiplicidade do sujeito, um dos conceitos centrais do pensamento de Nietzsche.

Nos próximos capítulos, pretendemos demonstrar que o sujeito que fala na memorialística de Lima Barreto, submetido a um novo conjunto de experiências, já não pode entender-se como um todo homogêneo. É preciso buscar uma outra maneira de dizer-se, o que leva, irremediavelmente, à criação de fissuras no discurso e na forma memorialística, como a fragmentação radical, a complexidade psicológica e a diluição entre realidade e ficção, aspectos que serão abordados, respectivamente, nas análises de *Diário íntimo*, *Diário do hospício* e *O cemitério dos vivos*.

2. O DIÁRIO ÍNTIMO DE LIMA BARRETO

As casas tão verde e rosa que vão passando ao nos ver passar Os dois lados da janela E aquela num tom de azul quase inexistente, azul que não há Azul que é pura memória de algum lugar

(VELOSO, Caetano. Trem das cores. In: _____. **Cores, nomes**. São Paulo: Philips, 1982.)

2.1 Diário e autobiografia

Neste trabalho, o conceito de memória remete à capacidade do sujeito de lembrar e de ser lembrado. Como diz Lejeune (2014, p. 302), a memória é, ao mesmo tempo, ação e arquivo. Logo, a memorialística de um autor é formada por textos que possibilitam o exercício de sua memória individual e funcionam como registro de sua existência. Nessa perspectiva, pretendemos analisar três obras de Lima Barreto: *Diário íntimo*, *Diário do hospício* e *O cemitério dos vivos*. Estamos diante, então, de dois diários publicados postumamente e de um romance autobiográfico inacabado. No conjunto da produção do escritor, são textos que pertencem aos chamados gêneros memorialísticos⁷.

No quadro descritivo dos gêneros memorialísticos proposto por Lejeune, o diário seria um dos "gêneros vizinhos" à autobiografia. A definição apresentada para autobiografia é: "Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade" (Ibidem, p. 16). A partir dela, o teórico aponta semelhanças e diferenças entre seus correlatos.

Em relação ao diário, também temos uma narrativa feita por uma pessoa real, o que muda é a perspectiva do relato. Na autobiografia predomina o retrospecto; no diário, o presente da escrita. De fato, o narrador de *O cemitério dos vivos* é alguém que se volta para o passado em busca de autocompreensão. A narrativa retrospectiva proporciona ao narrador a

_

Alguns teóricos, como Lejeune, falam em "gêneros autobiográficos". No entanto, essa terminologia pode sugerir que estamos nos referindo apenas à autobiografia, em suas mais diversas formas. Por isso, optamos por "gêneros memorialísticos", que nos parece mais abrangente.

oportunidade de identificar erros, sobretudo em âmbito familiar, de forma a efetuar uma espécie de balanço existencial, conforme demonstram passagens como esta: "Foram precisos muitos e dolorosos acontecimentos, erros e guinadas na minha vida" (BARRETO, 2001, p. 1435). No entanto, em outras, o narrador suspende a lembrança e focaliza seu instante, como acontece em "escrevendo estas minhas notas hoje". Da mesma forma, nos diários, há momentos em que o narrador fala sobre seu presente imediato, como "cá estou na secretaria" (Ibidem, p. 1253) e "cá estou na Seção Calmeil" (Ibidem, p. 1385). Porém, não raro, nos deparamos com registros introduzidos por marcadores temporais como "hoje" e "ontem". Sobre isso, Lejeune adverte que, embora seja permitido ao diarista falar sobre um passado recente, o diário, por definição, não admite a reelaboração do escrito: "Quando soa a meia-noite, não posso mais fazer modificações. Se o fizer, abandono o diário para cair na autobiografia" (LEJEUNE, 2014, p. 300). Por evocar um mais passado distante, a autobiografia está submetida às suscetibilidades da memória, cujo funcionamento lacunar e fugidio leva o autobiógrafo a remodelar constantemente seu discurso, um direito que não é dado ao diarista, sob pena de perder a autenticidade, o aqui-e-o-agora da escrita. Para Lejeune, a autenticidade do momento é essencial ao diário. Portanto, baseado no conceito benjaminiano de "aura", Lejeune defende a ideia de que, assim como a obra de arte, o diário só existe em único exemplar, enquanto a autobiografia prevê sua reprodução em série. Pensando dessa forma, os diários de Lima Barreto são aqueles escritos, em cadernetas e folhas soltas, que se encontram sob a proteção da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. São manuscritos que guardam as marcas do seu presente e da passagem do tempo. Nas tiras de papel desgastadas pelos anos, ainda podem ser encontradas as rasuras e os sinais da vida cotidiana que fazem deles objetos únicos. Lejeune observa que os registros de um diário são feitos, geralmente, por escrito, mas não apenas. Por isso, prefere falar em diário como "sequência de vestígios datados" (Ibidem, p. 301 - grifo nosso).

Logo, outro aspecto a ser observado em relação aos gêneros memorialísticos é a sua relação com o tempo. A autobiografia tem aspecto pontual, e o diário tem aspecto durativo. A escrita de um texto autobiográfico

ocupa um espaço de tempo determinado, enquanto que a escrita de um diário costuma acompanhar o curso da vida ou de uma experiência — o diário não é algo que se escreve, é algo que se mantém. Do caráter duradouro do diário resulta uma característica central do gênero — a regularidade. Manter um diário significa assumir um compromisso como registro cotidiano da vida. E, talvez por isso, Lejeune chega a considerar o diário mais como uma prática social do que como um gênero textual propriamente dito.

No entanto, o que se observa nos diários de Lima Barreto, especialmente no *Diário íntimo*, é uma escrita bastante irregular. A ausência de registros durante intervalos significativos de tempo costuma ser entendida como um desvio às regras do gênero. Em nossa visão, os silêncios de Lima Barreto podem ser atribuídos a razões várias, desde complicações de saúde até a falta de assunto propriamente dita. É o que ocorre, por exemplo, a 12 de janeiro de 1905, quando o autor diz:

Há mais de dez dias não tomo notas. Nada de notável me há impressionado, de forma que me obrigue a registrar. Mesmo nos jornais nada tenho lido que me provoque assinalar, mas como eu queria ter um registro de pequenas, grandes, mínimas ideias, vou continuá-lo diariamente (BARRETO, 2001, p. 1258).

Uma solução encontrada pelo escritor para esse problema é aquilo que, aqui, denominamos entradas resumitivas. Em registro sem data do *Diário íntimo*, por exemplo, o escritor faz uma síntese dos fatos últimos e conclui da seguinte forma: "É o que tenho a relembrar desses quatro dias" (Ibidem, p. 1260). Portanto, nos parece precipitado dizer que Lima Barreto adota uma postura negligente em relação ao diário, pois ele se mostra atento à sua regularidade. Além disso, Lejeune (2014, p. 301) considera que a escrita de um diário não precisa ser diária, como sugere o nome, nem regular — o que importa, como já foi dito, é a duração. Com bem assinala o teórico, o diário não se resume a uma sequência de dias, "é uma rede de tempo". Para Blanchot (2005, p. 270), a relação entre o diário e a passagem do tempo é tão profunda, que o calendário se torna uma espécie de demônio.

Outra questão que envolve os gêneros memorialísticos é o problema da destinação. A autobiografia é um gênero que circula na esfera pública, e o diário pertence às esferas privada e íntima. Quem escreve uma autobiografia deseja ter sua história de vida compartilhada com os outros, mas quem escreve um diário quarda um segredo que pode ou não vir a público.

Nesse sentido, Figueiredo (2013, p. 29) lembra que Alain Girard propõe uma divisão da história do diário na França com base, justamente, na possibilidade de publicação. De acordo com esse critério, o primeiro período, que compreende a primeira metade do século XIX, seria marcado pela falta de perspectiva de publicação, ainda que fosse feita postumamente. No segundo período, entre 1830 e 1860, inspirados pelos exemplos da geração anterior, os diaristas passam a vislumbrar a publicação póstuma de seus escritos. No terceiro período, no início do século XX, a prática do diário se torna corrente e um público leitor se forma em torno do gênero. André Gide teria sido o primeiro a publicar seu diário em vida. A abordagem de Girard, então, sugere que a possibilidade de publicação de um diário acompanha a evolução do próprio gênero.

Jean Rousset, citado por Miranda (1992, p. 34), por sua vez, prefere falar em graus de abertura do diário. Em grau elevado de abertura, o destinatário de um diário é o público, o que ocorre quando o diarista autoriza a publicação de seus escritos, seja em vida ou postumamente. Acreditamos ser esse o caso de *Diário do hospício*, no qual Lima Barreto interpela diretamente seus possíveis interlocutores: "Os leitores hão de dizer que não era possível encontrar isso numa casa de loucos" (BARRETO, 2001, p. 1392). Isso nos faz pensar que o autor pretendia fazer um relato comunicável aos outros.

Nas páginas do *Diário íntimo*, porém, encontramos alguns indícios que apontam em direção contrária. Em registro não datado de 1904, o escritor teme que seus escritos venham a público: "Este caderno esteve prudentemente escondido por trinta dias" (Ibidem, p. 1243). O temor de Lima Barreto deriva de suas críticas à truculência das autoridades durante a Revolta da Vacina, o que, em sua visão, poderia render-lhe pesadas retaliações. "Trinta dias depois, o sítio é a mesma coisa. Toda a violência do governo se demonstra na Ilha das Cobras", revela. Em outra entrada, de 1905, o escritor sugere que não pretende publicar seu diário: "Se essas notas forem algum dia lidas, *o que não espero* (...)" (Ibidem, p. 1242, grifos nossos). Portanto, Lima Barreto concebe seu *Diário íntimo* como uma escrita clandestina, sua forma de "protesto mudo".

Logo, segundo a conceituação de Rousset, o *Diário íntimo* de Lima Barreto apresenta grau reduzido de abertura, pois seu principal destinatário seria o próprio autor. Em registro de 1905, o autor escreve uma página íntima "do Afonso de vinte e três anos para o Afonso de quarenta, de cinquenta anos" e, com isso, espera relembrar "pontos determinantes da trajetória de minha vida e do meu espírito" (Ibidem, p. 1242). De fato, como explica Lejeune (2014, p. 302), é sempre, em primeiro lugar, para si que se escreve um diário. Como a distância entre o evento e seu registro é mínima, o sujeito pode acessar seu passado sem as interferências fantasiosas da memória, o que levaria a uma leitura mais fidedigna de si mesmo. Na autobiografia, ao contrário disso, a distância temporal entre o vivido e o narrado funciona como um convite à fabulação. Isso explica um certo descrédito em relação à autobiografia no final do século XIX e o crescente interesse pelo diário na virada para o século XX⁸.

Apesar de o *Diário íntimo* de Lima Barreto ser um objeto essencialmente privado, ele guarda uma preocupação com sua publicidade, o que, a princípio, pode soar contraditório. Afinal, se alguém deseja manter seu segredo em segurança, então não deve gerar as provas materiais que o coloquem em risco. Porém, compartilhamos da mesma opinião que Lejeune – embora secreto, o diário é sempre um apelo a uma leitura posterior. Em nossa visão, a entrada de 03 de janeiro de 1905 seria uma demonstração de como a ambivalência entre público e privado parece inerente ao diário:

Aqui bem alto declaro que, se a morte me surpreender, não permitindo que as inutilize, peço a quem se servir delas que se sirva com o máximo de cuidado e discrição, porque mesmo no túmulo eu poderia ter vergonha (BARRETO, 2001, p. 1242).

Por mais que Lima Barreto recuse o desejo de ser lido, ele não deixa de olhar para a posteridade. Recorrendo à imagem utilizada por Lejeune (2014, p. 303), seu diário é como garrafa lançada ao mar.

Sem querer esgotar as possibilidades de distinção entre o diário e a autobiografia, abordaremos uma última questão que separa os dois gêneros: a

⁸ Cf. DAMIÃO, Carla Milani. "O declínio do sujeito-sincero: o projeto Rousseau-Gide". *In: Filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin.* São Paulo: Edições Loyola, 2006. p. 47-101.

forma narrativa. O diário, por submeter seu regime de escrita ao calendário, apresenta a vida do seu autor em fragmentos. A autobiografia, ao contrário, dá à vida do personagem-tema uma visão de conjunto, com começo, meio e fim bem definidos. Enquanto os fragmentos diarísticos acolhem os detalhes do vivido e os pormenores da existência, o relato autobiográfico explora os marcos da trajetória individual, como a infância, a juventude, os anos de formação e a maturidade. O caráter inconcluso do diário contrasta com o sentido da vida alcançado pela autobiografia. No artigo *Autobiografias* e *diários*, Marcello Duarte Mathias (1997, p. 45) oferece uma boa síntese do que acabamos de dizer: "Linha visível, a da autobiografia; linha descontínua, a do diário". No próximo tópico, abordaremos a fragmentação no *Diário íntimo* de Lima Barreto. Veremos que ela comparece não apenas como traço formal do gênero, mas como expressão de uma nova sensibilidade, cujos impactos serão sentidos na escrita e na própria subjetividade.

2.2 Um Diário Extravagante

Lima Barreto faleceu aos 41 anos, em 1922. A primeira tentativa em publicar seus escritos pessoais ocorreu três anos depois. A iniciativa partiu do poeta paraibano Antônio Joaquim Pereira da Silva. Porém, em entrevista concedida à imprensa carioca, o membro da Academia Brasileira de Letras explica por que havia desistido da empreitada: "Não publiquei as *Memórias* por uma razão muito simples: elas não davam para um volume, depois de expurgadas algumas inconveniências" (BARRETO,1956, p. 19, grifo do autor). Talvez o malogrado biógrafo estivesse se referindo a passagens como "o Medeiros⁹ é vil como uma serpente" e "um idiota como Rocha Faria¹⁰". Devolvidos à família, os papéis íntimos permaneceram aos cuidados de D. Evangelina de Lima Barreto, irmã do escritor, que os manteve sob a proteção de um armário na sala de visitas da casa onde morava, em Inhaúma.

_

⁹ Influente crítico literário do período. Manteve colunas em jornais do Rio de Janeiro e São Paulo.

Médico e catedrático brasileiro. Ocupou cargos na administração da Saúde Pública durante a Primeira República.

Organizados por Francisco de Assis Barbosa, esses escritos vieram a público pela primeira vez em 1953, divididos em três partes: Diário íntimo, Diário do hospício e O cemitério dos vivos. As três obras, portanto, formavam um volume único. No entanto, a partir da publicação da obra completa de Lima Barreto, também organizada por Barbosa, em 1956, o Diário íntimo passou a constituir um volume próprio, enquanto Diário do hospício e O cemitério dos vivos continuaram a ser publicados em conjunto. O Diário íntimo reúne registros feitos entre 1903 e 1921 e apresenta três grandes interrupções. A primeira vai de 18 de agosto de 1914 a 13 de outubro de 1914, período que corresponde à primeira internação de Lima Barreto no hospício. A segunda compreende o intervalo entre 04 de novembro de 1918 a 05 de janeiro de 1919, quando Lima Barreto permanece internado no Hospital Central do Exército por conta da quebra de uma clavícula. A terceira estende-se de 25 de dezembro de 1919 até 02 de fevereiro de 1920 e refere-se à segunda passagem de Lima Barreto pelo Hospital Nacional de Alienados. Os registros datados desse último período é que dão corpo ao *Diário do hospício*. Portanto, a separação proposta por Francisco de Assis Barbosa nos parece coerente, pois estamos diante de duas práticas diarísticas distintas. No Diário íntimo, Lima Barreto aborda a política de nossa primeira República, o cotidiano da cidade, a vida literária no Rio de Janeiro, a rotina doméstica, a loucura paterna e a angústia do homem e do escritor. No Diário do hospício, o autor volta seu olhar para as questões próprias daquele ambiente hostil e opressor. O Diário íntimo estende-se por dezenove anos da vida do autor, e o Diário do hospício acompanha apenas um determinado período de sua existência. Enquanto o primeiro pretende ser um espaço de reflexão sobre realidade externa e interna ao indivíduo, o Diário do hospício pode ser visto como um espaço de estudo e resistência, tema que abordaremos em profundidade no próximo capítulo.

Em relação à nomenclatura adotada por Francisco de Assis Barbosa, observamos que os diários geram expectativas distintas. Ao acrescentar o termo "do hospício" ao substantivo "diário", o organizador sugere que o leitor encontrará ali o registro da experiência do autor dentro de um ambiente específico, o que de fato acontece. Da mesma forma, acrescentar o adjetivo "íntimo" ao termo "diário", o organizador sugere que a obra é marcada pela

introspecção. No entanto, o que se observa nas páginas do Diário íntimo é mais do que autoexame e confissão. Nelas, encontramos um grande volume de impressões de leitura, trechos de obras lidas, outras inacabadas, crítica de costumes, crônica política, contas a pagar, quantias a receber. O desacordo entre o título e o conteúdo da obra tem levado vários pesquisadores à investigação da forma dos diários de Lima Barreto. Fátima Rocha, por exemplo, enfatiza o hibridismo das suas páginas. No artigo Lima Barreto e a hibridização dos gêneros literários, a pesquisadora observa que, no Diário do hospício, "diferentes modalidades de registro autobiográfico" convivem com a "crônica e a elaboração ficcional" (ROCHA, 2008, p. 135). Como exemplo, cita o capítulo três, intitulado "A minha bebedeira e a minha loucura", onde o autor faz um relato retrospectivo dos episódios que o levaram até aquela situação, gesto característico da autobiografia. Logo em seguida, Lima Barreto volta a se concentrar no momento da enunciação, gesto característico do diário: "Tenho vergonha de contar algumas dessas aventuras (...)" (BARRETO, 2001, p. 1388). Embora o artigo privilegie a análise do Diário do hospício, exemplos dessa mistura de gêneros habitam o *Diário íntimo*, onde páginas confessionais também convivem com páginas de ficção; onde, em um mesmo registro, a crônica pode dar lugar à autorreflexão.

Na mesma clave será a análise de Myriam Ávila¹¹ (Apud SILVA, 2013, p. 36), para quem o *Diário íntimo* de Lima Barreto se aproxima dos *hypomnemata*, descritos por Foucault em estudo sobre a literatura íntima na Antiguidade. No ensaio *A escrita de si*, o teórico francês investiga a relação entre a escrita e a conduta individual antes do surgimento do Cristianismo. Ele parte do princípio de que, antes mesmo de se tornar um espaço de confissão, a escrita já atuava na formação do indivíduo. Entre as práticas modeladoras do comportamento analisadas por ele estão os *hypomnemata*, cadernos pessoais que serviam como agenda, mas também como um guia para a vida em sociedade. Segundo Foucault (1992, p. 135), esses escritos constituem a "memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas". Nesse sentido, o

_

¹¹ Trata-se de um texto inédito, mencionado por João Gonçalves Ferreira Christófaro Silva em *Pequenas, grandes, mínimas ideias: a construção da imagem do escritor nos diários de Lima Barreto*, dissertação de mestrado orientada pela pesquisadora Myriam Ávila, autora do recémpublicado *Diários de escritores*, livro em que analisa obras autobiográficas de Lewis Carroll, Katherine Mansfield, Thomas Mann, Charles Baudelaire e Lima Barreto.

conteúdo dos *hypomnemata* seria semelhante ao que se pode encontrar no *Diário íntimo*, em entradas como esta, do ano de 1904: "A ninguém insultes; fala sempre a verdade e, quando a pronunciares cuida em agradar" (BARRETO, 2001, p. 1219). Manter um *hypomnemata* significa, então, assimilar um determinado ensinamento através da escrita, ou seja, fazer do ato de escrever uma estratégia de subjetivação. Outro aspecto que permite aproximar o *Diário íntimo* de Lima Barreto aos *hypomnemata* é o subsídio que esses escritos fornecem para uma elaboração posterior. Foucault (1992, p. 135) afirma que os *hypomnemata* formavam "uma matéria-prima para a redação de tratados mais sistemáticos". De modo semelhante, muitas anotações feitas por Lima Barreto em seus diários transformaram-se em páginas de romances e contos.

Enfim, a polêmica em torno da forma de um dos diários de Lima Barreto parece ser suscitada pela sua classificação como "íntimo". Nesse caso, melhor seria falar em diário "pessoal", como sugere Lejeune¹². Ora, se o diário é pessoal, então o autor pode inserir nele tudo aquilo que desejar, inclusive aspectos de sua intimidade. A explicação fornecida por Lejeune parece iluminar a questão em torno da nomenclatura: "Em francês, especificamos íntimo para evitar a confusão com a imprensa cotidiana, problema que não existe em outros lugares" (LEJEUNE, 2014, p. 300). Com essa observação, ele sublinha o fato da intimidade ser uma modalidade secundária na história do diário. Em português, por exemplo, temos "diário" para "cadernos de anotação diária" e "jornal" para "periódico publicado diariamente". No entanto, tanto "diário" como "jornal" derivam do latim diurnalis, de onde também se origina o journal do francês. Ocorre que, nessa língua, journal se refere tanto ao nosso "diário" quanto ao nosso "jornal", por isso a necessidade de especificação observada por Lejeune. O problema é que, quando se diz "diário íntimo", parece haver necessidade de distinção formal entre outros tipos de diário, quando, na

-

¹² Ao analisar diários publicados por escritores brasileiros, Eurídice Figueiredo (2013a, p. 31) afirma que *O observador no escritório*, de Carlos Drummond de Andrade, "se trata mais de um diário externo do que de um diário íntimo, pois ele não desvenda sua intimidade". A propósito de Lúcio Cardoso, Figueiredo (Ibidem, p. 32) ressalta que o autor se refere ao *Diário completo* como um "diário não íntimo".

verdade, a característica central de todo e qualquer diário é data¹³. Mediante as variações de forma e conteúdo que o diário apresenta, Lejeune aponta apenas dois traços formais invariáveis para o gênero: a repetição e fragmentação (LEJEUNE, 2014, p. 302).

Essa fragmentação, no entanto, já estaria presente nos hypomnemata, reforçando ainda mais a aproximação entre o Diário íntimo e essa prática tão antiga. Nas palavras de Foucault, "o caráter descosido do texto". Nos dois casos, o autor não é alguém que se apresenta por inteiro, dentro de uma perspectiva totalizante, mas como resultado da articulação entre discursos heterogêneos. É curioso perceber que, mesmo na Antiguidade, antes que a noção de sujeito se configurasse em torno de uma identidade única e central, Sêneca já falasse em termos de multiplicidade. A respeito dos *hypomnemata*, dos quais era adepto e cuja prática recomendava, ele declara: "Nenhuma voz se pode aí distinguir; só o conjunto se impõe ao ouvido (...)" (Apud Ibidem, p. 144). Foucault traduz a mensagem da seguinte maneira: "Num mesmo coração há vozes altas, baixas e medianas, timbres de homem e de mulher." Ou seja: o sujeito não é entendido como entidade prévia, mas como aquilo que se forma na reunião dos discursos; é pela escrita que se tenta alcançar a unidade, é pelo jogo das leituras assimiladas que se forma a identidade. Essa é uma questão central para nossa investigação, pois acreditamos que, ao conceber o sujeito como multiplicidade, a escrita autobiográfica de Lima Barreto produz desvios em relação aos modelos previstos para os gêneros memorialísticos.

Em nossa visão, a composição fragmentária do *Diário íntimo* de Lima Barreto é o que permite realizar diferentes montagens a partir de seus originais. Inicialmente, como já vimos, os manuscritos de Lima Barreto permaneceram de posse da família e hoje se encontram sob a guarda da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Os papéis, catalogados por Darcy Damasceno¹⁴, são de natureza diversa. A maioria das notas do *Diário íntimo* pode ser encontrada no documento "Notas de um diário 1904-1914". As demais foram escolhidas a

¹³ Para a pesquisadora Myriam Ávila, por exemplo, o diário de escritor consiste em um subgênero com características próprias e estaria mais próximo do diário de viagem do que do diário íntimo.

_

¹⁴ Poeta, crítico e tradutor brasileiro que trabalhou na Divisão de Manuscritos da Biblioteca Nacional por cerca de trinta anos, entre 1951 e 1982.

partir de outros conjuntos de amarrados deixados por Lima Barreto, como um álbum de recortes de jornais e revistas. Na nota prévia à edição de 1955, Barbosa esclarece as diferenças entre a primeira e a segunda versão do *Diário íntimo*. Segundo ele, na edição de 1956, o volume aparece sensivelmente aumentado. Ao reeditar a obra, Barbosa explica em que consistem os acréscimos:

(...) entendemos juntar, às anotações da vida íntima e notas de leitura, os esquemas de romances frustrados, primeiras tentativas do ficcionista ainda em plena juventude, seguidos às vezes de capítulos inteiros (...) (BARRETO, 1956, p. 20).

Exemplos visíveis disso podem ser encontrados no início e no final do volume. Os capítulos 1 e 2 consistem na apresentação de um personagem chamado Tito Brandão, que aparece novamente nas páginas do diário cerca de quatro anos mais tarde. Como esses manuscritos datam de 02 de julho de 1900, Barbosa optou por colocá-los antes do início propriamente dito do diário, em 1903. A sequência, naturalmente, gera estranheza, pois fugiria aos padrões de abertura de um diário. Então, o que teria levado Barbosa a incluir esses e outros embriões ficcionais no *Diário íntimo*? O organizador explica que "neles se encontra muita coisa digna de interesse, não só do ponto de vista biográfico, mas também do literário" (Ibidem, p. 32).

De acordo com esse mesmo critério, Barbosa transforma um esboço de Clara dos Anjos nas últimas páginas do diário. Nessa primeira versão, inacabada, o pai de Clara atende pelo nome de Manuel Antônio e, em vez do carteiro da versão definitiva, era contínuo da secretaria da agricultura. Embora datada de 1904, ela foi incluída depois dos últimos registros, de 1921, talvez pelo volume de páginas ou pelo fato de a obra só começar a vir a público em 1922, em sua segunda versão. Portanto, o critério adotado por Barbosa ao empreender a montagem do Diário íntimo foi unicamente de ordem cronológica, como parece adequado a um diário.

Em publicação mais recente, outro estudioso da vida e da obra de Lima Barreto apresenta uma nova montagem dos manuscritos deixados pelo escritor. Para compor *Lima Barreto: uma autobiográfica literária*, Antônio Arnoni Prado adota o critério temático. No primeiro capítulo, por exemplo, intitulado "Autorretrato", o tema que orienta a apresentação dos escritos é a "pessoa" e a

"personalidade", compostos por fragmentos da literatura íntima e dos romances. O organizador adverte, no entanto, que "tomou a liberdade de juntar e editar num mesmo bloco diferentes entradas do diário de Lima Barreto" (PRADO, 2012, p. 13). Como resultado, temos uma tentativa de encadeamento de diferentes registros, que vão da autoapresentação à ficcionalização da própria experiência, passando pela confissão aberta.

Eu sou Afonso Henriques de Lima Barreto. Tenho vinte e dois anos. Sou filho legítimo de João Henriques de Lima Barreto. Fui aluno da Escola Politécnica. No futuro, escreverei a *História da Escravidão Negra no Brasil e sua influência na nossa nacionalidade*.

Acordei-me da enxerga em que durmo e difícil foi recordar-me que há três dias não comia carne. Empreguei-me há 6 meses e vou exercendo as minhas funções. Minha casa ainda é aquela dolorosa geena pra minh'alma. É um mosaico tétrico de dor e de tolice. Meu pai, ambulante, leva a vida imerso na sua insânia. Meu irmão, C..., furta livros e pequenos objetos para vender. Oh! Meu Deus! Que fatal inclinação desse menino!

Agita-me a vontade de escrever já, mas nessa secretaria de filisteus, em que me debocham por causa da minha pretensão literária, não me animo a fazê-lo.

Diz-se ainda mais: que as misturas entre essas raças são um vício social, uma praga e não sei que coisa feia mais. Tudo isto se diz em nome da ciência e a coberto da autoridade de sábios alemães. Oh! A ciência! Eu era menino, tinha aquela idade, andava ao meio dos preparatórios, quando li, na *Revista Brasileira*, os seus esconjuros, os seus anátemas... Falavam as autorizadas penas do senhor Domício da Gama e Oliveira Lima... Eles me encheram de medo (PRADO, 2012, p. 15).

Na mesma página e, por vezes, no mesmo parágrafo, Prado reúne fragmentos datados, respectivamente, de junho de 1903, janeiro de 1904 e janeiro de 1905. Apesar disso, na apresentação à obra, Prado nega a manifestação do organizador. Segundo ele, a ideia é "dar a palavra unicamente a Lima Barreto". No entanto, entendemos que se trata de um trabalho em que as mãos do compilador atuam, inevitavelmente, como outra voz. Essa já teria sido uma preocupação de Francisco de Assis Barbosa em 1956: "(...) compilei a arrumação do trabalho, dispondo em ordem cronológica as suas confissões e, *sempre que pude*, com as palavras mesmas do escritor" (BARBOSA, 2012, p. 29, grifos nossos)¹⁵.

Francisco enquanto era estudante da Escola Politécnica. Em contrapartida, exclui a versão de

-

¹⁵ Cabe mencionar também o volume organizado por Bernardo de Mendonça, pela Graphia Editorial, contendo o *Diário íntimo*, o *Diário do hospício*, parte da correspondência, duas entrevistas e crônicas atravessadas por dados biográficos. Seguindo os mesmos critérios de Francisco de Assis Barbosa, o organizador mantém o capítulo sobre Tito Brandão na abertura do *Diário íntimo* alegando o fato de que os originais foram encontrados entre os apontamentos datados de 1900 e o "flagrante elo biográfico", já que Lima Barreto frequentou o Largo de São

Ao compararmos as duas estratégias empregadas para a montagem dos originais dos papéis íntimos de Lima Barreto, nos deparamos com um problema comumente apontado por especialistas: aquilo que se entende pela versão oficial do "Diário íntimo de Lima Barreto" não resulta, em sua integralidade, de opções feitas pelo próprio autor; sequer o título foi dado por ele, que preferiu chamá-lo de "Diário extravagante". Por outro lado, entendemos que, se diferentes montagens são possíveis, é porque a fragmentação seria uma característica da própria escrita, o que se verifica até mesmo pelo suporte utilizado. Os manuscritos do Diário íntimo são formados por cadernos¹⁶ e folhas soltas, e os papéis do *Diário do hospício* e de O cemitério dos vivos incluem tiras de papel almaço e folhas sem pauta, algumas a lápis e outras a tinta. Além disso, em várias passagens dos diários, Lima Barreto revela o hábito de recortar notícias e artigos de jornais e revistas. Não por acaso, outro conjunto de escritos que dá corpo ao Diário íntimo é uma coleção de recortes, mesclados a anotações feitas a mão, a que Lima Barreto dá um título bastante sugestivo: "Retalhos". O que queremos dizer é que a própria escrita encontra-se desestabilizada, o que torna problemática qualquer tentativa de conferir coerência a seu conjunto. Além disso, entendemos que a pluralidade de vozes seria um problema inerente à publicação de qualquer manuscrito. Afinal, dar a um original a feição de livro consiste em um processo ao longo do qual se fazem escolhas. O mais importante, em nossa visão, é esclarecer os caminhos traçados pelos editores.

A essa altura de nossa análise, uma questão pode ser facilmente levantada: se a fragmentação já está prevista pela estrutura do gênero diarístico, então por que a ênfase nesse aspecto da obra em estudo? Em resposta a esse questionamento, apontamos duas razões. Primeiramente, diríamos que a fragmentação ocorre em tal nível no *Diário íntimo* de Lima Barreto, que a leitura linear de seus registros pode ser substituída por outros modos de leitura. Em artigo sobre o tema, Carmem Lúcia Negreiros de

Clara dos Anjos ao final do Diário íntimo. Para a realização deste trabalho, conforme explicamos na Introdução, optamos pela seleção de Eliane Vasconcelos, publicada pela Nova Aguilar, que reúne, em um mesmo volume, textos ficcionais e memorialísticos de Lima Barreto. Em relação aos diários, a organizadora mantém a mesma compilação feita por Francisco de Assis Barbosa em 1956.

¹⁶ Segundo Mendonça (1998, p. 12), "as anotações datadas foram feitas nas folhas de uma agenda promocional de medicamento francês – Peptonate de Fer Robin."

Figueiredo pergunta: "Como analisar o registro memorialístico de um colecionador de retalhos?" (2004, p. 160). A pesquisadora propõe, então, a criação de "roteiros de leitura", capazes de articular os elementos dispersos. No estudo, Figueiredo enfatiza o poder de síntese dos fragmentos que compõem o *Diário íntimo* de Lima Barreto. Em sua visão,

o fragmento permite um movimento simultâneo de temas e ideias e, ao mesmo tempo, desloca questões para a obra literária ou para os textos jornalísticos recortados, associados ao contexto histórico cultural" (FIGUEIREDO, 2004, p. 161).

Então, o que está em jogo na escrita fragmentária do *Diário íntimo* de Lima Barreto vai além de fatiar o tempo em dias ou espedaçar a personalidade em páginas. O fragmento-síntese impõe um outro regime de leitura ao romper com a sintaxe linear típica da narrativa tradicional. É nesse sentido que podemos pensar na relação entre a escrita diarística de Lima Barreto e a escrita filosófica de Nietzsche.

O leitor da obra de Nietzsche muitas vezes se depara com uma escrita fragmentária, algo que deve ser entendido como parte de seu projeto filosófico. Afinal, os aforismos de Nietzsche podem ser entendidos como a representação, na própria linguagem, da desconstrução do nexo causal operada por ele. Entretanto, o leitor educado pela tradição é levado a buscar sempre um antes e um depois, como se estivesse a montar um quebra-cabeça conceitual. Porém, à medida que a leitura avança, percebe que esse gesto é desnecessário, pois todo aforismo nietzschiano pode ser lido como a máxima condensação de seu pensamento como um todo. O que Nietzsche pretende é pensar de modo antidiscursivo, fora dos padrões de causa e efeito. Dessa forma, estabelece um novo padrão de leitura-escrita filosófica que desafia o leitor a lidar com uma linguagem concisa. No último fragmento do prólogo de *Genealogia da moral*, ele faz um convite à ruminação, ou seja, a uma forma de ler que não se limita às camadas mais superficiais de significação:

Bem cunhado e moldado, um aforismo não foi ainda decifrado ao ser apenas lido. Deve ter início, então, a sua interpretação, para a qual se requer uma arte da intepretação (NIETZSCHE, 2009, p. 14).

É preciso dizer que o fragmento, em si, não é um fato novo. Na verdade, esse modo de expressão tem um lugar na tradição do pensamento ocidental, haja vista os aforismos de Heráclito, Pascal e Schlegel, uma das figuras centrais do Romantismo alemão. Então, parece importante esclarecer o que há de realmente novo no aforismo nietzschiano, algo que seja capaz de distingui-lo de seus predecessores.

Como já vimos, Nietzsche foi invariavelmente visto como autor de ideias desarticuladas, argumento que contribuiu para que suas teorias fossem consideradas inconsistentes e contraditórias. Crítica semelhante também atingira Schlegel, cuja filosofia, feita em fragmentos, foi considerada confusa e desordenada. Entretanto, quando Schlegel adota o fragmento como forma, ele já estaria problematizando a ideia da filosofia como saber ordenado, a exemplo do que pretendia ser a ciência. Logo, o caráter aparentemente assistemático de seus escritos não deve ser explicado como simples inaptidão para a tarefa filosófica, mas como questionamento de como ela vinha sendo feita até então. Essa tese pode ser reforçada pela própria língua alemã, que permite ver na palavra "fragmento" ecos do verbo fragen, que significa "questionar, perguntar, interrogar", o que nos leva a uma concepção de fragmento como forma potencialmente contestadora. Enfim, ao recorrer à fragmentação como prática, Schlegel coloca sob suspeita a trajetória excessivamente lógica percorrida pela filosofia e, dessa forma, estabelece uma dúvida em torno do saber absoluto. Para ele, "a filosofia caminha demasiadamente em linha reta" (SCHLEGEL, 1997, p. 53).

Nessa perspectiva, a crítica que sustenta o aforismo de Schlegel em muito se aproxima à de Nietzsche, pois ambas problematizam o excesso de verdade que cerca o discurso filosófico. O problema é que Schlegel, por mais que aposte no fragmento para comunicar suas ideias, ainda crê na noção de unidade. Para ele, o fragmento não existe isoladamente, mas como parte de um todo com o qual mantém uma relação de contiguidade. No aforismo 103 de *Lyceum*, o filósofo reflete sobre o sentido de unidade: "Muitas obras apreciadas pelo belo encadeamento têm menos unidade que uma diversificada porção de achados que, animados apenas pelo espírito de um espírito, apontam para uma meta única" (SCHLEGEL, 1997, p. 35). Para os românticos alemães, o

que garante a coerência entre as partes é o autor, o gênio individual, entendido como *origem* do processo criador. Disso resulta uma concepção de filosofia como sistema, ainda que composto por fragmentos. Ou seja: a escrita fragmentária de Schlegel busca uma ordem na desordem, de modo que a parte e o todo formem um conjunto orgânico.

Nietzsche, por sua vez, recusa a ideia de sistema, admitindo, por exemplo, a presença da contradição. Na visão de Blanchot (2010, p. 112), "contradizer-se é o movimento essencial de seu pensamento; cada vez que ele afirma, a afirmação deve ser relacionada à afirmação oposta". Embora o paradoxo compareça com frequência, isso não inviabiliza seu projeto filosófico. Colocados lado a lado, conceitos opostos não se excluem, mas se justapõem, ampliando as possibilidades de leitura e de interpretação 17. A noção de totalidade também fica comprometida com a crítica do sujeito operada por Nietzsche. Como sua unidade desintegrou-se, ele já não pode ser o cerne da obra, e os fragmentos tendem à dispersão. A recusa de Nietzsche à tradição do discurso pode ser sentida nas lacunas e descontinuidades de sua escrita filosófica.

No plano formal do *Diário íntimo* de Lima Barreto, a ausência de conexão lógica entre os registros é enfatizada pelo próprio autor em entradas como esta, de 04 de janeiro de 1905: "É uma coisa que nada tem a ver com o que foi escrito acima, mas que, no entanto, deu-me vontade de escrever" (BARRETO, 2001, p.1243). Esse modo de compor um diário, assumidamente assistemático, é interpretado como uma espécie de tendência à desordem, que, segundo alguns críticos, seria uma característica de sua obra como um todo.

No prefácio à primeira edição do *Diário íntimo*, por exemplo, Gilberto Freyre emprega, mais de uma vez, o adjetivo "desajustado" para se referir a Lima Barreto, que ele compara aos escritores russos, conhecidos por "aqueles romances em que os sofrimentos do autor se confundem com os dos personagens" (FREYRE, 1956, p. 9). No entanto, para Freyre, o desajuste não

_

¹⁷ Isso acontece, por exemplo, quando Nietzsche desenvolve o tema da máscara: "Tudo quanto é profundo gosta de mascarar-se" (NIETZSCHE, 2012, p. 53). No quadragésimo aforismo de *Além do bem e do mal*, Nietzsche desconstrói a tradicional oposição entre a profundidade e a superfície, colocando-as em um mesmo plano.

se manifesta apenas como tema ficcional, mas como traço fundamental de sua escrita diarística. O "saber desordenado" que ele encontra no *Diário íntimo* de Lima Barreto é atribuído à sua vida de boêmio, igualmente desordenada.

Em nossa visão, porém, considerar a escrita diarística de Lima Barreto como desordenada por ser o reflexo da vida de um boêmio nos parece uma leitura bastante simplificadora, sobretudo se levarmos em consideração que ela foi produzida no contexto da modernidade. O que nos importa, então, é descontruir a ideia de que o Diário íntimo de Lima Barreto seja obra de um desajustado, o que por muito tempo explicou seu suposto inacabamento formal. Se, para Nietzsche, o indivíduo é luta entre as partes, a narrativa de si deve, então, contemplá-las. O sujeito, então, não se revela pelo encadeamento da narrativa diária dos seus sucessos e insucessos, mas pela combinação de elementos díspares, que vão desde o desabafo até a crônica política, passando por seus projetos de romances e recortes de leituras. Portanto, a segunda razão para investigar a fragmentação radical do Diário íntimo de Lima Barreto reside nisto: o fragmento pode ser entendido como uma estratégia de autorrepresentação de uma nova subjetividade. Não por acaso, Lima Barreto afirma escrever um "Diário extravagante". Seu diário é extravagante porque nele não cabe a visão tradicional de sujeito e, por isso, extrapola as regras do gênero.

Nessa perspectiva, cabe responder a uma outra pergunta: se o sujeito não se percebe mais como unidade, qual será, então, o destino da sinceridade? Se o sujeito perde o domínio de si, como falar a verdade sobre si mesmo? Ao contrário de Rousseau, que nega veementemente qualquer tentativa de dissimulação de sua parte, Lima Barreto a admite como possibilidade. No registro de 05 de janeiro de 1908, por exemplo, o escritor relata a visita feita a José Veríssimo, que muito bem o recebeu em sua casa. Lima Barreto conta que o crítico elogia poetas românticos, como Castro Alves, pela sua sinceridade, aqui entendida como sinônimo de espontaneidade. No diário, Lima Barreto comenta: "Concordei, porque me acredito sincero. Sê-lo-eu? Às vezes, penso ser; noutras vezes, não" (BARRETO, 2001, p. 1275).

A percepção de que o sujeito não constitui uma unidade verdadeira também se faz presente no debate sobre o bovarismo, conceito ao qual Lima

Barreto dedica especial atenção no *Diário íntimo*. O termo encontra suas raízes na heroína de Flaubert, que se utiliza das mais variadas estratégias para driblar o tédio, um traço estrutural da educação feminina do século XIX. Para Ema Bovary, o remédio contra esse mal-estar, provocado pela sensação de uma existência insignificante, encontra-se na imaginação. Ela sonha com aventuras extraordinárias para suportar sua vida comum e vazia. Esse modo de lidar com a realidade obedece a contornos tão precisos, que levou o filósofo Jules Gaultier a cunhar um termo para descrevê-lo: bovarismo.

Curiosamente, encontramos algumas referências a esse conceito no Diário íntimo. Entre os registros de 1905, há uma página dedicada à obra O bovarismo, de Gaultier, da qual extraímos uma definição para o termo, dada pelo próprio autor: "O bovarismo é o poder partilhado no homem de se conceber outro que não é" (BARRETO, 2001, p. 1254). Parafraseando Gaultier, Lima Barreto explica que, se o bovarismo da personagem de Flaubert é negativo, isso se deve à sua falta de senso crítico, qualidade que ele afirma ter de sobra. Isso acontece, precisamente, a 31 de janeiro, quando o escritor identifica, aplicando o "índice bovárico", a distância entre uma vida idealizada, forjada por suas ambições intelectuais, e a vida tal qual ela se apresenta: "(...) venho tomando notas diárias da minha vida, que a quero grande, nobre, plena de força e de elevação. É um modo do meu bovarismo, que, para realizá-lo, sobra-me a crítica e tenho alguma energia" (Ibidem, p. 1256). A leitura de Gaultier parece ter surtido forte efeito sobre Lima Barreto, pois ela também se faz presente em outras passagens, como esta, de 26 de janeiro, em que o tema comparece aplicado ao âmbito doméstico: "A minha vida de família tem sido uma atroz desgraça. Entre eu18 e ela há tanta dessemelhança, tanta cisão, que eu não sei como adaptar-me. Será o meu bovarismo?" (Ibidem, p. 1252).

Como podemos ver, o bovarismo leva o sujeito a um irremediável encontro consigo mesmo. Coincidentemente ou não, a primeira anotação feita por Lima Barreto depois do registro da leitura de Gaultier é o trecho, escrito em francês, da obra de Edmond de Goncourt sobre uma cortesã de grande influência no reinado de Luís XV, de quem foi amante. Nele, o escritor enxerga traços de sua personalidade no irmão da personagem:

¹⁸ Ao transcrevermos partes dos textos de Lima Barreto, optamos por manter a forma original.

Infelizmente, havia no irmão da Madame Pompadour um amorpróprio desconfiado, uma perpétua inquietude da estima que se tinha de sua pessoa, uma suscetibilidade sempre em busca e pronta a uma ironia ou um desprezo, uma ternura cheia de desconfianças e de suspeitas, uma necessidade de se atormentar e de se tornar infeliz na qual de repente irrompia um humor negro acompanhado de asperezas e brusquidões¹⁹ (Ibidem, p. 1255).

Ao final da citação, ele comenta: "É curioso verificar que essas linhas descrevem inteiramente meu caráter". Logo, o bovarismo pressupõe a construção de uma autoimagem, que pode não corresponder à imagem feita pelos outros. Ainda citando Gaultier, Lima Barreto explica, em termos próprios, o que vem a ser essa patologia: "A pessoa humana. A imagem que, sob o império do meio, circunstâncias exteriores, educação, sujeição, a pessoa forma de si mesma" (BARRETO, 2001, p. 1254). Para Gaultier, todos os indivíduos apresentam uma tendência ao bovarismo, ou seja, em tentar ser uma pessoa que não é verdadeiramente para atender àquilo que a sociedade considera desejável. Disso resulta uma diferença entre o indivíduo real, resultado de forças hereditárias, e o imaginário, resultado de forças sociais. Em nossa visão, o bovarismo, estudado por Lima Barreto, aponta para uma questão central em nossa investigação: o sujeito vive sob permanente cisão, ao contrário de todos os esforços em ser único.

Portanto, o sujeito que emerge das páginas do *Diário íntimo* já não é o mesmo das *Confissões*, pois seu discurso não se encontra ancorado nas mesmas bases. Assim sendo, acreditamos que Lima Barreto coloca em prática uma nova forma de falar de si mesmo e de contar a própria vida, na qual o desejo de autoconhecimento é acompanhado pela constatação de que não somos um, mas vários, e a narrativa, contínua, linear e estabilizadora, cede espaço ao fragmento.

¹⁹ Tradução de Luciano Passos de Moraes.

2.3 A estética do fragmento

Embora o sujeito sincero não seja um tema abordado diretamente por Walter Benjamin, podemos ver uma relação entre o declínio da integridade do sujeito e o declínio da experiência. Submetido às novas condições de produção e à vida nas grandes cidades, onde tudo contribui para o apagamento do sujeito, o indivíduo vê-se alienado de si mesmo. Para Benjamin, todo o aparato técnico da vida moderna, não obstante as conquistas que representa, conduz a uma "atrofia da experiência". E, se a experiência está em baixa, não há o que contar. Ou melhor: é preciso buscar uma nova maneira de contar. É nesse sentido que Benjamin anuncia o fim da narrativa tradicional e a emergência de outras formas de comunicação. Entre elas, está o fragmento, que resulta de uma mudança na sensibilidade operada pela técnica. Há um aforismo de Nietzsche que ilustra o que acabamos de dizer, tanto na forma como no conteúdo: "Dada a enorme aceleração da vida, o espírito e o olhar acostumaram-se a ver e julgar de maneira parcial e imprecisa, e todos são como o viajante que conhece um país e seu povo por meio de um vagão de trem" (NIETZSCHE, 2000, p. 132). O fragmento de Nietzsche pode ser analisado sob uma dupla perspectiva: ao mesmo tempo em que a aceleração da vida retira a espessura da experiência, a verdade é que o homem não pode perceber o mundo e a si mesmo como antes. A velocidade, então, é o elemento que catalisa uma série de transformações na forma de ver.

Não por acaso, o trem comparece em vários estudos sobre a modernidade, tornando-se uma espécie de símbolo do novo. Para Tom Gunning, que participa do volume *O cinema e a invenção da vida moderna*, a estrada de ferro teria produzido a primeira imagem resultante desse conjunto de transformações ao promover "um desmoronamento das distâncias e uma nova experiência do corpo e da percepção do humano, moldada pela viagem a altas velocidades" (GUNNING, 2004, p. 34). Na mesma clave, Benjamin, para quem a estrada de ferro é revolucionária por ser o primeiro meio de transporte de massas, destaca o lugar do corpo diante do novo estar no mundo introduzido pela modernidade. Em *O narrador*, ele conclui:

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos encontrou-se desabrigada, numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e, debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões destruidoras, o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 2012, p. 214).

Logo nas primeiras páginas do *Diário íntimo* de Lima Barreto, assistimos a um desfile das mais diferentes técnicas de circulação. Trata-se de um esboço de ficção datado de 1900, cujo personagem central é Tito Brandão, o orgulhoso estudante da Escola Politécnica, localizada no Largo de São Francisco, no Centro do Rio de Janeiro. O narrador nos conta que pessoas saltam dos bondes e caminham em direção à rua do Ouvidor. Transeuntes cruzam a praça, onde os tílburis passam criando uma atmosfera de movimentação constante. Forma-se uma roda de rapazes, que conversam sobre os mais variados temas, porém é a Geometria o assunto que mais anima os alunos. Entre concepções mecanicistas e ópticas, "discutem a questão do espaço, uma forma subjetiva de nossa intuição" (BARRETO, 2001, p. 1210). Em registro de 1903 do *Diário íntimo*, encontramos uma reflexão do próprio Lima Barreto a respeito do tema:

O espaço, por exemplo, é o lugar ideal em que se passam os fenômenos geométricos e mecânicos, para o geômetra; pode ser também (...) a condição para que possa existir a faculdade de perceber (BARRETO, 2001, p. 1216).

De certa forma, o acalorado debate entre os personagens acena para questões relativas à modernidade, como a percepção não só do espaço, mas também do tempo, uma experiência modificada pelas novas técnicas de circulação.

Em uma entrada de 1904, Lima Barreto registra em seu diário uma nota sobre a construção de uma rodovia que liga os municípios de Itapura, em São Paulo, e Uberaba, em Minas Gerais. No mesmo ano, é criada a Companhia Estrada de Ferro Noroeste do Brasil. Enquanto isso, a Estrada de Ferro Central do Brasil sofria sucessivas ampliações, penetrando o subúrbio do Rio de Janeiro. Em crônica de 1921, Lima Barreto analisa a centralidade que as estações de trem passam a ocupar no cotidiano dos habitantes: "Na vida dos subúrbios, a estação da estrada de ferro representa um grande papel: é o centro, é o eixo dessa vida" (BARRETO, 1956d, p.145). Em retrospecto, ele

relata o assombro causado pela chegada do trem à estação, comparando-o a um animal de grandes proporções, cuja função é "tragar distâncias": "Vi bem de perto aquele monstro negro, com manchas amarelas de cobre, dessorando graxa, azeite, expectorando fumaça e vapor" (Ibidem, p. 155).

Com a loucura do pai, deflagrada em 1902, Lima Barreto e família, por recomendação médica, deixam a casa na Ilha do Governador e passam a morar na rua Vinte e Quatro de Maio, no Engenho Novo. Depois de aprovado em concurso para amanuense da Secretaria de Guerra, Lima Barreto transferese com os parentes para Todos os Santos. Agora habitante do subúrbio carioca, Lima Barreto passa a depender do trem para chegar ao trabalho, no centro da cidade, algo que o irritava bastante no início. Em crônica de 1921, ele se lembra de suas primeiras viagens:

A presunção, o pedantismo, a arrogância e o desdém em que olhavam as minhas roupas desfiadas e verdoengas, sacudiam-me os nervos e davam-me ânimos de revolta. Hoje, porém, não me causa senão riso a importância dos magnatas suburbanos (BARRETO, 1956d, p. 242).

Talvez por isso ele optasse por viajar sempre na primeira classe (sim, havia essa divisão), recorrendo à segunda por necessidade ou por prazer, pois o trem lhe fornecia um verdadeiro mosaico humano e social: "Porque é no trem que se observa melhor a importância dessa gente toda" (BARRETO, 1956d, p. 243). Na percepção de Lima, o trem seria um espaço de transição entre dois mundos, uma espécie de cápsula capaz de transportar pessoas do subúrbio, negligenciado pelo poder público, para as áreas centrais do Rio de Janeiro, alvo de investimentos maciços e porta de entrada do Brasil na parte civilizada do planeta. Segundo Lima Barreto, quando dentro do trem, os personagens suburbanos "estão em sua atmosfera própria que os realça desmedidamente". São, em sua maioria, pequenos burocratas, escrivães, funcionários de secretarias, soldados, normalistas e estudantes, representantes da aristocracia suburbana, que viajam em direção ao centro, onde se deixam levar pelo fluxo de trabalhadores. São homens e mulheres que, diariamente, abandonam seus reinos distantes e pobres para caírem no anonimato dos grandes centros urbanos. Conforme nos diz Lima Barreto, "chegam na rua do Ouvidor e desaparecem".

No plano ficcional, é exatamente isso o que ocorre com Cassi Jones, um dos protagonistas de *Clara dos Anjos*. Certa vez, o perverso conquistador de moças ingênuas, como aquela que dá nome ao romance, decide fugir de casa e, para isso, pega o primeiro trem que passa na estação. Ao saltar na Central, em pleno Campo de Sant'Ana, vê-se tragado pela multidão a caminho do trabalho. Naquele momento, ele toma consciência de sua insignificância: "Onde acabavam os trilhos da Central, acabava a sua fama e o seu valimento; a sua fanfarronice evaporava-se, e representava a si mesmo como esmagado por aqueles 'caras' todos, que nem o olhavam" (BARRETO, 2001, p. 729).

Em outro romance, *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, o personagem principal faz o percurso contrário. Morador de Santa Teresa, Gonzaga de Sá mantém relações no subúrbio, para onde viaja com relativa frequência a bordo dos trens que partem da Central. Em uma dessas viagens, ele observa o ar progressista das mulheres que ocupam o vagão e carregam consigo livros e instrumentos: "A atividade intelectual daquela parte da cidade, ao se entrar no trem, parece estar entregue às moças" (BARRETO, 2001, p. 587). Outro aspecto que chama a atenção sobre esse personagem é a atitude diante do moderno, marcada, ao mesmo tempo, pelo fascínio e pelo assombro. Gonzaga de Sá conta que, certa vez, na estação de Piedade, presenciou o momento em que um homem caminhava pelos trilhos quando fora arrebatado por um trem. Embora vivo, o homem estava, segundo ele, "completamente esmagado de terror diante daquela besta paleontológica que ele mesmo inventara" (Ibidem, p. 588). Mais uma vez, Lima Barreto recorre a uma descrição animalesca para representar o símbolo da modernidade.

Voltando ao *Diário íntimo* do escritor carioca, percebemos que o trem é, de fato, o meio de transporte mais utilizado por ele desde que se mudou para o subúrbio. Referências a essa forma de locomoção são bastantes numerosas. Ao longo das páginas, encontramos diversos registros como estes, iniciados com notícias sobre o trajeto: "Hoje, no trem, vim com o Apocalipse", de 27 de dezembro de 1904; "Hoje, no trem, vim com uma menina que me despertou a atenção", de 05 de janeiro de 1905; "Vim no trem com o Viana, pai e filho, neta e irmã", de 18 de janeiro de 1905; "Vi, hoje, no trem, uma moça, com um grande *manteau* de teatro, sem chapéu", de 1910.

Mas por que a ênfase em passagens como essas? Em nossa visão, elas demonstraram que estamos diante de um sujeito em constante circulação e de uma consciência em trânsito, provocando uma transformação na sensibilidade. Ao mesmo tempo em que o indivíduo atravessa a cidade, ele é atravessado por ela, por suas imagens e sensações díspares. A percepção, desestabilizada por constantes choques impostos aos sentidos, tenta acompanhar o ritmo frenético das coisas e das pessoas. Até mesmo o espaço da escrita do diário perde sua estabilidade, oscilando entre a casa e o trabalho. Carregando as impressões do caminho, ora Lima Barreto escreve no quarto, ora na secretaria. Como resultado, temos uma obra marcada por descontinuidades e lacunas, que se fazem presentes não só entre os registros, como no interior dos mesmos. Como exemplo, analisemos a anotação datada de 08 de janeiro de 1905:

Hoje, 8, domingo. Pleno Leme. Cediço. Nada novo. Não há moças bonitas. Só velhas e anafadas burguesas. Turcos mascates e suas mulheres também. O João, um imbecil do meu gasto pessoal, o João T... B..., foi comigo. Fomos ao fortim. Canhão do século atrasado. Ruínas portuguesas. Esforço dos lusos. Povoamento do Brasil. Pedro Álvares Cabral. Bandeirantes. Jacobinos idiotas, burros, ingratos. Ipanema, tal qual o Méier (BARRETO, 2001, p. 1245).

O recurso empregado por Lima Barreto ao descrever um passeio no Leme, um de seus favoritos, lembra a linguagem telegráfica dos manifestos de Oswald de Andrade:

O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança (ANDRADE apud TELES, 1976, p. 40).

O mesmo princípio pode ser observado em outras passagens, como esta, de 06 de janeiro de 1905.

Dia de chuva.

Três horas da tarde, o sol começa a aparecer. Espreita por entre as nuvens. Dentre as matas das encostas altas, erguem-se fiapos de nuvens. Parece que pelas matas há uma enormidade de caieiras de verão. Os fiapos saem como novelos de fumaça. O verde varia de matiz. Onde mato grosso e escuro é; onde ralo ou campina, claro. Passa de um para outro matiz bruscamente.

Mangueira.

A montanha é alta. O verde vai esmaecendo e para cima há cambiantes azulados. O sol coa-se através de nuvens na altura da Tijuca. Há múltiplos matizes confundidos.

Central.

O sol mais forte. As nuvens franjam-se de ouro. Como doidas correm para as bandas de Petrópolis (BARRETO, 2001, p. 1243).

Considerando que "Mangueira" e "Central" correspondem a duas conhecidas estações ferroviárias do município do Rio de Janeiro, o trecho descreve uma paisagem como se fosse vista pela janela de um trem. As frases curtas e sintéticas sugerem uma imagem captada em movimento. A ênfase nos vários tons de azul e de verde também nos lembram os elementos pictórios que comparecem logo no primeiro aforismo do Manifesto Pau-Brasil: "A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos" (ANDRADE apud TELES, 1976, p. 40).

Na anotação seguinte, temos a descrição de uma outra paisagem, agora entre a estação da Praia Formosa (atualmente ocupada pela Rodoviária Novo Rio) e o Campo de Sant'Ana, também conhecido como Praça da República. A rápida transição entre os dois pontos sugere uma descrição em quadros, semelhantes aos cinematógrafos.

Vejamos:

A manhã bonita. Desço. O ar acaricia. Tudo azul. A paisagem é de algum modo europeia.

Praia Formosa.

Serra dos Órgãos aparece entre os morros de São Diogo e os de Barro Vermelho. Azul-ferrete com tons de aço novo. Os cumes beijavam as nuvens; à meia encosta, condensavam cúmulos. O mar parecia espelhante, semelhava de nível mais alto do que a terra.

Campo de Sant'Ana.

Ar polvilhado de alegria. Azul diáfano. Tudo azul. As árvores verdoengas do parque destoam. O rolar das carroças é azul; os bondes azuis; as casas azuis. Tudo azul (BARRETO, 2001, p. 1244).

Interessante é notar que muitos desses elementos pictóricos comparecerão em outros textos de Lima Barreto, como na crônica *Os enterros de Inhaúma*, de 1922, na qual o autor pinta a manhã com o mesmo azul-ferrete da paisagem vista da janela do trem: "Vejo os Órgãos, quando as manhãs estão límpidas, tintos com a sua tinta especial de um profundo azul-ferrete e vejo uma velha casa de fazenda que se ergue bem próximo (...)" (BARRETO, 2004b, p. 553). Avançando pelas páginas do *Diário íntimo*, encontraremos

entre os esboços de *Triste fim de Policarpo Quaresma* um fragmento no qual Lima Barreto trabalha em uma paisagem que tem a mesma Serra dos Órgãos ao fundo, material que será aproveitado no romance com algumas adaptações:

Os barcos passavam. Ora, eram lanchas fumarentas; ora, pequenos botes ou canoas, com as suas velas alvas, roçando carinhosamente pela superfície das águas, pendendo para um lado ou outro, como se as quisessem afagar um instante. Os Órgãos vinham suavemente morrendo na violeta macia; e o resto era azul, um azul imaterial de inebriar, de embriagar, como um licor capitoso. Ele se voltava, depois, para a cidade, que entrava na sombra, aos beijos sangrentos do ocaso (BARRETO, 2001, p. 395).

Como podemos ver, é muitas vezes a partir de um *flash* que Lima Barreto encontra matéria para uma elaboração posterior. Nossa hipótese, portanto, é que o escritor assimila na escrita do *Diário íntimo* as técnicas que invadem a vida moderna, como a fotografia e o cinema.

Em Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil, Flora Süssekind analisa a produção literária de escritores brasileiros entre o final do século XIX e início do século XX, geralmente identificada como pré-modernista. Tradicionalmente, as obras que fazem parte desse período são consideradas muito heterogêneas, impedindo que se reconheçam características que perpassem todo o conjunto. No entanto, a pesquisadora parte do pressuposto de que é possível abordar o Pré-Modernismo como uma fase dotada de características próprias.

Flora defende a tese de que a literatura pré-modernista é aquela que, de forma ampla e variada, dialoga com a técnica, fenômeno que ela atribui à entrada quase simultânea no Brasil de diversos aparelhos (cinematógrafo, gramofone, fonógrafo) e inovações gráficas, como a substituição da litografia pela fotografia nos jornais. Segundo Süssekind (1987, p. 26), tais novidades tecnológicas modificam o comportamento e a percepção dos que passam a conviver cotidianamente com esses artefatos. Para desenvolver essa tese, Flora concentra sua análise em escritores como Godofredo Rangel, João do Rio, Coelho Neto, Léo Vaz, Olavo Bilac e Pedro Kilkerry, entre outros.

Em relação a Lima Barreto, que também faz parte do *corpus* investigado, a pesquisadora destaca, sobretudo, a relação com o jornalismo. Em sua visão, "há na sua obra uma tematização direta da imprensa e de

artefatos mecânicos modernos" (SÜSSEKIND, 1987, p. 22). Para nós, Recordações do escrivão Isaías Caminha traz uma passagem que sintetiza e ilustra essa hipótese. Trata-se do suicídio de Floc, o crítico literário do fictício jornal O Globo.

Esperavam o seu artigo. Floc, aparentando calma, prometeu que o daria dentro de meia hora. (...) Aproximou a pena do papel e escreveu algumas palavras que riscou imediatamente. Suspendeu o trabalho. (...) Eu estava inquieto, sentindo vagamente um drama. (...) O paginador voltou:

- Seu Couto!
- Homem! Já vai! Você pensa que isto é máquina? Voltou a escrever. A pena estava emperrada; não deslizava no papel (BARRETO, 2001, p. 244).

Floc seria, então, a metáfora trágica do jornalista absorvido pela indústria da notícia, cujas bases operam sobre a mecanização da palavra, resultando na produção em série de textos. O personagem não resiste à pressão da engrenagem jornalística e sucumbe diante do cenário dominado pela técnica.

Além disso, a estudiosa destaca uma certa implicância de Lima Barreto com aparelhos que reproduzem tecnicamente sons e imagens, como se eles fossem responsáveis pelo empobrecimento das manifestações artísticas. É o que ocorre, por exemplo, no capítulo IX de *Os Bruzundangas*, em que o narrador descreve o perfil do presidente da suposta república, que atende pela alcunha de "Mandachuva" e cuja cultura artística se resume a "dar corda no gramofone familiar" (BARRETO, 2001, p.790).

Nessa perspectiva, também seria válido mencionar o conto *Um e outro*, do volume *Histórias e sonhos*, cuja personagem central é uma mulher que ascendeu socialmente graças às relações amorosas mantidas com homens poderosos e, na maior parte das vezes, casados. Tendo alcançado uma relação estável, porém enfadonha, vê-se irremediavelmente interessada pelo *chauffeur*. No entanto, o que a mais impressionava era o carro conduzido por ele. Em sua imaginação, motorista e automóvel formavam um todo, como se a máquina fosse a extensão do homem e vice-versa: "(...) quando ela o tinha nos braços, não era bem ele quem a abraçava, era a beleza daquela máquina que punha nela ebriedade, sonho e alegria singular da velocidade" (BARRETO, 2001, p. 1138). Em última análise, podemos dizer que a mulher mantém uma

relação erótica com o carro, capaz de despertar nela desejos e sensações indizíveis.

Porém, em se tratando do *Diário íntimo*, a técnica vai além do tema, convertendo-se na própria linguagem. Lima Barreto registra a realidade em *flashes*, conferindo ao diário uma estética fotográfica. Análise semelhante já havia sido proposta por Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo a propósito de romances do escritor. Sobre *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, por exemplo, a pesquisadora chega a afirmar que o personagem-tema registra o que vê pelas ruas do Rio de Janeiro como se estivesse com uma câmera fotográfica em mãos. (FIGUEIREDO, 1995, p. 76). No entanto, acreditamos que a assimilação das transformações sofridas pelo aparelho perceptivo também comparece nas páginas do *Diário íntimo*. Façamos a análise de outro exemplo.

Tomei o *tramway*. Fui vendo o caminho. A linha é construída sobre a velha estrada de rodagem. Em breve, deixamos toda a atmosfera urbana, para ver a rural. (...)

Eu, olhando aquelas casas e aqueles caminhos, lembrei-me da minha vida, dos meus avós escravos e, não sei como, lembrei-me de algumas frases ouvidas no meu âmbito familiar (...).

Lembrando-me disso, eu olhei as árvores da estrada com mais simpatia. Eram muito novas; nenhuma delas teria visto minha avó passar, caminho da corte, quando seus senhores vieram estabelecerse na cidade. Isso devia ter sido por volta de 1840, ou antes, e nenhuma delas tinha a venerável idade de setenta anos. Entretanto, eu não pude deixar de procurar nos traços de um molequinho que me cortou o caminho, algumas vagas semelhanças com os meus. (...) Cheguei à casa do Uzeda. (BARRETO, 2001, p. 1280).

Nesse registro, de 10 de fevereiro de 1908, Lima Barreto diz ter subido a bordo de um bonde elétrico da Tramway Rural Fluminense. Em 1899, a companhia havia inaugurado uma linha que ligava Neves a Alcântara, bairros do município de São Gonçalo. Ao longo da viagem, tudo o que é captado pelo olhar torna-se fugidio, e a percepção do viajante é, aos poucos, moldada pela velocidade. O que se vê não está mais ali, e as imagens circulam soltas pela consciência. Os elementos contemplados ao longo do percurso ativam a memória do observador, fazendo vir à tona várias imagens de seu passado. O mergulho na lembrança é interrompido pela parada do trem, quando Lima, enfim chega à residência de seu colega de repartição. A paisagem contemplada através da janela de um trem em movimento pode ser entendida

como metáfora da própria memória. São imagens distantes e fragmentárias que desfilam pela consciência sem ordem aparente. E, de modo análogo à fotografia, sabemos que são imagens reais, mas intocáveis, pois, como diz Barthes, pertencem ao universo do "isso foi". No entanto, como observa o Barthes, uma imagem colocada em movimento vira cinema: "(...) na foto, alguma coisa se pôs diante do pequeno orifício e aí permaneceu para sempre (...); mas no cinema alguma coisa passou diante desse mesmo pequeno orifício" (BARTHES, 2012, p. 74, grifos do autor). É por isso que, mais do que a fotografia, é o cinema que melhor traduz a ideia de circulação que perpassa a vida moderna.

Escolhemos esse trecho não apenas por seu valor simbólico, mas também porque ele sugere uma relação entre ver e lembrar. Em termos benjaminianos, os elementos da paisagem que remetem o espectador ao passado demonstram a natureza involuntária da memória. Essa ideia, forjada por Proust nas páginas de Em busca do tempo perdido, é retomada por Benjamin no estudo Sobre alguns temas em Baudelaire. Um dos aspectos centrais do romance proustiano é justamente o funcionamento das memórias voluntária e involuntária. Enquanto que a primeira está submetida ao intelecto, a segunda está circunscrita ao inconsciente. Ou seja: a memória voluntária consiste em um esforço consciente para acessar o passado, ao passo que a memória involuntária foge à possibilidade de controle. Para ilustrar essa diferença, Benjamin (1989, p. 104) recorre ao episódio em que o narrador aceita o convite da mãe para tomar um chá. A bebida é servida com um bolo bastante comum na França, chamado de madeleine. Logo ao primeiro gole, misturado ao sabor do bolo, o protagonista se vê assaltado por imagens de sua infância, como se aquele doce fosse capaz de ressuscitar lembranças esquecidas no fundo da memória. Nesse caso, não se percebe uma atitude deliberada por parte do personagem em ir ao encontro do passado; lembrar-se é algo que lhe ocorre de modo espontâneo. Por outro lado, Benjamin não deixa de fazer uma crítica à penetração dos novos dispositivos tecnológicos, pois eles seriam responsáveis pelo crescente predomínio da memória voluntária sobre a involuntária, levando a um empobrecimento da experiência. Na parte XI do ensaio, ele explica que as câmeras ampliaram o alcance da memória voluntária, possibilitando a fixação de um acontecimento a qualquer momento (BENJAMIN, 1989, p. 120). Em outras palavras, diríamos que a memória voluntária, estimulada pela técnica, inibe a manifestação da memória involuntária, conduzindo o indivíduo a um mergulho cada vez mais raso na experiência.

Nietzsche, por sua vez, entende esse fenômeno como uma espécie de "crise de assimilação". Se o espírito é um estômago, como afirma em *Assim falou Zaratustra* (2011, p. 196), o homem moderno se alimenta mal, posto que come depressa demais. Em *Vontade de poder*, o filósofo atribui à aceleração da vida moderna o enfraquecimento da capacidade de digestão. Embora a abundância de imagens seja maior do que em qualquer outra época, "as impressões se apagam, as pessoas se impedem, por instinto, de ficar com algo dentro de si, profundamente dentro de si, de digerir algo" (NIETZSCHE, 2011, p. 62). Essa dificuldade de retenção é o que empobrece a experiência, tornando-a incomunicável. Então, é preciso buscar outras formas de dizer, tanto o mundo como a si mesmo. Em nossa visão, isso pode ser percebido no estilo fragmentário do *Diário íntimo* de Lima Barreto.

Conforme revelam os trechos analisados, Lima Barreto sofria de uma incansável "mania ambulatória", tema que abre a crônica *Com o "Binóculo*", de 1915, na qual também afirma ser "um homem das multidões" (BARRETO, 2004a, p. 146). Trata-se de um traço de sua personalidade que também pode ser observado na composição de seus personagens. Em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, o narrador-protagonista é um jovem interiorano que chega ao Rio de Janeiro a bordo de um trem. No entanto, ao chegar à estação final, a viagem não tinha acabado — era preciso pegar a barca para cruzar a Baía de Guanabara e, assim, chegar ao centro da capital. Ao desembarcar na Praça XV, o recém-chegado observa um bonde que passa. Ao longe, ele avista a rua do Ouvidor "iluminada e transitada" (BARRETO, 2001, p. 130). O romance começa e termina com o personagem-tema em trânsito. No final, apesar de ter ascendido profissional e socialmente, Isaías mergulha em um processo de autocrítica e, amargurado, volta para o interior. Nas páginas finais, ele anda de bote, bonde, carro e a pé.

Em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, também temos um personagem em constante deslocamento. A primeira parte do romance é ambientada em São Cristóvão, bairro onde mora o Major Quaresma. Na segunda parte, ele se muda para o Sossego, sítio que fica "a duas horas do Rio, por estrada de ferro" (Ibidem, p. 310). Certo dia, de sua varanda, Policarpo avista a chegada do trem, que parece vir do "indeterminado, do mistério". Então, ele reflete sobre essa invenção moderna: "É uma emoção especial de quem mora longe, essa de ver chegar os meios de transportes que nos põem em comunicação com o resto do mundo. Há uma mescla de medo e de alegria" (Ibidem, p. 318).

No entanto, é em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* que encontramos a representação de um autêntico *flâneur*, aquele "príncipe do asfalto" que, segundo Baudelaire, transita pela cidade para experimentá-la. O narrador nos conta, por exemplo, que, certa vez, Gonzaga faltara ao trabalho para contemplar um casebre no Castelo. Na altura do capítulo V, cujo título é "O passeador", o personagem-principal é assim descrito por Augusto Machado: "O que maravilha em Gonzaga de Sá era o abuso que fazia da faculdade de locomoção." E o biógrafo segue contando as peripécias do amigo: "Uma vez, ia eu de trem, vi-o pelas tristes ruas que marginam o início da Central; outra vez, era um domingo, encontrei-o na Praia das Flechas, em Niterói" (BARRETO, 2001, p. 576).

No Diário íntimo, Lima Barreto também parece estar sempre de passagem, a perambular pelos bairros do Rio de Janeiro. Tomemos como exemplo o registro de 1º de janeiro de 1905, quando ele diz que resolveu "dar uma volta". Ele toma o trem na estação do Engenho de Dentro e salta no Largo da Carioca, onde embarca em um "elétrico" que passa pelo Largo do Machado até chegar ao Leme, lugar que o impressiona positivamente. Em outro registro ele dirá: "Se toda a humanidade desse passeios ao Leme, teria mais liberdade" (BARRETO, 2001, p.1245). Tanto é que, dias depois, ele escreve uma nova entrada sobre outra caminhada pela praia. Ao final, temos uma revelação íntima: "Nas ruas, nos bondes, nos trens, eu me interesso por certas moças e às vezes por cinco minutos chego a amá-las" (Ibidem, p. 1244). De fato, tal qual o eu lírico de Baudelaire que se admira com a passante, Lima Barreto se enamora das mulheres que cruzam seu caminho. Há diversos registros sobre

isso, como este, de 05 de janeiro de 1905: "Hoje, no trem, vim com uma menina que despertou a atenção. Ela não era bonita, antes feia e sardenta, porém, de corpo, apetitosa, essas dessas que os franceses chamam *fausses maigres*" (Ibidem, p. 1243).

Em outra passagem, ele nos conta o ocorrido em um bonde na altura da rua dos Voluntários:

A rapariga sentou-se ao meu lado. Como era de meu dever, comecei a observar-lhe discretamente. Ela não se aborreceu e observou-me. Estendeu a mão, mirei-lhe a mão com amor e firmeza. Ela escondia (lbidem, p.1238).

Lima Barreto explica que o jogo consistia em um tipo de galanteio que havia inventado e assim permaneceram os dois até o Leme. Esses episódios, de relações fugidias, também seriam a expressão da instabilidade que domina a vida moderna. Assim como o olhar, a interação com o outro torna-se flutuante, o que se deve, em boa medida, ao desenvolvimento dos transportes coletivos. Neles, vê-se mais do que se fala, graças à pressa e à brevidade do percurso. Como bem observa Simmel, antes dos ônibus, dos trens e dos bondes, as pessoas não conheciam esta experiência: manter contato visual sem dirigir a palavra umas às outras (SIMMEL Apud BENJAMIN, 1989, p. 145). Como resultado, temos relações que não ultrapassam o estágio de incipiência, que se desfazem quase ao mesmo tempo em que começam a existir, ou seja, em um piscar de olhos.

Os choques perceptivos a que são submetidos os habitantes das grandes cidades são constantes e de naturezas diversas. Benjamin identifica até mesmo nos letreiros dos estabelecimentos comerciais algo que traz consequências para a atenção. O pensador alemão explica que a escrita, tradicionalmente concebida em sua horizontalidade, começa a "levantar-se do chão" em meio às exigências da vida moderna: "A escrita, que encontrara refúgio no livro impresso, onde levava uma existência autônoma, é implacavelmente arrastada para a rua pelos reclamos e submetida às brutais heteronomias do caos econômico" (BENJAMIN, 2005, p. 28). De fato, a linguagem publicitária, que privilegia a concisão e a inteligibilidade, transforma a palavra em imagem, como algo que precisa ser mais contemplado do que

assimilado pela consciência. Isso explica por que o indivíduo moderno, imerso em um turbilhão de letras coloridas e em movimento, já não consegue concentrar-se no "silêncio arcaico do livro" (Ibidem, p. 29). Além da "verticalização da escrita", o jornalismo, ao abolir a conexão entre uma notícia e outra, por exemplo, como em uma sequência cinematográfica, também ajuda a transformar a percepção.

No volume *Feiras e mafuás*, por exemplo, encontramos uma crônica bem-humorada de Lima Barreto sobre os anúncios de jornais. Trata-se de um diálogo entre dois amigos e, segundo um deles, esse novo gênero impressiona por sua "brutalidade". Como exemplo, cita este: "Aluga-se a gente branca, casal sem filhos, ou moço do comércio, um bom quarto de frente por 60\$ mensais, adiantados, na Rua D., etc., etc." (BARRETO, 1956d, p. 43). O personagem observa que o autor do anúncio se dirige aos pretendentes sem "circunlóquios", tornando a mensagem excessivamente objetiva. Logo, a "brutalidade" do anúncio não estaria apenas em seu conteúdo – a vaga se destina apenas a "gente branca" – mas no tipo de comunicação que ele estabelece com os leitores, rápida e sintética. A 12 de janeiro de 1905, dia chuvoso, em que "não há notas a tomar", Lima Barreto, semelhante ao personagem da crônica, reproduz em seu diário o texto de um anúncio de jornal, que também chama a atenção por sua "brutalidade":

A cura da tuberculose. (...) Uma consulta por semana, fornecendo o meu específico – 30\$000. Na tuberculose incipiente, quatro consultas bastam – 120\$000. Na tuberculose crônica, (...) dez consultas – 300\$000. (...) Na tuberculose aguda, primeiro e segundo períodos, febril, permitindo o doente vir ao consultório, de quinze a vinte consultas – 450\$000 a 600\$000. Na tuberculose, em começo do terceiro período – um conto a dois, conforme a resistência da moléstia. Haverá mais barateza? Não obstante, propalam que sou careiro. E gastam com viagens e outros profissionais contos de réis para terem a certeza de 'falecer'. Dr. Platão de Albuquerque' (BARRETO, 2001, p. 1247).

Esse registro não é acompanhado de qualquer comentário feito por Lima Barreto, mas acreditamos que o apelo financeiro é o que coloca o anúncio em relevo e, vindo de quem se propõe a curar moléstia, o faz digno de nota. Afinal, como diz o personagem da crônica mencionada anteriormente, há muito o que aprender com a leitura de anúncios. Diz ele: "(...) se leio os anúncios, é

para estudar a vida e a sociedade. Os anúncios são uma manifestação delas" (BARRETO, 1956d, p. 43).

Ao reunir em seu diário esses rastros do cotidiano. Lima Barreto nos lembra outra figura central no pensamento de Benjamin, o trapeiro, aquele personagem das grandes cidades que sai à procura das sobras, de tudo aquilo que foi descartado pela sociedade. Semelhante a esse andarilho das lixeiras, Lima recolhe em seu diário elementos relegados pela história oficial, pois é a partir deles que pretende contar a "história dos vencidos", nas palavras de Benjamin. Como exemplo, citamos o registro de 02 de janeiro de 1905, que traz uma denúncia de maus tratos infringidos a uma moça recém-chegada do interior que encontrou trabalho em uma casa de família residente à rua Nora nº 2-D. "É chegado o momento da redenção que terá lugar com a intervenção da polícia da 15º circunscrição", concluiu a notícia, extraída de uma página policial. Em seguida, Lima Barreto comenta: "É um estudo que me tenta o do serviço doméstico entre nós. Em geral, as pessoas se queixam dos criados e eu sempre objetei que os criados têm razão contra os patrões e os patrões contra os criados" (BARRETO, 2001, p. 1240). Esse gesto, típico do colecionador, nos remete ao trapeiro de Benjamim, que separa, registra e compila seu tesouro feito de entulhos. Na verdade, o trapeiro seria a representação simbólica do método de trabalho do próprio Benjamin, que pretende fazer história por meio de elementos desprezados pela tradição historiográfica. Em lugar da reflexão abstrata, ele opta pelo "comentário da realidade", com todo seu conjunto complexo de elementos. Lima Barreto aproxima-se dessa atitude na coleção Retalhos, que, conforme já informamos, também participa da composição do Diário íntimo. Em estudo sobre esse material, cujos originais também se encontram na Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional, Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo revela que os recortes preferidos estão os "a pedidos" do Jornal do Commercio: "(...) neles vou buscar elementos para estudo da vida doméstica, comercial e sentimental de nossa sociedade" (BARRETO Apud FIGUEIREDO, 2004, p. 161). Portanto, na visão da pesquisadora, o escritor desenvolve um método de observação crítica, que consiste em recortar, colar e comentar os retalhos anotando à margem dos fragmentos reflexões e impressões sobre temas vários.

Por fim, entendemos que a forma com que Lima Barreto concebe seu diário, escrito em cadernetas e folhas soltas, lembra a do próprio Benjamim em Passagens, obra que resulta de uma compilação de mais de trinta maços de papel dobrados ao meio e identificados por letras do alfabeto, conforme descrição feita por um de seus tradutores (SIEBURTH Apud CHARNEY, 2004, p.321). Em nota introdutória à edição alemã de 1982, o editor Rolf Tiedemann revela dados curiosos sobre esse manuscrito, que, durante a Segunda Guerra, permaneceu escondido na Biblioteca Nacional de Paris. Na verdade, tratar-seia de uma cópia, pois os originais teriam sido levados com Benjamin na tentativa de fuga para a Espanha. Ele destaca, por exemplo, a dificuldade em publicar um material tão complexo, que reúne registros coletados entre 1927 e 1940, os últimos trezes anos de vida do autor. Primeiro, porque Benjamin cria arquivos simultâneos, aos quais vai atribuindo suas notas. Segundo, porque essas notas não seguem uma cronologia clara, por isso cogitou-se publicar apenas os fragmentos que poderiam ser dispostos dentro de uma "ordem legível". No entanto, não foi isso o que aconteceu. Conforme explica Willi Bolle, organizador da edição brasileira, o editor alemão não teria optado por um critério cronológico nem temático. Ele decide abrir o livro com dois exposés, "Paris, a capital do século XIX", de 1935, e "Paris, capital do século XIX", de 1939. A opção é justificada pelo fato de os ensaios serem textos concluídos e por fornecerem pistas sobre o projeto colocado em prática por Benjamin. Se, como já vimos, suas notas constituem-se em escritos organizados, não é possível pensar em Passagens como obra dominada pelo caos. O problema é que, como esclarece o próprio Benjamin, suas escolhas muitas vezes não apresentam a transparência desejada pelos leitores educados pela tradição:

Pois é preciso saber: para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e ademais, de modo organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana. Esse arranjo está para o ordenamento e a esquematização comum das coisas mais ou menos como a ordem num dicionário está para uma ordem natural (BENJAMIN, 2006, p. 241).

Como podemos ver, a polêmica em torno da montagem dos arquivos de Benjamin, com vistas à sua publicação, é semelhante àquela que se

estabeleceu em torno dos manuscritos do Diário íntimo. No caso de Passagens, entretanto, não parece ter se criado um debate sobre sua autoria. Embora os editores tenham interferido em sua forma de apresentação ao público por meio de livro, a autoria do mesmo é indiscutivelmente atribuída a Benjamin. Mas, afinal, o que pretende Benjamin com sua escrita fragmentária? Percebemos que respostas a essa questão, de certa forma, também explicam estratégias empregadas por Lima Barreto no Diário íntimo. Para Adorno, por exemplo, a intenção de Benjamin foi a de "abrir mão de todo e qualquer comentário explícito e deixar à tona os significados através da montagem do material na forma do choque" (ADORNO Apud TIEDEMAN, p. 15). Isso representa uma recusa ao modelo historiográfico, baseado no encadeamento lógico entre fatos e fenômenos, dando-lhe o aspecto de narrativa. O método de Benjamin consiste, então, na exposição de imagens, e não de conceitos. Na análise de Rolf Tiedemann, responsável pela edição alemã, temos como resultado uma obra composta de fragmentos que "raramente permitem perceber como Benjamin imaginava que seriam interligados" (Ibidem, p. 16). Podemos dizer, então, que estamos diante de um novo modo de fazer história, fora dos padrões discursivos de causa e efeito. Em termos narrativos, trata-se de um jeito novo de "contar". Aplicando o princípio da montagem, Benjamin pretende extrair dos elementos que compõem a realidade material da modernidade a verdade sobre esse momento histórico. Não por acaso, um dos conjuntos mais volumosos de manuscritos recebe de Benjamin o título "Notas e Materiais". Assim como Adorno, Leo Charney, um dos organizadores do volume O cinema e a invenção da vida moderna, também apresenta uma hipótese sobre a escrita fragmentária de Benjamin que muito bem poderia ser aplicada a Lima Barreto:

O esforço de Benjamin para obter um estilo fragmentário refletia sua insistência de que a natureza da percepção na modernidade era intrinsecamente fragmentária, e que um registro crítico dessas percepções não podia, portanto, imbuí-las de uma continuidade falsa e imprópria (CHARNEY, 2004, p. 322).

Por fim, gostaríamos de apontar uma última semelhança entre os manuscritos de Benjamin e de Lima: a presença da noção de arquivo. Prova disso seria esta anotação feita no *Diário íntimo*: "No Volume II dos *Retalhos* (1),

há um artigo do Forjaz de Sampaio; e no III, um de Alberto Olavo, Mário Matos, sobre o *Isaías Caminha*" (BARRETO, 2001, p. 1305). A Coleção Limana, biblioteca particular de Lima Barreto, inventariada pelo próprio autor em um caderno que permanece sob a tutela da Biblioteca Nacional, também seria um indicativo dessa inclinação para o catálogo.

Com tudo isso, queremos dizer que o fragmento não sugere, necessariamente, ausência de método ou princípio organizador. Entendemos que o fragmento se apresenta como uma exigência, fruto de uma percepção que foi remodelada pela experiência moderna, cujo centro é a cidade, com todos os seus fenômenos. Nessa perspectiva, como sugerem Phillippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, em artigo traduzido por João Camilo Penna, o fragmento pode ser entendido como um gênero, uma forma de comunicação com características próprias. A dupla de pesquisadores aponta três traços que distinguem o fragmento: o inacabamento, a ausência de desenvolvimento discursivo e a variedade dos objetos que podem ser tratados por um mesmo conjunto de peças (LABARTHE & NANCY, 2004, p. 69). Em nossa visão, esse último traço explica o hibridismo de formas e temas do Diário íntimo. Quanto aos outros dois, pensamos haver, de fato, uma diferença entre os trechos inacabados e os fragmentos propriamente ditos. Entre os trechos inacabados estão os esboços de ficção e os projetos de estudo. Verdade é que alguns esboços de ficção se tornaram obras completas. Os registros do ano de 1903, por exemplo, abrem-se com fragmentos sobre Clara dos Anjos. Planejamento semelhante é feito ao longo de 1906 a respeito de Gonzaga de Sá. Nas páginas dedicadas ao ano de 1910, encontramos uma espécie de roteiro de Policarpo Quaresma, que será publicado em folhetim no ano seguinte. No entanto, há aqueles fragmentos que não passaram do esboço. Em 16 de janeiro de 1905, por exemplo, encontramos o registro:

Um livro que pensei. Tibau, filho de uma rapariga que fugira da casa de seu pai em companhia de um valdevinos, que pouco depois a abandona, educa com grande dificuldade esse filho, que chega a estudar medicina (BARRETO, 2001, p. 1248).

No trecho, temos uma espécie de "argumento" para uma história que Lima Barreto pretende escrever, mas não escreve. Afinal, não se tem conhecimento de novela, conto ou romance que seja protagonizado por um Major Tibau. Além disso, há aqueles estudos a serem feitos, em torno da questão racial no Brasil, que não são levados adiante.

Por outro lado, o *Diário íntimo* também é habitado por fragmentos que não se apresentam como projetos, mas como um todo acabado em si mesmo, ou seja, que não estão à espera de desenvolvimento. Entre eles, podemos incluir as páginas íntimas propriamente ditas, aquelas em que a narrativa de acontecimentos diários é mesclada a reflexões de foro pessoal, as citações de obras lidas ou conhecidas e aforismos que versam sobre os mais variados temas, como estes: "Quando se quer divertir, deve-se andar só. Os imbecis perturbam tudo." (BARRETO, 2001, p.1245) e "Mulher bonita é o que não falta nesta vida; o que falta é a mulher de que a gente goste" (Idem, p. 1275).

Conceber o fragmento como uma forma de comunicação nos permite pensar em seu inacabamento e hibridismo como algo deliberado, superando a ideia de composição defeituosa. Além disso, permite ver no inacabado um conteúdo publicável, como acontece justamente com o diário, que não costuma obedecer a rituais de encerramento. Afinal, se considerarmos que sua escrita acompanha o curso da vida e que a morte é, muitas vezes, imprevisível, pode ser que o diarista escreva sua última página sem sabê-lo, como nos lembra Lejeune (2014, p. 311). O inacabamento também se manifesta na produção ficcional. Ao final do segundo capítulo de *Vida e morte de M. L. Gonzaga de Sá*, por exemplo, o narrador refere-se a seu texto como um "esboço de biografia" (BARRETO, 2001, p. 571), sugerindo que a inconclusão, longe de ser um defeito, seria um traço constitutivo desse romance.

Vale lembrar também que o gosto pelo inacabado tem relação com a cultura do instante introduzida pela modernidade. Em um período marcado pela velocidade, é natural que o instante passe a ser mais valorizado do que antes. Por outro lado, experimentos fotográficos no final do século XIX demonstram que aquilo que se entende por "instante" é, na verdade, uma sequência de instantes, percebidos por nós como um momento único, conforme demonstra "arma cronofotográfica" de Ettiene-Jules Marey, que registrava até doze instantes sucessivos por segundo de um mesmo movimento. No ensaio intitulado *Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade*, Charney (2004, p. 329) explica que, ao recriar o movimento sobrepondo um instante ao outro,

Marey identifica lacunas entre eles, preenchidas posteriormente por Eadweard Muybridge com quadros negros, o que permite uma abordagem do cinema como cadeia de movimentos, e não como narrativa contínua. Nesse contexto, em que a câmera invade a cena artística, a mecanização revoluciona a vida produtiva e a técnica se instala no cotidiano, o fragmento se apresenta como uma forma de expressão mais adequada ao indivíduo que aprendeu a ver o mundo da janela de um trem em alta velocidade. O Diário íntimo de Lima Barreto seria, então, uma obra que assimila a experiência do efêmero e da descontinuidade, através de uma narrativa que poderia ser comparada a quadros cinematográficos ou a flashes fotográficos. Avaliação semelhante já teria sido proposta por Adorno (2012, p. 61) sobre a produção ficcional de Kafka. Em A posição do narrador no romance contemporâneo, ele afirma que a narrativa kafkiana é marcada pela estética do choque. Tendo vivido entre 1883 1924, Kafka, assim como Benjamin, pode ser considerado contemporâneo de Lima Barreto, o que nos leva a pensar que eles podem ter pressentido a mesma transformação na sensibilidade. Em muitos aspectos, o diário do escritor tcheco lembra o do escritor carioca, segundo o que nos informa Blanchot:

O Diário íntimo de Kafka é feito não apenas de notas datadas, que remetem à sua vida, de descrição de coisas que ele viu, de pessoas que encontrou, mas também de um grande número de esboços de narrativas, algumas de poucas páginas, a maioria de algumas linhas, todas inacabadas, embora muitas vezes já formadas, e, o que é mais impressionante, quase nenhuma tem relação com a outra (...) (BLANCHOT, 2005, p. 227).

Ocorre que sobre o *Diário íntimo* de Kafka ou os escritos de Benjamin não costumam pairar suspeitas sobre seu método de composição, ao contrário do que acontece com Lima Barreto. Aliás, Barthes (2004, p. 462) chega a afirmar que o *Diário íntimo* de Kafka parece ser o único que pode ser lido sem irritação. Partindo do princípio de que a "sinceridade não passa de uma imaginação de segundo grau", Barthes entende que um diário norteado apenas pela ideia de confissão seria um equívoco. Em sua visão, o diário ideal seria aquele que "diz a verdade sobre o engodo" e, dessa forma, assume o risco salutar de não ser considerado um diário. Como resultado, temos uma forma híbrida, que pretende revelar a verdade sobre o sujeito através das mais

variadas estratégias, além daquelas que se limitam ao suspeito "eu sou assim", como cansou de afirmar Rousseau. Portanto, a opção pelo fragmento significa, em última análise, uma recusa à ideia de totalidade que predomina na tradição memorialística.

Nessa perspectiva, gostaríamos de destacar um estudo recentemente publicado por Eurídice Figueiredo sobre *Navegação de cabotagem*, de Jorge Amado. Iniciado em 1986 e publicado em 1992 com o subtítulo "apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei", o projeto do escritor baiano também apresenta curiosas semelhanças com o de Lima Barreto. Figueiredo (2013b, p. 99) explica que o livro é composto por fragmentos datados e não datados, sem assumir um compromisso estreito com a cronologia e com uma sequência linear dos fatos. Para a pesquisadora, a originalidade da obra consiste em "justapor apontamentos díspares, sem a pretensão de dar a ordem e a organicidade de um livro de memórias ou de uma autobiografia clássica" (Ibidem, p. 100). Enfim, com essas duas reflexões, queremos dizer que Lima Barreto talvez tenha antecipado uma maneira de contar e de dizer-se que pode até ter sido questionada no início do século XX, mas que hoje tende a se apresentar como legítima.

Para finalizar, é preciso lembrar que pensar o fragmento como gênero também permite discutir aspectos relacionados à subjetividade. Na esteira do pensamento romântico, Labarthe & Nancy (2004) dirão que a unidade entre os fragmentos que compõem uma obra encontra-se fora dela, ou seja, no sujeito. No entanto, essa hipótese torna-se problemática na medida em que o sujeito perde todas as prerrogativas do domínio de si como sinalizam Marx, Freud e Nietzsche. Para este último, o sentido de unidade, inclusive a do sujeito, seria uma ilusão provocada pelo olho humano, assim como livre-arbítrio e causa-e-efeito seriam crenças estimuladas pela metafísica. Em nossa visão, a fragmentação do *Diário íntimo* seria a expressão do próprio sujeito, que já não enxerga a si mesmo como unidade estável e de personalidade constante. Vejamos o que diz Lima Barreto em registro de 1904: "Em mim, eu já tenho observado, há uma série chocante de incongruência de sentimentos desacordes, de misteriosas repulsas. Não sei! Não sei! O futuro elucidará" (BARRETO, 2001, p. 1225).

Assim como Rousseau, Lima Barreto surpreende-se com as diferentes identidades que o habitam. Porém, em vez de superar as contradições interiores através de uma forma narrativa tranquilizadora, ele aposta em uma escrita fragmentária capaz de revelar seus diversos eus. Afinal, como dirá em registro de 1913, "em mim, não existe absoluto" (Ibidem, p. 1305). É dessa forma que, semelhante à superposição de planos de uma pintura cubista, podemos encontrar nas páginas do *Diário íntimo* de Lima Barreto o escritor, o leitor, o cronista, o crítico de costumes, o analista político, o homem, o filho, o jovem solitário, pobre e suburbano, a sonhar com dias melhores.

Vale lembrar que Schlegel, já no século XVIII, falava de si mesmo dentro de uma perspectiva fragmentária. Em carta de 1797 endereçada ao irmão, é assim que ele se apresenta: "De mim, de todo meu eu, não posso dar outro *échantillon* [amostra] que um tal sistema de fragmentos, porque eu mesmo sou um" (SCHLEGEL, 1997, p.11). Isso nos leva a concluir, então, que o sujeito apresenta uma tendência à fragmentação contra a qual reage um impulso de unidade.

Enfim, embora a reflexão sobre a subjetividade tenha lugar no *Diário íntimo*, acreditamos que esse tema ganhará densidade ao longo da escrita do *Diário do hospício*. A seguir, veremos que, durante o período de internação, Lima Barreto realiza um mergulho profundo na própria consciência, não apenas como forma de investigação, mas também de resistência, pessoal e política.

3. O DIÁRIO DO HOSPÍCIO

Estou doente do peito Eu tô doente do coração A minha cama já virou leito Disseram que eu perdi a razão

(SAMPAIO, Sérgio. Que loucura. In: ____. **Tem que acontecer**. São Paulo: Continental, 1976.)

3.1 Escrita e resistência

A trajetória pessoal de Lima Barreto é marcada por uma luta incansável contra o alcoolismo, da qual o *Diário íntimo* muitas vezes atua como testemunha, como prova este registro de 05 de setembro de 1917:

De há muito sabia que não podia beber cachaça. Ela me abala, combale, abate todo o organismo, desde os intestinos até a enervação. Já tenho sofrido muito com a teimosia de bebê-la. Preciso deixar inteiramente (BARRETO, 2001, p. 1318).

A biografia do escritor inclui, assim, vários afastamentos de suas atividades profissionais por questões de saúde. Por volta dos 30 anos, em 1910, ele obtém da Secretaria de Guerra quatro meses para curar-se de um quadro de impaludismo. No ano seguinte, a junta médica do Ministro da Guerra emitiu parecer favorável a uma nova licença, dessa vez para tratar de "reumatismo poliarticular" e "hipercinese cardíaca", sintomas comumente associados ao alto consumo de álcool. Em junho de 1916, Lima Barreto é diagnosticado com "neurastenia" e "anemia", e a junta médica lhe concede licença por trinta dias. Segundo nos conta Barbosa (2012, p.241), o romancista é convidado pelo amigo Emílio Alvim para passar uma temporada de descanso no Núcleo Colonial Inconfidentes, uma colônia agrícola no sul de Minas Gerais criada pelo Ministério da Agricultura.

No depoimento concedido por Alvim ao biógrafo do autor carioca, ele explica que, depois de um mês em repouso, Lima Barreto foi acometido por uma crise alucinatória. De acordo com o relato do jornalista, Lima Barreto havia se trancado em um quarto e gritava que a polícia tinha ido a seu encontro para prendê-lo sob a acusação de anarquista, episódio que teve como consequência sua internação na Santa Casa de Ouro Fino. No *Diário íntimo*, há duas referências, em retrospecto, à passagem pela cidade. Na primeira, Lima Barreto conta que encontrou um conhecido em uma estação de trem e lhe

disse "que tinha estado doente". A segunda, em tom prosaico, faz alusão ao dialeto ourofinense: "Encontrei em Ouro Fino na boca do povo o neologismo 'fumal', para designar plantação de fumo. E o vício de dizer 'ponhar' em vez de 'pôr', em todos os tempos e modos" (BARRETO, 2001, p. 1313).

Curiosamente, entre esses dois registros, há um outro que nos parece digno de nota, por sua relação com o delírio persecutório ocorrido em Ouro Fino:

```
Numa dependência do quartel general, diversos soldados conversavam; diz um a outro:
__Foi preso esse Paiva Couceiro.
__Quem é?
__Um anarquista aí. (BARRETO, 2001, p. 1312).
```

Não sabemos exatamente o quanto essa cena pode ter de ficcional, pois se passa em uma "dependência do quartel general" e, até onde se sabe, Lima Barreto não frequentava tal ambiente. Sabemos apenas que Paiva Couceiro foi um militar português que se notabilizou não só pela participação nas conquistas de Angola e de Moçambique, mas também pela oposição ao regime republicano de seu país. Embora seja fervoroso monarquista, na anotação de Lima Barreto, é identificado pelos soldados como um "anarquista".

A alucinação de Lima Barreto talvez tenha relação com sua atividade jornalística, sobretudo a partir da Primeira Guerra Mundial, quando se posiciona contra os Estados Unidos e a favor da causa operária. Lima escreveu nos periódicos *A voz do trabalhador, ABC* e *A lanterna* e era assinante dos panfletos *A vida* e *Na barricada*, todos de orientação anarquista. Em seus artigos, questiona aspectos como o conceito de patriotismo e o serviço militar obrigatório. Segundo Barbosa (2012, p.269), tais posicionamentos não passariam despercebidos pelos círculos militares, onde o escritor não era um completo estranho, já que funcionário da Secretaria de Guerra.

Dois anos depois da estada em Ouro Fino, Lima Barreto sofre nova internação. Em novembro de 1918, dá entrada no Hospital Central do Exército com a clavícula quebrada. Embora o motivo da internação não tenha relação direta com o alcoolismo, as anotações no *Diário íntimo* do ano anterior indicam um aumento no consumo de bebidas alcoólicas, principalmente a aguardente. Em 03 de junho de 1917, ele diz ter passado todo o mês entregue à bebida

(BARRETO, 2001, p.1316). A 05 de setembro do mesmo ano, Lima Barreto nos deixa um depoimento sincero e pungente, visivelmente atormentado pelo vício:

Tinha levado todo o mês a beber, sobretudo parati. Bebedeira sobre bebedeira, declarada ou não. Comendo pouco e dormindo sabe Deus como. Andei porco, imundo. (...) Se não deixar de beber cachaça, não tenho vergonha. Queira Deus que deixe (Ibidem, p.1318).

Um fato, porém, pode ter contribuído para o agravamento do quadro de Lima Barreto. No mês anterior, mais precisamente a 21 de agosto, ele escreve uma carta endereçada a Rui Barbosa, declarando-se candidato à Academia Brasileira de Letras, na vaga deixada por Sousa Bandeira. A inscrição, no entanto, não foi considerada, o que pode ter sido motivo de desgosto por parte do escritor. Na verdade, desde que a ABL foi criada, em 1896, a instituição sempre teve por princípio evitar que entre seus membros figurassem representantes da boemia carioca. Mesmo assim, o romancista se candidata outras duas vezes, nas vagas deixadas por Emílio de Menezes, em 1919, e Paulo Barreto, em 1921. Da última vez, porém, ele desiste da candidatura. Em carta ao editor e amigo Monteiro Lobato, ele fala abertamente sobre a desistência: "Sei bem que não dou para a academia e a reputação de minha vida urbana não se coaduna com sua personalidade" (BARRETO, 1956b, p.69). Em outro momento, Lobato sai em defesa do romancista carioca e critica a postura da intelectualidade à qual recomenda "despir-se da imortalidade" e "pegar da enxó":

Quando ouço te criticarem a vida desordenada – e leio por outro lado teus livros, firma-se-me a ideia supra. E cá comigo: Se o 'ordenam', em vez de Policarpos, o Lima engorda e emudece" (Ibidem, p.58).

Em 1919, porém, Lima Barreto obtém menção honrosa da Academia Brasileira de Letras, pela publicação de *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, editado por Monteiro Lobato. Seria um prêmio de consolação?

Antes de obter alta do Hospital Central do Exército, Lima Barreto é aposentado por invalidez, por meio de decreto presidencial assinado em dezembro de 1918, quando já se encontrava com a saúde muito debilitada. No mesmo período, ainda enfermo, ele volta a registrar no *Diário íntimo* um caso de polícia envolvendo opositores ao governo: "A Gazeta, de 1 e 2-12-18, denuncia uma violência do delegado da 17ª sob o pretexto de anarquismo"

(BARRETO, 2001, p.1324). Também merecem destaque no *Diário íntimo* alguns companheiros de estada, como aquele que atende pelo nome de João Francisco, cujos movimentos são observados por Lima Barreto, como o dia em que adquiriu um apito e uma gaita para atrair pardais. Depois de sair do hospital, Lima Barreto manifesta o desejo de escrever sobre esse personagem da vida real, um "caso patológico das manias dos militares saídos da Escola Militar há trinta anos" (Ibidem, p. 1325). Trata-se de um alferes reformado que tinha por hábito escrever cartas a todos os reis e potentados para dar-lhes conselhos sobre os mais graves assuntos.

O interesse por João Francisco talvez se explique pelo fato de ser um tipo com o qual Lima Barreto já teria convivido. Além de duas internações em hospitais, Lima Barreto acumula duas passagens pelo hospício propriamente dito. A primeira deu-se em 1914, antes de sua viagem a Minas Gerais. Registros feitos no *Diário íntim*o revelam que o escritor temia pelo agravamento do vício e tinha consciência de que a dependência poderia levá-lo ao limite da razão. A 20 de abril de 1914, ele anota: "O maior desalento me invade. Tenho sinistros pensamentos" (BARRETO, 2001, p.1305). Meses depois, o drama pessoal de Lima Barreto parece atingir níveis alarmantes para ele próprio: "Noto que estou mudando de gênio. Hoje tive um pavor burro. Estarei indo para a loucura?" (Ibidem, p. 1306). Consequentemente, o próximo registro é inevitavelmente este: "Estive no hospício de 18-8-14 a 13-10-14" (Ibidem, p. 1306).

Em depoimento a Francisco de Assis Barbosa, Carlindo Lima Barreto, irmão do escritor, conta como se deu sua primeira entrada no hospício. Tendo passado um longo período bebendo muito, o romancista decide passar algumas semanas em casa para recuperar a saúde. Pouco tempo depois, têm início as sessões de delírio. Primeiro, com um suposto gato e, depois, com um bando que estaria tentando arrombar a porta de seu quarto. O médico da família é acionado e fornece o diagnóstico de "alucinação alcoólica". Como o pai de Lima Barreto apresentou piora com o quadro do filho, os irmãos decidiram transferi-lo para a casa de um tio em Guaratiba. No entanto, fantasmas voltam a atormentar Lima Barreto. Ele assegura ser perseguido pelo Tenente Serra Pulquério, ligado à polícia do presidente da República, por ter

sido denunciado como anarquista. Certo dia, reagindo violentamente à prisão imaginária, Lima Barreto é conduzido ao Hospital Nacional de Alienados (BARBOSA, 2012, p.241). Sobre esse episódio, gostaríamos de destacar um detalhe: Lima Barreto foi levado ao hospício pelas mãos da polícia, dentro de um carro-forte. Esse dado nos parece importante porque indica que o papel regulador da polícia não incide apenas sobre os criminosos, mas sobre todo o corpo social.

De fato, na nova ordem republicana, todos aqueles que apresentam um risco para o espaço público devem ser tirados de circulação. Os mendigos, por exemplo, que maculam a atmosfera de progresso nas áreas centrais da capital, são recolhidos a instituições como o Asilo da Mendicidade. Pessoas sem ocupação definida também foram proibidas de transitar pelo Centro do Rio de Janeiro. Muitos procuravam abrigos em habitações coletivas, como as famosas casas de cômodos, descritas por Lima Barreto em *Recordações do escrivão Isaías Caminha:* "Num cômodo (em alguns) moravam às vezes famílias inteiras e eu tive ali ocasião de observar de que maneira forte a miséria prende solidamente os homens" (BARRETO, 2001, p. 205). Aqueles que não tinham dinheiro para pagar a estadia buscavam um lugar nos morros que cercavam a cidade. Nesse contexto, os altos índices de desemprego, a falta de moradia e a repressão da polícia explicam o considerável aumento no número de suicídios.

Esse "inferno social", minuciosamente descrito por Nicolau Sevcenko em *Literatura como missão*, ainda conta com outros dois personagens que incomodavam bastante: os bêbados e os loucos. O alcoolismo é tratado como um fator de insegurança social, pois a ele são atribuídos os mais variados crimes, enquanto a loucura é vista como um inconveniente à onda de racionalidade que domina as políticas de ocupação do espaço público. Os números indicam pouca tolerância com aqueles que se desviaram da razão. Sevcenko chama nossa atenção para um índice alarmante: entre 1889 e 1898, ou seja, em quase 10 anos de regência do novo regime, houve um aumento de mais de 7000% na quantidade de internações no hospício. Isso representa uma média de 608 ao ano e cerca de 12 entradas por semana (SEVCENKO, 2003, p.87). Portanto, assim como as cadeias e os quartéis, os hospícios representam estratégias utilizadas pelo Estado para higienizar a cidade.

Mulato, pobre e alcoólatra, Lima Barreto representa o cruzamento dos perfis que costumavam habitar o manicômio. Depois de cinco anos da primeira internação, em 1914, o escritor volta ao Hospício Nacional de Alienados, quando faz a seguinte constatação: "Estou seguro de que não voltarei a ele pela terceira vez; senão, saio dele para o São João Batista, que é próximo" (BARRETO, 2001, p.1379). A essa altura, Lima Barreto ressente-se pelo incômodo causado aos parentes: "Estou incomodando muito os outros. Não é justo que tal continue" (Ibidem, p. 1380). Entrevistadas pelo biógrafo Francisco de Assis Barbosa, pessoas próximas revelam o que aconteceu naquele fatídico Natal de 1919. O autor de Triste fim de Policarpo Quaresma passara a noite vagando e bebendo pelo subúrbio e amanhecera na porta do estabelecimento de Carlos Ventura, amigo da família, dono de uma venda na rua Piauí. O irmão Carlindo tentou levá-lo para casa, mas sem sucesso, pois Lima Barreto praguejava contra todos os inimigos invisíveis. Foi então que providenciaram sua transferência. No Diário do hospício, o próprio Lima Barreto esclarece, sem rodeios, as circunstâncias de sua segunda internação no hospício: "Passei a noite de 25 no Pavilhão, dormindo muito bem, pois a de 24 tinha passado em claro, errando pelos subúrbios, em pleno delírio" (Ibidem, p. 1380).

O Hospital Nacional de Alienados corresponde ao antigo Hospício Pedro II, o primeiro asilo psiquiátrico do Brasil, inaugurado em 1852. Antes disso, os alienados não recebiam qualquer tipo de tratamento. Os de temperamento dócil transitavam livremente pelas ruas, e os mais agressivos eram acorrentados ou presos. Transferidos da Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro, os primeiros internos do Hospício Pedro II passaram a ser tratados como pacientes, submetidos a procedimentos específicos visando à reabilitação. Com o advento da República, a instituição passou a se chamar Hospital Nacional de Alienados e, nos anos quarenta do século XX, em função da superlotação, os pacientes foram transferidos para a Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, e o Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro. Em seguida, o prédio foi doado à Universidade do Brasil e, atualmente, funciona como *campus* da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A transformação do hospício em escola leva a pesquisadora Beatriz Resende (2015, p. 1) à seguinte pergunta: "Instituições totais?" Em resposta, diríamos que sim, se

considerarmos as restrições impostas à liberdade individual e o uso obrigatório de uniformes, princípios comuns a ambas. Logo, é "vestindo uma roupa de zuarte, usada no estabelecimento" que um repórter diz ter recebido Lima Barreto para uma entrevista, concedida nas dependências do hospício já perto de obter alta. Nela, o escritor compara o local onde se encontra a um cárcere. Segundo ele, "o Hospício é uma prisão como outra qualquer, com grades e guardas severos que mal nos permitem chegar à janela" (BARBOSA, 2012, p.313).

Dessa experiência resulta o Dário do hospício, obra que costuma ser lida como um retrato da loucura asilada, pois Lima Barreto descreve, com riqueza de detalhes, o cotidiano de um alienado que, apartado da sociedade, passa a conviver com guardas, enfermeiros, médicos e demais pacientes. Supondo que o acesso a papel, lápis ou caneta não devia ser fácil em um hospício, podemos imaginar em que circunstâncias Lima Barreto teria coligido suas notas. Francisco de Assis Barbosa relata a imensa dificuldade de lidar com os manuscritos do Diário do hospício: "Conhecido por sua letra de difícil leitura, nestas folhas escritas a lápis, em papel reutilizado, Lima Barreto fez anotações fundamentais de forma muitas vezes ininteligíveis" (Ibidem, p. 314). Em várias ocasiões, o biógrafo contou com a colaboração de Antônio Noronha Filho, o melhor amigo do escritor, e outros contemporâneos para "decifrar" o conteúdo das tiras de papel, que faziam rendê-lo mais. Da compilação feita por Barbosa, trabalho realizado com paciência e minúcia, resulta em autêntico e vivo relato da psiguiatria brasileira no início do século XX. Aliás, é assim que o Diário do hospício foi recepcionado pela crítica em geral: como documento da mais alta importância sobre os primórdios da medicina psiquiátrica no Brasil

Nesta perspectiva, Alfredo Bosi analisa o *Diário do hospício* como testemunho de um estado de opressão e de humilhação. O crítico assina o prefácio de uma edição recente da obra, publicada em conjunto com *O cemitério dos vivos*, o que, aliás, ocorre desde a organização feita por Francisco de Assis Barbosa. Bosi compara o projeto de Lima ao de Raul Pompeia em *O ateneu*, pois ambos acabaram por desmistificar, por meio de um viés memorialístico, o que se passa no âmbito de instituições disciplinares a serviço do Estado. Para Bosi (2007, p.14), Lima Barreto "enfrenta com o

mesmo desassombro e a mesma solidão a rotina carcerária solidamente apoiada em velhos modelos europeus que resistiam às mudanças das novas teorias psiquiátricas".

Na mesma clave será a leitura proposta por Beatriz Resende, que trata o *Diário do hospício* como um depoimento. Na visão da pesquisadora, a importância da obra está no fato "de ser um dos poucos testemunhos lúcidos que reconhecem e identificam a experiência do delírio e descrevem o aspecto infernal da viagem, quase sempre sem volta, ao universo da loucura" (RESENDE, 1993, p. 190). É nesse sentido que, para a autora de *Lima Barreto* e *Rio de Janeiro em fragmentos*, o escritor nos oferece uma "crônica da loucura", em função do aspecto fragmentário e regular de suas notas. (Ibidem, p.172).

Luciana Hidalgo, por sua vez, parte da perspectiva médico-sociológica para estabelecer outra linha de investigação. Em seu estudo, ela ressalta a multifuncionalidade do *Diário do hospício*. Uma das funções destacadas pela pesquisadora é a literária. Como já é sabido, Lima Barreto transforma a experiência da internação em laboratório para um romance que, conforme anunciado pelo próprio em entrevista, chamar-se-á *Cemitério dos vivos*. As notas tomadas durante sua passagem pelo hospício serão elaboradas ficcionalmente, de forma que, travestido em Vicente Mascarenhas, Lima Barreto reconta esse e outros episódios de sua vida. Além disso, Hidalgo (2008, p. 231) também vê no *Diário do hospício* um esforço de afirmação da subjetividade em um espaço onde ela deve ser negada.

De fato, um dos princípios das estruturas asilares é a anulação da identidade individual, aspecto problematizado por Lima Barreto em seu relato. No *Diário do hospício*, ele se queixa, por exemplo, de ser internado como "sujeito sem eira nem beira" (BARRETO, 2001, p.139) e, em *Cemitério dos vivos*, retorna à questão com o seguinte questionamento:

Como é que pode eu, em vinte e quatro horas, deixava de ser funcionário do Estado, com ficha na sociedade e lugar no orçamento, para ser um mendigo sem eira nem beira, atirado para ali que nem um desclassificado?" (Ibidem, p.1461).

Isso acontece porque, dentro da lógica disciplinar de um hospício, é preciso institucionalizar o sujeito, o que equivale a destruí-lo de sua identidade

pregressa, tornando-o apenas mais um no universo do manicômio. Essa "profanação" do eu se dá por meio de rituais de admissão que incluem, por exemplo, cortar os cabelos, instruir sobre regras, despir e dar banho, procedimentos que remontam ao século XVIII, conforme demostra Foucault. Asilos como Chareton, que se tornou célebre por abrigar Marquês de Sade, já adotavam as duchas e os banhos de surpresa como parte do tratamento para a loucura, pois o pensamento médico acredita no poder purificador da água, sobretudo a fria. "Essa violência era como a promessa de um novo batismo", resume Foucault (1978, p.352). Portanto, embora o banho seja aos poucos introduzido como prática terapêutica, como o psicodrama e as trocas em grupo, o fato é que ele representa uma etapa extremamente constrangedora para os internos. Não por acaso, umas das passagens mais citadas do Diário do hospício corresponde ao momento em que o autor se recorda de como foi recebido na primeira internação, como "um excelente banho de chicote": "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" (BARRETO, 2001, p.1380). Nesse contexto, em que as instituições traçam estratégias para o apagamento do indivíduo, a manutenção de um diário atua como o resgate de uma subjetividade em frangalhos, um "esforço de reconstrução de fragmentos do eu", nas palavras de Hidalgo (2008, p. 231). Seguindo essa linha de análise, a pesquisadora entende a escrita do Diário do hospício como medicamento, um meio encontrado por Lima Barreto para "remediar-se da rotina do hospital psiquiátrico e alcançar um modo de ser privado, solitário e não-coletivo." A partir disso, Hidalgo desenvolve o conceito de "literatura de urgência", aquela que se faz sob o estado de emergência clínica, o que seria um desdobramento da escrita de si. (Ibidem, p. 229).

De fato, ao investigar as causas que levam uma pessoa a escrever um diário, Lejeune (2014, p. 305) identifica a necessidade de resistência emocional provocada por uma experiência-limite. Logo, uma das funções do diário é trazer apoio e coragem quando o indivíduo se vê diante de uma provação. Nas palavras de Blanchot (2005, p. 274), o diário seria uma "empresa de salvação" existencial. Talvez por esse motivo, o *Diário do hospício* apresente um aspecto menos fragmentário e lacunar do que o *Diário íntimo*. São setenta e nove tiras

de papel escritas em quase dois meses contra noventa e três escritas em anos. Ao menos proporcionalmente, o diário escrito em regime de urgência seria mais regular do que aquele mantido ao sabor dos dias, pois o que está em jogo na escrita diária é a sobrevivência a uma situação ultrajante. Na quinta parte do *Diário do hospício*, Lima Barreto desabafa: "Digo com franqueza, cem anos que viva eu, nunca poderá apagar-me da minha memória essas humilhações que sofri" (BARRETO, 2001, p. 1396). Outra diferença em relação ao *Diário íntimo* diz respeito ao grau de abertura. Em mais de um momento, como ocorre nesta passagem, o autor interpela diretamente seus leitores, revelando a clara expectativa de que seus escritos sejam publicados: "Contarei tudo, porque é importante contar" (Ibidem, 1397).

É preciso observar, porém, a natureza daquilo que o escritor pretende contar. Logo nas primeiras páginas, ele apresenta as bases de seu projeto: "Tenho que falar dos doentes em cuja companhia estou, dos guardas, dos enfermeiros, mas preciso tratar com mais detalhe e já me cansa o escrever estar notas" (Ibidem, p. 1385). No entanto, se analisarmos mais detidamente o conteúdo do *Diário do hospício*, perceberemos que o relato de Lima Barreto ultrapassa a descrição objetiva da vida em um manicômio à medida que se vê marcado por seu posicionamento ideológico.

Portanto, em nossa visão, há algo mais do que testemunho e salvação no *Diário do hospício*. Para nós, a obra se configura em espaço de estudo e de resistência, não só individual, mas também política. Acreditamos que é através da leitura e da observação sistemática que Lima Barreto desenvolve uma teoria sobre a loucura que se volta contra o poder médico-científico dentro de seu próprio domínio, ou seja, o hospício. Como veremos mais adiante, o relato de Lima Barreto é atravessado por uma densa reflexão sobre a natureza humana e, dessa forma, ele aprofunda o debate sobre a subjetividade, estabelecendo um tenso debate com as teorias que dominam o pensamento de sua época. O escritor ergue, então, uma espécie de trincheira intelectual dentro do hospício, do qual deseja afastar-se e aproximar-se ao mesmo tempo.

3.2 Retratos da loucura

Depois da reforma urbana de Pereira Passos, o Rio de Janeiro superou a fama de cidade pantanosa e insalubre para ganhar o epíteto de Cidade Maravilhosa. Não por acaso, é no governo de Rodrigues Alves que a emissão de cartões-postais alcançara um número recorde (AZEVEDO, 2011, p. 14). Afinal, o investimento do governo federal na capital do país também tinha motivações políticas. Era preciso revitalizar não apenas a cidade, mas também a própria República, que sofria com a rejeição das camadas populares e com escândalos de corrupção. Por isso, o presidente em exercício durante o "bota-abaixo" de Pereira Passos não poupou esforços para divulgar a nova imagem da cidade, tanto no Brasil como no exterior, com o claro intuito de atrair investimentos e visitantes. Isso, porém, só se tornou possível graças ao desenvolvimento da reprodução técnica de imagens.

Quando os primeiros cartões-postais surgiram, por volta de 1870, eram impressos somente com gravuras. A partir de 1891, eles começam a circular com imagens fotográficas, sobretudo urbanas, com destaque para Paris, que se tornou mundialmente conhecida como "Cidade Luz". Vale lembrar que a Torre Eiffel foi construída em 1900, estimulando ainda mais o mercado de cartões-postais. Tanto é que, em anotação de 1905, feita no *Diário íntimo*, Lima Barreto sugere já ter visto imagens da capital francesa, que ele compara à brasileira: "Deixando a botica, fui à rua do Ouvidor; como estava bonita, semiagitada! Era como um *boulevard* de Paris visto em fotografia" (BARRETO, 2001, p. 1256).

A rápida disseminação do cartão-postal pelo mundo também estaria relacionada ao desenvolvimento dos transportes, fator que transformou a viagem em hábito. Portanto, no início do século XX, o cartão-postal já ocupava uma boa parcela da correspondência particular dos brasileiros, estimulando a vontade de conhecer lugares distantes. No *Diário íntimo* de Lima Barreto, há ainda uma outra referência a esse fenômeno. Em registros de janeiro de 1905, o escritor nos conta que recebera um cartão-postal. Nele, porém, não há uma paisagem, e sim uma provocação. "Hoje, à noite, recebi um cartão-postal. Há nele um macaco com uma alusão a mim (...)" (BARRETO, 2001, p.1250). O

episódio acarreta, naturalmente, um misto de revolta e ressentimento por parte do destinatário: "Desgosto! Desgosto que me fará grande."

Assim como os cartões-postais, as revistas ilustradas figuram entre os símbolos da modernidade brasileira. Surgidas na Europa em meados do século XIX, elas traziam os mais diversos assuntos, desde política até literatura, passando por tendências da moda e de comportamento, descobertas científicas e debates filosóficos. Além disso, eram repletas de anúncios publicitários, atuando como uma espécie de catálogo de serviços. No Brasil, esse tipo de publicação contribuiu para que a imprensa superasse uma defasagem histórica no campo da técnica. As imagens coloridas e a impressão de qualidade fascinavam tanto o público, que surgiu o hábito, do qual Lima Barreto era adepto, de colecionar recortes dessas revistas, muitas vezes utilizados até para decorar a casa. No mercado nacional, a *Revista da semana* é uma das pioneiras, por empregar, já em 1900, processos fotoquímicos de reprodução. Além disso, em 1904, foi o único periódico a publicar fotos da Revolta da Vacina. No *Diário íntimo* de Lima Barreto, encontramos registros como este, em que o escritor demonstra ser um leitor do semanário:

Revista da Semana, de 7-8-20. Logo no primeiro artigo aconselha reformas suntuárias na cidade. Em seguida, sob o título 'Um prado de corridas no Leblon' — pede que a Prefeitura e o Ministério da Agricultura o construam, visto 'gastar-se muito dinheiro em coisas inúteis' (textual). Por aí vai nas suas elegâncias (BARRETO, 2001, p.1329).

A sugestão feita aos governantes será tema da crônica *Megalomania*, publicada no final de agosto na revista *Careta*. Nela, Lima Barreto destila toda sua crítica à onda de "regeneração" da cidade, com suas obras suntuosas e de utilidade discutível. Ele questiona, por exemplo, se a construção de um prado de corridas no Leblon é realmente importante em uma cidade "onde os miseráveis e pobres não têm um hospital para se tratar" (BARRETO, 2004b, p. 207). Para o escritor, iniciativas como essa não passam de "ilusão" e "fachada". É curioso perceber como Lima Barreto atua como voz quase isolada na imprensa, cuja tendência é aderir ao projeto de modernização da cidade. Ao lado do *slogan* "O Rio civiliza-se", criado pelo colunista Figueiredo Pimentel, circulam pelos jornais imagens de uma cidade moderna e exuberante, que nem

de longe lembra aquela outra, de feições e hábitos coloniais, que ainda existe nos subúrbios.

Enfim, assim como os cartões-postais, a imprensa terá um papel decisivo na popularização da fotografia, que passa a ocupar um espaço cada vez maior no fazer jornalístico e no cotidiano dos grandes centros urbanos, o que leva ao crescimento, na mesma proporção, do interesse pela prática fotográfica. Sussekind (1987, p.32) observa, por exemplo, o aumento do número de estúdios voltados para uma classe média urbana, interessada em obter "retratos de tamanho natural" e "instantâneas de crianças na mais tenra idade". Com isso, queremos chamar a atenção para o fato de que a fotografia ingressa definitivamente no rol das distrações que caracterizam a vida moderna. Por outro lado, é preciso dizer que a fotografia, para além de seu valor como entretenimento, atuou como um dispositivo de controle. Portanto, ela serve a um duplo propósito: o espetáculo e a vigilância.

Como afirma Cunning (2004, p.37), "a fotografia funciona como um dos emblemas mais ambíguos da experiência moderna". Se, por um lado, a fotografia atende a uma demanda cada vez maior de circulação de imagens, por outro, responde à necessidade de controlar os novos e ampliados contingentes urbanos. Em 1900, por exemplo, a população carioca chegava a 800 mil habitantes e, em 1920, ultrapassava a marca de um milhão de pessoas. Conforme analisam historiadores do período, isso representa um aumento médio de quase 3% ao ano, ritmo que será mantido nos anos subsequentes (SEVCENKO, 2003, p.73).

Nesse cenário, de crescimento populacional intenso e a consequente extensão de áreas urbanas, nome e sobrenome já não se apresentam como suficientes para identificar os indivíduos. Em função da agitação e da instabilidade dos grandes centros urbanos, surgem técnicas mais elaboradas de identificação, como a assinatura e a numeração de imóveis, medidas muitas vezes consideradas impopulares. Em crônica de 1915, publicada no *Correio da noite*, por exemplo, Lima Barreto questiona uma tentativa de regulamentação do trabalho doméstico no Rio de Janeiro que consiste, basicamente, em criar um registro oficial para os empregados. Em sua visão,

a obrigação do dono ou dona de casa que procura um criado, que o põe debaixo do seu teto, é saber quem ele é; o resto não passa de opressão do governo sobre os humildes, para servir à comodidade burguesa" (BARRETO, 2004a, p. 153).

E, na continuação, protesta: "Querem fazer das nossas vidas, dos indivíduos, das almas, uma gaveta de fichas." De fato, os novos sistemas de identificação são impregnados pela noção de arquivo. O método Bertillon talvez seja o melhor exemplo de como o Estado pretende agir sobre o corpo social, ou seja, catalogando-o. E, para isso, contara com a ajuda da fotografia. Esse método tem origem na Europa do século XIX. Preocupada com o aumento e a diversificação da criminalidade, a polícia vê na fotografia uma aliada. Afinal, em meio ao turbilhão da cidade, como localizar um delinquente? Cunning (2004, p.39) explica que, no passado, a identificação de um criminoso era feita de modo direto e visível, por meio de marcas aplicadas pelas autoridades no corpo do indivíduo, como a cicatriz a ferro quente. Para driblar essa "estigmatização da carne", os criminosos recorriam muitas vezes à desfiguração física, seja por meio da mutilação ou de outro procedimento capaz de anular as marcas de sua vida pregressa. No entanto, a partir do século XIX, o Estado desenvolve técnicas mais sutis para continuar exercendo seu controle sobre os criminosos. Em vez de marcado, o corpo passou a ser fotografado. A fotografía, então, atua como uma "nova marca", mais civilizada e menos violenta. Nesse contexto, surgem as famosas galerias de fotos de procurados pela polícia, de grande apelo popular, formadas por coleções de retratos de meliantes e foragidos. Agora, pensemos em uma situação prática. Ao investigar, por exemplo, as causas de um assassinato, a polícia ouve testemunhas e possíveis suspeitos. Uma vez concluída a investigação, chega-se ao autor do crime. Mas como capturá-lo? No caso de um reincidente, sua passagem pela prisão terá gerado uma ficha com seus dados, assim como um retrato. Em se tratando de criminoso primário, pode-se proceder a confecção de um outro tipo de retrato o retrato-falado. Porém, à medida que os sistemas se complexificam, a polícia também pode chegar ao indivíduo procurado através do cruzamento de outras fontes de dados, como os sistemas de identificação civil e médico, que costumam contar com o auxílio da fotografia.

Portanto, conforma ressalta Cunning (Ibidem, p.42), é possível estabelecer uma relação entre fotografia criminal e a burocracia moderna, da qual fazem parte, por exemplo, a carteira de identidade e o passaporte. A presença desses documentos na vida diária contribui para uma concepção de indivíduo como pessoa única e inimitável, sobretudo se acompanhados de impressão digital, ao contrário do que prevê a técnica fotográfica, de natureza reprodutível. Ou seja, nisso reside outra ambiguidade sobre a qual opera a fotografia. Embora a multiplicação mecânica da imagem tenha contribuído para o fim da "aura" da pessoa reproduzida, a criminologia entende a fotografia como uma garantia de identidade. Dizendo de outra forma: embora o corpo tenha se tornado "transportável", a imagem fotográfica continua apontando para o corpo que a gerou. Portanto, os dois fatores que contribuíram para o uso da fotografia como instrumento regulador são estes: em primeiro lugar, ela permite a referência a uma coisa ou pessoa ausente. Em segundo lugar, ela atua como prova, um recurso de autenticidade. Afinal, se uma fotografia existe, é porque alguma coisa ou pessoa pôs-se, inequivocadamente, diante de uma câmera.

Retornemos à situação prática de que falávamos algumas linhas atrás. Imaginemos que, ao capturar um criminoso, ele se apresente à polícia com documentos falsos. O perseguidor, de aparência modificada, pode alegar que não é o indivíduo da foto que consta nos arquivos da polícia. Portanto, à medida que as "marcas" infligidas sobre o corpo se sofisticam, os criminosos passam a empregar meios de evasão mais sutis do que a brutal desfiguração física. Pensando nisso, o estatístico da polícia francesa, Alphonse Bertillon, propõe um método de identificação mais amplo, do qual a fotografia será apenas parte, ainda que importante. Seu modelo consiste em unir o retrato a uma minuciosa medição das partes do corpo e ao estabelecimento de um vocabulário específico para descrevê-las. Ao padronizar a distância entre o sujeito e a câmera, os tipos de lentes utilizadas e os enquadramentos, frontal e Bertillon submete o corpo a uma intensa racionalização. A sistematização de Bertillon é tamanha, que até a poltrona utilizada na sessão fotográfica deveria obedecer a um formato específico, para controlar a postura do sujeito.

No Brasil, a fotografia era um recurso utilizado na identificação de pessoas desde o final do século XIX, quando o método de Bertillon também chegou ao país. O decreto presidencial de 1903 institui definitivamente a bertillonnage e a impressão digital como procedimentos obrigatórios na "identificação de delinquentes" que será feita "pela combinação de todos os processos atualmente em uso nos países mais adiantados" (BRASIL, 1903, p. 837). No conto *Mágoa que rala*, que gira em torno de um assassinato nos arredores do Jardim Botânico, Lima Barreto demonstra como essas práticas foram assimiladas pela polícia, a quem o suspeito apresenta-se para uma sessão fotográfica: "O moço entrou e puseram-no em uma cadeira próxima ao delegado distrital, que esperou, para tomar por termo a confissão, que os fotógrafos 'batessem' a chapa à luz da explosão do magnésio" (BARRETO, 1956e, p. 72).

Para Benjamin (1989, p. 45), a fotografia foi tão importante para a criminalística quanto a imprensa para a literatura. Portanto, desde seus primórdios, a fotografia atua como prova, como vestígio duradouro, como uma evidência que não pode ser apagada, transformando-o em instrumento de investigação policial. De fato, nesse período, a tomada fotográfica de criminosos e de cenas de crimes tornam-se comuns nos jornais. Em crônica de 1911, publicada em *Gazeta da tarde*, Lima se queixa da atmosfera excessivamente *noir* de alguns periódicos: "Dias há que parecem uma *morgue*, tal é o número de fotografias de cadáveres que estampam" (BARRETO, 2004a, p. 107).

Embora a fotografia tenha dado mostras de sua eficiência no campo jurídico, ela foi amplamente utilizada como estratégia de vigilância por todas as instituições modernas do Estado, como cadeias, escolas, hospitais e manicômios. Um exemplo do uso disciplinar da fotografia é fornecido pelo próprio Lima Barreto ao dar entrada no Hospital Nacional de Alienados, pois os documentos que registram as duas internações são compostos de ficha acompanhada de fotografia. Os dois retratos fazem parte da parca iconografia de Lima Barreto, analisada por Beatriz Resende em artigo publicado em 2015 na revista *Serrote*. Para a pesquisadora, as poucas fotos do escritor indicam uma trajetória parcamente documentada, o que pode ser explicado tanto em

função de suas restrições materiais, como pela escassez de apoio ao longo da 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", conclui Resende (2015, p. 4).

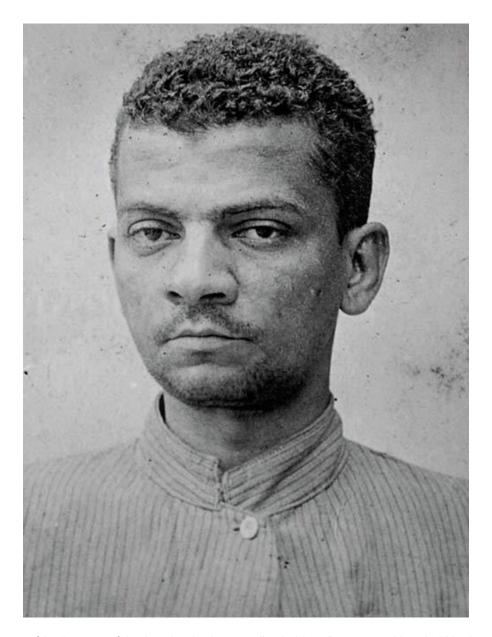


Foto extraída do prontuário da primeira internação de Lima Barreto no Hospital Nacional de Alienados, em 1914. Acervo do Instituto de Psiquiatria da UFRJ (RESENDE, 2015, p. 2).

Na leitura da articulista, a foto da primeira internação representa a imagem de um revoltado, de olhos e boca firmes: "Mais do que um paciente, pode parecer um revolucionário diante do pelotão incumbido de fuzilá-lo" (Ibidem, p. 6). E, citando Susan Sontag, associa o disparo da câmera ao disparo da arma de fogo. De fato, a postura altiva de Lima Barreto confirma o

relato que acompanha a ficha médica, segundo o qual o paciente "apresenta-se relativamente calmo, exaltando-se, contudo, quando narra os motivos que justificaram sua internação" (BARBOSA, 2012, p.367).

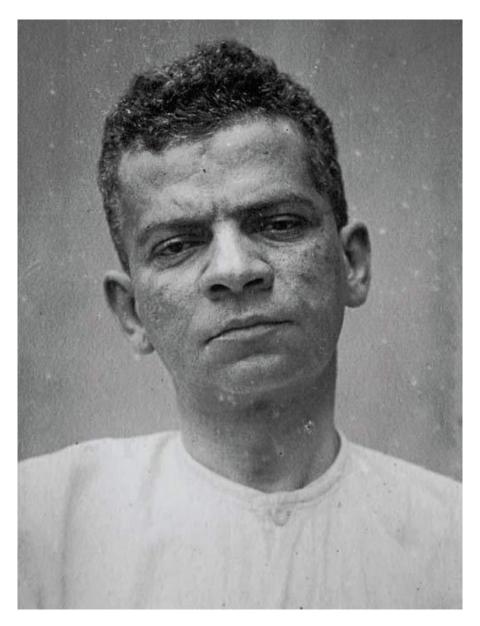


Foto extraída do prontuário da segunda internação de Lima Barreto no Hospital Nacional de Alienados, em 1919. Acervo do Instituto de Psiquiatria da UFRJ (RESENDE, 2015, p. 1).

Em relação à foto da segunda internação, a percepção será outra: "A cabeça se inclina, caída de lado, impedindo o olhar frontal e desafiante de quem resistira ao sequestro policial anos antes" (Ibidem, p. 7). Portanto, a ideia de *resistência*, comunicada pela primeira foto, é substituída pela ideia de *desistência* da segunda foto.

Por outro lado, acreditamos ser importante considerar outros detalhes relativos a este segundo retrato. Em nossa visão, a ideia de resistência persiste de alguma forma. Se repararmos bem, o olhar penetrante da primeira foto encontra seu correspondente na testa franzida da segunda. Além disso, de acordo com relato feito pelo próprio escritor, sua segunda internação também não se deu sem reação física, o que acabou resultando em trancafiamento em um "quarto-forte" (BARBOSA, 2012, p.313). Por fim, cabe sinalizar que foi na segunda internação que Lima Barreto escreveu as notas que darão origem ao Diário do hospício. Porém, em nossa visão, mais do que uma escrita de urgência, em que se busca a salvação individual, o Diário do hospício constituise em um tipo de resistência que se traduz em posicionamento político. Nele, Lima Barreto se queixa, por exemplo, da atuação do aparato policial: "Não me incomodo muito com o hospício, mas o que me aborrece é essa intromissão da polícia em minha vida" (BARRETO, 2001, p. 1379). Apesar de ter sido conduzido em automóvel, e não em um carro-forte, como da primeira vez em que esteve no Hospital Nacional de Alienados, Lima Barreto volta a questionar o uso da força em questões de saúde pública:

A polícia, não sei como e porquê, adquiriu a mania das generalizações, e as mais infantis. (...) Os super-agudos homens policiais deviam perceber bem que há tantas formas de loucura quanto há de temperamentos entre as pessoas mais ou menos sãs, e os furiosos são exceção; há até dementados que, talvez, fossem mais bem transportados num coche fúnebre e dentro de um caixão, que naquela antipática almanjarra de ferro e grades (BARRETO, 2001, p.1444).

A arbitrariedade do Estado também será alvo da ironia de Lima Barreto, quando ele contesta a necessidade de ser conduzido contra sua própria vontade. O escritor alega que teria ido pacificamente, bastando para isso uma ordem do chefe de polícia: "(...) não quero, com a minha rebeldia, perturbar a felicidade que eles vêm trazendo à sociedade nacional, extinguindo aos poucos vícios e o crime, que diminuem a olhos vistos" (Ibidem, p. 1445). Em seu relato, Lima Barreto não esconde o profundo desconforto em ser tratado como um problema para a ordem pública, logo ele, um homem "instruído" e "honesto". A indignação de Lima Barreto manifesta-se logo na entrada, o que lhe rende uma observação no relatório médico. Nele, consta que

o paciente "protesta contra o seu 'sequestro', pois vai de encontro à lei, uma vez que nada o justifique" (BARBOSA, 2012, p.367). A grafia da palavra "sequestro" – entre aspas – sugere que um homem, em suas condições, não tem direitos que possam ser reivindicados naquele momento. Ao longo do *Diário do hospício*, Lima Barreto voltará ao tema algumas vezes, como nesta passagem, na qual o desabafo pessoal ganha ares de denúncia social: "Amaciado um pouco, tirando dele a brutalidade do acorrentamento, das urras, a superstição das rezas, exorcismos, bruxarias, etc. O nosso sistema de tratamento da loucura ainda é o da Idade Média: o sequestro" (BARRETO, 2001, p.1401).

Inserido em uma sociedade desigual, Lima Barreto percebe no hospício o mesmo regime de exclusão a que as classes mais baixas da população estão sujeitas. Ele nos revela, por exemplo, que alguns pacientes são mais favorecidos que outros, graças ao prestígio social ou ao poder de influência política da família, prática vulgarmente conhecida como "pistolão". Ao contar como se dá sua relação com um paciente identificado como V. de O., o escritor se queixa de não receber o mesmo tratamento que o colega de seção:

Ele está muito mais bem instalado do que eu. Tem um quarto com um só companheiro, uma mesa para o seu uso, com uma gaveta e chave, onde pode escrever à vontade. Eu, se quero escrever, tenho que ir pedir para fazê-lo no gabinete do médico, que isso me facilitou. Para mim, ele tem fortes recomendações políticas e outras poderosas que fazem ter ele essas regalias excepcionais (BARRETO, 2001, p.1394).

Além disso, Lima Barreto observa que alguns internos contam com enfermeiros particulares, que formam uma verdadeira "casta" dentro do hospício. Estes "são aqueles que os doentes abastados das primeiras classes são autorizados a trazer", explica Barreto (2001, p. 1401), enquanto outros, que não podem custear o serviço, devem se contentar com o que o hospital tem a oferecer. A divisão de classes era uma realidade dentro do hospício, contra a qual Lima Barreto não deixou de se posicionar. Desde sua fundação, ainda no tempo do Império, cada seção era dividida em quatro classes, que iam desde o quarto individual até as enfermarias coletivas. A alocação do paciente era feita de acordo com suas condições financeiras. Se não pudesse arcar com os custos mínimos de sua internação, era classificado como indigente; do

contrário, pagava-se uma pensão ao hospital para custear curativos e demais cuidados. O problema é que, quando Lima Barreto chega à Seção Pinel, a dos indigentes, ele percebe que ali havia pacientes que deveriam estar na Seção Calmeil, a dos pensionistas. Nesse momento, ele questiona o fato de pacientes receberem gratuitamente o tratamento pelo qual teriam condições de pagar. É o caso do já mencionado V. de O., que, segundo nos conta o escritor, teria conseguido uma vaga no manicômio graças ao poder de suas relações: "Foram esses amigos políticos, talvez, que, à vista do seu delírio, conseguiram a sua internação e têm contribuído para ter gratuitamente o tratamento que tem" (BARRETO, 2001, p. 1394). Ao tratar desse assunto, o romancista menciona o próprio exemplo: "Por que o Estado queria-me gratuito, comendo à sua custa, quando era mais simples tomar-me o ordenado e dar-me pelo menos um paletó?" (Ibidem, p. 1461). Portanto, o que está em jogo no pensamento do autor carioca não seria a simples desoneração do serviço público, mas uma distorção administrativa que acaba prejudicando, digamos assim, aqueles que realmente precisam da assistência do estado. Corrigi-la poderia ajudar a reduzir a desigualdade de tratamento entre os mais carentes e os abastados:

Sujeitos assim classificados lá existem, que recebem do governo pensões sob vários títulos. Isto tudo é sabido, consta de papéis oficiais. O Estado, recebendo-os como loucos, por mais mínima que fosse, o seu primeiro cuidado devia ser apoderar-se dessa pensão para o seu tratamento. Evitava que eles fossem tratados abaixo de sua condição, aumentava a renda do estabelecimento e dava enchanças para melhorar o tratamento dos verdadeiramente pobres (Ibidem, p. 1485).

Além de analisar a lógica autoritária e excludente a que são submetidos aqueles que perderam a razão, seja por momentos ou para sempre, Lima Barreto volta seu olhar para os profissionais do hospício. A título de exemplo, a quinta parte do *Diário do hospício* é inteiramente dedicada ao estudo dos enfermeiros e dos guardas. Embora não tenha grandes reclamações a fazer sobre os enfermeiros e se sinta até bem tratado e ajudado por esses homens rudes, sem instrução ou sensibilidade superior, o escritor tem outra visão sobre seus colegas de serviço:

Os guardas em geral, principalmente os do pavilhão e da seção dos pobres, têm os loucos na conta de sujeitos sem nenhum direito a um tratamento respeitoso, seres inferiores, com os quais eles podem tratar e fazer o que quiserem (BARRETO, 2001, p. 1396).

O romancista também dispensa especial atenção aos médicos, com os quais começa a ter contato no segundo dia de permanência no hospício. Depois de ter passado a primeira noite no Pavilhão de Observações, foi ao encontro do primeiro médico, identificado apenas por "Adauto": "Tratou-me ele com indiferença, fez-me perguntas e deu a entender que, por ele, me punha na rua" (BARRETO, 2001, p.1380). Lima Barreto refere-se ao mineiro Adauto Junqueira Botelho, que se mudou para a capital para estudar na Faculdade de Medicina da Universidade do Brasil. O curso foi concluído em 1917, mas, antes disso, já havia participado de um programa de estágio no Hospício Nacional de Alienados. O Pavilhão de Observações, como sugere o nome, tinha como objetivo receber aqueles indivíduos cuja alienação ainda não era comprovada. De fato, ao contrário das outras crises, o delírio de Lima Barreto já havia cessado. Um dos registros da segunda internação indica, inclusive, que se trata de um indivíduo "perfeitamente orientado no tempo, lugar e meio" (BARBOSA, 2002, p. 370). Mesmo assim, ele ainda é visto como um risco para a sociedade. Em O cemitério dos vivos, ao ficcionalizar a experiência do internamento, o narrador acrescenta um dado que justifica sua permanência no ignóbil pátio: "Não há dúvida... Mas o senhor ou você – não me recordo – veio pela polícia, tem que se demorar um pouco" (BARRETO, 2001, p. 1449).

Depois que Lima Barreto retorna ao Pavilhão de Observações, é chamado novamente, para ir ao encontro de outro médico, Henrique Roxo, pelo qual já havia sido atendido na internação anterior:

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. Não tenho por ele antipatia; mas nada me atrai a ele (BARRETO, 2001, p. 1380).

Lima Barreto teme, assim, ser alvo de teorias científicas falíveis e procedimentos psiquiátricos discutíveis. Nesse sentido, o doutor Henrique Roxo lembra até o "sábio" doutor Caruru da Fonseca, personagem da crônica

publicada na *Careta* em 1915, cerca de um ano depois de sua primeira internação. O narrador conta que, certa vez, o lente da Escola de Medicina (que, por sinal, também era chefe do Gabinete Médico da Polícia e inspetor da Higiene Pública) recebeu os estudantes para uma demonstração prática de suas teorias: "O indivíduo que está aqui, bêbado e incorrigível, vagabundo, incapaz de afeições, de dedicações, vai demonstrar com as injeções que lhe vou fazer a verdade de minhas teorias" (BARRETO, 2004a, p. 251). Podemos ver no paciente do doutor Caruru a sombra do próprio cronista?

Durante a entrevista com Henrique Roxo, o alienista da Seção Pinel que lhe dá "arrepios", Lima Barreto responde a perguntas sobre a família e informa que havia sido conduzido ao manicômio pelo próprio irmão, "que tinha fé na onipotência da ciência e na crendice do hospício". Sobre esse comentário, o paciente observa a reação do médico e constata: "Creio que ele não gostou". Mesmo assim, Lima Barreto esperava ser liberado, o que não aconteceu. Pelo contrário, o escritor é conduzido pelo enfermeiro até a Seção Pinel, aquela que acolhe os indigentes do sexo masculino. Esse momento marca o ingresso definitivo de Lima Barreto no domínio da loucura: "Aí é que percebi que ficava e onde, na seção de indigentes, aquela em que a imagem do que a Desgraça pode sobre a vida dos homens é mais formidável" (BARRETO, 2001, p.1381). A consulta com Henrique Roxo é descrita de modo lacunar, mas é possível supor que a ironia de Lima Barreto possa ter precipitado sua condução às profundezas do edifício.

Na ótica de Lima Barreto, os médicos, ao exercerem sua autoridade nos domínios do hospício, atuam como braços do poder público na manutenção da ordem e na regulação dos corpos. Por essa razão, entre as estratégias de resistência desenvolvidas no *Diário do hospício* está a desconstrução do saber médico-científico, cujo discurso tanto operou em favor da modernização da cidade, comandada por representantes do pensamento técnico, como o próprio prefeito Pereira Passos, que era engenheiro, e sanitaristas como Oswaldo Cruz. Em crônica de 1920, publicada na revista *Careta*, Lima Barreto desfere duras críticas ao amigo de Oswaldo Cruz, Carlos Chagas, diretor do recém-criado Departamento Nacional de Saúde Pública. Nesse texto, o cronista compara os médicos a ditadores violentos:

O senhor Chagas é o mais alto representante da presunção médica. Julga que, se há tuberculose, é porque não se decreta tal e qual lei e não se põe a sua execução nas mãos dele e de seus colegas; se há opilação, é porque não se açoita o sujeito que anda descalço e não se fuzila o que não constrói fossos sépticos nos fundos do seu "tijupar" ou coisa que o valha (BARRETO, 2001, p. 934).

É sobre essa "presunção médica" de que fala Lima Barreto em suas notas a respeito dos psiquiatras. Na chegada à Seção Pinel, Lima Barreto é examinado pelo doutor Airosa: "(...) ele não me pareceu mau rapaz, mas sorriu enigmaticamente, ou como dizendo 'você fica mesmo aí', ou querendo exprimir que os meus méritos literários nada valiam (...)" (BARRETO, 2001, p.1381). Se compararmos os documentos da primeira internação aos da segunda, perceberemos o esforço de Lima Barreto em superar a indigência por meio de sua atividade intelectual. Na primeira internação, Lima Barreto declara ser "empregado público" e, na segunda, já aposentado, apresenta-se como "jornalista". No entanto, quando perguntado pelo alienista da Pinel, afirma ser "escritor". Com essa gradação, o paciente talvez reivindicasse para si um tratamento adequado, pois sabia que parte de sua cidadania havia sido perdida desde o momento em que transpôs os muros do hospício. Entretanto, a estratégia empregada parece não surtir o efeito desejado sobre seus entrevistadores.

Na anamnese da primeira internação, Lima Barreto informa dados típicos da entrevista médica, como a constituição familiar e doenças pregressas ou pré-existentes, além de confessar sua falta de moderação com a bebida. Questionado sobre as alucinações que constam do auto da polícia, ele confirma as visuais e nega as auditivas. O interessante é que, a certa altura da entrevista, Lima Barreto faz questão de citar seus autores prediletos, como Bossuet, Chateaubriand, Balzac, Taine e Daudet e diz conhecer um pouco de francês e inglês. A conclusão a que chega o médico é esta: "Com relação a esses escritores faz comentários mais ou menos acertados; em suma, é um indivíduo que tem algum conhecimento e inteligente para o meio em que vive" (BARBOSA, 2012, p.367). Ora, o que quer dizer "algum conhecimento" sobre alguém que, conforme consta na parte final do relatório, já publicou dois romances, a saber *Triste fim de Policarpo Quaresma* e *Recordações do*

escrivão Isaías Caminha? Acreditamos que a tentativa de desqualificação é ainda mais evidente na anamnese que acompanha a ficha de transferência para a Seção Calmeil, no início de sua segunda internação: "Indivíduo de cultura intelectual, diz-se escritor, tendo já quatro romances editados, e é atual colaborador da Careta" (Ibidem, p.370). Ora, "diz-se escritor" sugere que a declaração da Lima Barreto é potencialmente inverídica, quando nós sabemos que corresponde inteiramente à verdade. Além de colocar sob suspeita as virtudes literárias do paciente, José Carneiro Airosa manifesta uma espécie de julgamento sobre suas atitudes, como se ele fizesse por merecer uma segunda internação: "Por este abuso [de bebida alcoólica] já passou certa vez três meses no Pavilhão, o que, no entanto, nada adiantou, voltando desde a saída a embriagar-se" (BARBOSA, 2012, p.370). Ao final do relatório, o médico recomenda tratamento com "poção gomosa de ópio"²⁰.

Em meio aos constrangimentos vividos na Seção Pinel, Lima Barreto gozava de pequenos privilégios, concedidos pelo enfermeiro, amigo de seu pai na Colônia de Alienados da Ilha do Governador: "Deu-me uma cama, numa seção mais razoável, arranjou que eu comesse com os pensionistas de quarta classe e, no dia seguinte, fez-me dormir num quarto com um estudante de medicina (...)" (BARRETO, 2001, p.1381). Depois de dois dias na insólita seção, Lima Barreto foi à presença do diretor, Juliano Moreira: "Tratou-me com grande ternura, fez-me sentar a seu lado e perguntou-me onde queria ficar" (Ibidem, p.1382). O paciente respondeu prontamente que queria ficar na Seção Calmeil, a dos pensionistas, para onde foi transferido. Na estratificação social do hospício, aquele era o lugar das pessoas "educadas" ou "protegidas", dispensadas dos serviços de limpeza e de manutenção das dependências.

A mudança de Lima Barreto para o novo espaço teve como consequência um fato muito importante: o escritor dá início às notas que compõem o *Diário do hospício*. Em parte, isso se deve ao acolhimento do chefe da seção, Humberto Gotuzzo, conhecido por frequentar os círculos literários das zonas mais abastadas da cidade. Lima Barreto, que tinha resistência aos

²⁰ Em a *História da loucura*, Foucault analisa o processo que transformou o ópio em medicamento universal: "Mas logo se sucedem às discussões sobre o antimônio as discussões sobre o ópio, utilizado num grande número de afecções, especialmente nas 'doenças da cabeça'. Whytt não encontra palavras suficientes para celebrar os méritos e a eficácia do ópio quando utilizado contra os males dos nervos" (FOUCAULT, 1978, p. 329).

"grã-finos botafoganos", surpreendeu-se com a generosidade do médico, conforme nos conta o biógrafo do escritor: "Ele me tratou muito bem, auscultoume, disse-lhe tudo o que sabia das consequências do meu alcoolismo e eu saí do exame muito satisfeito por ter visto no moço uma boa criatura (...)" (Ibidem, p. 1385).

Portanto, Humberto Gotuzzo e Juliano Moreira constituem-se em agradáveis exceções entre os temidos alienistas do hospital. Despidos da arrogância clínica comum entre seus pares, eles se mostram sensíveis ao drama particular de tão estimado paciente: um homem dotado de virtudes, pessoais e intelectuais, vitimado pela bebida. O vício, entretanto, em nada compromete a lucidez de Lima Barreto, que, mesmo vivendo entre loucos, mantém-se são e a salvo da loucura.

Na próxima seção, veremos como, ao investigar as razões para a própria loucura no *Diário do hospício*, Lima Barreto aproxima doença e obra, um dos temas privilegiados pela reflexão nietzschiana. A esse respeito, Nietzsche dirá em *Ecce homo*: "Foi a doença que me trouxe à razão" (NIETZSCHE, 2008a, p. 41). Embora seja um homem frágil do ponto de vista fisiológico, a enfermidade proporcionou-lhe um ponto de vista privilegiado para pensar "conceitos e valores mais sãos". Portanto, em sua autobiografia, o filósofo propõe uma revisão do conceito de doença, geralmente associada à noção de incapacidade, atribuindo-lhe um lugar em seu pensamento. "Fiz da minha vontade de saúde, de vida, a minha filosofia", revela Nietzsche (Ibidem, p. 23).

3.3 A loucura, por Lima Barreto

Na seção anterior, procuramos demonstrar que, no *Diário do hospício*, a relação entre escrita e resistência ganha um novo sentido, na medida em que ela extrapola as questões pessoais do autor para se transformar em discurso político. Essa reflexão nos parece oportuna porque a resistência de Lima Barreto contra a arbitrariedade do Estado também se manifesta na recusa ao poder médico-científico. Isso significa que a internação no hospício não anulou sua capacidade crítica. Pelo contrário, a análise de Lima Barreto impressiona

pela lucidez. A maior prova disso talvez esteja no pedido feito ao médico para obter alta apenas depois do Carnaval: "Demais, eu penso que o tal delírio me possa voltar, com o uso da bebida" (BARRETO, 2001, p.1420). Dois dias depois, sentindo-se aborrecido com o comportamento de dois alienados, o escritor cogita deixar o hospício, antes que seja dominado pela raiva: "Vou pedir alta, para não dar essa demonstração de loucura" (Ibidem, 1424). Como podemos ver, o quadro clínico do romancista não retira dele a habilidade para o raciocínio. Vezes há em que seu pensamento se mostra tão sagaz, que chega a inverter a lógica entre médico e paciente. A propósito de Henrique Roxo, por exemplo, ele emite uma espécie de contradiagnóstico: "Não lhe tenho nenhuma antipatia, mas julgo-o mais nevrosado e avoado do que eu" (Ibidem, p.1384).

Portanto, Lima Barreto analisa o hospício à medida que é analisado por ele. Embora não seja "psicólogo, nem psiquiatra, nem coisa parecida" (Ibidem, p.1400), como faz questão de ressaltar, o relato de sua passagem pelo hospício é atravessado por uma investigação *in loco* sobre a loucura. Nesse sentido, às funções tradicionalmente atribuídas ao *Diário do hospício*, gostaríamos de acrescentar outra: a de estudo. De um modo geral, as análises sobre o *Diário do hospício*, como aquelas mencionadas anteriormente, não costumam enfatizar o percurso intelectual do escritor dentro do hospício. Sua transferência para a Seção Calmeil, por exemplo, não é motivada apenas pelo constrangimento causado pelo ambiente lúgubre da Seção Pinel, mas sobretudo pela biblioteca da instituição, que Lima Barreto conhecia desde a primeira internação. Quando o escritor diz a Juliano Moreira onde queria ficar, ele vislumbrava a oportunidade de conectar-se com um espaço mais adequado a seus propósitos, como comprova esta anotação:

Pois o meu Dias [o inspetor da Seção Calmeil], apesar dos gritos, dos gestos de mando, é um homem talhado para pastorear doidos, tanto ele como Santana, cuja seção é mais trabalhosa, mas que eu deixei, não porque ele não me tratasse bem, o que ele me fez espontaneamente, mas para ter às ordens a biblioteca da Seção Calmeil, que eu descreverei devagar (BARRETO, 2001, p. 1383).

Uma das primeiras providências de nosso paciente, ao chegar às novas dependências, foi justamente procurar pelos livros, com os quais já havia convivido na primeira passagem pelo hospício. Depois de observar que a

biblioteca tinha mudado de lugar, ele constata, para sua surpresa, que também estava desfalcada, revelando uma intimidade incomum com o conjunto:

Não havia mais o Vapereau, *Dicionário das Literaturas;* dois romances de Dostoiévski, creio que *Les Possédés, Les Humilliés et Offensés;* um livro de Mello Morais, *Festas e Tradições Populares do Brasil.* O estudo sobre Colbert estava desfalcado do primeiro volume; a *História de Portugal,* de Rebelo da Silva também, e assim por diante. Havia, porém, em duplicado, a famosa *Biblioteca Internacional de Obras Célebres.*" (Ibidem, p.1384).

Acreditamos que a biblioteca tem uma função estratégica na passagem de Lima Barreto pelo hospício, pois para ele representa um ponto de fuga da realidade circundante e a possibilidade de resistir à clausura de modo atuante. Para Lima Barreto, a biblioteca é de tamanha importância, que o diarista lhe dedica um capítulo inteiro, a exemplo do que faz com outros elementos do hospício, como as seções, os guardas, os médicos e os doentes. Ao descrevêla, o diarista estabelece um contraponto entre as paisagens externa e interna, atribuindo ao anseio por liberdade uma nota de lirismo:

O lugar era cômodo e agradável. Dava para a enseada, e se avistava doutra banda Niterói e os navios livres que se iam pelo mar em fora, orgulhosos de sua liberdade, mesmo quando tangidos pelos temporais. Às vezes, lendo, eu me punha a vê-los, com inveja e muita dor na alma. Eu estava preso, via-os por entre as grades e sempre sonhei ir por aí afora, ver terras, coisas e gentes... (BARRETO, 2001, p. 1406).

Apesar de ser um ambiente agradável, a biblioteca era visitada por outros pacientes, às vezes sem nenhum interesse pela leitura, decididos apenas a passear e incomodar os que realmente liam. Lima Barreto opta, então, por fazer suas leituras no dormitório, habitado por mais dezenove companheiros, entre eles um rapaz que tinha por hábito abrir e fechar a janela próxima à cama de Lima Barreto, tornando incerta a luz para a leitura. Portanto, os infortúnios não cessam, fazendo com que o escritor acabe por retornar à biblioteca. Contribuíram para a sua decisão os constantes furtos de livros guardados embaixo do colchão e as intermináveis discussões que explodiam entre os loucos. A relação de Lima Barreto com a biblioteca é tão notória para os próprios internos, que ele próprio anota no *Diário do hospício*: "Um maluco vendo-me passar com um livro debaixo do braço, quando ia para o refeitório, disse: – Isto aqui está virando colégio" (BARRETO, 2001, p.1412).

Entre os autores lidos por Lima Barreto em sua viagem pelo mundo da loucura estão Abelardo e Plutarco. O escritor nos conta que a primeira vez em que teve interesse pela vida de Abelardo foi justamente no hospício, onde leu sua biografia e uma carta escrita por Heloísa. Ao final do Diário do hospício, ele escreve uma espécie de síntese sobre essas leituras: "Abelardo: viveu infeliz e morreu humilhado, mas teve glória e foi amado" (Ibidem, p. 1413). A anotação de Lima Barreto parece tocar em questões da vida do desventurado filósofo que encontram ressonância em sua própria trajetória, marcada por um profundo sentimento de irrealização ao qual se contrapõe o desejo de reconhecimento. A identificação de Lima Barreto com Abelardo é ainda mais profunda se pensarmos que ambos renunciaram ao amor e ao casamento. Em O cemitério dos vivos, essa questão aparece refletida na relação entre Vicente Mascarenhas e sua esposa, cuja capacidade de compreensão é comparada à de Heloísa. Além disso, há a questão da renúncia amorosa. Ampliando a situação descrita por Lima Barreto no Diário do hospício, o narradorpersonagem diz ter encontrado na biblioteca da Seção Calmeil um artigo de Georg Henry Lewes, o famoso biógrafo de Goethe, sobre a relação de Abelardo com Heloísa. Nele, o crítico inglês, que também viveu uma relação proibida com George Eliot, pseudônimo de Mary Ann Evans, acusa o desafortunado professor de dar mais importância à sua carreira do que ao sentimento da fiel Heloísa, julgamento que ele considera injusto:

(...) hoje partilho a opinião de Heloísa, que mais o queria glorioso, do que exemplar chefe de família, porquanto a sua glória, que unicamente ele a podia realizar, precisava da sua dedicação e do sacrifício de outros muitos, para ser útil a todos (Ibidem, p. 1473).

Sobre Plutarco, encontramos várias referências à leitura de *Vidas* paralelas, obra que reúne as biografias de dezenas de personalidades gregas e romanas, como Alexandre, César e Cícero. Nas notas da parte final do *Diário* do hospício, há várias citações extraídas do volume, entre as quais destacamos esta:

Dizia Catão, segundo Plutarco, que os sábios tiram mais ensinamentos dos loucos que estes deles, porque os sábios evitam os erros nos quais caem os loucos, enquanto estes últimos não imitam os bons exemplos daqueles. Plutarco, página 178. 2v. (BARRETO, 2001, p.1416).

Recorrendo, mais uma vez, ao cotejo com O cemitério dos vivos, encontramos uma passagem em que o narrador, referindo-se à leitura de Plutarco, concorda com as ideias do ilustre biógrafo: "(...) agora, relembrando as minhas impressões, sinto bem que ele tem razão. Eu estava ajuizado e tinha muito que aprender com os loucos" (Ibidem, p.1461). Para nós, os recortes efetuados na obra de Plutarco e o desejo de "aprender com os loucos" são dados que reforçam a hipótese de que, no Diário do hospício, Lima Barreto se afasta de uma concepção tradicional da loucura. Isso não representa, entretanto, promover um "elogio da loucura", pois a percepção sobre ela é, essencialmente, negativa: "Não sei como o povo julga que a loucura é sintoma de inteligência e de muito estudo. No hospício, não se vê tal coisa" (Ibidem, p.1414). O que Lima Barreto pretende, no curso de sua passagem pelo manicômio, é desenvolver uma teoria sobre a loucura, incluindo a própria, capaz de oferecer respostas menos simplistas para esse misterioso fenômeno da natureza humana. Em nossa visão, o escritor carioca questiona alguns pressupostos do pensamento médico-psiquiátrico a partir de concepções semelhantes às de Nietzsche. Nesta passagem, por exemplo, o romancista revela uma compreensão de indivíduo mais complexa do que aquela que comparece no discurso científico e filosófico:

Procuram os antecedentes, para determinar a origem do paciente que está ali, como herdeiro de taras ancestrais; mas não há homem que não as tenha, e se elas determinam loucura, a humanidade toda seria de loucos. Cada homem representa a herança de um número infinito de homens, resume uma população, e é de crer que nessa houvesse fatalmente, pelo menos, um degenerado, um alcoólico, etc. etc. (Ibidem, p. 1389).

Esse registro nos parece de capital importância para nossa reflexão, pois Lima Barreto não trata o indivíduo como unidade, e sim como multiplicidade. Ao afirmar que temos "milhões de indivíduos" dentro de nós e que cada pessoa "resume uma população", o escritor carioca vai ao encontro das formulações de Nietzsche sobre a subjetividade. Conceber o sujeito como plural, e não íntegro, tem profundas consequências para o saber psiquiátrico, a começar pelo poder do consciente sobre o inconsciente. Para a psiquiatria, a conduta voluntária e refletida é sinal de um comportamento sadio. Então, a capacidade de deliberar sobre as próprias ações é uma das principais

características do homem considerado normal. O problema é que, para pensadores como Nietzsche, o livre-arbítrio é uma noção falsa. O que existe, na visão do filósofo, é vontade de potência, que pode ser entendida como a tensão entre a pluralidade de instintos que, em conjunto, concorrem para a ação do indivíduo. Portanto, o sujeito não age segundo sua reflexão, mas segundo determinadas configurações orgânicas e psicológicas. De acordo com essa abordagem, o poder da razão sobre o instinto torna-se discutível²¹.

Em outros momentos de sua obra, Lima Barreto reflete sobre o mesmo tema. Em crônica do volume *Impressões de leitura*, por exemplo, o escritor sugere que nosso poder de escolha é limitado: "Nós nunca somos senhores do rumo que deve tomar a nossa vida" (BARRETO, 1956f, p. 96). A plena autonomia do sujeito é novamente posta em xeque quando, ao sair do hospício, Policarpo Quaresma é levado a pensar que "há alguma coisa mais forte que nós, que nos guia, que nos impele e em cujas mãos somos apenas joguetes" (BARRETO, 2001, p. 311).

Enfim, a partir de uma visão complexa sobre as noções de subjetividade e vontade, Lima Barreto recusa seu enquadramento em uma identidade médica previamente determinada:

De mim para mim, tenho certeza que não sou louco, mas devido ao álcool, misturado com toda a espécie de apreensões que as dificuldades de minha vida material há 6 anos me assoberbam, de quando em quando dou sinais de loucura: deliro (Ibidem, p. 1379).

De fato, Lima Barreto não é um paciente psiquiátrico como os outros, pois seu diagnóstico aponta apenas para um quadro de alcoolismo. Contudo, seus delírios persecutórios precisam de tratamento, até então baseado em repouso, dieta adequada e abstinência da bebida. Porém, com a institucionalização da psiquiatria, o hospício passou a ser o lugar para a cura do alcoolismo, cada vez mais associado à criminalidade e a outros tipos de degenerescência.

²¹ O conceito de livre-arbítrio é um dos temas da edição de julho de 2014 da revista Scientific

do livre-arbítrio, menos apoiam a punição criminal e menos eticamente se comportam entre si." (SHARIFF & VOHLS, 2014, p. 67)

-

American. A matéria "O mundo sem livre-arbítrio" reflete sobre os possíveis impactos das pesquisas neurocientíficas nos campos moral e jurídico. "Na última década, um número crescente de neurocientistas e filósofos têm argumentado que o livre-arbítrio não existe. Em vez disso, somos manipulados por nossas mentes inconscientes com a ilusão de controle consciente. Paralelamente, estudos recentes sugerem que quanto mais as pessoas duvidam

O trecho também deixa entrever uma questão que ocupará lugar de destaque na mentalidade médica do início do século XX: a associação direta entre alcoolismo e loucura. O próprio Lima Barreto lembra que, quando o pai adoeceu, recebeu de presente de um amigo da família o livro de Henry Maudsley, *O crime e a loucura*. A leitura o impressionou tanto, que chegou a criar um decálogo para o governo de sua vida, que pode ser encontrado nas primeiras páginas do *Diário íntimo*. Entre os "dez mandamentos" pessoais, há a recomendação do psiquiatra inglês para não ingerir bebidas alcoólicas, visto que era uma das causas principais do enlouquecimento. Embora Lima Barreto reconheça ter falhado no cumprimento dessa promessa íntima, ele questiona se o álcool seria realmente o grande causador de sua desgraça, lembrando que outros fatores também teriam contribuído para sua ruína.

Adivinhava a morte de meu pai e eu sem dinheiro para enterrá-lo; previa moléstias com tratamento caro e eu sem recursos; amedrontava-me com uma demissão e eu sem fortes conhecimentos que me arranjassem colocação condigna com a minha instrução; e eu me aborrecia e procurava distrair-me, ficar na cidade, avançar pela noite adentro; e assim conheci o *chopp, o whisky,* as noitadas, amanhecendo na casa deste ou daquele (BARRETO, 2001, p. 1386).

Ao final do *Diário do hospício*, o autor lança um questionamento que o coloca em pleno diálogo com as teorias psiquiátricas de sua época: "Bebemos porque já somos loucos ou ficamos loucos porque bebemos?" (Ibidem, p. 1419). A pergunta de Lima Barreto mostra-se pertinente, pois já havia quem levantasse suspeita sobre a relação entre o alcoolismo a loucura, como o médico Márcio Neri, que dá nome ao pavilhão de leprosos do Hospital Nacional de Alienados no tempo em que Lima Barreto lá esteve. Em estudo de 1909, ele lança luz sobre a seguinte questão: "São as psicoses alcoólicas devidas à intoxicação alcoólica?" (NERI, 1909, p. 347). Com isso, o pesquisador questiona se o alcoolismo pode ser, realmente, a causa de distúrbios psíquicos ou apenas o elemento que desencadeia doenças mentais pré-existentes.

Outro aspecto salientado por Lima Barreto em sua análise é a relação entre loucura e hereditariedade. De fato, ao examinarmos as anamneses realizadas pelos médicos no Hospital Nacional de Alienados, verificamos que as perguntas sobre a família são recorrentes. No relatório assinado por José Carneiro Airosa sobre o escritor, consta que o pai do paciente é vivo e que "há

dezoito anos não sai de casa, preso de psicastenia ou lipemania" (BARBOSA, 2012, p. 370). Para a medicina psiguiátrica, portanto, Lima Barreto apresenta forte disposição para a moléstia mental. Influenciados pela teoria de Auguste Morel, autor do Tratado de hereditariedade, de 1850, vários pesquisadores brasileiros buscam na herança familiar a causa para a loucura. No final do século XIX e início do século XX, há uma profusão de trabalhos acadêmicos sobre o tema. Entre as teses apresentadas à Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, encontramos, a título de exemplo, o texto de Manoel Cintra de Barbosa Lima, de 1904, cujo título resume o espírito das pesquisas: *Alcoolismo* hereditário. Em artigo de 1906, publicado nos Arquivos brasileiros de psiquiatria, neurologia e ciências afins, periódico fundado por Juliano Moreira e Afrânio Peixoto, o psiguiatra Maurício de Medeiros é taxativo: "Indiscutível então é a degeneração dos filhos de alcoolistas inveterados" (MEDEIROS, 1906, p. 153). Para o autor, os descendentes dos viciados em bebidas alcoólicas estão irremediavelmente sujeitos à mesma tara ou a qualquer outro distúrbio mental. Para comprovar sua tese, ele cita o histórico de uma família:

Eram cinco filhos. Os dois primeiros muito fortes e sadios. O pai começa a beber e se embriaga frequentemente. Nasce um terceiro filho histérico e um quarto débil mental. O pai deixa de beber. Nasce um quinto filho sadio como os dois mais velhos (MEDEIROS, 1906, p.153).

Em nossa análise, porém, Maurício de Medeiros parece confundir o fator hereditário com a intoxicação provocada pelo álcool durante a gestação. No trecho, ele atribui os filhos com problemas mentais ao período de ingestão de bebidas alcoólicas. Logo, temos que, se não há consumo de álcool, os filhos nascem sadios. Ora, se o problema é hereditário, então os filhos deveriam apresentar distúrbios, independentemente dos períodos de embriaguez. Será justamente esse o raciocínio de Lima Barreto, para quem a hereditariedade não passa de uma simplificação para o problema do alcoolismo e da loucura:

De resto, quase nunca os filhos dos loucos são gerados quando eles são loucos; os filhos de alcoólicos, da mesma forma, não o são quando seus pais chegam ao estado agudo do vício e, pelo tempo da geração, bebem como todo o mundo (BARRETO, 2001, p. 1389).

Em *O cemitério dos vivos*, a crítica à "sinistra teoria da herança de defeitos e vícios" é um dos elementos que impulsiona a trama. O narradorpersonagem nos conta que, quando era menino, ao ler uma defesa de júri, deparou-se com a seguinte argumentação:

O réu, meus senhores, é um irresponsável. O peso da tara paterna dominou todos os seus atos, durante toda a sua vida, dos quais o crime de que é acusado, não é mais do que o resultado fatal. Seu pai era um alcoólico, rixento, mais de uma vez foi processado por ferimentos graves e leves. O povo diz: tal pai, tal filho; a ciência moderna também (BARRETO, 2001, p. 1429).

A leitura da sentença de culpa pareceu-lhe imediatamente estranha, pois ele conhecia filhos de alcoólicos que eram abstinentes e pais abstinentes com filhos alcoólicos (Ibidem). O pensamento de Lima Barreto, então, opõe-se frontalmente às teorias sobre a hereditariedade que dominaram os primórdios da psiquiatria. Para Jean Martin Charcot, um dos pioneiros da neurologia, basta uma gota de esperma de um alcoólatra para contaminar gerações de descendentes (apud SANTOS & VERANI, 2010, p. 405). Na contramão das leis da herança, que muito justificaram as políticas de eugenia no início do século XX, Vicente Mascarenhas lança a seguinte dúvida:

Demais, um vício que vem, em geral, pelo hábito individual, como pode de tal forma impressionar o aparelho da geração, a não ser para inutilizá-lo, até o ponto de determinar modificações transmissíveis pelas células próprias à fecundação? Por que mecanismo iam essas modificações transformar-se em caracteres adquiridos e capazes de se constituírem em herança? (Ibidem, p. 1429).

Mais adiante, ao lembrar-se do texto jurídico que tanto o inquietou, o protagonista de *O cemitério dos vivos* chega à conclusão de que aquelas ideias não passariam de "ilusão científica":

De mim para mim pensei: se um simples bêbedo pode gerar um assassino; um quase-assassino (meu pai) bem é capaz de dar origem a um bandido (eu). Assustava-me e revoltava-me. Seria possível que a ciência tal dissesse? Não era possível (Ibidem, p. 1430).

As concepções de Lima Barreto iam ao encontro de algumas poucas vozes na medicina brasileira, que questionavam a excessiva importância conferida aos fatores hereditários no diagnóstico de doenças mentais. Entre elas está a de Juliano Moreira, que, sem negar a existência da herança

genética, também leva em consideração outros fatores, sobretudo sociais, na ocorrência de distúrbios psíquicos. Na opinião do médico, que surpreendeu Lima Barreto com sua benevolência, a "hereditariedade é uma verdade incontestável, mas muitos têm abusado de sua fama" (MOREIRA & PEIXOTO, 1905, p. 7). Em artigo de 1905, publicado no periódico que se tornou o portavoz da comunidade científica brasileira no início do século XX, Juliano Moreira também confere ao meio uma importância central na formação da personalidade e, consequentemente, para o desencadeamento de problemas mentais. Nesse estudo, sobre as síndromes paranoides, a questão da autossuficiência do sujeito é novamente colocada:

Cada criança que nasce é socialmente comparável ao primeiro homem; o Eu lhe vem hipertrofiado, e, a julgar pela ampliação possível, sem as restrições modificadoras, cada uma seria comparável a um louco ou a um criminoso, é a educação, a disciplina, a cultura, que as submetem, modificam, adaptam; dando-lhes por fim essa identidade social (Ibidem, p.8).

Como podemos ver, o pesquisador não considera a subjetividade como algo inato, mas que se forma no embate com o mundo. Ao postular que a individualidade é uma construção a filosofia nietzschiana desenvolve tese semelhante.

Voltando ao *Diário do hospício*, chegamos à conclusão de que Lima Barreto parece acertar em sua desconfiança sobre a pretensão de verdade da ciência. Para ele, todas as explicações para a loucura são "pueris":

Até hoje, tudo tem sido em vão, tudo tem sido experimentado; e os doutores mundanos ainda gritam nas salas diante das moças embasbacadas, mostrando os colos e os brilhantes, que a ciência tudo pode (BARRETO, 2001, p. 1389).

O escritor levanta até mesmo a hipótese de que a loucura pode ser contagiosa. Assim, com base nas próprias observações, ele reflete:

Haverá contágio na loucura? Ouvi sempre falar que alienistas notáveis atribuíam a loucura de velhos guardas à ambiência dos hospitais; aqui, contaram-me vários casos (Ibidem, p. 1399).

Em síntese, diríamos que Lima Barreto percebe, ainda que intuitivamente, que a loucura pode ser herdada, mas nada impede, porém, que também possa ser adquirida.

Ecos do pensamento nietzschiano também podem ser sentidos na recusa de Lima Barreto às explicações baseadas em simples relações de causa-e-efeito: "(...) nunca, por mais que quisesse, pude ter uma concepção mecânica, rígida do Universo e de nós mesmos" (BARRETO, 2001, p. 1388). Ao analisar o próprio caso, o escritor põe em dúvida a interpretação feita pelas pessoas consideradas "normais" sobre suas alucinações: "(...) as pessoas conspícuas e sem tara possam atribuí-las à herança, ao álcool, a outro qualquer fator ao alcance da mão. Prefiro ir mais longe..." (Ibidem, p. 1389).

De fato, é isso o que Lima Barreto faz. Ele está convencido de que o alcoolismo pode ter desencadeado seu desequilíbrio, mas não o vê como fator principal. Nas páginas do *Diário do hospício*, ele pergunta se a loucura também não poderia ser explicada por outros fatores, como o amor e a riqueza. Para aprofundar sua investigação, ele analisa o caso de dois oficiais uxoricidas. Em sua visão, apenas um deles é realmente louco, enquanto o outro parece estar fugindo do cárcere comum. O olhar de Lima Barreto torna-se ainda mais atento quando, ao ler nos jornais que circulam no hospício, toma conhecimento de um outro, tenente, que havia assassinado a esposa. Sobre o aumento do número de uxoricídios praticados por militares, o romancista carioca tece a seguinte hipótese: "Tenho, para mim, que há nisso uma grande desilusão por parte das mulheres e uma reação dos maridos, quando sentem as mulheres esfriarem" (BARRETO, 2001, p. 1399).

A respeito do outro fator, a riqueza, o escritor entende que ela pode ser a responsável por um sentimento de frustração, que, sendo agudo, teria a capacidade de comprometer a razão. Afinal, de um modo geral, as pessoas são estimuladas, desde pequenas, ao progresso material, o que muitas vezes não se realiza de acordo com as expectativas. O mesmo intui Lima Barreto sobre os anseios de ascensão social por meio do estudo: "Por que as posições, os títulos, coisas também que o ensino quase tem por meritório obter, não são causa de loucura?" (Ibidem, p. 1389).

Com isso, o paciente talvez queira chamar a atenção para o próprio exemplo. Embora tenha obtido algum sucesso com a publicação de romances como *Triste fim de Policarpo Quaresma*, Lima Barreto se sentia preterido pelos grandes círculos literários de seu tempo. Em última análise, ele aponta como

causa de sua doença não apenas a herança paterna, mas também a falta de prestígio intelectual. Em uma espécie de autoexame clínico, ele enxerga no reconhecimento público de seu trabalho o único antídoto eficaz contra o alcoolismo. Na sua perspectiva, apenas um "choque moral", e não "físico", seria capaz de reverter o quadro em que se encontrava. Portanto, para Lima Barreto, o alcoolismo é uma doença que pode ser explicada tanto do ponto de vista clínico como social. Não por acaso, ele observa que a alienação ocorre em maior número entre os mais pobres, como imigrantes, negros e toda sorte de trabalhadores braçais. Por outro lado, nota a presença daqueles "com educação, mas que a falta de recursos e proteção atira naquela *geena* social" (BARRETO, 2001, p. 1381).

A presença da loucura nas classes menos favorecidas talvez possa ser explicada pelo fato de que nelas ecoam com mais força as promessas de ascensão social, seja pelo casamento, pela acumulação material ou pela instrução. Na maioria das vezes, no entanto, são promessas mal ou não cumpridas, o que leva a um mergulho no pessimismo crônico ou na loucura. O universo ficcional do escritor, ambientado no subúrbio carioca, "o refúgio dos infelizes", fornece alguns exemplos do que acabamos de dizer. Em Triste fim de Policarpo Quaresma, a personagem Ismênia enlouquece após ser abandonada pelo noivo, denunciando os efeitos negativos que uma educação feminina que retira das mulheres a possibilidade de realização fora do casamento. No mesmo romance, o personagem principal é internado no hospício por ter defendido, em carta ao ministro, a adoção do tupi como idioma nacional, em um gesto de alto patriotismo. Em Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá, o personagem-tema confessa ao amigo e biógrafo Augusto Machado o motivo pelo qual se tornou um velho melancólico: "A educação que recebi só me exacerba, só fabrica desejos que me fazem desgraçado" (BARRETO, 2001, p. 602). É com o mesmo pesar que o herói de Recordações do escrivão Isaías Caminha, ao contrário do que se espera de uma trajetória ascendente, conclui o relato de sua vida, de contínuo da redação a redator influente na imprensa carioca. Por fim, temos Leonardo Flores, personagem periférico de Clara dos Anjos e metáfora do intelectual negro de seu tempo. Ele vende inúmeros exemplares, influencia os poetas de sua geração e conhece seu auge, mas não

sabe canalizar para si os ganhos de seu trabalho. Seu fim irremediável é o alcoolismo, a miséria e a loucura, a viver errante pelos subúrbios. Através de alguns de seus personagens de ficção, Lima Barreto talvez queira demonstrar que a loucura é uma patologia que não pode ser explicada apenas em termos individuais, mas também sociais e culturais. É o que o autor do *Diário do hospício* também tenta comprovar através de seus personagens reais, ou seja, os pacientes com os quais convive durante a internação.

Na parte IV do volume, Lima analisa alguns casos de loucura que muito bem poderiam figurar em seus romances. O primeiro é identificado pelas iniciais F. P., cujo comportamento é marcado pela "mania de grandeza, delírio de saber, de família" (Ibidem, p. 1390). O segundo é o já mencionado V. de O., "um louco clássico" em função de sua mania de perseguição e de grandeza. A princípio, seu discurso parecia tão bem articulado, falando de jornais, revistas e literatura, que Lima chegou a acreditar que havia travado relação com alguém de sua "raça mental", mas logo percebeu as contradições de sua história e a precariedade de suas reflexões escritas. Outro louco simulava com arame um anel de doutor no dedo. Também havia aqueles com "aptidão para endireitar a pátria". Como bem observa o narrador de O cemitério dos vivos (Ibidem, p. 1486) nas últimas páginas do seu relato, "o hospício tem uma particular admiração pelos títulos doutorais, patentes, e um culto pelas nobiliarquias familiares". Seriam justamente esses os personagens que frequentam a ficção de Lima Barreto – o aristocrata, o literato, o bacharel e o patriota. Portanto, o olhar do escritor dentro do hospício parece guiado por temas que sempre pautaram sua ficção, como a pátria, o saber e a loucura, como se desejasse conduzir seu projeto literário até mesmo nos escritos pessoais.

Neste ponto, gostaríamos de chamar atenção para um dado que nos parece relevante: quando Lima Barreto escreve o *Diário do hospício*, dois anos antes de sua morte, ele já havia publicado todos os seus romances. Isso nos permite pensar que, em vez do diário ter irradiado questões para a ficção, pode ter ocorrido justamente o contrário. Prova disso seria dada pelo romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, no qual encontramos uma descrição do hospício "meio hospital, meio prisão" que parece ter sido extraída da memória de quem já esteve lá, no "estabelecimento da Praia da Saudade":

Mais de uma dezena já subira aquela larga escada de pedra, com grupos de mármores de Lisboa de um lado e do outro, a Caridade e Nossa Senhora da Piedade; penetrara por aquele pórtico de colunas dóricas, atravessara o átrio ladrilhado, deixando à esquerda e à direita, Pinel e Esquirol, meditando sobre o angustioso mistério da loucura (...) (Ibidem, p. 300).

Curiosamente, porém, Lima Barreto escreve o romance em 1911, ou seja, anos antes de sua primeira internação, em 1914. Nesse caso, poderíamos até pensar que a vida imita a arte, e não o contrário, como é de se esperar. Todavia, devemos levar em consideração que, desde criança, Lima Barreto convive com a loucura. Estudando em regime de internato, só podia voltar para casa nos fins de semana, quando assistia ao pai comandar a vida de mais de duzentos internos na Colônia de Alienados da Ilha do Governador, em cujos domínios ficava o sítio onde morava a família. "Conheço loucos, médicos de loucos, há perto de trinta anos", afirma Lima Barreto (2001, p. 1389) no Diário do hospício. Com base nesses dados, podemos dizer, então, que o escritor sempre esteve a flertar com a loucura, resistindo a ela o quanto pôde, com o auxílio de sua capacidade intelectual, sempre voltada para a compreensão desse problema. Uma análise mais atenta sobre as leituras de Lima Barreto aponta para um interesse constante sobre o tema. Na Coleção Limana, encontramos títulos como A hereditariedade psicológica, de Ribot, O fato psíquico, de Manoel Bonfim, e Delírio em geral, de Franco da Rocha, só para citar alguns exemplos. Sobre esta última obra, há, inclusive, uma anotação nas páginas finais do *Diário íntimo*: "Criptomnésia — conflito do inconsciente com o subconsciente. Vide Delírio em Geral, Franco da Rocha, caderno VIII" (BARRETO, 2001, p. 1331).

Se Lima Barreto cita os estudiosos, o escritor também começa a ser citado por eles, pois referências a Policarpo Quaresma começam a circular entre pesquisas da área médica. Entre elas, está *Ensaio de uma psicologia nacional*, de Otacílio Sampaio de Macedo, e *Psicologia mórbida na obra de Machado de Assis*, tese de Luís Ribeiro do Vale apresentada em 1918 à Faculdade de Medicina de São Paulo, segundo nos informam os registros do *Diário íntimo*. O interesse pelo personagem está ligado, muito provavelmente, à sua associação com a loucura. Policarpo era funcionário da Secretaria de Guerra, quando, no auge de seu patriotismo, escreve uma petição ao

Congresso Nacional para que decrete o tupi-guarani como língua oficial do estado brasileiro, pois o português não passaria de uma língua emprestada. O texto, publicado nos jornais, causou grande repercussão, que culminou na internação do Major no hospício.

No entanto, Policarpo não é o que se pode chamar propriamente de louco. É, antes, um insensato²², alguém que se colocou à margem do pensamento e da lógica reinantes. Não por acaso, ele ingressa no quadro dos grandes personagens de nossa literatura como o "Dom Quixote nacional". Com sua história, Lima Barreto talvez tenha desejado demonstrar que ser considerado absolutamente normal por uma sociedade doente pode ser preocupante. Afinal, deve haver algo de bom na loucura de homens como ele, que souberam ver para além das aparências e ouvir para além dos discursos.

_

²² Cf. FOUCAULT, Michel. "Os insensatos". In: *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 151-181.

4. O CEMITÉRIO DOS VIVOS

Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo Sobre o que é o amor Sobre quem eu nem sei quem sou

(SEIXAS, Raul. Metamorfose ambulante. In: ____. Krig-ha, Bandolo! São Paulo: Philips, 1973.)

4.1 A obra-prima inacabada

Na visão de alguns especialistas, como o norte-americano Claude Hulet, professor da Universidade da Califórnia e autor de Brazilian Litarature (1880 – 1920), Lima Barreto esperava, com O cemitério dos vivos, escrever a grande obra de sua vida, transformando em arte literária a experiência da segunda internação: "That was, he felt, essential research for this book O cemitério dos vivos, which he thought of as his best work but which he was never able to finish" (HULET apud HOUAISS & FIGUEIREDO, 1997, 491). Essa hipótese é confirmada pelo biógrafo do escritor, segundo o qual Lima Barreto dizia à irmã que precisava terminar o livro antes de morrer (BARBOSA, 212, p. 349). No entanto, isso não foi possível, graças a algumas razões. O estado de saúde do pai havia piorado muito, de forma que as crises se manifestavam com a mesma força do início da doença, tornando o ambiente doméstico pouco propício para a tarefa. Para termos uma ideia do que se passava, reproduzimos o trecho de uma carta, escrita pelo amigo e médico Ranulfo Prata, em julho de 1921, ao amigo Lima Barreto: "Seu pai não tem apresentado melhora alguma? De conformidade com o que você me diz sobre ele, imagino sua casa transformada num quarto de hospício" (BARRETO, 1956b, p. 249).

Além disso, a saúde do próprio Lima Barreto já emitia visíveis sinais de desgaste. Agora, o contumaz andarilho passava a maior parte do tempo em casa, longe dos acontecimentos da cidade e dos botequins. Como a aposentadoria mal dava para pagar o aluguel da casa onde morava, o escritor dedicava-se às revistas, trabalho que Francisco de Barbosa identifica como seu "ganha-pão". Mesmo debilitado, preocupado com o pai, assoberbado com

artigos e crônicas para imprensa e antevendo a morte precoce, Lima Barreto estava determinado a concluir trabalhos apenas começados. Tanto é que, nos três últimos anos de vida, marcado pela reclusão doméstica, entre 1920 e 1922, ele termina *Histórias* e sonhos, *Marginália*, *Feiras* e *mafuás*, *Bagatelas* e *Clara dos Anjos*, todos publicados postumamente, com exceção do primeiro.

Para concluir *O cemitério dos vivos*, porém, parece ter-lhe faltado um último fôlego de escrita, apesar do entusiasmo com que anunciou o projeto. Na entrevista concedida ao repórter do jornal *A Folha*, um pouco antes de obter alta do hospício, ele dizia:

Tenho coligido observações interessantíssimas para escrever um livro sobre a vida interna dos hospitais de loucos. Leia *O cemitério dos vivos*. Nessas páginas conterei, com fartura de pormenores, as cenas mais jocosas e as mais dolorosas que se passam dentro dessas paredes inexpugnáveis. Tenho visto coisas interessantíssimas (BARBOSA, 2012, p. 313).

A declaração do escritor tem uma repercussão considerável e desperta o interesse do editor Francisco Schettino, amigo e admirador do romancista. Na correspondência trocada ainda durante a internação, Lima Barreto pede a "Chico" que lhe envie revistas e livros, para driblar o ócio e o difícil convívio com os loucos. O pedido, prontamente atendido, é acompanhado de uma oferta de publicação na carta de 07 de fevereiro de 1920: "Sobre o teu Cemitério dos vivos, combinarás as condições e os melhores meios para entrarmos em negociações. Espero-as, através de tua serenidade comercial" (BARRETO, 1956b, p. 96). Em resposta, o escritor se compromete a entregar o livro no final do mês em condições de ir para o prelo (Ibidem, p. 97). Portanto, embora Francisco de Assis Barbosa afirme que Lima Barreto começa a escrever O cemitério do vivos depois de sair do hospício, em nossa versão, há indícios de que ele teria dado início ao texto ainda durante o período de internação. Contudo, como já sabemos, produz apenas cinco capítulos, sendo que o primeiro será publicado em 1921, pela revista Souza Cruz com o título As origens. O texto "completo" só virá a público pelas mãos de Francisco de Assis Barbosa nos anos cinquenta.

Com essa reflexão inicial, sobre o percurso editorial de *O cemitério dos vivos*, queremos chamar atenção para um dado que nos parece curioso: o fato de que justamente a obra-prima de um escritor possa resultar em um texto

inacabado. Para nós, *O cemitério dos vivos* reflete o mesmo espírito de descontinuidade encontrado nos diários de Lima Barreto. Exemplo disso seria a ausência de transição do primeiro para o segundo capítulo. Vejamos:

— Ele aceita, mamãe.

Não a desmenti e fomos até a borda da cama de dona Clementina. A custo apertou-me a mão, eu a beijei depois, e ela me disse:

— Abracem-se, meus filhos. Como estou satisfeita!

Deu um suspiro muito longo e nós nos abraçamos. A Ana chorava, eu também, mas me sentia feliz...(BARRETO, 2001, p. 1443).

Ш

Entrei no hospício no dia de Natal. Passei as famosas festas, as tradicionais festas de ano, entre as quatro paredes de um manicômio. Estive no pavilhão pouco tempo, cerca de vinte e quatro horas. O pavilhão de observação é uma espécie de dependência do hospício a que vão ter os doentes enviados pela polícia, isto é, os tidos e havidos por miseráveis e indigentes, antes de serem definitivamente internados (BARRETO, 2001, p. 1443).

Entre o pedido de casamento e a entrada no hospício ocorre um lapso narrativo, abrindo uma lacuna na história que o leitor terá a oportunidade de preencher depois, ao longo da leitura. Em termos cinematográficos, o procedimento equivaleria à técnica conhecida como "corte seco". Essa descontinuidade é sugerida já no subtítulo da obra: *O cemitério dos vivos* (fragmentos). Nela, Lima Barreto utiliza páginas inteiras do *Diário do hospício*, cujo subtítulo é "Anotações para o Cemitério dos Vivos"²³. Assim sendo, acreditamos que *O cemitério dos vivos* segue uma tendência anunciada nos diários, nos quais o fragmento se apresenta como um método de composição, sobretudo no *Diário íntimo*.

Em relação ao título (Schettino acha Sepulcro dos vivos bastante atraente do ponto de vista comercial), muitos atribuem à influência de Dostoiévski, pois, em Memórias da casa dos mortos, o escritor russo também relata uma experiência de asilo forçado, graças a suas atividades políticas, que lhe renderam quatro anos de prisão na Sibéria. Embora a hipótese seja coerente, pois Dostoiévski figura entre os romancistas prediletos de Lima Barreto, encontramos em O Cemitério dos vivos uma outra justificativa para o título. Segundo nos conta o narrador, um diplomata brasileiro, em viagem à

_

²³ Na edição de 1953, consta apenas "Apontamentos".

China, teria feito uma descrição dos célebres cemitérios de vivos que encontrara em Cantão:

Nas imediações dessa cidade, um lugar apropriado de domínio público era reservado aos indigentes que se sentiam morrer. Davase-lhes comida, roupa e caixão fúnebre em que se deviam enterrar (BARRETO, 2001, p. 1464).

Se, para Dostoiévski, a prisão significava uma morte em vida, o mesmo se daria com a loucura, para Lima Barreto. A associação entre loucura e morte já teria sido anunciada no epílogo de *Dom Quixote*, quando o personagem ganha consciência de sua insensatez e, ao mesmo tempo, da irreversibilidade do seu estado. A loucura só opera sobre o dilaceramento do sujeito e, por isso, torna-se incompatível com o próprio viver, restando ao herói apenas a saída pela morte. O tema, uma constante ao longo de *O cemitério dos vivos*, é abordado de maneira irônica quando, ao saber que a família de um paciente viera buscá-lo, Lima Barreto comenta: "Vai mudar de cemitério — coitado!" (Idem, p. 1408).

Apesar da situação adversa - ou justamente por causa dela - Lima Barreto sente-se compelido a escrever sobre a vida no hospício. De suas notas, como já se sabe, resulta O cemitério dos vivos, lido como a ficcionalização de uma experiência real, colocando em prática aquilo que Lejeune nomeia "estética do rascunho", procedimento que consiste em extrair de um diário a substância necessária para a criação de uma obra. Como exemplo, cita o caso de Sartre, que, durante sua participação na Segunda Guerra Mundial como soldado meteorologista, mantém as cadernetas que darão origem a O ser e o nada. Para Lejeune (2014, p. 305), o diário de um escritor apresenta ao público a dinâmica da criação, o que explica o crescente interesse por esse tipo de publicação e sua progressiva integração ao cânone literário. Em se tratando de Lima Barreto, o *Diário do hospício* funciona, de fato, como rascunho de O cemitério dos vivos, pois o autor acrescenta às anotações diversos índices de ficcionalidade, conferindo à obra o estatuto inicial de romance para depois ser lida como autobiografia, ou, melhor dizendo, romance autobiográfico.

Logo, é nessa ambiguidade que se desenvolve a trama de *O cemitério* dos vivos, cujo narrador-protagonista é Vicente Mascarenhas, um dos

personagens mais complexos de Lima Barreto, na visão de Lúcia Miguel Pereira:

Personagens planas e sem mistério, construídas sem regras em torno de uma só ideia ou de um só sentimento, as de Lima Barreto raramente surpreendem, mas sempre convencem. Complexidade só há mesmo em *O cemitério dos vivos*, no narrador e principalmente em sua mulher, que é uma estranha e atraente figura" (PEREIRA, 1943, p.16).

Essa percepção sobre Vicente Mascarenhas nos parece intrigante, pois ele é, sem dúvida, o personagem mais parecido com Lima Barreto. O jovem entusiasmado, capaz de despertar a admiração e os sentimentos de Efigênia, a filha da dona da pensão onde morava quando estudante, transforma-se em um funcionário público frustrado, incapaz de levar adiante os projetos que tanto motivaram sua juventude. O estado emocional de Vicente agrava-se com a viuvez, levando-o ao alcoolismo e à internação no hospício "no dia de Natal", conforme se dera com Lima Barreto. Como também acontece ao escritor, Vicente é levado pela polícia a pedido do sobrinho André, papel exercido pelo irmão Carlindo na vida real. Logo, Lima Barreto pouco se esforça para esconder-se atrás de seu personagem.

Apesar disso, na visão de Antonio Candido, Lima Barreto seria melhor ficcionista em sua memorialística do que em sua produção ficcional propriamente dita. A tese soa contraditória, mas só aparentemente. Em sua análise, o crítico parte do princípio de que, para Lima Barreto, a literatura deveria ser a expressão da vida e das ideias do autor. É com base nessa premissa que Candido considera a ficção de Lima Barreto muito próxima do testemunho, o que teria comprometido a qualidade de seus romances, com exceção de *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Para ele, a leitura dos diários só reforça o quanto os dados biográficos do escritor foram transpostos para a esfera ficcional sem a devida elaboração artística. Por outro lado, Candido enxerga em várias passagens do *Diário íntimo* momentos em que Lima Barreto demonstra grande capacidade criadora ao empregar recursos expressivos que conferem à escrita alto valor simbólico, justamente o que se espera de uma composição literária. Para mostrar como isso acontece, ele analisa trechos do *Diário íntimo*, como aquele em que Lima Barreto registra, em retrospecto, os

momentos na companhia de uma ex-prostituta, que agora ocupava o posto de amante de um amigo próximo.

Eu a olhava com o meu olhar pardo, em que há o tigre e a gazela, de quando em quando, e ela, sempre, constantemente, me envolvia com o seu olhar azul, macio e sereno, que lhe iluminava o sorriso de afeto, eterno e constante, espécie de riso da natureza fecunda e amorável por uma manhã límpida e suave de maio, quando as flores desabrocham para frutos futuros (BARRETO, 2001, p. 1276).

Candido explica que, em passagens como essa, extraída de um contexto indiscutivelmente autobiográfico, Lima Barreto demonstra habilidades como ficcionista, que, muitas vezes, não são vistas na própria ficção. O crítico observa que a cena, apesar da riqueza estilística, não será aproveitada em algum conto ou romance. No *Diário do hospício*, ao contrário, as notas já são tomadas como vistas à escrita de outra obra. De *O cemitério dos vivos* emerge, então, "uma das melhores páginas de Lima Barreto", na visão de Candido:

Num dado momento, trepado e de pé na cumeeira, falando, cabelos revoltos, os braços levantados para o céu fumacento, esse pobre homem surgiu-me como a imagem da revolta... Contra quem? Contra os homens? Contra Deus? Não; contra todos, ou melhor, contra o Irremediável! (Ibidem, p. 1405)

O trecho corresponde à elaboração de um episódio real, que causa a Lima Barreto "apreensões e terror". Enfim, Candido conclui sua análise em direção contrária à do início. Embora tenha questionado a capacidade criadora de Lima Barreto, ele termina por sublinhá-la ao dizer que, em sua obra, "o elemento pessoal não se perde no personalismo" (CANDIDO, 1987, p. 50).

Como podemos ver, a simbiose entre realidade e ficção torna *O cemitério dos vivos* uma obra de enquadramento discutível. Contudo, para nós, mais importante do que buscar uma classificação segura, seja como romance, autobiografia ou romance autobiográfico, é perceber o que está por trás desse movimento constante entre o referencial e o literário. Em nossa visão, ela reflete, no campo da escrita, o clima de instabilidade que domina a cena moderna. À abolição das fronteiras espaço-temporais e à desconstrução de conceitos até então inquestionáveis soma-se a ausência de rigidez entre os planos da invenção e do biográfico. Portanto, mais do que ficcionalizar a própria experiência, Lima Barreto problematiza os limites entre a ficção e a

realidade. Logo, entendemos que não é como simples transposição do vivido para o literário que devemos ler a história de Vicente Mascarenhas, mas como deslizamento, como embaralhamento entre o verdadeiro e o inventado. Não seria possível, então, ver no gesto de Lima Barreto uma certa antecipação a procedimentos típicos da literatura contemporânea? Afinal, talvez possamos perceber em *O cemitério dos vivos* o mesmo recuo ao pacto autobiográfico de *Roland Barthes por Roland Barthes*, livro de fragmentos em terceira pessoa, no qual o autor sugere que o leitor considere todo seu conteúdo como se fosse dito por um personagem de romance (BARTHES, 2003, p. 10). Ora, não parece haver dúvida de que os escritos de Barthes são, de fato, autobiográficos. A questão é que, assim como parece ter ocorrido a Lima Barreto, o autor opta por falar de si mesmo pelo prisma do "ele", fazendo com que a narrativa resvale no ficcional. Mas como explicar que esse "ele" tenha outro nome na suposta autobiografia inacabada de Lima Barreto?

Para nós, o gesto de Lima Barreto indica claramente a tentativa de fazer ficção. Isso significa, por outro lado, fechar os olhos para as inegáveis semelhanças entre ele e Vicente Mascarenhas, reforçada por passagens como esta, em que o teor autobiográfico parece evidente: "(...) são mais que uma simples obra literária, mas uma confissão que se quer exteriorizar" (BARRETO, 2001, p. 1435).

Para muitos, aliás, o sentido da confissão atravessaria a obra de Lima Barreto como um todo. Mesmo em sua produção assumidamente ficcional, o escritor pouco dissimula: "Lima Barreto pertence evidentemente à categoria dos romancistas que mais se confessam", dirá Astrogildo Pereira em artigo dos anos quarenta (Apud HOUAISS & FIGUEIREDO, 1997, p. 465). Considerando como verdadeira essa hipótese, há uma questão que precisa ser colocada: se os dados autobiográficos de Lima Barreto são facilmente percebidos em seus romances, o que os distingue, afinal, dos textos memorialísticos? Essa é uma pergunta que poderia ser respondida com o pacto autobiográfico de Lejeune, como veremos na próxima seção. Ou seja: o que determina se um texto será lido como verdade ou ficção é o tipo de pacto que o autor assume com o leitor. No entanto, para filósofos como Paul de Man (Apud FIGUEIREDO 2013, p. 28), a autobiografia não deveria ser pensada como um gênero, e sim como uma

"figura de leitura" presente em todos os textos, mesmo que em graus variados, o que a libertaria do impasse conceitual entre a ficção e a realidade. Partindo desse princípio, ao investigar a produção autobiográfica da América hispânica, por exemplo, Sylvia Molloy chega à conclusão de que muitos textos com forte teor autobiográfico foram lidos, inadequadamente, como história ou como ficção, o que explica a suposta escassez do gênero nas culturas hispânicas. Para a pesquisadora, esse é um dado significativo, pois "ao negar ao texto autobiográfico a recepção que merece, o leitor está apenas refletindo um desconforto que o próprio texto acolhe, às vezes bem escondido dos outros, às vezes mais aparente" (MOLLOY, 2003, p. 15). Para nós, esse parece ter sido o caso de Lima Barreto. Ao falar de si mesmo sob efeito de uma máscara, o autor carioca produz uma narrativa que inquieta o leitor em função de sua ambiguidade.

O caso de Lima Barreto parece deixar claro, então, que os problemas relativos à forma autobiográfica devem ser colocados em torno do nome próprio. Nas palavras de Ricoeur (2014, p. 4), uma "etiqueta", um procedimento de identificação de um indivíduo entre tantos da mesma espécie. No entanto, o nome só teria o poder de dizer "quem é", e não "o quê", ou seja, ele não pode dar conta de todo o conjunto da personalidade. Na visão de Alberca, porém, o nome não seria uma simples etiqueta, pois "está intimamente ligado à construção de nossa própria personalidade, individual, familiar, social" (ALBERCA, 2007, p. 26).

Autoficcionistas contemporâneos, como Karl Ove, permanecem debruçados sobre a questão. Em *A ilha da infância*, o terceiro volume da série de sucesso internacional, o autor sugere, logo no início, que as pessoas deveriam ter nomes diferentes de acordo com a idade:

Não seria mais natural operar com nomes distintos, uma vez que as identidades e as percepções de si mesmo apresentam diferenças tão profundas? Que o feto pudesse chamar-se Jens Ove, por exemplo, e o bebê de colo Nils Ove, e o menino dos cinco aos dez anos Per Ove, o menino dos dez aos doze anos Geir Ove, o rapaz dos treze aos dezessete anos Kurt Ove, o rapaz dos dezessete aos vinte e três anos John Ove, o homem dos vinte e três aos trinta e dois anos Tor Ove, o homem dos trinta e dois aos quarenta anos Karl Ove — e assim por diante? Assim o primeiro nome representaria o que há de único em cada idade, e o sobrenome representaria a família (KNAUSGARD, 2015, p. 12).

O escritor norueguês conclui que, apesar de tantas diferenças, as pessoas vão se referir a ele apenas como "Karl Ove". "Não é totalmente inacreditável que um único nome possa abranger tudo isso?", pergunta-se. Considerado um dos fenômenos editoriais do século XXI, o autor da série Minha luta, traduzido para mais de vinte idiomas, continua conquistando leitores com sua autoficção, que consiste em um relato ficcional escrito em primeira pessoa no qual o autor, narrador e personagem possuem o mesmo nome. Ou seja: contrariando as previsões iniciais de Lejeune, é possível manter a identidade nominal fora do pacto autobiográfico. O primeiro a demonstrar isso foi Serge Doubrovsky, que decidiu preencher a "casa cega" no quadro teórico de Lejeune, levando-o à seguinte constatação: "Cego estava eu" (LEJEUNE, 2014, p. 68). Com seu romance Fils, de 1977, Doubrovsky conjuga o pacto romanesco ao próprio nome, fazendo com que o texto se torne tão impreciso entre a ficção e a realidade, que leva seu amigo Lejeune a rever a própria noção de pacto autobiográfico. Se, de um lado, essa experiência desconstrói alguns postulados lejeunianos, de outro, acaba nos levando a uma outra pergunta: o que significa, enfim, escrever uma autobiografia quando o sujeito ganha consciência de sua multiplicidade e quando o real e o imaginado já não formam uma oposição tão fixa? O cemitério dos vivos seria uma resposta a essa questão. Por meio de uma narrativa ambígua, suscitada pela confusão identitária, Lima Barreto nos fala da impossibilidade de escrever uma autobiografia e, ao mesmo tempo, demonstra como ela pode continuar existindo entre nós.

4.2 O pacto autobiográfico

Para que haja autobiografia propriamente dita, é preciso que autor, narrador e personagem tenham o mesmo nome. A identidade nominal entre esses três elementos convida o leitor a receber o texto como verdade, e não como ficção. Partindo desse princípio, Lejeune elabora a noção de "pacto autobiográfico". Na visão do teórico, não importa se o autor, ao escrever a história de sua vida, foi totalmente fiel aos fatos, tendo em vista os esquecimentos e as possíveis distorções. O que caracteriza o texto

autobiográfico é o contrato de leitura estabelecido pelo autor. Se o seu nome for o mesmo do narrador-personagem, então o leitor deve colocar em suspensão possíveis desconfianças e tomar o relato como verdadeiro. O leitor menos ingênuo entenderá que pode até estar diante de uma versão, o que não quer dizer que o autor agiu deliberadamente de má-fé. E se, de alguma forma, ficar caracterizado que a narrativa é completamente falsa? Mesmo nesse caso, adverte Lejeune (2014, p.35), o texto não deve ser lido como ficção, e sim como mentira, o que são coisas diferentes. Enfim, o que Lejeune quer dizer é que o pacto autobiográfico pode até ser mal cumprido, mas o texto não perde seu valor referencial. Do exposto conclui-se que, quando não há identidade nominal entre autor e narrador, impõe-se outro regime de leitura, o pacto romanesco, que convida o leitor a receber a obra como invenção, e não como verdade. Através da noção de pacto, Lejeune retira o sentido dos gêneros memorialísticos do nível da forma e o desloca para o plano da recepção. Quando trata, por exemplo, da distinção entre autobiografia e romance, confessa não perceber um traço distintivo fundamental entre os dois. Ele explica que, "se nos ativermos à análise interna do texto, não há nenhuma diferença" (LEJEUNE, 2014, p. 70). A diferença está, portanto, no pacto estabelecido pelo autor com seu leitor através do nome próprio. Assim sendo, um texto será considerado memorialístico mais pelo tipo de interação com o leitor do que pelo seu conteúdo propriamente dito.

A ideia de pacto tem, ainda, implicações teóricas mais complexas no campo da escrita de si. O diário e a autobiografia, assim como os demais gêneros memorialísticos, são considerados textos referenciais. Isso significa que, como explica o próprio Lejeune, são passíveis de verificabilidade, ou seja, remetem a uma realidade externa ao texto. Assim também é o pensamento de Maurice Blanchot. Em *O diário íntimo e a narrativa*, ele distingue memorialismo e ficção pelo critério da verificabilidade externa. Sendo assim, a narrativa ficcional "trata daquilo que não pode ser objeto de uma constatação" (BLANCHOT, 2005, p. 271). Porém, o próprio Lejeune, em exercício de revisão crítica, chega à conclusão de que mesmo discursos referenciais são atravessados por elementos que não podem ser submetidos a uma prova de verificação. Por exemplo, podemos provar que Lima Barreto esteve no hospício

por meio dos documentos que registram suas internações. Mas como provar aquilo que faz parte da ordem do sentimento?

Além disso, o *Diário do hospício*, apesar de ser um texto ancorado em uma experiência real, é constantemente invadido por elementos ficcionais, como se Lima Barreto, mesmo em um contexto em que se pretende falar a verdade, se permitisse momentos de ficcionalização do vivido. Na sexta parte do relato, por exemplo, "Lima Barreto" refere-se à loucura da mãe, ao filho doente e à esposa falecida e também ao fato de que nunca será romancista (BARRETO, 2001, p.1402-1403).

Em Cemitério dos vivos, além das páginas em que é possível perceber a voz de Vicente Mascarenhas, há um episódio em que Lima Barreto, que assina o texto, atende por outro nome. Ao contrário do que se espera de um relato puramente objetivo, a identidade nominal entre autor, narrador e personagem não se mantém íntegra ao longo de todo o texto.

Mas na Seção Pinel, aconteceu-me coisa mais manifesta, da estupidez do guarda e da sua crença de que era meu feitor e senhor. Era este um rapazola de vinte e tantos anos, brasileiro, de cabeleira solta, com um ar de violeiro e modinheiro. Estava deitado no dormitório que me tinham marcado e ele chegou à porta e perguntou:

- Quem é aí Tito Flamínio?
- Sou eu, apressei-me.
- O seu S. A. manda dizer que você e sua cama vão para o quarto do doutor Q (BARRETO, 2001, p. 1396).

Para Alfredo Bosi (2010, p. 27), é aparentemente inexplicável essa mudança de nome em um texto autobiográfico. Nossa hipótese, porém, é outra. Para nós, essa infração ao pacto autobiográfico representa uma crítica à unidade do sujeito autobiográfico. Como resultado, temos um efeito de estranhamento sobre o leitor, que vê a forma do diário corrompida por elementos ficcionalizantes. Em *O cemitério dos vivos*, acontece exatamente o contrário: trata-se de um texto ficcional constantemente invadido pela trajetória e pelo drama pessoal de Lima Barreto, criando o mesmo efeito de estranhamento sobre o leitor, que vê a forma do romance contaminada por dados verídicos.

Na classificação de Lejeune, *O cemitério dos vivos* poderia ser considerado um romance autobiográfico:

Eu chamaria assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões para suspeitar, a partir de semelhanças que ele acredita adivinhar, que existe uma identidade do autor e do *personagem*, mesmo se o autor tenha escolhido negar essa identidade, ou ao menos não afirmá-la (LEJEUNE, 2014, p. 23).

Lejeune entende que a constante intrusão do autor no texto seria uma forma indireta de estabelecer o pacto autobiográfico, ao que ele chama de pacto fantasmático: "O leitor é assim convidado a ler os romances não apenas como ficções, remetendo a uma verdade da natureza humana, mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo" (LEJEUNE, 2014, p.50).

Portanto, a confusão entre os planos real e fictício torna indecisa a recepção de textos como O cemitério dos vivos. Em Lima Barreto e o espaço romanesco, Osman Lins assim se refere a O cemitérios dos vivos: "Construiria esse romance, segundo nos sugerem as palavras iniciais, compassivas e cheias de reflexões, um aprofundamento da corrente esquiva que vimos rastreando?" (LINS, 1976, p.44 – grifo nosso). O mesmo tratamento será dado por Lúcia Miguel Pereira, em ensaio de 1943, antes de ser convidada para o prefácio de Histórias e sonhos, em 1956: "Neste romance, ou melhor, nesse admirável esboço de romance, entrevê-se um Lima Barreto inesperado, espiritualista, concedendo à alma influência decisiva nas nossas reações" (PEREIRA, 1943, p. 16 – grifo nosso). Logo, é como texto de ficção que a última obra de Lima Barreto foi inicialmente recepcionada pela crítica. No entanto, a partir da publicação da obra completa do escritor, nos anos cinquenta, O cemitério dos vivos passou a fazer parte, oficialmente, da memorialística do escritor, assim como os diários. Contribuem para essa mudança dois aspectos fundamentais: o fato de ter sido publicado em conjunto com Diário do hospício e as profundas semelhanças entre o personagem principal e o próprio Lima Barreto. Ambos os fatores sugerem uma contiguidade não apenas entre as duas obras que compõem o volume, mas também entre Vicente Mascarenhas e seu criador.

Todavia, a inclusão de *O cemitério dos vivos* na memorialística de Lima Barreto esbarra em um problema conceitual. Para que um texto seja

considerável autobiográfico, deve haver identidade nominal entre autor, narrador e personagem. Tradicionalmente, qualquer infração a essa regra inviabiliza a leitura do texto como autobiografia. No entanto, acreditamos que *Cemitério dos vivos* localiza-se a em uma espécie de "zona mista", hipótese que se apoia na leitura de seus diferentes editores. No prefácio à edição mais recente do conjunto *Diário do hospício-O cemitério dos vivos*, Alfredo Bosi dirá que o segundo representa "o elo entre o testemunho e a ficção" (BOSI, 2010, p.26), pois "a matéria-prima do diário será trabalhada com os recursos da invenção romanesca" (Idem , p.28). Porém, na nota prévia à edição de 1956, Francisco de Assis Barbosa teria ido mais longe ao dizer que os dois manuscritos não se completam, e sim se confundem. Para o organizador, "é impossível delimitar as fronteiras do real e do imaginário - problema por sinal permanente na obra de ficção de Lima Barreto" (BARRETO, 1956a, p.26).

Fenômenos como esse, muito comuns na literatura contemporânea, levaram um outro teórico, Manuel Alberca, a pensar na existência de um outro tipo de pacto com o leitor que faz com que o texto se mova constantemente entre o vivido e o inventado, entre o referencial e literário. É nessa movência que se instala o que Alberca (2007, p. 61) denomina "pacto ambíguo", localizado por ele em uma região limítrofe entre os pactos autobiográfico e romanesco. Entre as narrativas que se encontram submetidas ao pacto ambíguo estão os romances autobiográficos, identificados por Alberca como aqueles que pressupõem a identidade apenas entre narrador e personagem. Porém, semelhante ao que ocorre no pacto fantasmático de Lejeune, mesmo que o autor possua outro nome, o leitor tem elementos para desconfiar de que o autor é o narrador-personagem. Alberca (2007, p. 69) acrescenta, porém, que um romance só se torna autobiográfico à medida que o leitor tem conhecimento da biografia do autor. De fato, é no cotejo com os diários e a biografia de Lima Barreto que a leitura de O cemitério dos vivos como romance se desestabiliza. Vejamos como isso ocorre.

Vicente abre sua história com a morte da esposa, quando o filho do casal tinha por volta de dois anos. A princípio, a introdução de *O cemitério dos vivos* representaria um desvio à autobiografia tradicional, geralmente iniciada pela infância. Por outro lado, podemos ver por trás da morte de Efigênia o

episódio mais marcante dos primeiros anos da vida de Lima Barreto, a morte da mãe. Logo no quinto parágrafo do relato de Vicente Mascarenhas, há um trecho que reforça a associação entre a esposa e a figura materna:

Mas o certo é que elas [as palavras da esposa] me ficaram gravadas; e nunca mais se foi de mim a imagem daquela pobre moça a morrer, com pouco mais de vinte e cinco anos, e o sentimento da dor que se lhe estampava no olhar místico, por me deixar no mundo, dor que não era bem de mulher, mas de mãe amantíssima. (BARRETO, 2001. p. 1426)

Amália Augusta, mãe de Lima Barreto, também morreu aos vinte e cinco anos de idade²⁴, mas, ao contrário de Efigênia, recebeu educação regular e, depois de obter o título de professora, fundou e dirigiu um colégio para meninas. Talvez por isso Vicente nos diga que gostava de ver Efigênia na "escrivaninha alta", o lugar da mulher instruída e intelectualmente capaz, e não a servir pratos na pensão onde se conheceram. Era desse lugar, "onde ficava melhor", que a menina dirigia o serviço no refeitório do estabelecimento de sua mãe.

É possível perceber, já de início, uma combinação entre dados biográficos e fictícios. De fato, durante o período em que fora estudante da Escola Politécnica, Lima Barreto morava em um quarto alugado em uma pensão na rua das Marrecas²⁵, no centro do Rio de Janeiro, porém não se casou ou teve filhos. Aliás, assim como Vicente Mascarenhas, que sofria com sua "inabilidade para tratar com damas", Lima Barreto revela no *Diário íntimo* alguns encontros furtivos, apesar da timidez, e o interesse por mulheres anônimas e de seu convívio, mas sem grandes pretensões matrimoniais. Da mesma forma que seu personagem, o escritor teria evitado o casamento, não apenas por causa das dificuldades em lidar com o sexo oposto, mas sobretudo para não se ver dividido entre as elevadas obrigações intelectuais e as inconvenientes obrigações domésticas. Já no fim da vida, na conferência que escreveu mas não chegou a proferir²⁶, Lima Barreto afirma ter se casado com a

-

²⁴ Segundo documentos aos quais teve acesso Francisco de Assis Barbosa, Amália Augusta nasceu em 1862 e morreu em 1887, quando Lima Barreto tinha por volta de 6 anos.

²⁵ Em *O cemitério dos vivos*, Vicente Mascarenhas afirma morar em uma casa de cômodos na rua do Lavradio. (BARRETO, 2001, p. 1433)

²⁶ A convite do médico e amigo Ranulfo Prata, Lima Barreto passava uma temporada em Mirassol, interior do Estado de São Paulo, para tentar livrar-se do vício, quando foi solicitado a

literatura (BARRETO, 1921, p. 58), à qual se dedicou com a devoção de um marido apaixonado, que jamais teve olhos por outra missão. Em *O cemitério dos vivos*, o protagonista é guiado pelo mesmo sentimento. "Ficaria preso, não poderia com liberdade executar o meu plano de vida" (BARRETO, 2001, p. 1442), reflete o narrador diante do pedido inesperado e corajoso de Efigênia. Apesar disso, Vicente se casa, mais por conveniência e sentido de responsabilidade, do que por amor. Depois que sua mãe adoeceu, Efigênia mudou-se com ela e a agregada para uma casa no subúrbio, onde esperava obter melhoras no quadro de saúde da viúva Dias. Situação semelhante é vivida por Lima Barreto e seus irmãos, quando, por recomendação do médico do pai, deixam a casa na Ilha do Governador para morarem no Engenho de Dentro. Segundo o doutor Braule Pinto, a mudança de ares poderia trazer benefícios ao paciente (BARBOSA, 2012, p. 130).

Embora tenha se afeiçoado a Efigênia e até se sentido atraído pela moça de "olhos pardos", o fato é que Vicente nunca se entregara ao relacionamento. O rapaz dizia que sempre teve "vexame, pudor de amar". Além disso, havia entre ele e a esposa um abismo invisível e intransponível, graças à sua erudição e à simplicidade da moça. Julgando Efigênia incapaz de compreender-lhe os anseios, guardava para si as ambições de glória literária. No entanto, as últimas palavras ditas por Efigênia antes de cerrar os olhos para sempre são ouvidas com um misto de assombro e admiração: "Vicente, você deve desenvolver aquela história da rapariga, num livro" (BARRETO, 2001, p. 1426). Estaria a personagem referindo-se a *Clara dos Anjos*, obra em que Lima Barreto questiona justamente a mentalidade e a educação sentimental das moças suburbanas?

Para nós, o desnível intelectual entre Vicente e Efigênia seria a projeção, no plano ficcional, da permanente sensação de deslocamento de Lima Barreto em relação ao meio em que vive. A 3 de janeiro de 1905, o escritor desabafa no *Diário íntimo*:

Eu tenho muita simpatia pela gente pobre do Brasil, especialmente pelos de cor, mas não me é possível transformar essa simpatia literária, artística, por assim dizer em vida comum com eles, pelo menos com os que vivo, que, sem

reconhecerem a minha superioridade, absolutamente não têm por mim nenhum respeito e nenhum amor que lhes fizesse obedecer cegamente. Entretanto, é por meu pai e, por assim ser, levarei a cruz ao Calvário, pois que, se meu pai fez tal coisa, foi por supor que nunca nos atingiria, mas a desgraça não quis e a coisa nos atingiu. (Ibidem, p. 1242)

A vida doméstica de Vicente Mascarenhas também lembra, em muitos aspectos, a de Lima Barreto. Viúvo, ele se vê solitariamente responsável pelos habitantes da casa: a sogra demente, o filho analfabeto, a agregada Ana e o ajudante Nicolau. Será que, na doença da sogra, podemos ver a sombra da loucura paterna? E na inconveniência de Ana haveria traços da implicância de Lima Barreto com a ama Priscliana? Também seria possível pensar em Nicolau como alusão a Manuel de Oliveira, o agregado africano da família Barreto? Diante da incompatibilidade do romancista com as pessoas de sua convivência, ele dirá no *Diário íntimo*: "Só eu escapo!" (Ibidem, p. 1217).

Em O cemitério dos vivos, porém, ao analisar em retrospecto a relação com Efigênia, Vicente percebe qualidades na esposa das quais não havia se dado conta enquanto era viva. Contrariando o perfil "das mulheres brasileiras de seu nascimento", Efigênia nutria sincero e discreto interesse pelas coisas lidas e escritas pelo marido, a tal ponto de adverti-lo sobre suas atividades jornalísticas: "Mas pensei que você se entregasse a estudos altos. Você se enveredou, porém, por essas coisinhas de revistas sem importância" (Ibidem, p. 1453). Por outro lado, Vicente via em seu trabalho na imprensa diária uma maneira de exercitar a escrita, como se estivesse se preparando para sua grande obra. Segundo ele, era preciso "dirigir-se à massa comum dos leitores", escrevendo de modo claro e atraente. De fato, Lima Barreto sempre buscou ser um escritor popular e, por mais de uma vez, saiu em defesa de uma linguagem literária "inteligível a todos", como na conferência de 1921. Talvez por essa razão ele tenha visto nas revistas – de circulação e alcance muito mais amplo do que os jornais - o espaço apropriado para desenvolver-se como autor e publicar parte de sua obra. Não por acaso, contos e excertos de livros costumavam vir a público pelas revistas para só depois ganharem o formato de livro. Enfim, é na união com Efigênia que Vicente encontra o fio condutor de sua história. Segundo ele próprio explicita, "o melhor é contar como foi meu casamento" para que se possa compreender os desdobramentos de sua vida.

O casamento seria, porém, o deslocamento, para o fictício, da situação familiar de Lima Barreto.

Outro ponto de contato evidente entre criador e sua criatura é a relação com os estudos. Vicente explica, logo no início, que, assim como Lima Barreto, "quis ser doutor em alguma coisa". E isso, da mesma forma que ocorre ao romancista, mais para agradar o pai do que a si mesmo. Em um de seus diálogos com Efigênia, quando ainda flertavam na antiga pensão, Vicente fica irritado com o interesse da moça por seus estudos, reação que ele atribui ao desdém que sente por um diploma, que, para ele, não passava de "trambolho e enfeite de botocudo". Afinal, o que o jovem ambicionava era muito mais do que um título, ele queria mesmo era "examinar a certeza da ciência". No entanto, ele se via obrigado a atender aos caprichos do pai, situação vizinha à de Lima Barreto. Na vida real, porém, a irritação com os estudos tinha outra motivação: a convivência forçada com rapazes de uma classe social superior, o que lhe rendia episódios marcados pelo constrangimento. Além disso, o jovem estudante sofria com as sucessivas reprovações nas disciplinas exatas, como Cálculo e Mecânica. Apesar do ambiente asfixiante da Escola Politécnica, localizada no Largo do São Francisco de Paula, prédio atualmente ocupado pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), João Henriques fazia questão de ver o filho formado em Engenharia, com "direito a anel no dedo, cartola e sobrecasaca", como dirá o personagem Isaías Caminha. No entanto, com o colapso mental de João Henriques, o jovem Afonso viu-se obrigado a interromper os estudos, para trabalhar e sustentar a casa. Na versão de Vicente Mascarenhas, o curso superior foi interrompido pela morte do pai, mas não só isso. Na verdade, Vicente afasta-se das matérias regulares quando ingressa no mundo das letras por meio do jornal da faculdade, contribuindo com artigos nos quais ironiza a presunção acadêmica, como se a ciência fosse a própria "confissão dos deuses". Ao examinarmos a vida de Lima Barreto, verificamos que o autor começa a escrever, de fato, em um periódico mantidos por estudantes da Escola Politécnica. Na edição de 30 de novembro de 1902 do jornal A lanterna, aos vinte e um anos, o futuro romancista, advogando em causa própria, protesta contra o estigma que pesa sobre aqueles que ficam reprovados: "Pois

não veem que as bombas e etc. são ideias feitas, nada atestando quanto à nossa capacidade e valor intelectual?" (Apud BARBOSA, 2012. p. 115).

Portanto, como se pode ver, há muitos fatos que, vividos por Vicente, muito bem poderiam caber na biografia de Lima Barreto. A certa altura de seu relato, por exemplo, o narrador-personagem de O cemitério dos vivos nos revela que, para manter sua autonomia política e intelectual, "queria depender o menos possível das pessoas poderosas". Se a frase fosse assinada por Lima Barreto, o autor estaria se referindo, de modo inequívoco, ao padrinho, Afonso Celso, de quem, inclusive, herdou o primeiro nome. Ele e seu pai mantiveram amizade por longo tempo até que, por razões não muito claras, distanciaram-se mutuamente. O Visconde de Ouro Preto patrocinou os estudos básicos do afilhado no Liceu Popular Niteroiense, mas a Escola Politécnica foi custeada pelo próprio pai. Por esse tempo, João Henriques promoveu o último encontro entre o filho e o compadre e, de acordo com o depoimento de dona Evangelina, o irmão saiu do escritório do Visconde com uma péssima impressão da conversa que tiveram. Segundo ela conta ao biógrafo de Lima Barreto, o padrinho não escondeu o desconforto com as ideias do jovem estudante: "Este meu afilhado está saindo um jacobino!", teria dito Ouro Preto, um dos políticos mais influentes do Império. A relação conturbada com o padrinho deu origem a, talvez, um dos trechos mais emblemáticos do Diário íntimo: "Os protetores são os piores tiranos" (BARRETO, 2001. p. 1454).

Para concluir a comparação entre Lima e Vicente, temos a passagem do personagem pelo hospício, em função das crises alcoólicas que também levaram o romancista carioca à mesma experiência. As anotações feitas pelo escritor durante a segunda internação no Hospital Nacional de Alienados transformaram-se em capítulos da história de um outro. E aquilo que se entende por "fato" – as informações coletadas *in loco* – é elaborado para que ganhe o aspecto de "literário". É possível ver no relato de Vicente Mascarenhas, por exemplo, uma autêntica "descida ao inferno", descrita em moldes dantescos. Guiado por Misael, um dos raros pacientes com quem consegue travar relações, Vicente caminha por todas as dependências do hospício, começando pelo Pavilhão de Observações (Inferno), avançando pela Seção Pinel (Purgatório) e chegando à porta de saída (Paraíso). Porém, em

lugar de Beatriz, a Literatura, que Lima Barreto tanto amou ao longo de toda sua vida: "Ah! A Literatura ou me mata ou me dá o que pelo dela", desabafam Lima Barreto e Vicente Mascarenhas, respectivamente no *Diário do hospício* e em *O cemitério dos vivos*.

Para nós, Misael corresponderia a José Pinto, que não era propriamente louco, e sim epiléptico. Segundo nos conta Lima Barreto, esse paciente prestou-lhe grandes favores durante seus primeiros dias na Seção Pinel, descrita como "uma bolgia do inferno". Era ele quem fornecia cigarros, conseguia jornais, lembrava ao porteiro sobre a concessão obtida para fazer as refeições em outro lugar e até proporcionava excursões para a chácara do manicômio.

O passeio mencionado por Lima Barreto no Diário do hospício ganha ares de peregrinação em O cemitério dos vivos. Primeiro, a dupla atravessa o pátio habitado por doentes. Em seguida, os dois prestigiam a chácara, pintada em cores quase bucólicas, não fosse o lugar onde estava instalada: "(...) árvores de mais de meio século de existência, maltratadas, abandonadas, talvez, de toda a contemplação sonhadora de olhos humanos, mas que ainda assim davam prazer, consolavam aquele sombrio lugar de dor e de angústia" (BARRETO, 2001, p. 1468). A viagem insólita prossegue pelos outros pavilhões, até então desconhecidos, como o de epilépticos e o de contaminados por doenças infectocontagiosas. "Neste eu vi um chin, no último grau, deitado numa cama, debaixo de uma árvore frondosa (...). Ele tinha todas as duas magrezas: a de tuberculoso e a de chin", recorda-se Vicente (Ibidem, p. 1469). Por último, ele e seu quia visitam a ala dos lázaros, a mais chocante de todas para Vicente: "Junto com a loucura, a morfeia é para juntar o horror até o mais alto grau. Uma deforma, degrada o pensamento; a outra, o corpo, o rosto sobretudo" (Ibidem).

Apesar de tantas e inegáveis semelhanças entre Lima e Vicente, o fato de autor e narrador-personagem possuírem nomes diferentes impede que o relato seja lido como autobiográfico, o que acreditamos ser uma questão bastante controversa, problema admitido pelo próprio Lejeune. A princípio, ele estabelece que o pacto autobiográfico deve ser selado no texto, no paratexto ou em ambos. O nome do autor pode, por exemplo, estar ausente no título da

obra e presente ao longo de todo o texto. É o que ocorre, por exemplo, com as *Confissões*, de Rousseau, na qual o nome Jean-Jacques é uma constante, apesar de não comparecer no título. Mas pode ser também que o nome do narrador-protagonista coincida com aquele que está impresso na capa. Portanto, a posição inicial de Lejeune é que a identidade entre autor, narrador e personagem precisa ser assumida na enunciação. Anos depois, porém, quando volta a essa questão, o teórico revê sua postura inicial:

(...) passei batido pelos meios de se estabelecer o pacto; fiquei deslumbrado, mas também ofuscado, pela força dos compromissos explícitos; não via que o compromisso pode ser assumido de outras formas (...)" (LEJEUNE, 2014, p.87).

Formas implícitas de pacto autobiográfico podem ser encontradas, por exemplo, na correspondência e em declarações feitas pelo autor. Embora, nas cartas trocadas durante a internação, Lima Barreto fale claramente sobre seu projeto, não há indícios de que ele seria representado diretamente por Vicente Mascarenhas na trama de O Cemitério dos vivos. O mesmo ocorre na entrevista concedida a um profissional de imprensa²⁷. Apesar de Lima Barreto não afirmar claramente que ele e Vicente Mascarenhas são a mesma pessoa, acreditamos que ele manifesta a intenção de falar sobre sua experiência no hospício, o que, no entanto, não ocorre em forma de depoimento ou simples testemunho. Por outro lado, também não há indicação clara em fazer um romance, seja no texto ou nos elementos pré-textuais. Isso nos parece significativo, porque Lima Barreto tem o cuidado de adotar esse procedimento nos romances propriamente ditos. Na "Breve Notícia" que antecede Recordações do escrivão Isaías Caminha, por exemplo, faz questão de dizer que o personagem principal da trama é um amigo seu, que lhe deixou os originais para serem publicados, o que acontece, de fato, com a ajuda de Antônio Noronha dos Santos em viagem à Portugal. O mesmo se dá na "Advertência" que introduz *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, na qual Lima Barreto afirma que a obra foi escrita por um colega de repartição. Com isso, o autor sugere que a leitura do texto permaneça no campo do imaginário, de forma que Isaías, Augusto e Gonzaga não sejam confundidos com ele próprio.

²⁷ A entrevista completa pode ser lida no volume *Um longo sonho do futuro: diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas*, organizado por Bernardo de Mendonça.

_

Em *O cemitério dos vivos*, no entanto, não há qualquer explicação prévia sobre quem vem a ser Vicente Mascarenhas. Pelo contrário, se considerarmos que as notas que dão corpo ao *Diário do hospício* funcionam como uma espécie de introdução à história de Vicente Mascarenhas, isso só reforçaria o teor autobiográfico do texto em estudo.

Além disso, também na primeira versão de O pacto autobiográfico, publicado nos anos setenta, Lejeune afirmava que "era tudo ou nada", ou seja, a identidade entre autor, narrador e personagem deve ser um fato inequívoco. Se há alguma dúvida sobre essa identidade, então ela não existe. Nos anos oitenta, porém, quando escreve O pacto autobiográfico (BIS), o estudioso francês retorna à questão dizendo que a identidade comporta, sim, graus e ambiguidades. Além disso, mesmo seu quadro teórico inicial já admitia a existência de autobiografias escritas em terceira pessoa, nas quais o autor fala de si como se fosse um outro. Entre outros exemplos, ele cita o livro de Henry Adams, The education of Henry Adams, em que o autor conta a saga de um jovem norte-americano (ele próprio) em busca de instrução. Entretanto, há um detalhe que precisa ser observado: nesse tipo de autobiografia, em vez do pronome "eu", predomina o pronome "ele", ou seja, essa "terceira pessoa" não é preenchida com um outro nome, como ocorre em O cemitério dos vivos. Para nós, há diferenças entre falar de si através do pronome "ele" e falar de si através de outro nome próprio, que não guarda qualquer relação com o nome que consta dos documentos de identificação. Há casos, por exemplo, em que o autor cria um nome com as mesmas iniciais ou opta por um anagrama. Mas, no caso de O cemitério dos vivos, não parece haver em "Vicente Mascarenhas" qualquer forma de alusão a "Afonso Henriques de Lima Barreto". Lejeune (2014, p. 19) explica que o emprego da terceira pessoa em uma autobiografia pode refletir tanto orgulho como humildade. O "ele" autobiográfico também teria o poder de reforçar a noção de distanciamento, que já seria inerente a um relato feito em retrospectiva. Esse pronome só torna evidente que o sujeito da enunciação é diferente do sujeito do enunciado.

Em *O cemitério dos vivos*, por exemplo, contar em retrospecto a experiência da internação permite a Vicente extrair dela algo de positivo. "Jamais pensei que tal coisa me viesse acontecer em um dia. Hoje, porém,

acho uma tal aventura útil, pois temperou meu caráter e certifiquei-me capaz de resignação" (BARRETO, 2001, p. 1445), avalia o narrador. Até mesmo o episódio do banho, um dos mais conhecidos do *Diário do hospício*, quando Lima Barreto evoca seu ídolo russo, é pintado com cores muito mais amenas em *O cemitério dos vivos*:

Lembrei-me um pouco de Dostoiévski, no célebre banho da Casa dos Mortos; mas não havia nada de parecido. Tudo estava limpo e o espetáculo era inocente, de uma traquinada de colegiais que ajustaram tomar banho em comum. As duchas, principalmente as de chicote, deram-me um prazer imenso e, se fora rico, havia de tê-las em casa. Fazem-me saudades do pavilhão... (Ibidem, p. 1447)

Portanto, o Vicente Mascarenhas que com sua história já não é mais exatamente aquele que deu mostras de sua rebeldia ao ser internado. Essa postura chega a seu extremo quando ele, praticamente, impõe a si mesmo o castigo do hospício, considerando sua internação como necessária. De certa forma, não querer fugir do hospício contraria a ideia de resistência contida no diário escrito no cárcere: "A minha consciência, a certeza em que eu estava de que o culpado de estar ali era eu (...) obrigavam-me, para meu decoro moral, a nada pedir aos camaradas que me suavizassem a minha situação." (Ibidem, p. 1470)

Vicente parece mesmo um homem resignado, cujo ressentimento é acompanhado pela busca de respostas sobre si mesmo e a relação com a esposa: "Agora, porém, relembro, censurando-me a mim mesmo, por não ter sabido avaliar o tormento daquela pobre moça, só no mundo, a acompanhar a mãe que mal se movia no leito" (Ibidem, p. 1438). Nessa passagem, Vicente fala de si mesmo como se fosse um personagem, exercendo o sujeito narrante toda sua autoridade sobre o narrado.

Não é sem razão, portanto, que Lejeune também faz questão de lembrar que há narrativas autobiográficas que fazem uso da segunda pessoa, como se o narrador quisesse se dirigir ao personagem que um dia foi. Em nossa visão, porém, falar de si valendo-se de outro nome, além de expor essa permanente cisão do sujeito autobiográfico, suscita, ainda, outro tipo de efeito: o de uma identidade múltipla e fragmentada, o que contraria a ideia de indivíduo como algo indivisível, como sugere a própria formação da palavra.

Essa questão é analisada mais detidamente por Lejeune em outro estudo, publicado nos anos oitenta, sobre um tipo bastante específico de terceira pessoa: autobiografia escrita em as chamadas etnobiográficas. Partindo do pressuposto de que a autobiografia "não faz parte da cultura dos pobres" (Lejeune, 2014, p. 131), surge um movimento nos anos sessenta cuja proposta é dar vez a quem não a tem. Logo, se a autobiografia tradicional se identifica com as classes dominantes, esse novo tipo de narrativa se identifica com os dominados. Mesmo em Rousseau, cuja autobiografia é considerada o paradigma do gênero, essa questão já aparece problematizada por se tratar da história de um homem do terceiro estado.²⁸ Por outro lado, a escrita não costuma ser uma prática assimilada pelas classes menos favorecidas, o que leva camponeses, artesãos e operários a contatem com a ajuda de jornalistas e escritores para transformarem suas vidas em algo que possa ser lido. Em certa medida, isso nos lembra o gesto de Paulo Honório, em São Bernardo, que pede aos outros homens de sua convivência, mais instruídos, que contem sua história em livro. Não tendo aprovado o resultado, decide ele mesmo realizar a tarefa.

O método utilizado nas narrativas analisadas por Lejeune, porém, consiste coletar os relatos de vida em gravador e, depois, transformá-los em texto escrito. Como resultado, temos a história de uma pessoa, que, embora contada por ela mesma, recebe a assinatura de outra, geralmente um profissional da palavra. Entre os exemplos citados por Lejeune, destacamos aquele que é considerado a obra-prima do novo gênero: *Gaston Lucas, serralheiro*, de Adélaide Blasquez. Mas também há outros, como *Diário de Mohamed*, de Maurice Catani.²⁹ O fato de ser uma autobiografia composta em regime de colaboração faz com que Lejeune se pergunte qual seria o nome mais apropriado para ela: uma autobiografia falada ou uma audiofonia transcrita? Por fim, o teórico avalia que a saída menos problemática seria tratála simplesmente por "relato de vida". Nomenclaturas à parte, o aspecto que mais chama a atenção sobre tais narrativas é que elas problematizam a

-

²⁸ Tratamos desse assunto no capítulo 1, ao analisarmos as *Confissões*, de Rousseau.

²⁹ No quadro da literatura brasileira, poderíamos citar o caso de Carolina Maria de Jesus, personagem descoberta por Audálio Dantas durante uma incursão pela favela do Canindé, em São Paulo. No entanto, não sabemos se a escrita de *Quarto de despejo: diário de uma favelada* contou, em alguma medida, com a mediação do jornalista.

questão da autoria, a tal ponto que alguns livros viraram casos de justiça. Afinal, quem detém os direitos sobre a obra: o narrador-personagem ou o escritor? Sem querer ser muito conclusivo, Lejeune enxerga nessa controvérsia algo que diz respeito à autobiografia em si. Como ele diz, "a análise do novo gênero permite colocar em perspectiva o funcionamento do sistema anterior" (LEJEUNE, 2014, p. 132). Em última análise, Lejeune alega que, mesmo na autobiografia clássica, cuja escrita consiste em uma tarefa solitária, há a presença de vozes distintas que emanam do próprio sujeito, à medida que se vê submetido a diversas condições de produção. "Somos sempre vários quando escrevemos, mesmo sozinhos, mesmo nossa própria vida", explica Lejeune (2014, p. 137). No entanto, o pacto autobiográfico neutraliza a percepção dessas vozes na escrita, garantindo a ideia de unidade. Essa unidade, no entanto, é radicalmente rompida em narrativas como A memória de Hélène, escrita por Annie Mignard. Embora a vida a ser contada seja a de Hélène, quem lhe dá uma forma legível é outra pessoa. Isso significa que, por mais que Annie seja eticamente fiel ao relato feito por seu modelo, o que ela apresenta aos leitores não é uma verdade sobre ele, e sim uma imagem, construída com os recursos da narrativa para atender às exigências do gênero e quiçá do mercado editorial. Então, fica uma pergunta: as escolhas feitas por Annie ao contar a vida de Hélène não seriam as mesmas de um autobiógrafo em relação a si mesmo? Ao tomar-se como modelo, o autor, em seu trabalho de criação, tende a contar sua história da maneira mais interessante possível. Enfim, o título que Lejeune atribui a seu estudo sobre as etnografias não poderia ser mais sugestivo: Eu é um outro. Com isso, ele resgata a ideia de "jogo" em torno da ideia de identidade³⁰.

Em *O cemitério dos vivos*, Lima Barreto parece assumir a ideia de jogo em passagens como esta, na qual Vicente Mascarenhas relata seu encontro com Juliano Moreira. Lembremos como esse episódio é descrito no *Diário do hospício*, ou seja, sem muitos pormenores.

_

³⁰ No plano sonoro do título original, *Je est un autre*, o pronome "je" (eu) apresenta pronúncia semelhante a "jeu" (jogo).

Na segunda-feira, antes que meu irmão viesse, fui à presença do doutor Juliano Moreira. Tratou-me com grande ternura, paternalmente, não me admoestou, fez-me sentar a seu lado e perguntou-me onde queria ficar. Disse-lhe que na Seção Calmeil. Deu ordens ao Santana e, em breve, lá estava eu. (BARRETO, 2001, p. 1382)

Em *O cemitério dos vivos*, porém, Vicente Mascarenhas revela mais detalhes sobre a consulta. Também na segunda-feira subsequente à entrada no hospício, o paciente fora convocado pelo supervisor da Seção Pinel para ir à presença do diretor. Depois de jogar fora o cigarro e arrumar a roupa no corpo, o chefe da enfermaria lhe pergunta se conhecia o médico. A resposta, positiva, provoca estranheza no interlocutor: "A segurança da minha resposta pareceu intrigar meu caridoso pastor" (Ibidem, p. 1470). Vicente atribui a reação ao fato de, conhecendo a autoridade máxima do recinto, não ter requisitado para si melhorias em seu tratamento, o que seria uma demonstração consciente de orgulho e de altivez diante de situação tão dramática.

No entanto, em nossa leitura, a estranheza do enfermeiro diante do tom taxativo da resposta de Vicente também poderia ser a nossa. Afinal, o personagem teria realmente travado relações anteriores com Juliano Moreira? O questionamento justifica-se pelo fato de Lima Barreto ter ido ao encontro do amável médico apenas na segunda internação, o que elimina a possibilidade de um contato prévio – pelo menos em âmbito hospitalar. Teriam sido, então, amigos fora dali? A hipótese é pouco provável, até mesmo porque os estudos biográficos sobre Lima Barreto não dão notícia dessa relação. Então, como explicar esta declaração de Vicente Mascarenhas: "Conhecia perfeitamente o diretor e travei conhecimento com ele espontaneamente" (Ibidem). Acreditamos que, com esse tipo de artifício, Lima Barreto brinca com a possível identidade, certamente já percebida pelo leitor, entre ele e Vicente Mascarenhas. Dessa forma, ele cria um sistema de comunicação entre as obras, pois, provavelmente, Vicente afirma conhecer Juliano Moreira em função do relato feito por Lima Barreto no *Diário do hospício*.

Portanto, se o pacto autobiográfico estimula uma percepção do sujeito como unidade, a falta de identidade entre autor, narrador e personagem produz fissuras na forma autobiográfica, o que explica o fato de *O cemitério dos vivos* ser uma narrativa construída em terreno movediço. O rompimento do sujeito autobiográfico tradicional gera, então, uma narrativa ambígua, que só pode ser

analisada sob a perspectiva dessa ambiguidade. Qualquer tentativa de fixação, seja no polo da realidade, seja no polo da ficção, resultaria em um exercício teórico estimulante, mas pouco conclusivo. Afinal, como conclui o próprio Lejeune, já não se pode fazer análise autobiográfica com os mesmos pressupostos do século XIX. Em sua visão, esse "eu", anteriormente "uno e sólido", agora "passa seu tempo sendo outro" (Idem, p. 224). Ao viver em constante transformação, o sujeito perde seu estatuto de substância e de eternidade.

4.3 Escrita e máscara

A simbiose entre autor e narrador-protagonista é tão evidente em *O cemitério dos vivos*, que leva Alfredo Bosi (2004, p.35) a tratá-los pelo amálgama "Lima-Vicente". Lúcia Miguel Pereira (1943, p. 6), por sua vez, refere-se o narrador de *O cemitério do vivos* como o "porta-voz" de Lima Barreto. Há quem fale, inclusive, em termos de heteronímia, como o biógrafo do escritor. Para Francisco de Assis Barbosa, Vicente Mascarenhas seria o terceiro heterônimo, utilizado por Lima Barreto, depois de Isaías Caminha e Gonzaga de Sá³¹.

O Cemitério dos vivos constituiria, na verdade, a terceira e última parte de suas confissões, iniciadas com Recordações do escrivão Isaías Caminha e depois continuadas com o Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá." (BARBOSA, 2012, p. 249)

Em nossa visão, essa hipótese seria reforçada pela seguinte passagem do *Diário do hospício*: "Não quero morrer, não; quero outra vida" (BARRETO, 2001, p.1385). Então, poderíamos ver em Vicente Mascarenhas esse outro eu desejado por Lima Barreto. Essa leitura, porém, apresenta um complicador, pois, a nosso ver, Vicente Mascarenhas não chegaria a se constituir em um outro, tampouco em um outro mais feliz ou satisfeito, como era de se esperar. Apesar de ter constituído família, o que Lima Barreto não fizera, Vicente é alvo dos mesmos infortúnios que tanto atormentaram a vida do romancista. Além disso, um heterônimo costuma apresentar uma personalidade própria, o que

³¹ Embora, em nossa visão, haja elementos suficientes para traçarmos um paralelo entre Lima Barreto e Policarpo Quaresma, como o trabalho na repartição e a loucura, Barbosa o exclui do projeto confessional do romancista.

também não se observa em Vicente Mascarenhas, cujos modos de ser e de pensar se coadunam com o de Lima Barreto. No entanto, há um aspecto do heterônimo que encontra lugar em nossa análise: ele pode ser usado para encobrir ou esconder. É justamente esse sentido de disfarce que define o romance autobiográfico, forma narrativa submetida ao pacto ambíguo em que se pode enquadrar O cemitério dos vivos. Nas palavras de Alberca (2007, p. 73) é sobretudo como camuflagem que um autor escreve um romance autobiográfico. Logo, esse tipo de narrativa atende a um duplo e contraditório princípio: urgência de expressão e necessidade de ocultação. Para evitar que a vontade de falar de si mesmo não se confunda com simples narcisismo ou ponha em risco seu prestígio social, o autor recorre, então, a um "disfarce fictício", que Alberca chamará de máscara: "Para no ser reprobado por exhibicionista, el novelista se oculta tras la máscara novelesca por pudor y por pura necessidad de autodefensa" (Ibidem, 72 – grifo nosso). Portanto, é como máscara narrativa que pretendemos abordar o emprego do nome Vicente Mascarenhas em lugar de Lima Barreto.

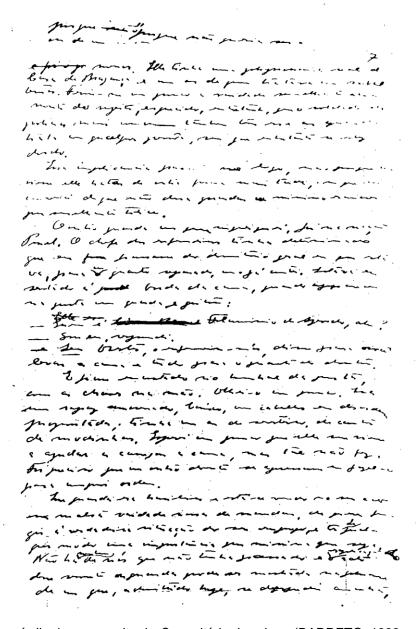
A hipótese que acabamos de apresentar é sustentada por alguns aspectos que ora apresentamos. O primeiro deles diz respeito ao pudor. A esse respeito, é preciso lembrar que, no *Diário íntimo*, Lima Barreto mostra-se resistente à ideia de escrever uma autobiografia, justamente em função do nível de sinceridade que essa forma de comunicação demanda:

(...) há de ser difícil explicar esse sentimento doloroso que eu tenho de minha casa, do desacordo profundo entre mim e ela; é de tal forma nuançoso a razão de ser disso, que para bem ser compreendido exigiria uma autobiografia, que nunca farei. Há coisas que, sentidas em nós, não podemos dizer (...). (BARRETO, 2001, p. 1242).

Se há coisas que Lima Barreto não poderia dizer, para Vicente Mascarenhas essa tarefa seria mais palatável. A começar pela vida familiar, assunto que exige cuidados por envolver a intimidade de pessoas próximas. Logo no início de seu relato, ele revela que "esse espetáculo doméstico, em geral de tão pouco alcance, trouxe para mim consequências dolorosas, um verdadeiro drama psicológico e moral" (Ibidem, p. 1426). São palavras que

poderiam ter saído da boca do próprio Lima Barreto, mas que ele teria optado por atribuir a outro.

Outro elemento que corrobora essa leitura são as rasuras encontradas nos originais de *O cemitério dos vivos*. Nos anos noventa, vem a público uma outra edição de *Diário do hospício* e de *O cemitério dos vivos* preparada pelas pesquisadoras Ana Lúcia Oliveira, Diva Maria Dias Graciosa e Rosa Maria de Carvalho Gens. O texto propriamente dito da obra é antecedido por um facsímile, extraído da Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional, que corresponde à página 155 dos originais. Nela, o nome de Lima Barreto aparece riscado, ao qual se superpõe "Flamínio de Azevedo."



Fac-símile de manuscrito de O cemitério dos vivos. (BARRETO, 1993, p. 8)

No prefácio, as organizadoras esclarecem que "Flamínio de Azevedo" seria um dos nomes cotados por Lima Barreto para o protagonista da história e atribuem à presença de seu nome verdadeiro a um "lapso", prontamente corrigido pelo autor. Ora, se Lima Barreto comete um "ato falho" ao escrever seu próprio nome, então isso não poderia significar que, de fato, pretendia falar de si mesmo?

Isso nos lembra outro caso, dessa vez envolvendo um grande nome da literatura ocidental, Marcel Proust. Como se sabe, a recepção de Em busca do tempo perdido também é marcada pela oscilação entre o ficcional e o autobiográfico, em função dos muitos pontos de contato entre o narradorpersonagem e o autor. Essa ambiguidade é reforçada pelo fato de que o narrador-personagem não é nomeado, a não ser em poucos momentos do quinto volume, intitulado A prisioneira. Nesta passagem, o narrador parece identificar-se com o próprio romancista, embaralhando ainda mais a leitura da obra: "Reencontrava a palavra, e dizia: - Meu Marcel – ou - Meu querido-, ambos seguidos de meu nome de batismo, o qual, atribuindo ao narrador o mesmo prenome do autor deste livro, daria: 'Meu Marcel', 'Meu querido Marcel'." (PROUST, 2011, p. 70) Por outro lado, conforme nos lembra Eurídice Figueiredo em estudo sobre autobiografia, ficção e autoficção, a análise dos manuscritos deixados pelo escritor também se mostra reveladora quanto a suas intenções. Segundo estudo feito pelo ITEM (Institut de Textes et Manuscrits Moderns), Proust eliminou seu nome de todos os manuscritos que passaram por sua revisão. "As únicas ocorrências de seu nome que permaneceram foram nos volumes que ele não teve tempo de revisar", explica FIGUEIREDO (2013a, p. 42). Para os especialistas, Proust desejava, com esse procedimento, inibir uma leitura autobiográfica de seu texto.

No caso de Lima Barreto, acreditamos que a questão pode ser ainda mais complexa, sobretudo se observarmos a escolha pelo nome definitivo do protagonista de *O cemitério dos vivos*. No cotejo da versão definitiva do texto, preparada para publicação na revista Souza Cruz, com os originais, as pesquisadoras já mencionadas descobriram uma hesitação em relação ao nome do narrador-personagem. Em determinada página, o sobrenome "Azevedo", por exemplo, aparece riscado e substituído por "Mascarenhas". Em

outros momentos, o primeiro nome é ocupado ora por "Flamínio", que por sua vez será trocado por "Torres", ora por "Cesar" e ora por "Vicente". Dentre algumas combinações possíveis – Cesar Flamínio, Flamínio Azevedo e Vicente Torres – Lima Barreto opta por Vicente Mascarenhas.

Portanto, em lugar de imperadores e generais, cujas vidas apreciava nas leituras de Plutarco, o autor elege um nome menos pomposo para a história que planeja contar. Vicente, assim como seu criador, quis ser um vencedor, objetivo que não consegue alcançar, segundo seus próprios parâmetros. Mas "aquele que vence" é também aquele que pretende ocupar um lugar, o que sugere a adoção de uma identidade para camuflar outra. De certa forma, essa ideia também estaria presente em "Mascarenhas", que lembra a palavra "máscara". O nome da esposa do protagonista também é capaz de suscitar algumas interpretações. Afinal, Efigênia nos remete a "efígie", que, segundo o dicionário, corresponde a uma imagem, uma reprodução plástica de uma figura humana. Podemos encontrar exemplos de efígie nas cédulas de papel-moeda ou em bustos, geralmente em homenagem a pessoas famosas. Mas também há as chamadas efígies jacentes, esculturas que representam, em tamanho real, o corpo de uma pessoa já falecida, geralmente com as mãos justapostas, em forma de prece. Esse tipo de efígie nos lembra a própria imagem de Efigênia logo nas primeiras linhas de O cemitério dos vivos, quando, no leito de morte, recebe os últimos cuidados do marido, a quem dirige conselhos dos quais ele nunca se esquecerá. Será que, se retirarmos a máscara que encobre o rosto de Efigênia, encontraremos Amália Augusta? Para o biógrafo de Lima Barreto, a resposta seria sim, pois "a morte de Amália há de crescer como uma sombra no coração do filho mais velho. Sombra que nunca mais se dissipará" (BARBOSA, 2012, p.50). No conto O único assassinato de Cazuza, é sob a máscara de Hildegardo Brandão que Lima Barreto parece falar sobre o episódio que marcou sua infância:

Só me lembro dela no caixão quando meu pai, chorando, me carregou para aspergir água benta sobre seu cadáver. Durante toda minha vida, fez-me muita falta. Talvez fosse menos rebelde, menos sombrio e desconfiado, mais contente com a vida, se ela vivesse (BARRETO, 2001, p.1049).

A ideia de disfarce remete ao pseudônimo, que não deixa de ser uma espécie de máscara. Como se sabe, seu uso era uma prática bastante comum na imprensa no início do século XX, ramo em que atuou Lima Barreto. A participação do escritor em periódicos torna-se mais regular a partir de 1905, quando publica, no Correio da manhã, uma série de reportagens, sem assinatura, sob o título Os subterrâneos do morro do Castelo. Antes, porém, já havia colaborado com o humorístico Tagarela, sob pseudônimo Rui de Pina. Em 1907, passa constituir a equipe de redatores da famosa revista Fon-Fon, onde assina seus textos com nomes fictícios, como S. Holmes e Philleas Fogg. Pouco tempo depois, o escritor desliga-se da Fon-Fon para se dedicar à sua própria revista, a *Floreal*, de existência curta. No entanto, com a revista *Careta*, de circulação nacional, Lima Barreto desenvolverá uma relação mais duradoura. A colaboração do autor carioca nesse periódico costuma ser dividida em duas fases. Na primeira, que começa em março de 1915 e vai até junho do ano seguinte, Lima Barreto ainda trabalhava com amanuense do Ministério da Guerra. Na segunda, que se inicia em março de 1919 e vai até a morte do escritor, Lima Barreto já havia sido aposentado por invalidez, depois de quase quinze anos de serviço público. Para aqueles que pesquisam a vida de Lima Barreto, a aposentadoria precoce representa um divisor de águas para o trabalho do romancista na imprensa, pois, longe da censura dos colegas de repartição, o escritor sentia-se mais livre para expressar ideias e opiniões. Segundo o pesquisador Felipe Botelho Corrêa, que, recentemente descobriu um grande volume de crônicas publicadas por Lima Barreto na Careta, o afastamento do escritor do funcionalismo público pode ter relação, por exemplo, com o foco narrativo predominante em cada fase. "Em 1915, mais de 60% dos textos são escritos em terceira pessoa, o que contrasta com a série de 1919 - 1922, na qual quase 80% dos textos são em primeira pessoa", informa CORRÊA (2016, p. 33). Escrever em terceira pessoa significa assinar o texto com um pseudônimo, ao passo que escrever em primeira pessoa significa identificar-se ao final do texto com o nome verdadeiro ou com as iniciais. A produção da segunda fase foi tão intensa, que seguer foi interrompida pela internação no hospício.

O pseudônimo mais utilizado por Lima Barreto na Careta é "Jonathan", uma referência ao autor de As viagens de Gulliver. Mas ainda há vários outros, como o enigmático "Aquele", o sugestivo "Leitor", o imigrante "Xim" (a alcunha popular atribuída aos chineses em busca de trabalho no Brasil) e o sonoro "Horácio Acácio", que assina a série "Hortas e capinzais". Segundo Corrêa, a profusão de pseudônimos pode ser explicada por duas razões, uma de ordem política e outra por financeira. Como os proprietários da Careta haviam sido presos durante o estado de sítio de 1914, consideravam prudente publicar textos sem assinatura ou assinados por pseudônimos, criando obstáculos para a identificação dos autores. Por essa razão, explica o pesquisador, um número expressivo de crônicas publicadas por Lima Barreto na revista tornou-se desconhecido. Apenas recentemente foram reunidas no volume Sátiras e outras subversões: textos inéditos, graças a um trabalho minucioso de seleção e combinação de dados. Chegou-se à conclusão, por exemplo, de que os pseudônimos "Jamegão" e "Puck" e "J.", tradicionalmente atribuídos a Lima Barreto, não poderiam corresponder, de fato, ao escritor, pois continuaram assinando textos mesmo depois de sua morte. Além de proteger os autores de possíveis retaliações, o pseudônimo funcionava como estratégia comercial. A diversidade de nomes fictícios criava a imagem de uma revista com muitos colaboradores, quando, na verdade, tratava-se de um pequeno grupo de redatores. Suspeita-se, inclusive, de que a utilização de outros nomes também poderia ter favorecido financeiramente os autores, cujos pagamentos teriam sido multiplicados.

Enfim, a pesquisa feita por Felipe Botelho Corrêa nos revela um Lima Barreto que faz uso extensivo e reiterado de pseudônimos – sobretudo em uma revista que também não deixa de fazer alusão a um tipo de disfarce. Afinal, o que é careta senão uma deformação nos músculos da face que esconde a face verdadeira? Basta nos lembrarmos daquelas fotografias feitas pela polícia no início do século XX em que os presos posavam com caretas na esperança de que seus rostos não fossem reconhecidos.

Portanto, o uso regular e sistemático de pseudônimos na imprensa configura-se em uma prática que remete ao jogo entre um eu e um não eu que teria atravessado a produção de Lima Barreto como um todo, seja nas

crônicas, nos romances e até mesmo na memorialística. A propósito de romances autobiográficos, como pode ser pensado *O cemitério dos vivos*, Alberca remeterá, mais uma vez, à ideia de disfarce: "La novela autobiográfica es um relato que esconde primero, para mostrar dissimuladamente después" (ALBERCA, 2007, p. 36). Por mais que a escrita de si se coloque a serviço da afirmação de um eu, o fato é que já não se pode fixá-lo com a exatidão pretendida. Há que se considerar as contradições e as dispersões de uma subjetividade cambiante em um mundo de realidades que se edificam e se desfazem na velocidade dos carros que passam pelas ruas movimentadas das grandes cidades.

Na tradição ocidental, a máscara faz parte do campo do falso, daquilo que se opõe ao verdadeiro. Logo, a máscara é um recurso que deve ser evitado, sob pena de escondermos a tão desejada verdade. Essa interpretação tem origem no pensamento platônico, que defende a primazia da essência sobre a aparência e considera a mimese um convite ao engano. É por isso que Platão expulsa os artistas de sua república ideal, pois eles teriam o poder de imitar a realidade e, perniciosamente, provocar ilusões. Logo, a recusa da máscara tem relação com o veto ao ficcional imposto pela metafísica. Nietzsche torna-se um alvo desse veto com seu Zaratustra, pois criar um personagem para comunicar um projeto filosófico significa corromper a linguagem de um discurso que se pretende verdadeiro. Para a tradição metafísica, o recurso ao ficcional é incompatível com a tentativa de explicar o mundo pelo viés da razão.

No entanto, ao desconstruir o solo de oposições em que se construiu a metafísica ocidental, como mal x bem, corpo x alma e loucura x sanidade, Nietzsche supera a cisão entre o profundo e o superficial por meio da máscara. Na ótica nietzschiana, a máscara não pode opor-se ao verdadeiro porque a verdade, por definição, não existe. No quadragésimo aforismo de *Além do bem e do mal*, ele equipara o plano da profundidade ao plano da superfície, como se eles se complementassem, e não se repelissem: "Tudo quanto é profundo gosta de máscara" (NIETZSCHE, 2012a, p. 33). Ora, se a verdade não existe, apenas interpretações, então tudo é máscara. Em parte, isso explica a profunda admiração de Nietzsche pela cultura grega arcaica, que não vê entre

o falso e o verdadeiro uma oposição de fato. A condenação do primeiro e a glorificação do segundo seria resultado de um julgamento de valor operado pela metafísica. Inventores do teatro, de onde se origina a máscara, os gregos antigos souberam ater-se à superfície.

No campo da memorialística, a máscara também pode ser vista como algo positivo, porque se contrapõe a uma representação de si mesmo como verdade absoluta. No mesmo aforismo quarenta, Nietzsche comenta:

Toda mente profunda necessita de uma máscara; em torno de uma mente profunda vai-se formando sem cessar uma máscara, graças à interpretação constantemente falsa ou superficial de todas as suas palavras, de todos os seus passos, de todo sinal de vida que dela emane (NIETZSCHE, 2012a, p. 34).

Portanto, a máscara, para Nietzsche, não atua como simples fingimento, mas como um inevitável processo de construção de si mesmo, o que inviabiliza a compreensão do gesto autobiográfico pelo viés da transparência total, como queria Rousseau, que ergueu sua voz decidida contra a dissimulação. Em última análise, a máscara representaria uma crítica ao sujeito sincero da tradição memorialística. Afinal, como alcançar a verdade mais pura sobre nós pela linguagem, se a própria linguagem é máscara, representação?

Em *Ecce homo*, Nietzsche realiza esse elogio à superfície nas várias máscaras adotadas ao logo do texto. Logo no terceiro fragmento, ele afirmará: "Eu sou um sósia." (NIETZSCHE, 2008a, p. 24). Em nossa leitura, isso significa que o eu autobiográfico fala em nome de outros, cuja presença pode ser sentida por meio das tantas denominações empregadas pelo filósofo para representar a si mesmo. No segundo fragmento, por exemplo, ele se apresenta como "discípulo do filósofo Dionísio" e, mais adiante, afirma ser o "Antiasno" (ou o Anticristo). No capítulo sobre *Humano, demasiado humano*, afirma ter escrito sob o pseudônimo "A relha do arado". Assim como a relha que abre sulcos no solo, o filósofo seria aquele que abre caminhos no pensamento. Porém, é no último capítulo que avultam as alcunhas, às vezes contraditórias. Em "Por que sou um destino", o autor se refere a ele mesmo através de diversos epítetos: "a dinamite", "o mensageiro alegre", "o homem da fatalidade", "o imoralista" e "o bufão". Acreditamos que, com isso, Nietzsche demonstra o

que acontece quando tentamos tirar nossa máscara: acabamos por descobrir outras, semelhante ao que ocorre na famosa "metáfora da cebola". A imagem empregada por Nietzsche sugere que de nada adianta retirar as cascas porque sempre haverá outras, de modo que nunca se alcance um núcleo verdadeiro. Logo, o que está em jogo é a crítica à ideia de profundidade interior que sustenta a autobiografia tradicional. Segundo Nietzsche (2008b, p. 257), "nada é tão ilusório quanto esse mundo interno". Portanto, em vez de apresentar-se em toda sua verdade, como pretendia Rousseau, Nietzsche revela-se na resultante entre as diversas alcunhas. E a assinatura final só vem a reforçar o jogo entre as identidades: "Dionísio conta o Crucificado". Aparece, então, outro pseudônimo usado pelo filósofo, sugerindo sua aproximação com a figura de Jesus Cristo, portador de uma mensagem acima das possibilidades de seus contemporâneos, amado por uns e perseguido por outros. Mas por que Dionísio contra o Crucificado? O desfecho enigmático se apresenta para nós com um sentido de difícil acesso, mas arriscamos aqui uma leitura: tratar-se-ia de identidades em luta. A força dionisíaca da vida, "o arrebatado dizer sim", opõe-se ao sacrifício daquele que existiu contra seu tempo. Não por acaso, na última linha, Nietzsche perguntará: "Fui compreendido?".

Da mesma forma, se Lima Barreto tivesse que responder à emblemática pergunta de Rousseau – Quem sou eu? – sua resposta poderia ser esta frase, de Vicente Mascarenhas: "É mais decente pôr a nossa ignorância no mistério" (BARRETO, 2001, p. 1429).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro capítulo, ao traçarmos um histórico da escrita de si do Ocidente, identificamos as respostas apresentadas pela memorialística para a questão do sujeito ao longo do tempo. E, ao comparamos os projetos autobiográficos de Rousseau e de Nietzsche, chegamos à conclusão de que a forma com que Lima Barreto fala de si aproxima-se mais do segundo do que do primeiro. Isso significa, então, que, nos escritos autobiográficos do romancista, é possível perceber os indícios de uma nova subjetividade, mais complexa e multifacetada.

Inserido no ambiente cultural pré-modernista, Lima Barreto acompanha de perto debates que pautaram a vida literária brasileira no início do século XX. Conforme podemos observar no *Diário íntimo*, o escritor é também um leitor atento, interessado, por exemplo, pelo bovarismo de Jules Gaultier e pela psicofisiologia de Théodule Ribot, autores que apresentam relações com o pensamento nietzschiano. O primeiro teria investigado, em artigo lido por Lima Barreto, o bovarismo na história com base "no último livro de Nietzsche". Como a anotação data de 15 de maio de 1908, talvez o autor esteja se referido justamente a *Ecce homo*, publicado no mesmo ano. Já o segundo teria influenciado Nietzsche em sua teoria da vida como vontade de potência e, consequentemente, do sujeito como multiplicidade, o conceito que inspirou nossa leitura a respeito da memorialística de Lima Barreto. Assim sendo, nos capítulos em que examinamos os textos que fazem parte do *corpus* da pesquisa, constatamos que conceber o sujeito fora dos parâmetros de unidade produz fissuras nas formas memorialísticas.

No *Diário íntimo*, por exemplo, a escrita aforística foi interpretada, a princípio, como um problema de composição. Todavia, entendemos esse procedimento como questionamento da narrativa tradicional, que opera em termos de causa e efeito, conceito metafísico desconstruído por Nietzsche. A estrutura fragmentária do *Diário íntimo* pode ser entendida também como resultado de uma mudança na experiência, tema privilegiado por Walter Benjamin em seus estudos sobre a modernidade, período histórico marcado pela invasão da técnica no cotidiano, seja pela presença ostensiva das mais

variadas técnicas de circulação de pessoas e coisas, seja pelo consumo cada vez mais comum de imagens reproduzidas tecnicamente. Para Benjamin, a aceleração e a mecanização da rotina diária desestabiliza o olhar dos habitantes dos grandes centros urbanos e moldam uma percepção de mundo pelo fragmento.

Em sua investigação sobre autores pré-modernistas, Flora Süssekind já havia observado na produção ficcional de Lima Barreto o diálogo com a técnica, mas apenas em nível temático, como a crítica à imprensa, cujo processo de modernização prevê o incremento de seu aparato tecnológico. Entretanto, percebemos que esse diálogo com a técnica, no *Diário íntimo*, é assimilado como estratégia narrativa. Semelhante ao que se vê em *Passagens*, de Walter Benjamin, Lima Barreto opta por um relato do cotidiano baseado em fragmentos, retalhos de realidade, como se fossem capturados pelas lentes de uma câmera, às vezes estática, às vezes em movimento. A partir deles, produz alguns ensaios breves sobre cenas da vida moderna, como os passeios a bordo de um trem ou estrangeiros caminhando pela praia com suas máquinas fotográficas. Nesse sentido, o cromatismo de algumas passagens do *Diário íntimo*, como aquelas em que Lima Barreto descreve paisagens contempladas pela janela de um trem, reforçam a presença de uma estética fotográfica, capaz de captar um instante rico em cores e matizes.

Esses elementos nos levam a pensar, então, no fragmento como uma tendência estética, como uma forma de comunicação com características específicas, o que permite repensar a escrita do *Diário íntimo*, inicialmente criticada por seu inacabamento formal, como simples inclinação à desordem. Além disso, a escrita desconexa do *Diário íntimo* pode ser vista como sintoma de um sujeito que já não vê a si mesmo como um todo fechado, o que explica a recusa em falar de si dentro de uma perspectiva totalizante. Em lugar de um eu retratado em toda sua profundidade e clareza, Lima Barreto nos apresenta seus vários eus, conforme nos lembra a citação de Maine de Biran com a qual abre seu "curso de filosofia": "No esforço voluntário, a reflexão interior se apercebe de um 'eu' que quer e de um 'não-eu' que resiste" (Apud BARRETO, 2001, p. 1214).

Logo, se estamos diante de um sujeito que perde o domínio pleno de si, é com prudência que ele não assume o compromisso com a transparência total, como fizera Rousseau e muitos de seus sucessores. E, assim como no texto autobiográfico de Nietzsche, não encontramos no *Diário íntimo* de Lima Barreto aquela constante preocupação com a sinceridade, aspecto que costuma ocupar um lugar central na tradição memorialística.

Enfim, com essa reflexão, parece ficar claro por que Lima Barreto refere-se a seu texto como "Um Diário Extravagante". A linguagem autobiográfica tradicional já não seria capaz de representar um sujeito em sua multiplicidade, por isso a necessidade de contar a si mesmo e a própria vida com outros recursos que não se limitem ao encadeamento lógico de fatos. É nesse sentido que Nietzsche, a exemplo de Benjamin, aponta para uma impossibilidade de narrar. Em carta de 8 de novembro de 1888, endereçada ao editor de seus últimos livros, C. G. Naumann, o filósofo revela os bastidores da escrita de *Ecce homo*: "Assim solucionei uma tarefa *extremamente difícil* – a saber, narrar minha própria pessoa, os meus livros, as minhas opiniões, fragmentariamente a minha vida, à medida que isso se fazia necessário" (Apud DAMIÃO, 2006, p. 139 – grifo do autor). Como podemos ver, Nietzsche faz uma opção deliberada pelo fragmento para falar de si mesmo, o que afasta uma impressão de seus aforismos como expressão de um pensamento pouco ou mal estruturado.

No Diário do hospício, o debate em torno da subjetividade assume contornos mais específicos. Lima Barreto intui que conceber o sujeito como multiplicidade torna problemáticas as explicações tradicionalmente atribuídas à loucura, sobretudo aquelas baseadas na noção de livre-arbítrio, outro conceito desconstruído por Nietzsche. Afinal, se o sujeito não tem pleno domínio de si, como continuar explicando a loucura como sinônimo de ação irrefletida? Portanto, Lima Barreto aprofunda o debate sobre a loucura, cujas causas, em sua visão, não se limitam a questões de raça ou hereditariedade, noções que habitam o pensamento médico-científico do início do século XX.

Em *O Cemitério dos vivos*, porém, o narrador deixa claro que sua investida não é motivada por achismos ou suposições, mas em leituras anteriores sobre o assunto, sempre presente na órbita familiar graças à

demência do pai: "Isto que escrevo, agora, aqui, não será propriamente meu; mas o gérmen que havia em mim não fez mais que se desenvolver com o adubo das ideias dos outros" (BARRETO, 2001, p. 1450). De fato, anotações no *Diário íntimo* e títulos da Coleção Limana indicam que a loucura foi tema de leituras marcantes para Lima Barreto, como *O crime e a loucura*, de Maudsley, citado nos três textos que compõem sua memorialística. Dessa forma, o interno do Hospital Nacional de Alienados une o aparato teórico acumulado ao longo dos anos à observação *in loco* para chegar à conclusão de que há mais mistérios entre a razão e a loucura do que pode supor a vã filosofia.

Lima Barreto parece, então, aplicar a fórmula nietzschiana para a superação da doença. Ao transformar a experiência da internação em trabalho intelectual, o romancista extrai do episódio traumatizante a matéria para construir um discurso político-ideológico que ultrapassa as dimensões pessoais de seu relato. Para além de um homem em busca de sobrevivência, está um cidadão que reclama por seus direitos e se posiciona corajosa e frontalmente contra a opressão, seja aquela impetrada pela polícia ou pela medicina, amparada pela ideia de ordem e normalidade. É nesse sentido que o *Diário do hospício*, para nós, se configura em um espaço de estudo e de resistência, onde a voz do louco se ergue com tamanha lucidez, que acaba por transformar seu texto em documento de uma época de nossa psiquiatria, em referência para todos aqueles que pesquisam os primórdios da loucura asilada no Brasil.

No último capítulo dedicado à análise do *corpus*, entendemos que *O cemitério dos vivos* pode ser lido como uma síntese do debate realizado nos capítulos anteriores sobre as crises do sujeito e da linguagem. À medida que o sujeito ganha consciência de sua complexidade, a narrativa autobiográfica também se complexifica. Em *O cemitério dos vivos*, isso pode ser observado no jogo entre ficção e realidade operado por Lima Barreto, procedimento, aliás, que já estaria em curso desde o *Diário do hospício*, no qual o relato objetivo da experiência da internação às vezes desliza para o ficcional. Em *O cemitério dos vivos*, porém, é a ficção que se vê contaminada por traços biográficos de Lima Barreto, desestabilizando sua recepção como romance. Então, estamos diante de um texto que se instala em um ponto equidistante do romance e da autobiografia. Acreditamos que essa ambiguidade seja reforçada pela falta de

identidade nominal entre autor, narrador e personagem. Afinal, se Lima Barreto não é Vicente Mascarenhas, por que se parecem tanto? Se Lima Barreto é Vicente Mascarenhas, por que não o disse? Embora seja possível formular hipóteses, pensamos que essas questões devem ser analisadas sob a perspectiva do ambíguo. Não é sem razão, portanto, que o próprio Lejeune prevê a existência de um outro pacto, além do romanesco e do autobiográfico. Trata-se do pacto fantasmático, que, apesar de prever a identidade apenas entre narrador e personagem, autoriza o leitor a perceber o autor por trás de ambos.

Não seria exagero afirmar, portanto, que em *O cemitério dos vivos*, Lima Barreto antecipa algumas tendências da literatura contemporânea, como o jogo deliberado entre o factual e o inventado. No entanto, para a mentalidade crítica do século XIX e do início do século XX, tais hesitações na forma narrativa soariam indesejadas, tendo em vista que a verdade ocupa ainda um lugar de prestígio, em oposição a tudo aquilo capaz de provocar nódoas em seu tecido.

Por fim, em relação a *O cemitério dos vivos*, cabe salientar um aspecto que contribui para nossa tentativa de aproximação entre Nietzsche e Lima Barreto. Ao propor um jogo entre identidades, o escritor carioca ativa o valor que o teatro e a máscara possuem no pensamento nietzschiano. Partindo do pressuposto de que a valorização do verdadeiro em detrimento do falso resulta de um julgamento de valor cristalizado pela metafísica, Nietzsche efetua um resgate do fingimento com algo positivo e até necessário, e não como algo a ser banido do solo filosófico. Talvez seja essa a contribuição de *O cemitério dos vivos*: ao promover um verdadeiro baile de máscaras, Lima Barreto recorre a uma estratégia para ser sincero, mas sem a presunção típica de quem escreve uma autobiografia.

Afinal, a verdade talvez seja aquela personagem evocada por Nietzsche no prefácio a *A gaia ciência*. Baubô é o nome da deusa que, para consolar Deméter em busca da filha sequestrada por Hades, levanta suas saias para lhe mostrar "suas verdades". Mas, para surpresa da mulher, não há nada ali. As duas, então, caem em riso, revigorando as forças da mãe desesperada. Como essa imagem, Nietzsche nos convida a viver como os

gregos, ou seja, que saibamos nos contentar com as aparências, que sejamos felizes em nossa superficialidade. Buscar a verdade a todo custo pode ser uma tarefa inglória, uma tentação que pode nos conduzir ao fracasso.

Não sabemos exatamente em que medida Lima Barreto teria consciência dessas possíveis associações. Por outro lado, é inegável que tenha sido um autor com grande capacidade de reflexão sobre o sentido da novidade. E não é sem razão que, para muitos, tenha sido tão ou mais moderno do que os modernos. Na conferência *O destino da literatura*, que não chegou a proferir, ele reflete sobre seu ofício:

Parece que nosso dever de escritores sinceros e honestos é deixar de lado todas as velhas regras, toda a disciplina dos gêneros, e aproveitar de cada um deles o que puder e procurar, conforme a inspiração própria, para tentar reformar certas usanças, sugerir dúvidas, levantar julgamentos adormecidos (...) (BARRETO, 2001, p. 79).

Fiquemos com essas palavras, publicadas em setembro de 1921 na revista Souza Cruz. Meses depois, em fevereiro de 1922, a Semana de Arte Moderna de São Paulo anuncia o novo na arte e uma maneira inédita de pensar o Brasil. Mas nem tanto.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In:

___ Notas de literatura I. São Paulo: Duas cidades, 2003.

ABELARDO, Pedro. **A história das minhas calamidades**. Tradução de Ângelo Ricci e Ruy Afonso da Costa Nunes. 4ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Coleção Os pensadores)

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 2004. (Coleção Os pensadores)

ALBERCA, Manuel. **El pacto ambíguo**: de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, p. 59-132.

ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. In: **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, 1991, vol 4, nº 7, pp.66-81.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ARANTES, Marco Antonio. Hospício de doutores. **História, Ciências, Saúde** – **Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.15, n.1, p.49-63, jan./mar. 2008.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução de Roberto Raposo. 10^a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ÁVILA, Myriam. Diários de escritores. Porto: Abre, 2016.

AZEVEDO, André Nunes de (Org.) **Rio de Janeiro**: capital e capitalidade. Rio de Janeiro: Departamento Cultural/ Sr-3 UERJ, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

Questões de literatura e de estética: a teoria do romance.	Tradução
de Aurora Fornoni Bernardini. 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 2014.	-

BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**. 10^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

Lima	Barreto, pre-	cursor do re	omance m	noderno.	Boletim	Bibliográfico
São Paulo: Bi	blioteca Már	io de Andra	ide, nº 03,	1981, p.	9-41.	

BARRANECHEA, Miguel & FEITOSA, Charles (org.) Assim falou Nietzsche : memória, tragédia e cultura. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
BARRETO, Lima. Cemitério dos vivos (memórias). Prefácio de Eugênio Gomes. São Paulo: Brasiliense, 1956a.
Correspondência (ativa e passiva). Prefácios de Antônio Noronha Santos e B. Quadros. São Paulo: Brasiliense, 1956b.
Diário íntimo (memórias). Prefácio de Gilberto Freyre. São Paulo: Brasiliense, 1956c.
Diário do hospício e O cemitério dos vivos . Prefácio de Alfredo Bosi. Organização e notas de Augusto Massi e Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
Diário do hospício e O cemitério dos vivos . Prefácio de Ana Lúcia Machado de Oliveira e Rosa Maria de Carvalho Gens. Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura. Departamento Geral de Informação Cultural. 1ª ed, 2ª tiragem, 1993.
Estudos. Cadernos Nietzsche , São Paulo, v.36 n.1, p. 167-172, 2015.
Feiras e mafuás . Prefácio de Jackson de Figueiredo. São Paulo: Brasiliense, 1956d.
Histórias e sonhos . Prefácio de Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Brasiliense, 1956e.
Impressões de leitura . Prefácio de M. Cavalcanti Proença. São Paulo: Brasiliense, 1956f.
O destino da literatura. Souza Cruz , nº. 58-59, outubro e novembro de 1921.
Prosa seleta . Organização de Eliane Vasconcellos. São Paulo: Nova Aguilar, 2001.
Sátiras e outras subversões : textos inéditos. Organização de Felipe Botelho Corrêa. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.
Toda crônica : Lima Barreto. Organização de Beatriz Resende e Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004a. (Volume 1)
Toda crônica : Lima Barreto. Organização de Beatriz Resende e Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004b. (Volume 2)

Um longo sonho do futuro : diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas. Introdução, organização e notas de Bernardo de Mendonça. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graphia, 1998.
BARTHES, Roland. A câmara clara : nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. (Coleção Saraiva de Bolso)
Aula : aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França pronunciada em 7 de janeiro de 1977. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2010.
Crítica e verdade . Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2011.
O rumor da língua . Tradução de Mario Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes)
Roland Barthes por Roland Barthes. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
BAUDELAIRE, Charles. Sobre a modernidade : o pintor da vida moderna. Organização de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura)
BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: Charles
Baudelaire : um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas v. 3)
Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras
Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas v. 3) Rua de mão única. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas
Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas v. 3) Rua de mão única. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas v. 2) Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. revista. São Paulo:
Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas v. 3) Rua de mão única. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas v. 2) Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas v. 1) Passagens. Organização de Willi Bolle. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo:

BERMAN, Marshall. Tudo o que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. BERTHA, Albertina. Nietzsche. Cadernos Nietzsche. São Paulo, nº 01, v. 36, 2015, p. 139-161. BLANCHOT, Maurice. A Conversa Infinita 3: a ausência de livro. 1ª ed. São Paulo: Escuta, 2010. . O livro por vir. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. BOSI, Alfredo. O cemitério dos vivos: testemunho e ficção. Revista Literatura e sociedade. São Paulo: USP/ FFCLH/DTLLC, nº 10, 2007, p. 13-25. __. A escravidão entre dois liberarismos. In: ____ **Dialética da** colonização. São Paulo, Companhia das Letras, 1992. . Figuras do eu nas recordações de Isaías Caminha. In: Literatura e resistência. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. BRASIL. Decreto nº 4.764, de 5 de Fevereiro de 1903. Dá novo regulamento à Secretaria da Polícia do Distrito Federal. Diário Oficial da União - Seção 1 -12/2/1903, Página 837. BROCA, Brito. A vida literária no Brasil: 1900. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, Academia Brasileira de Letras, 2004. CANDIDO, Antonio. Os olhos, a barca e o espelho. In: _____ A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1987. p. 39-50. . O portador. **Cadernos Nietzsche**. v. 32, 2003. p. 13-22. _. Poesia e ficção na autobiografia. In: ____ A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1987. p. 51-69. CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa (Org.) O cinema e a invenção da

vida moderna. Tradução de Regina Thompson. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**: escritores jornalistas no Brasil de 1904 a 2004. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COSTA, Jurandir Freire da. **História da psiquiatria no Brasil**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1980.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Tradução de Verrah Chamma. Tadeu Capistrano (Org.) Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DAMIÃO, Carla Milani. O declínio do sujeito-sincero: o projeto Rousseau-Gide. In: . Sobre o declínio da sinceridade: filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin. São Paulo: Edições Loyola, 2006. p. 47-101. DELUMEAU, Jean. A confissão e o perdão: as dificuldades da confissão nos séculos XIII a XVIII. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. DIDIER, Beatrice. Le journal intime. Paris: Presses universitaires de France, 2002. DOISTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias da casa dos mortos**. Tradução de Natália Nunes e Oscar Mendes. Porto Alegre: L&PM, 2012. FERNANDES, Florestan. Nota sobre Frederico Nietzsche. Folha da Manhã, 19 de outubro de 1944. FERRAZ, Maria Cristina Franco. Homo deletabilis: corpo, percepção, esquecimento do século XIX ao XXI. Rio de Janeiro: Garamond, 2010. FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. Lima Barreto e o fim do sonho republicano. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995. FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. Trincheiras de sonhos: ficção e cultura em Lima Barreto. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998. _. Uma corda sobre o abismo: diálogo entre Lima Barreto e Nietzsche. Alea: Estudos Neolatinos, v. 6, n. 1, p. 159-173, jun. 2004. FIGUEIREDO, Eurídice. Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção e autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013a. _. Navegação de cabotagem: memórias de Jorge Amado em um álbum de instantâneos. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de (Org.) Escritas do eu: instrospecção, memória e ficção. 1ª ed. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2013b. p. 98-104. FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 23 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013. (Coleção Leituras Filosóficas)

. História da loucura na Idade Clássica. Tradução de José Teixeira

. Nietzsche, Freud e Marx: Theatrum Philosoficum. Tradução de Jorge

Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Lima Barreto. São Paulo: Princípio, 1997.

____. **O que é um autor?** Tradução de António Fernandes Cascais e Eduardo Cordeiro. 3ª ed. Coleção Passagens. Lisboa: Vega, 1992.

FREYRE, Gilberto. Diário íntimo de Lima Barreto (Prefácio). In: BARBOSA, Francisco de Assis (org.). **Obras completas**. São Paulo: Brasiliense, 1956.

FREZZATI Jr., Wilson. Nietzsche e Ribot: multiplicidade e filosofia da subjetividade. **Philósophos**. Goiânia, v. 18, n. 2. p. 263-291.

GALLE, Helmut. Elementos para uma nova abordagem da escritura autobiográfica. **Matraga**, Rio de Janeiro, ano 13, n. 18, 2006. p. 64-91

GOETHE, Johan Wolfgang. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2004.

GOMES, Eugênio. Cemitério dos vivos (Prefácio). In: BARBOSA, Francisco de Assis (org.). **Obras completas**. São Paulo: Brasiliense, 1956.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Cascatas de modernidade. In: _____ Modernização dos sentidos. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HIDALGO, Luciana. A loucura e a urgência da escrita. **Revista ALEA: Estudos Neolatinos**. Rio de Janeiro: UFRJ, nº 02, 2008, p. 227-242.

HOUAISS, Antonio & FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de (coordenadores). Lima Barreto - Triste fim de Policarpo Quaresma (Edição Crítica). 1ª ed. Madri, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, São José de Costa Rica, Santiago do Chile: ALLCA XX, 1997. (Coleção Archivos)

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Kretschmer. 2ª ed. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

KANTON, Kátia. **Tempo e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. (Coleção Temas da arte contemporânea)

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

KNAUSGARD, Karl Ove. **A ilha da infância**: minha luta 3. Tradução de Guilherme da Silva Braga. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**: ensaios. Tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LABARTHE-LACOUE, Philippe & NANCY, Jean-Luc. A exigência fragmentária. Tradução de João Camilo Penna. **Terceira Margem**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano IX, nº 10, 2004. p. 67-94.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LOBATO, Monteiro. A barca de Gleyre. São Paulo: Globo, 2010.

LIMA, Luiz Costa. **Limites da voz**: Montaigne, Schlegel. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

. Sociedade e discurso ficcional. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

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

LUKACS, Georg. **A teoria do romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, 2009.

MAGRÃO, Sérgio & SÁ, Luiz Carlos. Caçador de mim. Intérprete: Milton Nascimento. In: _____. Caçador de mim. São Paulo: BMG Ariola, 1981.

MAN, Paul de. Autobiography as De-facement. **Modern Language Notes**, 94 (1979), p. 919-930.

MARINS, Álvaro. **Machado e Lima**: da ironia à sátira. Rio de Janeiro: Utopos, 2004.

MARTON, Scarlett. Nietzsche: consciência e inconsciente. In: _____. **Extravagâncias**: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche. São Paulo: Discurso editorial e Unijuí, 2000.

_____. **Nietzsche**: das forças cósmicas aos valores humanos. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos**. Tradução de José Carlos Bruni. 4ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Coleção Os Pensadores)

MATHIAS, Marcello Duarte. Autobiografias e diários. **Colóquio Letras**, n. 143/144, p. 41-62, jun. 1997.

MEDEIROS, Maurício de. Notas de um antialcoolista. **Archivos Brasileiros de Psychiatria, Neurologia e Sciencias Affins**, Rio de Janeiro, n.2. 1906.

MELLO, Ana Maria Lisboa de (Org.) **Escritas do eu**: instrospecção, memória e ficção. 1ª ed. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2013.

MICELI, Sergio. **Poder, sexo e letras na República Velha**: estudo clínico dos anatolianos. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MIRANDA, Wander Melo. A ilusão autobiográfica. In: ___ Corpos escritos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MOLLOY, Sylvia. Introdução. **Vale o escrito**: a escrita autobiográfica na américa hispânica. Tradução de Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003.

MOREIRA, J.; PEIXOTO, A. A paranoia e os syndromas paranoides. **Archivos Brasileiros de Psychiatria, Neurologia e Sciencias Affins**, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p.5-33. 1905.

MOSÉ, Viviane. **Nietzsche e a grande política da linguagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

NABUCO, Joaquim. Minha formação. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

NERI, Márcio. Psychoses alcoólicas. Archivos Brasileiros de Psychiatria, Neurologia e Medicina Legal, Rio de Janeiro, n.3-4, 1909.

NIETZSCHE, Friedrich. Acerca da verdade e da mentira. In: ___ **O anticristo**. Tradução de Heloísa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005.

Além do bem e do	mal: pre	lúdio de	uma filos	sofia do	futuro.	Tradução
de Mário Ferreira dos Santo	s. Petrópo	olis: Voz	es, 2012.			

_____. Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Aurora**: reflexões sobre os preconceitos morais. Tradução de Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007.

____. **Ecce homo**: como alguém se torna o que é. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

____. **A gaia ciência**. Tradução de Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2006.

____. **Genealogia da moral**: uma polêmica. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Humano, demasiado humano : um livro para espíritos livres. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
Segunda consideração intempestiva : da utilidade e desvantagem da história para a vida. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
Vontade de poder . Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008b.
OAKLEY, Robert John. Lima Barreto e o destino da literatura . São Paulo: Editora Unesp, 2011.
PEREIRA, Lúcia Miguel. Lima Barreto. Revista Literatura . Rio de Janeiro, 1953, p. 3-32.
Prefácio. In: BARRETO, Afonso Henriques de Lima. Clara dos Anjos . Rio de Janeiro: Mérito, 1948.
PETRARCA, Francesco. De secreto conflictu curarum mearum (Secretum) . Tradutore Enrico Carrara. Milano: Liber Liber, 2006. (Progetto Manuzio)
Ascensão ao Monte Ventoso. In: Le Familiari . Volume 1. Tradutore Ugo Dotti. Argalia: Urbino, 1974, p. 153-161.
PLATÃO. Apologia de Sócrates . Tradução de André Malta. Porto Alegre: L&PM, 2010.
Diálogos : O baquete, Fédon, Sofista, Político. Tradução de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 1ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1972. (Coleção Os pensadores)
PRADO, Antônio Arnoni. Lima Barreto : uma autobiografía literária. São Paulo: Editora 34, 2012.
Lima Barreto: o crítico e a crise. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília, INL, 1976.
PROUST, Marcel. A prisioneira . Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes

Sousa de Alencar. 13ª ed. São Paulo: Editora Globo, 2011. (Coleção Em busca do tempo perdido volume 5)

RICOEUR, Paul. Memória, história, esquecimento. Conferência escrita e proferida em inglês a oito de março de 2003 em Budapeste sob o título: "Memory, history, oblivion" no âmbito de uma conferência internacional intitulada "Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism". Disponível em:

http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_hist oria Acesso em: 27 de outubro de 2016, p. 1-7.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como outro**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

RESENDE, Beatriz. **Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos**. Rio de Janeiro: UFRJ, Unicamp, 1993.

RESENDE, Beatriz. O Lima Barreto que nos olha. **Serrote**, Rio de Janeiro: nº 21, 2015. Editora: Instituto Moreira Sales. p. 1-10.

ROCHA, Fátima Cristina Dias. Lima Barreto e a hibridização dos gêneros literários. **Cadernos do CNFL**. Rio de Janeiro: CICEFIL, nº 07, 2008, p. 133-144.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Confissões**. Tradução de Rachel de Queiroz e José Benedicto Pinto. Bauru:EDIPRO, 2008.

Jose Benedicto Pinto. Bauru:EDIPRO, 2008.
Os devaneios do caminhante solitário . Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1986.
SAMPAIO, Sérgio. Que loucura. In: Tem que acontecer . São Paulo: Continental, 1976.
SANTIAGO, Silviano. Uma ferroada no peito do pé (Dupla leitura de Triste fim de Policarpo Quaresma). In: Vale quanto pesa . Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. O narrador pós-moderno. In: ____ **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. Prosa literária atual no Brasil. In: ____ **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, Fernando Sergio Dumas dos & VERANI, Ana Carolina. Alcoolismo e medicina psiquiátrica no Brasil do início do século XX. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.17, supl. 2, dez. 2010, p.401-420.

SANTUCCI, Jane. A cidade e o espírito da belle époque. In: ___Cidade rebelde: as revoltas populares no Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

_____. **Babélica urbe**: o Rio nas crônicas dos anos 20. Rio de Janeiro: Books, 2015.

SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. Tradução de Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SEIXAS, Raul. Metamorfose ambulante. In: ____. Krig-ha, Bandolo! São Paulo: Philips, 1973.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, João Gonçalves Ferreira Christófaro. **Pequenas, grandes, mínimas ideias: a construção da imagem do escritor nos diários de Lima Barreto**. 2013. 108f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

SILVA, Paula Oliveira. O segredo de Petrarca: notas sobre a presença de Agostinho no De secreto conflictu curarum mearum. **Revista da Faculdade de Letras**, Série Filosofia, vol. 29, 2012, pp. 75-84.

SIMMEL, Georg. **As grandes cidades e a vida do espírito**. Tradução de Arthur Mourão. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009.

SODRÉ, Nelson Werneck. **A história da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

STAROBINSKI, Jean. **Jean-Jacques Rousseau**: a transparência e o obstáculo. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SUSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de Letras**: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VELOSO, Caetano. Trem das cores. In: _____. **Cores, nomes**. São Paulo: Philips, 1982.

VERÍSSIMO, José. Um Nietzsche diferente. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo, v.I n.35, p. 125-132, 2014.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoé. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.