



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Patrícia Roque Teixeira das Chagas Rosa

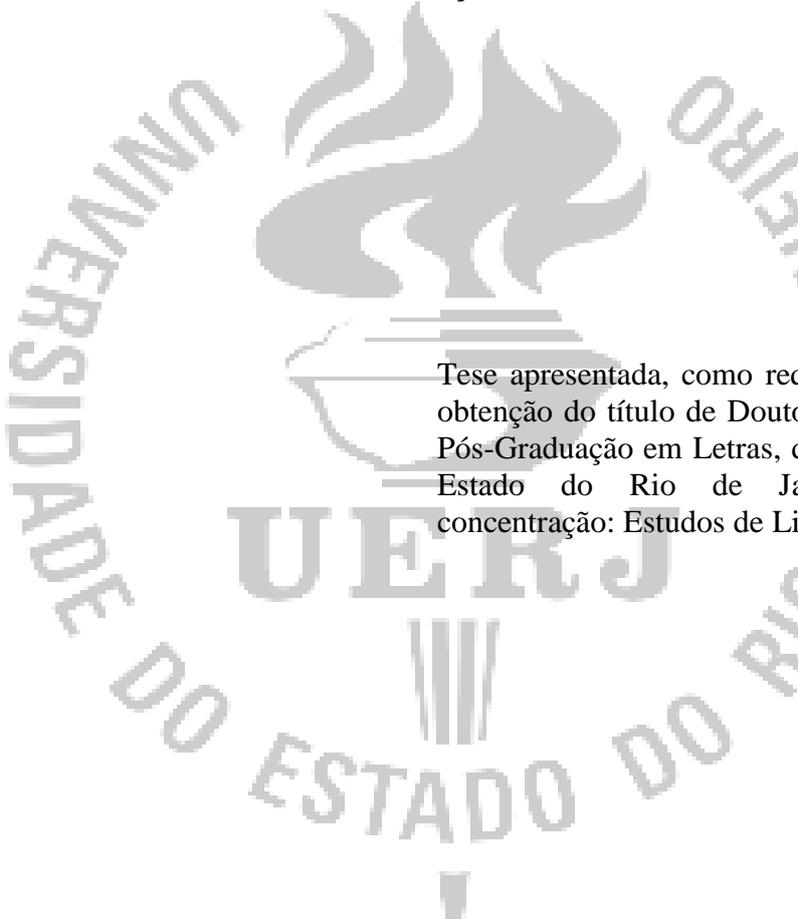
**Lima Barreto e os bastidores da criação literária de *Diário do Hospício***

Rio de Janeiro

2023

Patrícia Roque Teixeira das Chagas Rosa

**Lima Barreto e os bastidores da criação literária de *Diário do Hospício***



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

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

B273 Rosa, Patrícia Roque Teixeira das Chagas.  
Lima Barreto e os bastidores da criação literária de Diário do hospício /  
Patrícia Roque Teixeira das Chagas Rosa. – 2023.  
182 f.: il.

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

1. Barreto, Lima, 1881-1922 - Crítica e interpretação – Teses. 2.  
Barreto, Lima, 1881-1922. Diário do hospício – Teses. 3. Criação (Literária,  
artística, etc.) – Teses. 4. Loucura na literatura – Teses. 5. Literatura  
brasileira – História e crítica – Teses. I. Figueiredo, Carmem Lúcia  
Negreiros de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de  
Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

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

---

Assinatura

---

Data

Patrícia Roque Teixeira das Chagas Rosa

**Lima Barreto e os bastidores da criação literária de *Diário do Hospício***

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

Aprovada em 08 de fevereiro de 2023.

Banca examinadora:

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (Orientadora)  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Fátima Cristina Dias Rocha  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Fátima Maria de Oliveira  
Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca

---

Prof. Dr. Marcelo dos Santos  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2023

## DEDICATÓRIA

Aos meus queridos pais, Manoel (*in memorian*) e Solange.

Ao companheiro e amigo, Felipe.

Ao meu amado filho, Yan.

## AGRADECIMENTOS

À minha família pelo amor e pela compreensão de sempre, bem como por ter acreditado em minha capacidade de trabalho. Sem seu apoio, a realização desta pesquisa não seria possível. Obrigada por estar ao meu lado!

À professora Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo pelas valiosas orientações que foram de suma importância para o desenvolvimento do trabalho. Agradeço muito pelos conhecimentos partilhados, bem como pela amizade e o apoio, sobretudo, nos momentos mais difíceis. Um ser humano inspirador de grande referência para mim!

À banca examinadora, pela gentileza e dedicação na leitura do meu trabalho, em especial, aos professores Leonardo Davino de Oliveira e Marcelo dos Santos pelas críticas primorosas e indicações bibliográficas, no exame de qualificação, que contribuíram para o desenvolvimento da pesquisa.

Aos professores do doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras - UERJ, pelo conhecimento compartilhado, pelas sugestões bibliográficas e pelo incentivo à pesquisa.

À Matildes Demétrio dos Santos e Nilma Lacerda, professoras da graduação, pela sua influência na minha formação acadêmica e pelo incentivo para que eu prosseguisse rumo à pós-graduação.

Aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação da UERJ, pela atenção e pela informação precisa.

Às minhas queridas amigas Isabel Gonçalves, Luana Amarante, Marcela Teixeira e Patrícia Wigg, pela amizade durante todos esses anos e por me fazerem acreditar em mim mesma.

Por fim, expresso minha mais profunda gratidão ao Supremo Deus e a Meishu-Sama pelo conforto e fortalecimento espiritual, o que me impulsionou desenvolver a pesquisa, sem esmorecer diante dos obstáculos enfrentados.

[...] o nosso dever de escritores sinceros e honestos é deixar de lado todas as velhas regras, toda a disciplina exterior dos gêneros e aproveitar de cada um deles o que puder e procurar, conforme a inspiração própria, para tentar reformar certas usanças, sugerir dúvidas, levantar julgamentos adormecidos, difundir as nossas grandes e altas emoções em face do mundo e do sofrimento dos homens, para soldar, ligar a humanidade em uma maior, em que caibam todas, pela revelação das almas individuais e do que elas têm de comum e dependente entre si.

*Lima Barreto*

## RESUMO

ROSA, Patrícia Roque Teixeira das Chagas. *Lima Barreto e os bastidores da criação literária de Diário do Hospício*. 2023. 182 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Lima Barreto, durante sua segunda internação no Hospital Nacional de Alienados, entre 25 de dezembro de 1919 a 2 de fevereiro de 1920, trouxe a lume, no *Diário do Hospício*, suas percepções sobre a realidade manicomial, destinando, posteriormente, a maior parte de seus registros para a composição de seu futuro romance *O Cemitério dos Vivos*. O diário, por se tratar de um texto heterogêneo, repleto de fragmentos discursivos, depreende-se o rico método de trabalho do escritor, que requer leitura, pesquisa, seleção de fontes textuais, coleta de dados sobre o hospício, inserção de elementos biográficos, esboços de ficção e representações sobre o espaço e a comunidade asilar (enfermeiros, guardas, médicos e pacientes). Destacam-se também o descompasso com a cronologia exata, as imbricações entre facto e ficção e a ambiguidade na voz narrativa, fatores que revelam a atualidade das estratégias estéticas escolhidas pelo autor e a composição singular do seu diário, o qual destoa dos moldes preconizados pela tradição literária. Além disso, no texto há a presença de elementos estético-narrativos, reaproveitados de referenciais canônicos e do próprio acervo do escritor, que foram utilizados para compor *O Cemitério dos Vivos*. Desse modo, Lima Barreto não omite do leitor a forma como constrói sua futura obra, levando-o a perceber as etapas de sua escrita e os desdobramentos de seu projeto literário sobre o hospício e a loucura. Portanto, este trabalho visa analisar o processo de criação literária de *Diário do Hospício*, tendo em vista os distintos procedimentos narrativos utilizados. Para isto, a presente pesquisa teve amparo em alguns pontos de abordagem da crítica genética, sem se configurar como um trabalho da referida área, a fim de aprofundar a análise sobre o processo de produção da obra, por meio do levantamento de fontes primárias, como os manuscritos, e o cotejo estabelecido entre o diário, *O Cemitério dos Vivos* e outros textos do autor. Tais aspectos revelam as contribuições efetivas do diário na construção do romance inacabado, fomentando novas releituras sobre a escritura limana.

Palavras-chave: Lima Barreto. *Diário do Hospício*. Literatura. Ciência. Loucura. Criação literária.

## ABSTRACT

ROSA, Patrícia Roque Teixeira das Chagas. *Lima Barreto and the backstage of the literary creation of Diário do Hospício*, 2023. 182 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Lima Barreto, during his second hospitalization at the Hospital Nacional de Alienados, between December 25, 1919 and February 2, 1920, brought to light, in the *Diário do Hospício*, his perceptions about the asylum reality, later allocating most of his his records for the composition of his future novel *O Cemitério dos Vivos*. The diary, as it is a heterogeneous text, full of discursive fragments, reveals the rich method of work of the writer, which requires reading, research, selection of textual sources, collection of data about the asylum, insertion of biographical elements, fiction sketches and representations about the asylum space and community (nurses, guards, doctors and patients). Also noteworthy are the mismatch with the exact chronology, the imbrications between fact and fiction and the ambiguity in the narrative voice, factors that reveal the relevance of the aesthetic strategies chosen by the author and the unique composition of his diary, which differs from the molds advocated by literary tradition. In addition, the text contains aesthetic-narrative elements, reused from canonical references and from the writer's own collection, which were used to compose *O Cemitério dos Vivos*. In this way, Lima Barreto does not omit from the reader the way in which he builds his future work, leading him to perceive the stages of his writing and the developments of his literary project on the asylum and madness. Therefore, this work aims to analyze the literary creation process of *Diário do Hospício*, considering the different narrative procedures used. For this, the present research was supported by some points of approach of genetic criticism, without being configured as a work in that area, in order to deepen the analysis of the production process of the Work, through the survey of primary sources, such as the manuscripts, and the comparison established between the diary, *O Cemitério dos Vivos* and other texts by the author. Such aspects reveal the effective contributions of the diary in the construction of the unfinished novel, encouraging new readings of Lima's writing.

Keywords: Lima Barreto. *Diário do Hospício*. Literature. Science. Craziiness. Literary creation

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Manuscrito de <i>O Cemitério dos Vivos</i> .....	18
Figura 2- Manuscrito de <i>O Cemitério dos Vivos</i> .....	18
Figura 3- Manuscrito de <i>Diário do Hospício</i> .....	21
Figura 4- Manuscrito de <i>Diário do Hospício</i> .....	22
Figura 5- Manuscrito de <i>Diário do Hospício</i> .....	22

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
1	<b>AS FRONTEIRAS DO DIÁRIO BARRETIANO</b> .....	17
1.1	<b>Composição do texto e suas publicações</b> .....	17
1.2	<b>Panorama histórico do gênero e suas funcionalidades</b> .....	25
1.3	<b>A cronologia como regra e o pacto com a sinceridade</b> .....	29
1.4	<b>Complexidade da autoria</b> .....	38
1.5	<b>Intersecções entre recortes e entradas</b> .....	50
2	<b>REPRESENTAÇÕES SOBRE A LOUCURA E A DINÂMICA MANICOMIAL</b> .....	57
2.1	<b>Um passeio histórico sobre os desígnios da insanidade</b> .....	57
2.1.1	<u>Ciência, medicina e política nas primeiras décadas da República no Brasil</u> .....	62
2.2	<b>O espaço asilar e suas dependências</b> .....	76
2.3	<b>As práticas médicas: relação entre saber e poder</b> .....	87
2.4	<b>Guardas e enfermeiros, engrenagens do manicômio</b> .....	101
2.5	<b>Diante do nebuloso espetáculo da loucura: a comunidade de pacientes asilados</b> .....	109
3	<b>CONTRIBUIÇÕES DO DIÁRIO NA COMPOSIÇÃO NARRATIVA DE <i>O CEMITÉRIO DOS VIVOS</i></b> .....	124
3.1	<b>Composição narrativa de <i>O Cemitério dos Vivos</i></b> .....	124
3.2	<b>Construção das personagens Vicente Mascarenhas e Efigênia</b> .....	139
3.3	<b>Proposições sobre o fazer literário</b> .....	148
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	160
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	175

## INTRODUÇÃO

Entre 25 de dezembro de 1919 a 2 de fevereiro de 1920, Lima Barreto vivencia, pela segunda vez, a experiência como interno no Hospital Nacional de Alienados. Durante esse período, ele escreve vários relatos sobre o contexto desolador dessa instituição, em um diário improvisado, composto por diversas folhas avulsas<sup>1</sup>, denominado *Diário do Hospício*. A experiência última de internação deu ao autor fôlego para esboçar uma narrativa composta pelos registros factuais que se coadunam ao processo de criação literária, evidenciando sua matéria-prima de experimentação artístico-literária.

Pelas páginas desse diário improvisado, se espriam diversas notas sobre o espaço asilar e sua população, composta por médicos, guardas, enfermeiros e pacientes. No que se refere a estes últimos, o escritor se debruça sobre os diferentes tipos encontrados, revelando a complexidade do fenômeno da loucura, o qual não se restringe aos manuais médicos. A experiência narrativa resulta do acúmulo de percepções da realidade, acompanhadas pela visão crítica do escritor e sua formação enquanto leitor da tradição, o que contribui para encontrarmos passagens de grande densidade de sentido e de valor estético.

Ao conceder uma entrevista ao Jornal *A Folha*, quando estava internado, o escritor menciona a elaboração do seu projeto sobre “a vida interna dos hospitais de loucos”, determinando a escolha do título “O Cemitério dos Vivos” para o romance a ser desenvolvido. Grande parte das notas do diário foi reaproveitada para o desenvolvimento dos esboços de *O Cemitério dos Vivos*, escritos após a saída do escritor do manicômio. O romance não chegou a ser finalizado, tendo em vista o falecimento do escritor em novembro de 1922.

Ao compararmos os dois textos, são visíveis temas, recursos estéticos, procedimentos narrativos em comum. Embora o diário esteja vinculado ao *O Cemitério dos Vivos*, tendo em vista a reciprocidade dos enunciados, não se trata de afirmar que o primeiro seja apenas de um rascunho literário do segundo. Tal afirmação poderia gerar uma concepção errônea de juízo de valor sobre os textos. Além disso, cabe ressaltar que, apesar de fazerem parte do mesmo projeto literário, os respectivos textos foram escritos em momentos diferentes e possuem contornos próprios, como o fato de pertencerem a gêneros distintos, o que os difere quanto à voz e ao tempo da narrativa. Esses aspectos divergentes mostram os diversos caminhos percorridos pela escrita limana durante o processo de criação literária.

---

<sup>1</sup> O diário do escritor é composto por tiras de papel jornal que foram fornecidas pela equipe médica do hospício.

Em contrapartida, as repetições relevantes nos textos, como o emprego dos mesmos elementos expressivos da linguagem e a transcrição de trechos quase que na íntegra, também nos possibilita conhecer o movimento de criação e alguns dos princípios que regem o percurso criativo. Dentre esses princípios, destaca-se a intertextualidade, que ocorre pela presença de textos anteriores do escritor e pelas referências de textos teóricos e literários canônicos, que serviram substancialmente para a composição das obras.

No primeiro caso, são notórias as contribuições de obras como o romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, as crônicas *As teorias do Dr. Caruru e Da minha cela*, *A lógica do maluco*, os contos *Dr. Fonseca* e *Como o homem chegou*, a partir dos quais há o aproveitamento de temas e elementos estético-narrativos que culminam com as produções do diário e do *O Cemitério dos Vivos*.

No segundo caso, as referências às obras canônicas, como *Recordações da casa dos mortos*, de Dostoiévski, *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, *A vida dos homens ilustres*, de Plutarco, dentre outros, foram realizadas como forma de refletir e abordar o tema em questão por meio de apropriações, analogias e contraposições feitas sobre essas obras. Este procedimento revela a maneira como Lima Barreto trabalha em cima desse diversificado material, o qual serve de matriz para o processo de criação literária.

Embora já tivesse anteriormente construído enredos com personagens diagnosticadas ou vistas como portadoras da loucura, em *Diário do Hospício*, Lima Barreto desenvolve, com maior profundidade, reflexões sobre a tragédia causada pela insanidade, atuando, ao mesmo tempo, como literato e observador sobre a população de alienados, da qual fez parte, atingindo, contudo, um patamar mais alto de ponderações no *Diário do Hospício*, o que, para mim, é um campo fértil a ser explorado. Refundidos no universo literário, longe de serem traços de apenas espontaneidade e de estabelecerem um pacto com a “verdade”, os apontamentos do diário evidenciam a dinâmica complexa de um fazer literário, capazes de ultrapassarem as paredes “inexpugnáveis” do Hospital Nacional de Alienados e de se perpetuarem no tempo. Tal estudo partiu dos resultados da dissertação *Nos bastidores da criação do Diário do Hospício*, defendida por mim em 2012, no Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Letras da UFF, o que me impulsionou ir um pouco mais além.

A partir das considerações expostas, o propósito do trabalho é analisar o processo de criação literária do *Diário do Hospício*, tendo em vista os distintos procedimentos narrativos e recursos estéticos que foram utilizados para compor esse diário. Tal processo revela a atualidade das estratégias estéticas escolhidas pelo escritor e nos leva a estabelecer uma nova releitura no modo como o diário barretiano foi rotulado pela crítica literária. Ademais, a partir

dessa análise, podemos observar as contribuições efetivas dele no processo de construção do romance *O Cemitério dos Vivos* e, assim, compreender melhor o projeto literário do escritor.

Quanto ao título atribuído ao trabalho, ele tem como premissa as considerações de Philippe Willemart (1999) sobre o manuscrito ser considerado uma espécie de “bastidor”, uma vez que nele encontramos as etapas de criação de um texto, ou seja, sua gênese. No caso da análise do diário barretiano, ela foi realizada diretamente com as sucessivas edições críticas do texto, tendo em vista as dificuldades com o manuscrito (estado precário de conservação, trechos ilegíveis, etc.). Mesmo assim, o diário se torna a peça chave para penetrar no mistério da criação, nos levando a ter acesso aos primeiros esboços do projeto literário de Lima Barreto e parte das etapas de elaboração. Além disso, ao empregarmos a palavra “bastidores” no título da presente tese, a finalidade é estabelecer um duplo movimento de estudo sobre a obra, uma vez que levamos em consideração não só o processo de criação, mas também a análise literária sobre a narrativa desenvolvida, um fio condutor que possibilita ao leitor adentrar por entre os portões do Hospital Nacional de Alienados e ter acesso à dinâmica do hospício, uma realidade inimaginável, a qual poucos tinham acesso.

Para dar consistência ao estudo da obra, houve uma preocupação em amparar a pesquisa na teoria literária e na crítica genética, como forma de aprofundar a análise sobre a temática da obra e seu processo de produção, levando em consideração o cotejo entre o diário, o romance inacabado e outros textos do autor. Buscamos estabelecer uma sequência organizada com a finalidade de que o interlocutor siga a discussão. Também nos servimos das notas explicativas das edições críticas para fundamentar a presente tese.

Assim, com o intuito de dar corpo a esta pesquisa, o trabalho foi dividido em três capítulos com os respectivos títulos: “As fronteiras do diário barretiano”, “Representações sobre a loucura e a dinâmica manicomial” e “Contribuições do diário na composição narrativa de *O Cemitério dos Vivos*”.

O capítulo I, “As Fronteiras do diário barretiano”, apresenta o impasse quanto ao estabelecimento do *Diário do Hospício* nas sucessivas edições e discute sobre a recepção crítica da obra que a vincula, de maneira geral, ao caráter autobiográfico, sinalizando para relação visceral entre vida e literatura. A partir dessa problematização inicial, foi realizado um mapeamento sobre o texto, sua composição e as distintas abordagens realizadas, como forma de destacar a sua hibridez e a distensão de suas fronteiras, contrapondo-o às cláusulas vigentes, o calendário e o pacto referencial, apontadas por Maurice Blanchot (2005) e Philippe Lejeune (2008) na definição do gênero em questão.

Tendo como referência o panorama histórico sobre as funcionalidades adquiridas pelo gênero diário, isto nos leva a identificar as diferentes orientações da escrita do *Diário do Hospício* e como o escritor se vale delas de uma forma particular no exercício literário contínuo que identificamos desde a primeira entrada. Sobre este ponto, a postura crítica do presente estudo acerca dos aspectos da subjetividade, não se volta apenas para a história de vida do escritor, uma vez que vincular o diário meramente à questão biográfica é altamente limitador e restringe a análise da obra. Dessa forma, também foram analisadas as imbricações das instâncias discursivas que perpassam o diário, tendo como apoio teórico Leonor Arfuch (2010) e Dominique Maingueneau (2006), que contribuem para esclarecer a ambiguidade que toca a voz narrativa.

No último subitem do capítulo, analisamos os apontamentos do diário, denominados de recortes, organizados na última entrada, que foram aproveitados e reescritos no decorrer das demais entradas. Na seleção e reelaboração dessas notas, o escritor deixa entrever o processo de elaboração estética e de como ele se vale do substrato vivido na transposição do espaço de criação.

Para o desenvolvimento deste capítulo, Philippe Lejeune (2008), Maurice Blanchot (2005), Leonor Arfuch (2010) e Márcio Seligmann-Silva (2009) também foram utilizados para esclarecer e problematizar alguns aspectos conceituais sobre a forma do diário, bem como a distensão desse espaço, sobretudo, no processo de criação literária.

O segundo capítulo, “Representações sobre a loucura e a dinâmica manicomial”, tem como proposta investigar de que maneira Lima Barreto estabelece as representações sobre o espaço do hospício e sua população (enfermeiros, guardas, médicos e pacientes) para abordar o tema da loucura e a dinâmica manicomial, bem como as distintas estratégias de escrita utilizadas para compor sua narrativa.

Num primeiro momento, é traçado um breve percurso histórico, ditado por Michel Foucault, em *História da loucura na Idade Clássica* (1978), com o intuito de mapear as diversas concepções da loucura e suas formas de tratamento. Aliado ao estudo de Foucault, o contexto histórico da Primeira República no Brasil é exposto, mas precisamente a visão médica da época, apoiada no cientificismo europeu. Este panorama teve por finalidade auxiliar na análise de questões que envolvam o posicionamento de Lima Barreto em torno da origem da insanidade e de teorias científicas que a relacionavam à herança genética e à questão racial. Como forma de auxiliar no panorama histórico estabelecido, nos apoiamos também nas contribuições valiosas de estudiosos como Jurandir Freire da Costa (2007),

Magali Gouveia Engel (2001), Abdias Nascimento (2019), Silvio Almeida (2020), dentre outros.

Em um segundo momento, são mostrados recursos estéticos-narrativos utilizados pelo autor no processo de criação literária, os quais ilustram como se dava a dinâmica manicomial, tendo em vista as representações sobre os diferentes compartimentos do espaço asilar e o funcionamento da instituição, que ocorria por meio dos médicos, guardas e enfermeiros. Dentre os recursos usados, destacam-se o reaproveitamento de elementos linguísticos e expressivos da linguagem de textos literários do próprio escritor, bem como o diálogo estabelecido com textos da tradição literária, para compor a narrativa do diário. Como forma de auxiliar no desenvolvimento da análise sobre a utilização de referenciais literários no processo de composição narrativa do diário, foram exploradas as considerações teóricas de T.S. Eliot (1989), que abordam o processo de criação artística, o qual ocorre em textos literários, tendo em vista o trabalho criativo e crítico de escritores sobre apropriação e transmutação das fontes utilizadas.

No último momento do segundo capítulo, é analisada como ocorre a representação da comunidade de internos no espaço do diário, levando em consideração a qualidade literária dos relatos registrados para representar os diferentes tipos de pacientes. É possível perceber que um dos princípios que move o texto está na intencionalidade de transportar o leitor para a experiência da alteridade, tão cara a Lima Barreto, proporcionando visibilidade a grupos que, historicamente, foram excluídos, tendo sua liberdade cerceada. Seus relatos evidenciam o sofrimento dos pacientes asilados, além de revelar a ineficácia da medicina no tratamento da loucura, denunciando a violência nos métodos utilizados. Ao representar cenas protagonizadas por seres humanos considerados “loucos”, o autor imprime na história marcas indelévels do que de fato se constituiu o Hospital Nacional de Alienados, tirando dos escombros o que poderia ter sido esquecido. Nesse sentido, o hospício e a insanidade se tornam, no exercício criativo da escrita de Lima Barreto, mais que uma temática: eles reconfiguram os modos de inteligibilidade sobre a realidade manicomial e suscitam uma narrativa que não se pauta em uma sequência linear dos episódios retratados.

A partir das reflexões ensejadas nos capítulos anteriores, levando em consideração as especificidades do diário barretiano e as estratégias estético-narrativas contempladas para representar a dinâmica manicomial, o terceiro capítulo, “Contribuições do diário na composição narrativa de *O Cemitério dos Vivos*”, visa analisar temas, recursos estéticos e procedimentos narrativos do *Diário do Hospício* que foram reaproveitados para desenvolver o romance.

Ao observar as contribuições do diário, reitera-se o posicionamento da presente tese sobre o valor literário que o texto carrega, uma vez que ele está para além de servir apenas como um suporte de uma experiência limite, vivenciada no hospício. Ademais, por meio da análise da composição do romance e de sua abordagem temática, é possível identificar as motivações e propósitos dos fragmentos do diário, que isolados nem sempre é possível depreender seu significado, porém ao serem incorporados no romance, seu sentido se amplia.

No primeiro momento, é realizado um levantamento sobre a composição dos capítulos e temas explorados em *O Cemitério dos Vivos*, relacionando-os aos trechos do diário que foram reescritos e modificados nos episódios narrados. Durante a análise, são evidenciados os recursos estéticos utilizados nas obras, os aspectos convergentes e divergentes entre os elementos da narrativa de cada texto.

No segundo momento, são mostradas as contribuições de trechos do diário na composição e caracterização dos personagens o narrador Vicente Mascarenhas e sua esposa Efigênia, figuras relevantes no enredo do romance. Observamos novamente a presença de referências externas, como a biografia do filósofo francês Pedro Abelardo, escrita por Lewis, em que é tratado o trágico romance do filósofo com a jovem Heloísa de Argenteuil. Este material serviu como substrato na composição dos referidos personagens, expandido as representações sobre os mesmos. Além disso, revisitamos as considerações de Dominique Maingueneau (2006) para analisar a composição do narrador Vicente Mascarenhas, levando em consideração a intersecção do biográfico e do ficcional. São perceptíveis as fissuras desse processo, evidenciando um personagem que não se resume apenas aos infortúnios do autor.

No terceiro momento, analisamos os fragmentos do diário, utilizados para compor o tema acerca da função da criação literária explorada em *O Cemitério dos Vivos*. Desde o primeiro capítulo, o narrador Vicente Mascarenhas se dispõe a construir um romance, revelando sua atividade literária para o leitor no decorrer da trama ficcional, mostrando o processo de composição de sua obra. Processo este atrelado à formação do narrador-escritor como leitor da tradição, que se apoia nela, não apenas para apropriar-se, mas para modificar essa matriz no contexto específico de abordagem sobre a rotina manicomial.

Percebe-se que tanto no diário, como no romance, o tema da função da criação literária está atrelado ao direcionamento da narrativa voltada para a constituição dos diferentes pacientes asilados. Pela escrita dos episódios, nota-se a inovação na forma de se narrar, levando em consideração a necessidade de abarcar o contexto instável do hospício e as distintas subjetividades que nele habita. Dessa forma, Lima Barreto distende o gênero romance, sob o modelo vigente do século XIX, ao abordar o tema de uma maneira que destoa

da forma tradicional do gênero, tendo em vista a configuração de uma narrativa inacabada, personagens com dimensão interna, tempo não linear, dentre outros. Ocorre também a quebra com a perspectiva romântica de se fazer literatura, como se fosse uma atividade original, sem vínculos com a tradição. Os recursos estéticos escolhidos nos auxiliaram a depreender o método de trabalho de Lima Barreto, que resulta na composição de um projeto literário que revela os bastidores de suas obras, sendo notórios os desdobramentos e reconfigurações realizadas.

Como forma de auxiliar no desenvolvimento da pesquisa, as contribuições de Cecília Almeida Salles (2008) e Telê Ancona Lopez (2007) foram de grande relevância, uma vez que nos deu suporte para identificar e analisar as diferentes composições encontradas nos textos, os percursos de sua produção, bem como as referências textuais utilizadas para a composição das obras em estudo. Embora não tenhamos acesso a todo movimento de criação<sup>2</sup>, ao analisarmos, pelo menos, uma parte dele, foi possível evidenciar a riqueza da produção literária de Lima Barreto.

Com base nas discussões apontadas nos capítulos acima, o presente estudo fomenta novas releituras do diário, a partir de como o autor se vale do substrato vivido no processo de recriação literária. O *Diário do Hospício* é inacabado, mas não incompleto. No que se propôs, desde a primeira página, Lima soube cumprir e ir além do que antevia. Portanto, não temos nada a concluir nem a terminar, apenas trilhar por caminhos percorridos pela escrita barretiana, tendo como ponto de partida o próprio confinamento asilar.

---

<sup>2</sup> Afirmação baseada nos estudos de Cecília Salles sobre não se ter acesso a todo o movimento de criação: “Não temos acesso a todos índices, ou seja, a todos os registros que o artista faz ao longo do processo. Além disso, o processo criador é repleto de decisões que não deixam rastros. Desse modo, por mais completo que seja o dossiê com o qual lidamos, não temos acesso a todo o caminho criativo, mas a muito desse percurso” (2008, p.56).

## 1 AS FRONTEIRAS DO DIÁRIO BARRETIANO

### 1.1 Composição do texto e suas publicações

*O Diário do Hospício* foi escrito por Lima Barreto durante seu segundo internamento<sup>3</sup> no Hospital Nacional de Alienados, localizado na Praia Vermelha, Rio de Janeiro. Os primeiros relatos são datados a partir do dia 04 de janeiro de 1920, dez dias após a entrada do escritor no manicômio.

O texto é dividido em duas partes: a primeira é composta por nove capítulos e a segunda é formada por notas esparsas, também chamadas de recortes, que integram o décimo capítulo. O diário não chegou a ser finalizado e suas partes foram publicadas apenas trinta e um anos após a morte do escritor.<sup>4</sup> Grande parte de suas notas foram reaproveitadas e desenvolvidas em *O Cemitério dos Vivos*.

Os manuscritos dos dois textos estão armazenados separadamente na Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional, Coleção Lima Barreto. Quanto ao estado de conservação do diário, ele é composto por tiras de papel, sendo ora pautado, ora sem linhas, com anotações feitas, em sua maioria, a lápis na frente e no verso. Algumas das folhas possuem bordas danificadas e, por vezes, exibem manchas e até mesmo pequenos furos, sendo possível verificar sua condição precária, o que compromete a legibilidade de certas passagens.

Ao refazermos a contagem das tiras de papel, contrariando as edições que afirmam que o manuscrito do diário é composto por 79 tiras, foi detectado que ele possui 81 tiras no total, somando as duas partes<sup>5</sup>. A primeira contagem está baseada no quantitativo levantado pelos organizadores da Biblioteca Nacional, em que ocorre um duplo equívoco: há referência a sete tiras da primeira entrada, quando, na verdade, são oito. E na parte dos recortes existe uma folha que não foi incorporada à contagem. Nela consta apenas uma frase sublinhada “Diário do Hospício”. Somente é possível ter acesso a ela no manuscrito original, já que não foi microfilmada e tampouco foi publicada como os demais recortes, o que nos causa grande estranheza. No caso de *O Cemitério dos Vivos*, todos os recortes foram inclusos na contagem,

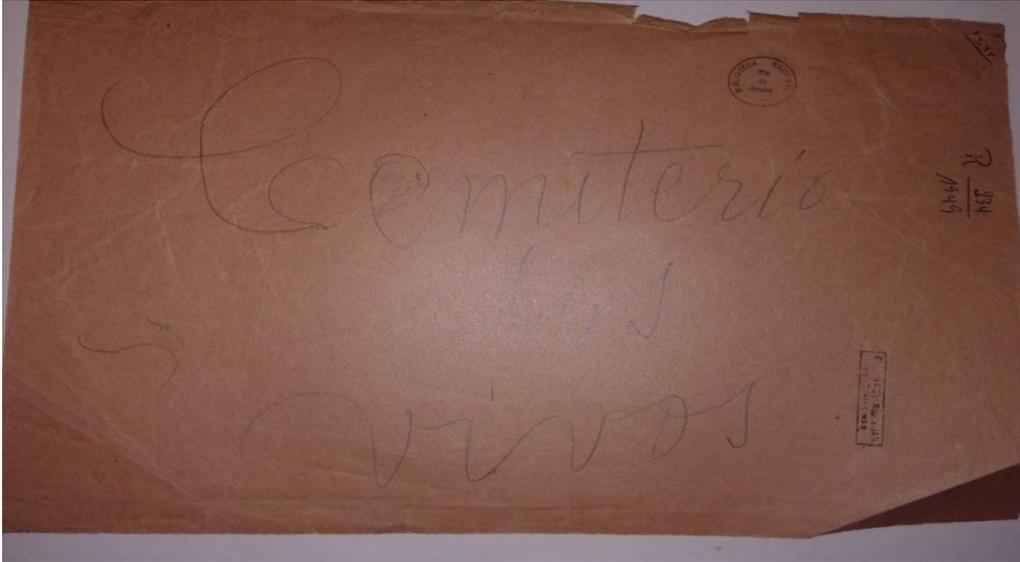
<sup>3</sup> O autor permaneceu internado entre os dias 25 de dezembro de 1919 a 2 de fevereiro de 1920.

<sup>4</sup> Nesse sentido, a publicação do *Diário do Hospício* difere de *O cemitério dos vivos*, já que os 21 recortes pertencentes ao futuro romance não foram publicados, mas apenas os cinco capítulos que compõem a primeira parte do manuscrito.

<sup>5</sup> São 63 tiras de papel da primeira parte mais 18 tiras de recortes.

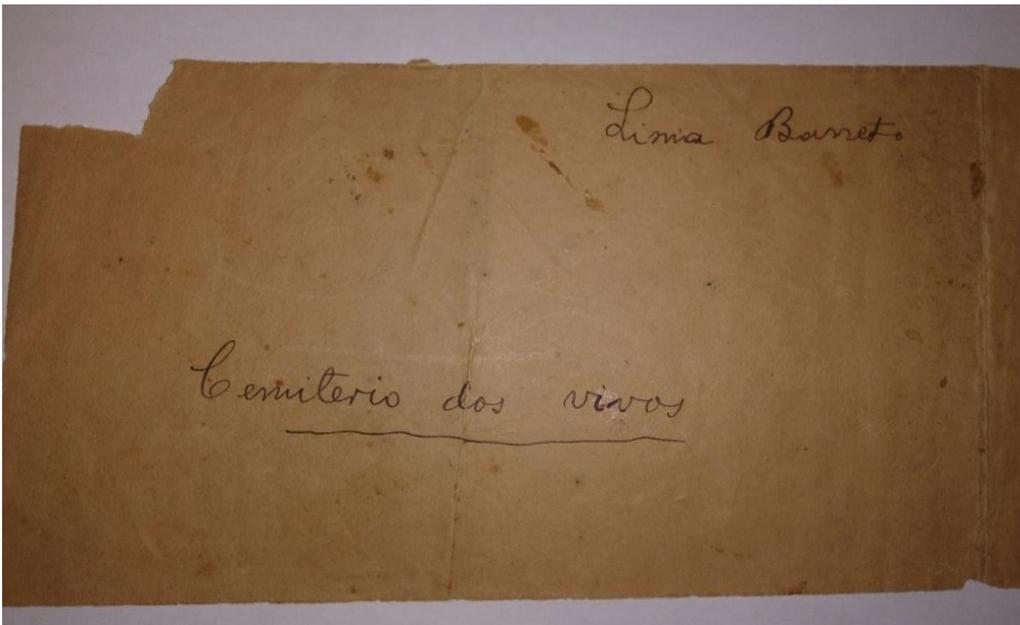
inclusive duas folhas que contém somente o título da obra.

Figura 1- Manuscrito de *O Cemitério dos Vivos*



Legenda: Folha do manuscrito, com título a lápis, encontrada nos recortes de *O Cemitério dos Vivos*.  
Fonte: BIBLIOTECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO.

Figura 2- Manuscrito de *O Cemitério dos Vivos*



Legenda: Folha, com o título a caneta, encontrada nos recortes de *O cemitério dos Vivos*.  
Fonte: BIBLIOTECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO.

Um fator importante que nos auxilia na compreensão sobre a finalidade de o *Diário do Hospício* é uma entrevista concedida por Lima, publicada no jornal *A Folha*, em 31 de janeiro de 1920, quando estava internado no Hospital Nacional de Alienados. Nessa entrevista, o escritor relata o propósito de elaborar um projeto literário acerca da “vida interna dos hospitais de loucos”:

Tenho coligido observações interessantíssimas para escrever um livro sobre a vida interna dos hospitais de loucos. Leia *O Cemitério dos Vivos*. Nessas páginas contarei, com fartura de pormenores, as cenas mais jocosas e as mais dolorosas que passam dentro dessas paredes inexpugnáveis. Tenho visto cousas interessantíssimas. (BARRETO, 1956, p. 257)

As anotações que o escritor admitiu ter coligido fazem parte do *Diário do Hospício* e serviram de rascunho para o futuro romance. Lima Barreto idealizava escrever uma obra que tinha como tema a rotina de um hospício, determinando a escolha do título *O Cemitério dos Vivos* para o livro a ser escrito. Entretanto, somente o primeiro capítulo veio a ser publicado pelo autor, ainda em vida, na revista *Sousa Cruz*, em janeiro de 1921, com o título *As origens*.

Além da entrevista concedida por Lima indicando o nome atribuído ao seu futuro romance, correspondências trocadas entre o escritor e o editor Francisco Schettino confirmam o seu propósito. Numa carta de Schettino, datada em 21 de janeiro de 1920, ele menciona o suposto título, dando a entrever uma possível oscilação na denominação da obra: “Que tens a dizer-me, meu caro, Lima, além das tropelias do teu Sepulcro dos vivos, se é assim que vais denominar o teu novo livro” (SCHETTINO, apud. BARRETO, 1956, p.95). Em contrapartida, na carta do editor, datada em 7 de fevereiro de 1920, ou seja, 17 dias depois, ele se refere à obra como “o teu Cemitério dos vivos” (1956, p.96). Na missiva de Lima ao editor, datada em 21 de abril de 1921, ele faz menção sobre a dificuldade em desenvolver seu romance, estabelecendo a mesma denominação inicial: “Ainda não pude escrever, ou começar a escrever meu Cemitério dos vivos” (BARRETO, 1956, p. 122).

No próprio *Diário do Hospício*, o autor relaciona o espaço do hospício a um cemitério que comporta doentes de todas as classes sociais: “Aqui, no Hospício, com suas divisões de classe, de vestuário, etc., eu só vejo um cemitério: uns estão de carneiro e outros de cova rasa.” (BARRETO-DH, 1988, p. 57). A denominação feita ao hospício reitera a intencionalidade do escritor em fazer uso da expressão “Cemitério dos vivos” como título de sua futura obra.

É interessante lembrar que Lima leu o relato de viagem do diplomata brasileiro Henrique C. R. Lisboa *A China e os chins* (1888), no qual há várias gravuras, dentre elas, a do cemitério dos vivos de Cantão. Dado que pode tê-lo influenciado ao denominar sua obra. Tal aproximação resultou no título definitivo: *O Cemitério dos Vivos*. A escolha é justificada no romance em duas passagens do terceiro capítulo. A primeira diz: “Parece [o hospício] tal espetáculo com os célebres cemitérios de vivos que um diplomata brasileiro [...] diz ter havido em Cantão, na China” (BARRETO-CV, 1988, p. 148). Na segunda, o narrador descreve os tipos de pavilhões destinados a doentes como os epiléticos e os tuberculosos, relacionando estes últimos aos chins: “Havia o de epiléticos, o de tuberculosos, e neste eu vi um chim, no último grau, deitado numa cama, debaixo de uma árvore frondosa, que me lembrou de novo o Cemitério dos Vivos de Cantão” (1988, p. 154). O peso do título, que contém a palavra cemitério, lugar dos mortos, faz jus ao julgamento realizado pelo autor acerca do que testemunhou durante a internação.

A escolha de seu projeto em optar pela construção de um romance se deve, em parte, por se tratar de um gênero com grande potencial criador, tendo em vista sua elasticidade em permitir a concentração de outros gêneros, aspectos que confluem com o senso artístico e experimental do escritor. Isto nos faz pensar numa possível pergunta: por que, então, o uso do diário no esboço de sua obra, já que ele deixa entrever seu interesse pelo romance? Uma das respostas possíveis está atrelada ao fato de se tratar de um gênero que tem abertura para concentrar apontamentos, anotações simples, citações, além de poder reunir, assim como o romance, outros gêneros literários. As partes do diário evidenciam seu sentido, finalidade e etapas de elaboração, sendo, portanto, um espaço destinado para a exposição mais experimental dos fatos e, ao mesmo tempo, pode ser direcionado à recriação literária.

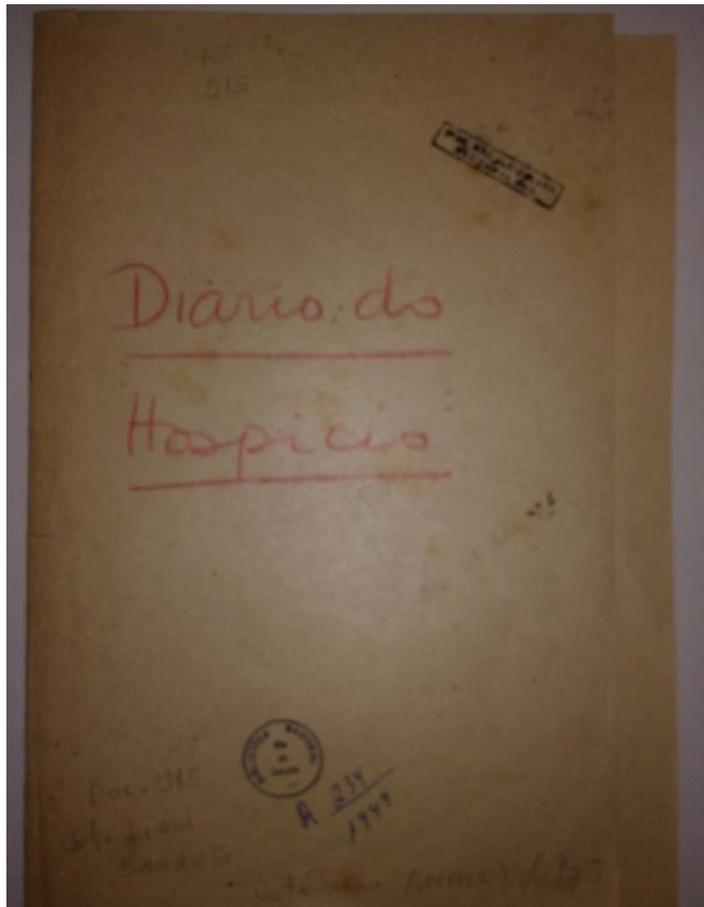
No entanto, uma das razões de Lima Barreto de se valer do diário no processo de recriação literária, sem a intenção de publicar sua obra neste formato, pode ser compreendida por meio de um depoimento relatado no *Diário íntimo*, datado em três de janeiro de 1905, no qual o escritor deixa entrever a intencionalidade de não escrever uma autobiografia:

Se essas notas forem algum dia lidas, o que não espero, há de ser difícil explicar esse sentimento doloroso que eu tenho de minha casa [...] é de tal forma nuançoso a razão de ser disso, que para ser bem compreendido exigiria uma autobiografia, que nunca farei. Há cousas que, sentidas em nós, não podemos dizer. (BARRETO, 1998, p.44)

Quanto ao título do texto, na primeira página do manuscrito, ele não aparece. A indicação que existe é a data e referência ao nome da primeira entrada: “O pavilhão e a pinel”.

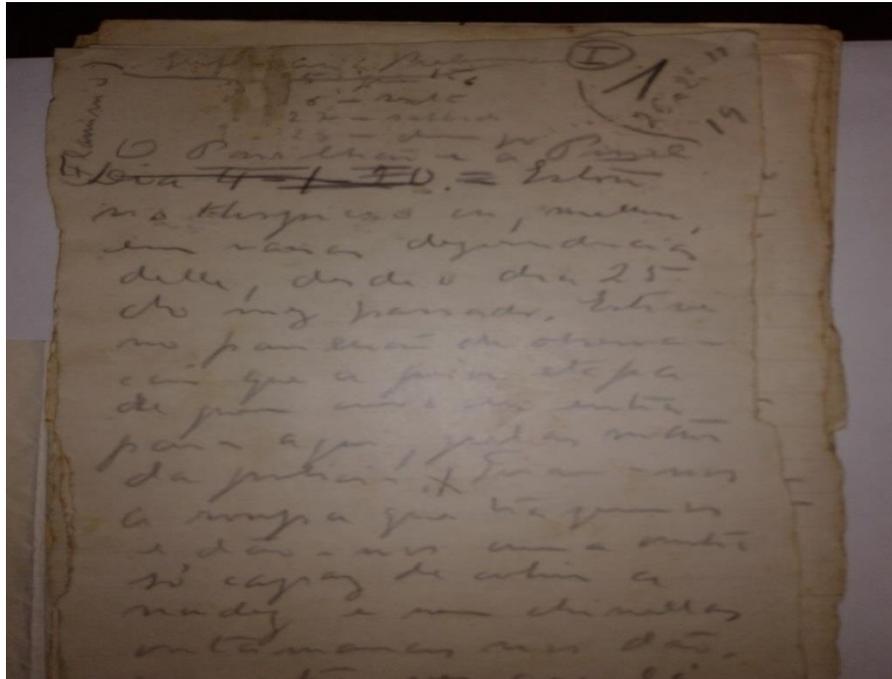
Nesse caso, constatamos que o título atribuído está baseado na folha solta, encontrada entre os recortes: “Diário do Hospício”. É importante observar que não há um contexto ou um referencial que indique que a frase seria de fato o título a ser dado ao texto produzido dentro manicômio. Cabe reiterar que os recortes são anotações esparsas, de conteúdos diversos. Dessa forma, a frase pode ser apenas mais um apontamento dentre outros.

Figura 3 – Manuscrito de *Diário do Hospício*



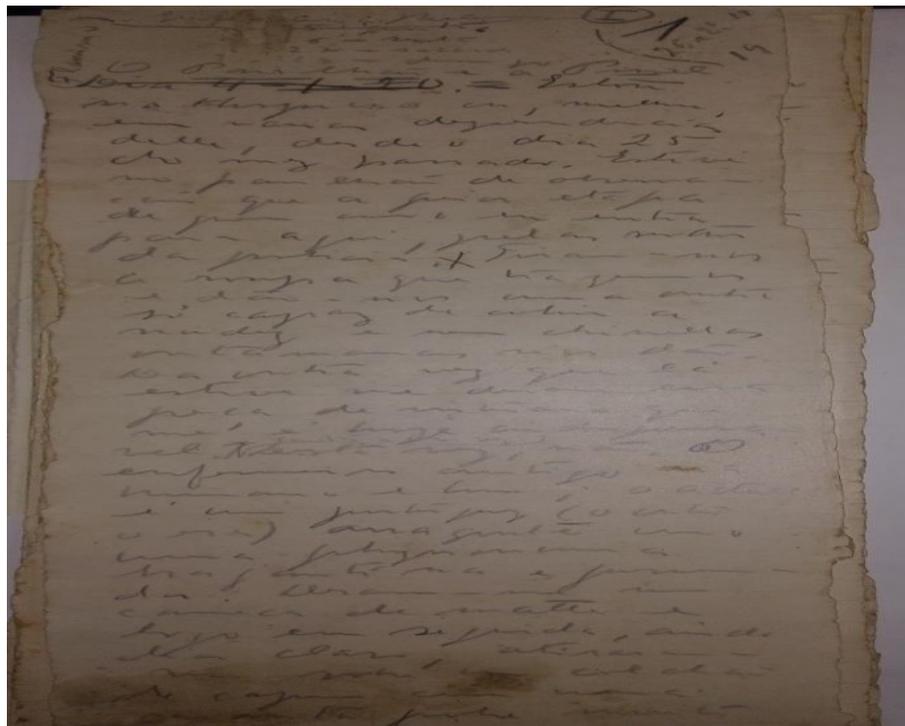
Fonte: BIBLIOTECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO.

Figura 4 - Manuscrito de *Diário do Hospício*



Legenda: Primeira página do manuscrito com data e o título da primeira entrada.  
Fonte: BIBLIOTECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO.

Figura 5 - Manuscrito de *Diário do Hospício*



Fonte: BIBLIOTECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO.

Os organizadores e as editoras das sucessivas edições aproveitaram a frase “Diário do Hospício” para dar nome ao texto, talvez para facilitar sua localização no acervo da biblioteca, bem como na organização de uma edição e sua comercialização. Tudo indica que houve uma precipitação das edições no ato de intitular a obra sem uma nota explicativa, o que pode fazer com que o leitor acredite que Lima Barreto tenha sido responsável pelo suposto título, fato que não pode ser comprovado.

No entanto, tendo em vista que o texto possui traços que convergem com o gênero em questão, a escolha do título não é de toda arbitrária. Entretanto, para a época em que foi escrito, ele se sustentaria como diário até certo ponto, pois ganha novas culminâncias que divergem das categorias tradicionais utilizadas na classificação do gênero.

A problematização em torno do estabelecimento da obra nos remete à organização do *Diário íntimo* que foi realizada, pela primeira vez, pelos mesmos organizadores na edição de 1953. O texto é composto por anotações do escritor em várias cadernetas e cadernos com recortes de jornais datados. O título diverge do original “Um diário extravagante”, atribuído pelo próprio Lima. Tal alteração compromete e delimita o texto, uma vez que “íntimo” não abarca ou não dá conta da estratégia literária do escritor, já que a concepção da palavra atribuída é direcionada a um tipo de diário que é mais voltado para o registro de experiências pessoais. O sentido do léxico “extravagante”, conforme o seu significado no dicionário, se relaciona ao que está fora do uso geral, habitual ou comum, traço este que incita a atividade de uma escrita em construir um texto que distende as fronteiras do gênero em questão, sem abandoná-las totalmente. Atividade essa que também encontramos nos esboços do *Diário do Hospício*.

Em uma carta do autor direcionada ao jovem escritor Jaime Adour da Câmara, datada em 27 de julho de 1919, ele relaciona o *Diário íntimo* a um espaço destinado a coletar seus artigos: “Sempre pensei em publicar alguns dos meus artigos em livros. Eu os tenho, como meu diário” (BARRETO, 1956, p.171). No caso do *Diário do Hospício* há semelhanças com a prática do *Diário íntimo*. Nele não ocorre necessariamente a coleta de artigos de jornais, mas a reunião de comentários sobre leituras diversas, referenciais e citações de textos teóricos e literários, esboços ficcionais, anotações que, de alguma forma, o auxiliaram na sua atividade como escritor-intelectual, o que evidencia sua proposta de atribuir aos seus diários uma prática voltada para o exercício literário.

Outro ponto que nos chama atenção é a publicação do texto: há divergências entre as edições que podem ser atribuídas à dificuldade das editoras em compreender o sentido e a finalidade dos seus fragmentos. A primeira publicação, lançada em 1953, pela Editora

Brasiliense, veio acompanhada de o *Diário íntimo*, em um único volume, tendo em vista a semelhança dos textos no que se refere à classificação de gênero.

Em 1956, a Brasiliense publica novamente o texto, com alterações: o *Diário do Hospício* deixa de fazer parte de o *Diário íntimo* para ser incorporado a *O Cemitério dos Vivos (memórias)*, um dos volumes da coleção obras completas de Lima Barreto, lançado pela editora. Nessa edição, o diário é uma das quatro partes que integra o volume com o título de *Diário do Hospício (apontamentos)*. De acordo com a editora, os dois textos foram publicados dessa forma, pois são complementares, chegando a se confundirem, devido, por exemplo, à recorrência de temas como o do alcoolismo, o da loucura e o tom confessional presente nas duas narrativas. Também foi levado em consideração o fato de fazerem parte do mesmo projeto literário do escritor.

A separação proposta por Francisco de Assis Barbosa nos parece coerente, pois estamos diante de duas práticas diáristicas distintas. O *Diário íntimo*, escrito entre o período de 1900 a 1921, é composto por vários recortes de jornais, notas sobre impressões de leituras diversas, citações de trechos de obras lidas, esboços de obras do próprio escritor, registro de contas a pagar e a receber, dentre outros. No *Diário do Hospício*, escrito apenas durante o período de confinamento, o autor volta seu olhar para as questões próprias do ambiente hostil e opressor do manicômio, reunindo notas sobre a rotina asilar, trechos de obras lidas e esboços literários que buscam traduzir a experiência de internação.

Na esteira das publicações, em 1988, a edição publicada pela Biblioteca Carioca veio com o título *Diário do Hospício; O Cemitério dos Vivos*. Os textos aparecem separados, tendo em vista a peculiaridade de cada um, sobretudo na forma. Diferente da edição anterior, no prefácio de Ana Lúcia Machado e Rosa Maria de Carvalho Gens não se afirma que um texto faz parte do outro, mesmo que ambos possuam passagens bastante semelhantes. Apesar de não existir a palavra “apontamentos” no título, as organizadoras reiteram a ideia de que o *Diário do Hospício* contém “apontamentos” do autor. Esta edição reeditada em 1993, sob a organização das mesmas autoras, pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, possui uma pequena mudança no título: *Diário do Hospício e O Cemitério dos Vivos*. O acréscimo da conjunção “e” ao título transmite com mais clareza a forma separada de publicação dos dois textos dentro de um mesmo volume.

No caso da edição lançada pela Cosac Naify, 2010, o *Diário do Hospício* é publicado separadamente de *O Cemitério dos Vivos*, utilizando a edição de 1993 como texto base, inclusive o título atribuído é o mesmo. Nessa edição há o prefácio de Alfredo Bosi, em que faz menção à entrevista concedida por Lima ao jornalista sobre sua futura obra literária: “Não

deixa de exortar o jornalista a ler *O Cemitério dos Vivos*, quando saísse em livro. Referia-se provavelmente ao diário e não à novela que receberia o mesmo título.” (BOSI, apud. BARRETO, 2010, p. 33). Com base na entrevista do escritor, Bosi depreende uma possibilidade de leitura em que o título referido por Lima é, na verdade, atribuído às anotações que ele vinha desenvolvendo no manicômio, o que contraria o título atribuído pelos organizadores e as edições do texto.

Na edição lançada pela Companhia das Letras, de 2017, os títulos dos textos também são publicados separadamente, sem o uso da conjunção “e” para separá-los, assim como a edição de 1988. O prefácio é o de Alfredo Bosi, o mesmo publicado na edição de 2010. Na apresentação do texto, há menção à digitalização do manuscrito realizada pela Biblioteca Nacional, encontrado no site da Instituição, porém apenas o terceiro capítulo “Minha bebedeira e minha loucura” é que está digitalizado.

Confrontando, então, algumas das edições existentes, é possível observar que, exceto a de 1953, o *Diário do Hospício* e *O Cemitério dos Vivos* fazem parte de um mesmo volume, porém separados. Apesar dos vários pontos de contato entre os textos, foi levado em consideração nas sucessivas edições o fato de os manuscritos terem sido escritos em circunstâncias e momentos distintos, bem como suas particularidades e por pertencerem a diferentes gêneros textuais.

## 1.2 Panorama histórico do gênero e suas funcionalidades

Na organização do *Diário do Hospício*, Lima Barreto reuniu os mais variados tipos de registros a serem desenvolvidos no romance *O Cemitério dos Vivos*. Por meio deles, é possível observar a nuance da forma do diário e as diferentes direções percorridas pela escrita que desvelam as atribuições exercidas pelo gênero. Todas essas manobras revelam a atividade literária realizada pelo escritor, ainda como interno.

Antes de entrarmos na análise do *Diário do Hospício* propriamente, é interessante levantarmos uma breve contextualização teórica sobre as práticas adquiridas pelo gênero diário no decorrer do tempo e as diferentes motivações de sua utilização, a fim de compreendermos melhor as funcionalidades e problematizações em torno da composição de sua forma e conteúdo.

O diário pode ser considerado um gênero com práticas de motivações variadas. O traço da intimidade associado a ele, que é tão discutido e comum em textos da atualidade, se firmou apenas nos séculos posteriores à sua existência. No início, era comum a esses textos seu caráter coletivo ou público em que o foco não era a esfera da vida privada. Segundo Leonor Arfuch, desde o período da Idade Média, ocorrem práticas de escrita autógrafa. Nessas escritas coexistiam:

[...] as memórias clássicas de personagens públicos centradas em caráter de protagonistas em acontecimentos de importância com memórias nas quais começa a despontar a própria personalidade, com os ‘livros da razão’ (*livres de raison*), obstinados cadernos de contas ou registros de tarefas (ARFUCH, 2010, p.40)

A partir do século XVII, essas escritas se tornam uma narração sobre a vida cotidiana, com os textos confessionais, que passam não só a registrar acontecimentos relacionados à fé ou ao público, mas começam a dar conta da intimidade de seus autores. Um dos fatores que propiciou a propagação desse tipo de escrita foi a cultura confessional tanto católica como protestante, que deu origem à prática do diário íntimo. Entretanto, é importante atentar que o diário privado, como relato de acontecimentos da vida cotidiana, já era propagado no final do século XVI, na Inglaterra, onde era possível observar seu caráter coletivo e público e, ao mesmo tempo, particular.

Conforme expõe Arfuch, a narração da própria vida, como expressão e afirmação de “si mesmo”, tendo um “eu” como fonte e garantia de uma biografia, ocorre com a consolidação do capitalismo e a afirmação do mundo burguês. É a partir do século XVIII que começa a se descrever a especificidade dos gêneros literários autobiográficos relacionados ao mundo particular dos autores, configurando-se assim um novo espaço social tanto para o autor quanto para sua obra. Nesse sentido, “confissões, autobiografias, memórias, diários íntimos, correspondências traçariam, para além de seu valor literário intrínseco, um espaço de autorreflexão decisivo para a consolidação do individualismo como um dos traços típicos do Ocidente” (ARFUCH, 2010, p. 36). Nesse contexto, é possível observar a cisão dualista comum à sociedade burguesa – público/privado, sentimento/razão, sociedade/indivíduo. Essa cisão estava atrelada à necessidade de se definir os limites e as regras dessa nova forma de organização social. Para a teórica, é em virtude dessa dualidade que a escrita de si se torna tão requisitada ao apresentar a vida íntima do autor, bem como a possibilidade de se ter acesso aos assuntos mais secretos.

Em *O pacto autobiográfico*, Philippe Lejeune afirma que as primeiras formas de interiorização são encontradas nos diários de Santo Antônio a partir do século IV. Essa interiorização era voltada para uma autovigilância que o indivíduo tinha sobre si, tendo o diário como um confessor: “Essa interiorização do olhar repressivo foi preconizada pela primeira vez no século IV por Santo Antônio, grande patrono do diário íntimo profilático ou preventivo [...] Encontraremos esse lugar-comum educativo ao longo de toda história do diário” (LEJEUNE, 2008, p.312). A partir da utilização do diário, na segunda metade do século XVIII, para a expansão e afirmação da subjetividade, ele não é mais um mero confessor, mais um confidente, um “amigo a quem se pode dizer tudo, que não julgará, compreenderá e se calará” (2008, p. 312). Passa-se, então, propagar a ideia de pegar um papel não mais para uma autovigilância, mas para ter um espaço de confissões e de forte expressão do eu.

Paula Sibilia (2008), ao acompanhar a formação da subjetividade em seus estudos, constata que as construções identitárias são baseadas nas transformações sociais, políticas, econômicas, culturais e tecnológicas. Essas transformações deslocam o eixo em que as subjetividades se edificam. Nesse contexto, a subjetividade “parece se metamorfosear de forma gradativa embora veloz e pertinaz, acompanhando as mudanças que estão ocorrendo em todos os âmbitos, compassadas pelo vertiginoso processo de globalização, aceleração, digitalização e espetacularização do nosso mundo” (SIBILIA, 2008, p. 91).

Diferente da posição de Lejeune, a estudiosa considera Santo Agostinho o pai da interioridade, já que para Santo Agostinho a autoexploração era um ato praticado com o intuito para chegar até Deus e seus textos abrigam as primeiras metáforas de introspecção. Nas *Confissões* aparecem, pela primeira vez, na tradição ocidental, as exigências do autoexame perpétuo (século V e VI). Esses textos foram retomados no final da Renascença e floresceram nos séculos XVI e XVII. Eles foram explicitados por René Descartes no processo de interiorização associado ao exercício radical de racionalidade.

Para Sibilia, a proposta cartesiana inaugurou oficialmente a Era Moderna, tendo em vista que voltar-se para dentro de si não tinha mais por objetivo o encontro com Deus no seu próprio interior: “o que agora encontro sou eu mesmo: adquiro uma clareza e uma plenitude de presença que não tinha antes” (DESCARTES apud SIBILIA, 2008, p. 95). Dessa forma, nos séculos XVI e XVII há o predomínio de uma observação que está associada a um sujeito racional e espiritual que, inspirado nos moldes cartesianos, observa a realidade exterior e a si mesmo, utilizando a razão. Ou então, volta-se para dentro de si, mas essa indagação é realizada sob a luz da racionalidade humana.

Contrapondo-se as formas de subjetivação anteriores, nos séculos XVIII e XIX a natureza do sujeito se torna mais complexa e problemática, ocorre ruído na relação do sujeito com o mundo e alteração do estado de consciência: “Realidade exterior perdia sua transparência, sua qualidade objetiva e unívoca, o sujeito observador ganhava uma complexidade e uma opacidade que demandavam a autorreflexão, a introspecção e a autoexploração” (SIBILIA, 2008, p.102). Nesse período, a interioridade psicológica do sujeito ganha densidade que contrasta com a antiga limpidez e clareza da relação sujeito/objeto.

Em meio ao contexto, em que a subjetividade ganha maior atenção, não é surpresa que os diários íntimos tenham proliferado no período compreendido entre o século XVIII e XIX, a fim de se transformarem em espaços úteis para autoconstrução e expressão do indivíduo. Os escritos particulares dos sujeitos modernos tinham por objetivo trazer todas as turbulências que ocorriam, seja na manifestação exterior, seja interior. Nesse caso, o diário íntimo manifesta uma atitude antropológica, em que os escritos do eu correspondem à problemática existencial encontrada no centro da escrita íntima.

Por se tratar de um gênero que consente a inscrição da voz narrativa, o diário se desvincula da suspeita sobre a veracidade dessa voz, vinculando-se, portanto, segundo Leonor Arfuch, ao “descentramento constitutivo do sujeito enunciador” (2010, p.128). Com isto, pode-se dizer que nele encontra-se o espetáculo da interioridade, o qual joga com a concepção do “mito do eu”, advinda da estética romântica, que almeja estabelecer no espaço biográfico a construção de um sujeito íntegro e autêntico: “Não haveria ‘uma’ história do sujeito, tampouco uma posição essencial, originária ou mais ‘verdadeira’.” (ARFUCH, 2010, p.129).

Na medida em que a subjetividade foi ganhando contornos mais complexos de formação, o diário passou a adquirir outras utilidades. Nele, ocorre a afirmação das subjetividades afinadas com as diversas maneiras de se apreender os acontecimentos históricos e de experimentar o mundo. Sob esse contexto, o diário passa a assumir a posição de um gênero livre, até certo ponto, com variadas formas e funções, proporcionando ao diarista uma maneira possível de se viver ou acompanhar um modo de vida.

Philippe Lejeune (2008) faz um levantamento de funcionalidades comuns ao gênero: conservar a memória, sobreviver, desabafar, conhecer-se, deliberar, resistir, pensar e escrever. Cada função tem sua especificidade, podendo o diarista se valer mais de uma. As diferentes funções apontadas mostram a complexidade do gênero que, apesar da forma “mais livre”, nada tem de simplório. Dentre as funções citadas, as que mais nos desperta atenção são “pensar” e “escrever”, pois atribuem ao diário um espaço de criação, sendo considerado um rascunho literário que proporciona ao diarista uma maior liberdade de fabular. Essa atribuição

explica em parte “a progressiva integração do diário, desde o século XIX, ao cânone dos gêneros literários, e o gosto público pelos cadernos dos escritores” (LEJEUNE, 2008, p.264).

Do mesmo modo em que a literatura é um vasto laboratório de experimentação e de dissolução dos limites, o diário é um território privilegiado que abarca os diversos procedimentos da escrita, os inúmeros registros da linguagem, a improvisação, bem como contempla qualquer tema. No caso do *Diário do Hospício*, as funcionalidades de pensar e escrever são motivadas pela intenção de se fazer literatura e se inserem igualmente no jogo entre o registro de fatos e a sua estilização. Ao se valer de tais funções, o escritor tem a liberdade de manejar a linguagem como quiser. Para Lima, escrever é mover-se dentro dos estreitos limites impostos pelas paredes do confinamento. Apesar do sofrimento, dos meses de despersonalização impingida, e das arbitrariedades testemunhadas, fazer literatura não lhe sai da cabeça. Decisão esta que o escritor levou firme, fazendo o uso do diário como o instrumento de ação a fim de concretizar seu romance.

Não podemos perder de vista que o diário barretiano, mesmo que esteja aliado ao esforço de trazer realismo às passagens descritas, ele possui uma percepção estética ou ficcional que se manifesta na reconfiguração da realidade de forma criativa. No processo de triagem dos eventos passados, os seus fragmentos, como ruínas, reelaboram outros sentidos por meio da escrita.

A imbricação de tais funcionalidades confere ao texto um espaço composto por transversalidade de ações e práticas diversas do diarista, tornando difícil, muitas vezes, identificar suas demarcações. Isto não quer dizer que seja uma obra completamente fragmentada e híbrida, termos tão em voga nos estudos literários contemporâneos. Há o fragmento e, em certo grau, um hibridismo, mas que se contrapõem ao esforço de estruturação que é visível desde a divisão do diário em nove entradas mais as notas avulsas dos recortes<sup>6</sup> que ficaram à parte.

A partir das funcionalidades distintas de um diário, traçadas por Lejeune, a proposta, neste capítulo, é mostrar a construção híbrida do *Diário do Hospício* e a distensão de suas fronteiras que não pairam nos moldes pré-determinados do gênero diário.

### 1.3 A cronologia como regra e o pacto com a sinceridade

---

<sup>6</sup> Conforme já exposto, os recortes são notas avulsas escritas por Lima que foram organizadas em um décimo capítulo do *Diário do Hospício* na segunda edição do texto em 1956.

Ao mesmo tempo em que o gênero diário é relacionado a práticas variadas, conforme descrevemos acima, a ele também é comum serem apontadas determinadas cláusulas que o conceituam e delimitam suas fronteiras. A primeira delas é a cronologia. A base do diário, para teóricos como Philippe Lejeune e Maurice Blanchot, é a data, sendo o primeiro gesto do diarista ao iniciar uma entrada. Para Lejeune, sem a data o diário não passaria de uma caderneta. Nesse sentido, a datação pode ser mais ou menos espaçada, mas é crucial para a configuração do gênero. Além disso, ele frisa o fato de que nem tudo é permitido no diário, uma vez que não se trata de um espaço “sem lei”. Trata-se, em geral, de “uma mistura original de regras e liberdades”. (LEJEUNE, 2008, p.310). Sob essa perspectiva, todo diarista está sujeito a regras, principalmente quanto à organização da própria escrita e ao assunto a ser abordado que devem estar pautados na data de cada entrada.

Em consonância com Lejeune, Blanchot (2005) considera o diário um gênero aparentemente “livre” de forma e de conteúdo, com o intuito de captar a escrita corriqueira do cotidiano. Porém, é necessário levar em consideração o calendário como uma importante cláusula que é responsável por ordenar cronologicamente os fatos que são escritos, contribuindo para dar maior validade à escrita nos acontecimentos regidos pelas circunstâncias dos dias. Essa primeira cláusula também exerce uma importante função quanto à determinação do assunto, conforme destaca:

O calendário é seu demônio, o inspirador, o compositor, o provocador e o vigilante. Escrever um diário íntimo é colocar-se momentaneamente sob a proteção dos dias comuns, colocar a escrita sob essa proteção, e é também proteger-se da escrita, submetendo-a à regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar. (BLANCHOT, 2005, p. 270)

A escrita cotidiana se sobressai como um aspecto inerente ao gênero diário, o qual submete essa escrita a um exercício contínuo de regularidade e a delimita pela data condicionada aos acontecimentos retratados. Desse modo, Blanchot conclui que a narrativa do diário parece não ser tão livre, uma vez que está condicionada ao calendário, seu “vigilante”. O teórico ao relacionar o calendário à preservação dos dias narrados aponta para uma aparente dupla vantagem dessa ação: “Cada dia anotado é um dia preservado. Dupla e vantajosa operação. Assim vivemos duas vezes. Assim protegemo-nos do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer” (BLANCHOT, 2005, p. 273).

No entanto, apesar de Blanchot conferir ao diário a preservação dos dias relatos, ele aponta, nesse caso, para a “armadilha” do gênero, que é a alteração dos dias realizada pela

própria escrita: “Escrevemos para salvar os dias, mas confiamos a salvação à escrita que altera o dia” (BLANCHOT, 2005, p.275). À medida que entramos em contato com a escrita de um diário, nos deparamos apenas com anotações rápidas, repletas de lacunas que não dão conta da totalidade de um momento. Tudo o que resta ao diarista é a frustrante sensação de observar os vestígios e fragmentos de si mesmo e, conseqüentemente, da própria vida. Configuram-se, então, os reverses do próprio gênero: “não se viveu nem se escreveu, duplo malogro a partir do qual o diário reencontra sua tensão e sua gravidade” (BLANCHOT, 2005, p. 275).

No que se refere à orientação cronológica no *Diário do Hospício*, apenas as duas primeiras entradas são datadas, rompendo essa precisão nas demais. No entanto, é possível observar a temporalidade em algumas passagens quando ele faz referência, por exemplo, ao dia de São Sebastião. Nesse quesito, é interessante perceber que apesar de na maioria das entradas não haver uma cronologia explícita, por meio dos fatos narrados, principalmente os que se desenvolvem a partir das notas dos recortes, podemos verificar o tempo em que ocorrem. Para esclarecer melhor como ocorre a contextualização temporal do texto, vamos mapear cada entrada.

Na primeira entrada, datada de 04 de janeiro de 1920, sob o título “O Pavilhão e a Pinel”, o escritor direciona seus relatos sobre desde os primeiros dias em que esteve internado no hospício, quando entra no Pavilhão de observações e sua permanência por alguns dias na seção Pinel. Há um parecer geral das primeiras impressões sobre o hospício, sua rotina, descrição dos cômodos e mobílias, uma breve exposição dos contatos iniciais com funcionários e pacientes do local.

Na segunda entrada, datada de 29/12 a 04/01/1920, sob o título “Na Calmeil”, o diarista menciona sua entrada na seção Calmeil na segunda-feira, dia 28 de dezembro. Ele inicia a entrada mencionando um inspetor, “um velho português”, que trabalhava para seu pai, nas Colônias de Alienados na Ilha do Governador. Após este relato, o escritor volta a fazer referência geral aos doentes com os quais esteve nesta seção, descreve o médico da seção que teve uma consulta, menciona a biblioteca do hospital que posteriormente é descrita com mais pormenores na oitava entrada.

Nas duas entradas, verificamos que os registros anotados se baseiam nos primeiros dias de internação do escritor. Os relatos se dão de forma concisa acerca das impressões sobre o hospício. Traço que se assemelha a um diário padrão, que tem seus registros sob a tutela da data. Em contrapartida, a partir da terceira entrada, Lima deixa de explicitar a cronologia. A composição e ordenação de informações coligidas nas demais entradas são estabelecidas por

meio de títulos (as cinco primeiras entradas estão intituladoas), enumeração das páginas e das entradas. Observamos nessas marcações um direcionamento dado à narrativa.

Na terceira entrada, “A minha bebedeira e a minha loucura”, o diarista se volta para um percurso memorialístico, em que se conjugam vários momentos do seu passado: o drama familiar iniciado pela doença e invalidez de seu pai, as dificuldades financeiras e profissionais que o impediam de se firmar como escritor, o seu alcoolismo que acarretou sucessivas internações.

Na quarta entrada, “Alguns doentes”, há uma reflexão sobre a loucura e os seus desígnios, problematizando as nomenclaturas da ciência para diagnosticar as diversas manifestações, além de mencionar alguns tipos de doentes, que mais lhe chamaram atenção.

Na quinta entrada, “Guardas e enfermeiros”, ele volta a mencionar os pacientes, relata de forma simplificada sobre alguns enfermeiros e guardas do hospício, e expõe algumas lembranças de episódios de humilhação que sofreu dentro da instituição. Ocorre também o registro do suicídio de um paciente. Este acontecimento é mencionado nos recortes e datado em 16 de janeiro. Contudo, a datação é equivocada, pois os jornais da época noticiaram a morte desse paciente que foi internado no dia 16, mas seu suicídio, segundo a notícia, se dá no dia 17. A reportagem atesta a veracidade do fato relatado por Lima, trazendo a contextualização do período em que ocorre, como também deixa entrever a imprecisão de datas postas pelo diarista. Diferente das entradas três e quatro, nesta, o título atribuído orienta, em parte, a escrita no diário, já que não se detém apenas em relatar sobre os guardas e enfermeiros da instituição. O escritor insere outros assuntos que considera pertinente registrar.

A sexta entrada se inicia sem um título que delimite seu tema, há apenas uma referência a um dia de segunda-feira que possivelmente se trata do dia 18, que antecede ao dia de São Sebastião, já que na sétima entrada este é o referencial cronológico. O episódio do suicídio na entrada cinco, datado no dia 16 de janeiro, também nos auxilia a demarcar a data desta entrada. Nela, há uma mescla de assuntos como exposição de leituras feitas a uma obra de Plutarco, descrições de mais doentes como o Caranguejo, o Gato, oficiais do Exército uxoricidas, o F.P., o Silvestre; também é estabelecida uma crítica às formas de tratamento dadas pelo hospício que são comparadas ao tratamento dado aos loucos na idade média.

A sétima entrada é contextualizada pela referência ao dia de São Sebastião. Nela há menção ao dia nevoento que se apresenta na janela do hospício, fazendo uma descrição da paisagem da baía de Botafogo, o Pão de Açúcar, as montanhas de Niterói vistas por entre as grades. O diarista relaciona o dia do padroeiro da cidade ao aspecto histórico de fundação do Rio de Janeiro. Reflexão esta que é marcada por críticas à sociedade, marcada pela ignorância

e o fetichismo pelo título de doutor. Há uma tentativa de voltar-se para si e de se examinar, fala do aborrecimento dentro do hospício, transcrevendo a rotina do dia. A entrada termina com a exposição da rebelião do doente D.E. no telhado do hospício. Nos recortes, há uma nota sobre este episódio datada no dia 20 de janeiro, o que confirma a demarcação temporal no início da entrada.

Na oitava e nona entrada, ocorre um dado interessante que é a suposta inversão da cronologia. Apesar de não apresentarem datas explícitas dos acontecimentos, tampouco um título que norteia a escrita, é possível contextualizar novamente alguns episódios narrados por meio dos recortes.

Na oitava entrada, o diarista descreve a biblioteca e o seu acervo de livros onde passava parte do seu tempo se dedicando às leituras de autores consagrados. Ele se refere a este espaço como um lugar “cômodo e agradável”, cujas janelas davam para a enseada de Botafogo. O espaço da Biblioteca e o mar visto pelas grades faziam vir lembranças de sua infância, especialmente da leitura prazerosa dos livros de Júlio Verne como *Viagem ao centro da terra* e *Vinte mil léguas submarinas*. Há descrições de alguns companheiros de dormitório e um relato sobre o furto de seu livro, fato ocorrido, de acordo com uma nota dos recortes, no dia 26 de janeiro.

A nona entrada parece ser uma continuidade da oitava, tendo em vista o relato do furto do livro e seu retorno à biblioteca para continuar a leitura. Nela, ocorre uma referência à chegada de um inspetor. Essa visita é relatada nos recortes e datada no dia 24 de janeiro.

Sobre a suposta inversão cronológica nas duas últimas entradas, não podemos afirmá-la, já que a data atribuída a esses episódios nos recortes pode estar equivocada, assim como ocorreu com o episódio do suicídio de um paciente. Outra possibilidade é que tudo indica que essas entradas não foram escritas no dia em que os episódios ocorreram. Isto pode acarretar uma mescla dos relatos que são dispostos, propositalmente ou não, fora de uma ordem cronológica precisa. Podemos levantar ainda uma terceira possibilidade que é a inversão da enumeração dos capítulos. Contudo, esta última hipótese é pouco provável, já que a abertura da nona entrada é uma continuidade dos relatos da oitava entrada.

Vemos, então, uma autonomia entre as entradas do diário que não interfere na compreensão do seu sentido, traço que dialoga com o gênero em si. No diário barretiano, a autonomia de suas partes se relaciona com uma comunicabilidade no seu sentido expreso, pois o conjunto formado captura apenas parte de uma rotina hospitalar, sendo possível observar também os desmembramentos dos dias que se sucedem a cada registro.

Conforme podemos observar no mapeamento das entradas, *O Diário do Hospício*, assim como todo diário, é composto por uma série de “vestígios datados”<sup>7</sup>. Das inúmeras facetas possíveis do dia de um interno, o escritor só retém alguns episódios, o que evidencia a presença de fragmentos narrativos que buscam captar um instante. Sob esta perspectiva, o objetivo do diário não é focalizar no futuro, sua escrita é tecida no momento presente e com a imprevisibilidade dos acontecimentos que são empurrados aos olhos do autor.

O ato de escrever regularmente proporciona ao escritor, até certo ponto, preservar os episódios relatados e a “autenticidade do momento”, conforme explana Lejeune. Isto porque os dias que são registrados não trazem a garantia de sua completa preservação, já que a escrita capta as fronteiras imprecisas do tempo que paira sob o hospício, lugar onde a temporalidade se reduz ao presente e ao passado, sendo o futuro a repetição acumulativa do presente.

Sobre o resgate de fatos passados, Leonor Arfuch aponta apenas para uma aparente sólida unidade, uma vez que “aquilo registrado como marco, a frase sintomática, cifrada, a cena, o gesto anotado para lembrança se dissolverão também, como o tempo mesmo, deixando uma armadura fantasmal, semivazia.” (ARFUCH, 2010, p.144). Nesse sentido, a escrita fragmentária e diversificada do diário barretiano não consegue, portanto, dar conta da totalidade dos eventos registrados e nem serve de atestado para veracidade do momento e da sua constituição plena.

Arfuch também aponta para o sentido do tempo que se torna humano ao passo que é articulado na narrativa: “Falar do relato, então, dessa perspectiva, não remete apenas a uma disposição de acontecimentos – históricos ou ficcionais – numa ordem sequencial, a uma exercitação mimética daquilo que constituiria primariamente o registro da ação humana [...] mas à forma por excelência de estruturação da vida” (2010, p. 112). Com isto, podemos depreender que o ato de relatar uma história está atrelado ao caráter temporal da própria experiência humana, o que denota a mútua implicação entre narração e experiência. Tal aspecto é destacado por Roland Barthes ao separar tempo cronológico e tempo narrativo: “Há por trás do tempo do relato uma lógica intemporal? [...] a tarefa consiste em chegar a dar uma descrição estrutural da ilusão cronológica; cabe à lógica narrativa dar conta do tempo narrativo. Poderíamos dizer, de outra maneira, que a temporalidade não é senão uma classe estrutural do relato (do discurso)” (BARTHES, apud. ARFUCH, 2010, p.113).

No caso do diário barretiano, ele se torna um espaço para o registro de experiências diversas que nem sempre são narradas de forma precisa, sob a tutela do calendário.

---

<sup>7</sup> Termo atribuído por Lejeune para caracterizar o gênero em *O pacto autobiográfico*.

Detectamos aspectos contínuos e descontínuos inerentes ao próprio gênero: se de um lado temos um texto composto por folhas avulsas que possuem certa ordenação, por outro, podemos observar que a intenção do autor desvencilha do intuito em eternizar os momentos descritos e da ilusão de se construir um “bloco sólido” de acontecimentos registrados e datados com veracidade e precisão possíveis. Daí a pouca preocupação em recorrer diretamente à cronologia para ordenar e fixar os eventos em todas as entradas, como se fossem eventos íntegros, o que explica também a sequência dos fatos narrados nem sempre estar de acordo com a data em que ocorrem e o registro de episódios ocorridos em momentos distintos numa mesma entrada. Desse modo, notamos no diário uma imbricação entre o tempo cronológico e o tempo da narrativa, que se relacionam diretamente com a própria experiência subjetiva. A pluralidade e as disjunções do eu se configuram, tendo em vista a inscrição do sujeito da enunciação e, conseqüentemente, o entrecruzamento de vozes que permeia o espaço narrativo do diário barretiano. Isto nos permite identificar o descentramento como marca do sujeito do discurso e a desmistificar a ideia de tê-lo como parâmetro relacional puro à instância autoral. Sob esta perspectiva, o diário está para além da declaração direta do autor ou de uma relativa promessa de permanência. Tal questão será desenvolvida no subitem a seguir, em que estabelecemos um estudo mais aprofundado sobre as instâncias discursivas do *Diário do Hospício*.

Em relação ao pacto com a “sinceridade”, de acordo com Maurice Blanchot, trata-se de uma cláusula que se relaciona ao caráter documental do diário, uma vez que a escrita deve estar de acordo com os acontecimentos do dia a dia, não faltando com a verdade. É o que se costuma esperar do diarista, conforme é exposto: “Ninguém deve ser mais sincero do que o autor de um diário, e a sinceridade é a transparência que lhe permite não lançar sombras sobre a existência confinada de cada dia, à qual ele limita o cuidado da escrita” (BLANCHOT, 2005, p.271). Percebemos que tanto o “calendário” quanto a “sinceridade” são cláusulas comuns que delineiam o gênero, em sua forma e conteúdo, uma vez que ambas visam controlar o direcionamento da narrativa, afirmando, dessa forma, a autenticidade e sinceridade da escrita.

Em *Diário do Hospício*, ainda que as notas pessoais desvelem confissões e se pautem pela fidelidade às normas dos acontecimentos, não podemos perder de vista que o percurso do vivido ao escrito se edifica com a intencionalidade de uma construção literária. O escritor inicia seus relatos sobre a condição de interno, conjugando fragmentos biográficos sobre os quais são agregados elementos ficcionais. Nesse caso, se a construção das notas gira em torno

do registro e da estilização, cabe repensarmos sobre o pacto com a sinceridade descrito por Blanchot, uma vez que seu sentido restrito não contempla o diário barretiano.

A primeira questão a ser posta sobre o pacto é que ele pressupõe certa homogeneidade e uma demarcação nos campos em que se insere. Nesse sentido, podemos relacionar o pacto à fidelidade aos fatos, que implica cuidado, respeito, compromisso e exatidão, o que não convém ao diário, tendo em vista que a questão ética e a estética se contaminam mutuamente. No texto, ora elas mantêm autonomia em seus campos, ora há momentos de predominância de uma sobre outra e vice-versa.

Falar sobre “ética”, se formos pensar na reflexão filosófica do termo, ela está voltada para um ato de conduta. A questão “ética” também se relaciona ao sentido leal, que está de acordo com a verdade. No caso do *Diário do Hospício*, desde a primeira entrada, buscou-se a fidelidade ao observado e ao vivido. No entanto, Lima atesta a insuficiência de abarcar por completo aquela realidade que por si só era repleta de deformação e despersonalização sofridas. Somente a literatura é capaz de oferecer-lhe possibilidades de representação e isto não significa que há o rompimento total com o ético. Nesse caso, o diário é um espaço destinado ao exercício literário, mas não é pura fabulação.

Num trecho da quarta entrada, o escritor se direciona diretamente ao leitor no que se refere a uma cena, a qual descreve os ditos loucos, podendo ser interpretada como inverossímil, porém ele tem um cuidado para alertá-lo da fidelidade que buscou seguir ao descrever os diferentes tipos encontrados: “Os leitores não de dizer que não era possível encontrar isso numa casa de loucos. É um engano; há muitas formas de loucura e algumas permitem aos doentes momentos de verdadeira e completa lucidez” (BARRETO, 1988, p. 43). O trecho revela a presença de um interlocutor em que o sujeito da escrita se dirige diretamente, tendo-o como testemunha. Tal aspecto evidencia o propósito do autor em estabelecer um relato comunicável aos outros e digno de credibilidade. O leitor é um símbolo de uma sociedade distante em que o escritor tenta aproximá-lo da realidade inóspita do hospício, ultrapassando seus muros, para se deparar com sujeitos que apesar de estarem completamente rendidos à despersonalização impingida, manifestam estado de perfeita lucidez.

Podemos falar, portanto, que no *Diário do Hospício*, o autor escreve consciente da possibilidade de publicação. Temos uma escrita intencional, direcionada a um interlocutor, que deixa de ser um livre fluxo de desabafo, para compor uma obra literária, o que exige do autor o compromisso estético. Nesse caso, não se trata apenas de retocar um dado verídico, um acontecimento corriqueiro, com o intuito de distorcer o real para inventar uma nova realidade, tampouco há uma quebra do “pacto de sinceridade”. Isto porque não se trata de

reivindicar para si a verdade dos fatos, mas em ser fiel ao entendimento que tem deles. Por se tratar de um relato repleto de impressões, Lima procura expressar a realidade como é percebida por ele no instante em que escreve. Atenuar passagens, determinar o que será registrado, o ato de reescrever são exemplos que indicam reconfiguração da matéria narrada pelos signos que a reconstituem. Isto mostra que o texto está muito além de um mero registro da rotina hospitalar.

Com base nessa perspectiva, o diário se distancia dos textos relacionados ao *corpus* da literatura íntima descritos por Philippe Lejeune, já que une as notas factuais aos rascunhos de uma trama ficcional. Além disso, ele destoa do “pacto de referencialidade” que rege os gêneros de caráter biográfico, uma vez que objetivo desse pacto é assegurar “a semelhança com o verdadeiro”, sendo “indispensável que o pacto referencial seja afirmado e que ele seja cumprido” (LEJEUNE, 2008, p.37). O posicionamento de Lejeune é bastante questionável, tendo em vista a impossibilidade de um relato autobiográfico ser verificável e preciso.

Márcio Seligmann-Silva (2010) questiona Lejeune que considera o diário uma “antifícção”, já que a salvação da veracidade da identidade autoral está atrelada a cláusulas, que visam inibir o processo de ficcionalização. Para Seligmann-Silva o uso de tais cláusulas resulta na superficialidade de escrita e revela uma visão positivista sobre o gênero. Além disso, ele põe em xeque a relação entre a factografia do diário e o “grau zero de ficcionalidade” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 180). Nesse sentido, a partir da ideia de que a escrita do diário não é baseada em uma “antifícção”, Seligmann-Silva define o gênero da seguinte forma:

Não se trata de uma ‘antifícção’, como quer Lejeune, mas de uma inscrição da vida – e da morte, vale acrescentar, pensando em toda escrita como autotanatobiografia [...] – na qual a fantasia e a literatura não impedem que acreditemos no ‘real’ que estava na sua origem. É como no diário se fundissem ‘autor’, texto e temporalidade. (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.180).

O teórico verifica no diário não apenas a presença da vida íntima, mas o seu entrecruzamento com a vida pública e o trabalho literário com marcas do “real”. O diário, então, se torna um espaço onde não ocorre apenas uma simples representação e imitação dos acontecimentos, mas sim “fragmentos de um presente que se amontoa diante de nós” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.181). Partindo da concepção de que o gênero em questão é composto por fragmentos, ele não pode ser considerado apenas factografia. Trata-se, na

verdade, de um espaço onde ocorre uma “pura acumulação criativa de fragmentos” (2010, p.181).

Vemos, portanto, que categorias como a autenticidade da escrita autoral e o compromisso com a verdade da escrita factográfica ainda são relacionadas ao diário e utilizadas na análise do gênero. Cabe lembrar que estas questões vêm sendo discutidas desde o período da geração romântica, tendo em vista que neste período, a “literatura vive dessa crise, que se desdobra na questão da autoria da obra: campo assombrado pelas figuras do autor, do narrador e dos personagens” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.182). A utilização de cláusulas na análise do gênero, bem como a separação entre real e imaginário rompe com um dos traços mais valorosos do diário que é justamente a impossibilidade de se estabelecer fronteiras precisas entre o facto e a ficção. Nesse sentido, o jogo proposto por Lima Barreto entre essas duas instâncias no *Diário do Hospício* transcende as cláusulas e as formas canônicas atribuídas aos gêneros próximos à autobiografia.

#### 1.4 Complexidade da autoria

Tendo como influência a crítica literária do século XX, que se baseia na leitura biográfica de um autor para analisar suas obras, as recepções críticas de o *Diário do Hospício* e *O Cemitério dos Vivos* tiveram como ponto de partida as sucessivas experiências de confinamento de Lima Barreto no hospício, relacionando-as a sua condição de mulato, pobre, alcóolatra, vítima de um sistema opressor e excludente, cujo personagem principal, Tito Flamínio ou Vicente Mascarenhas, é, quase sempre, interpretado a partir das suas vivências.

No entanto, cabe aqui observarmos como Lima Barreto esgarçou a figura autoral, ampliando as discussões da crítica literária em torno da excessiva exposição no seu acervo literário. Ele reúne, sobretudo nos romances, experiências e traços pessoais que podem ser flagrados até certo ponto em seus personagens.

O escritor Eugênio Gomes, no prefácio da edição da Brasiliense, de 1956, aponta de forma negativa a relação estabelecida por Lima Barreto entre os elementos factuais e ficcionais. Para ele, as visões revolucionárias de autor, de maneira “tumultuária e confusa”, percorreram por todas as suas obras. O crítico também aponta para uma oscilação do escritor que, embora se debatesse entre algumas correntes estéticas formalistas, já tinha uma posição ostensiva contra o princípio da “arte pela arte”. Há uma encruzilhada de ideias e teorias que

evidenciam o intuito em superar a expressão convencional da literatura da época, caracterizada pelo parnasianismo e a herança literária dos mitos e da cultura helênica. Ao mesmo tempo, Lima se “julgava incapaz de traduzir o pensamento de um escritor moderno com algo de vital e pragmático”. (GOMES, apud. BARRETO, 1956, p. 11-12).

É possível perceber que os argumentos do crítico estão pautados no personalismo pouco mascarado nos textos do autor e na imprecisão de um estilo próprio que revelam um desequilíbrio por insuficiência na escolha estética. Nesse caso, o crítico não levou em consideração a riqueza da produção literária do escritor e o fundamento de sua literatura, julgando esse acervo como “prole empobrecida”. Eugênio Gomes também se equivoca ao mencionar que no extenso acervo literário, o casamento com a literatura só foi efetivo em *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá*, no qual “se pode se surpreender, embora através de suas imprecisões de pensamento e forma, o vigoroso escritor sacrificado em Lima Barreto.” (GOMES, apud. BARRETO, 1956, p.21).

Antonio Candido (1997) também estabelece uma crítica negativa à elaboração ficcional dos textos literários do autor os quais fundem questões pessoais e sociais:

Lima Barreto é um autor vivo e penetrante, uma inteligência voltada com lucidez para o desmascaramento da sociedade e a análise das próprias emoções, por meio de uma linguagem cheia de calor. Mas é um narrador menos bem realizado, sacudido entre altos e baixos, frequentemente incapaz de transformar sentimento e ideia em algo propriamente criativo. A análise dos escritos pessoais contribui para esclarecer isso, mostrando inclusive de que maneira o interesse dos seus romances pode estar em material às vezes pouco elaborado ficcionalmente, mas cabível enquanto testemunho, reflexão, impressão de cunho individual ou intuito social – como se o fato e a elaboração não fossem de todo distintos, para quem a literatura era uma espécie de paixão e dever; e até uma forma de existência pela qual sacrificou outras (CANDIDO, 1997, p. 549-550).

Além disso, o crítico menciona apenas alguns contos e o romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* como textos que se podem admirar, deixando de fora o romance *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá*, uma das obras mais consagradas. Ele ainda destaca a irregularidade de ficcionista e conclui que o autor “canalizou a própria vida para a literatura, que o absorveu e tomou o seu lugar; e esta doação de si mesmo atrapalhou-o paradoxalmente a ver a literatura como arte” (CANDIDO, 1997, p. 550).

Podemos, então, perceber que a excessiva exposição pessoal de Lima Barreto em suas obras literárias desagradou aos críticos, em menor e maior grau. O caráter de autoconfissão detectado fora do domínio do diário nem sempre foi bem visto, sobretudo nos romances,

dando a entrever um material pouco elaborado ficcionalmente. Ao estabelecer uma escrita híbrida que transita entre as fronteiras do facto e da ficção, o escritor desvela um processo criativo que já dava indícios da insuficiência de narrar, sob os alicerces da certeza, num contexto completamente instável. Nesse sentido, a fusão e tensão entre elementos biográficos e ficcionais contribui para diluir, e, assim, evitar o estabelecimento de uma delimitação pura entre essas categorias.

No prefácio de Alfredo Bosi, da edição Cosac Naify, de 2010, é debatida a questão do viés biográfico no *Diário do Hospício*, apontando para a amargura de um intelectual humilhado na cor e na classe, sendo acentuada no encarceramento no hospício. O crítico também observa a hibridez entre o testemunho, apoiado em dados factuais, e o elemento ficcional, presente nas anotações, bem como para a motivação primeira da escrita do diário atrelada ao enigma da loucura, desde os primeiros dias de internação. Aspecto questionável, tendo em vista a proposta de um projeto literário que vai além da dissertação sobre os tipos de loucura, sua origem e uma forma de resistência à mesma.

Podemos verificar a modernidade de um projeto que não se baseia apenas em uma escolha temática vinculada a um discurso crítico, social, com teor biográfico. Ao construir uma narrativa que visa captar um espaço turbulento, instável e inóspito como o hospício, isto reflete na impossibilidade de, seguramente, narrar o assunto de forma coerente e coesa na forma tradicional de diário. No texto de Bosi, há um apontamento pertinente quando menciona o fato de na narrativa haver uma longa ruminação “sobre o significado da existência quando tudo ao redor do sujeito carece de sentido.” (BOSI, apud. BARRETO, 2010, p. 30). Esse dado nos ajuda compreender a relação entre os dilemas do sujeito e a irregularidade de sua escrita.

Em síntese, a excessiva exposição de elementos biográficos levou a crítica literária a associar as obras de Lima Barreto a gêneros próximos à autobiografia que sinalizam para o fato de que o escritor fez de sua existência a matéria-prima da sua literatura.

A estudiosa Luciana Hidalgo (2008) aponta para o “esgarçamento” a questão autoral na literatura barretiana. Contudo, admite que apesar das evidentes semelhanças entre o escritor e seus personagens, o autor não fez uma autobiografia, tendo em vista a ótica de Lejeune (2008) que, por exigência, o nome da capa do livro deve corresponder ao do narrador e do personagem principal. A teórica ainda aponta para a configuração de uma “zona de intersecção literário-existencial” no acervo literário do escritor, que não foi muito bem compreendida pelo círculo literário do seu tempo:

Lima criou uma zona de intersecção literário-existencial, unindo personagens inventados e questões pessoais. Por esta razão, a certa altura, soa sensata a pergunta: “Qual o eu real de Lima Barreto?” Quem lê a obra como um todo, percebe-o em suas fraturas expostas e dele se aproxima. Esta fragmentação do eu em dramas fictícios, entretanto, representou certamente uma petulância, mal assimilada pelo mundo literário do início do século XX, provavelmente acentuando a sensação de exclusão. Além dos deslocamentos social e racial, o literário – este, talvez, a decorrência dos outros dois (HIDALGO, 2008, p. 106).

Além disso, com base da formulação de Lejeune sobre romance autobiográfico, no qual, mesmo que haja semelhanças entre autor, narrador e protagonista, o nome do primeiro não corresponde ao dos demais, Hidalgo prefere apontar para aproximação dos quatro romances de Lima Barreto (*Recordações do escrivo Isaias Caminha*, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* e *O Cemitério dos Vivos*) ao romance autobiográfico, uma vez que todos camuflam as vivências do escritor em tramas ficcionais, sendo “uma quase-transparência entre realidade e ficção” (HIDALGO, 2008, p.107).

No entanto, sobre *O Cemitério dos Vivos*, ela aponta para um excesso de semelhanças entre o autor e o personagem Vicente Mascarenhas: “O protagonista de *O Cemitério dos Vivos*, Vicente Mascarenhas, traz igualmente inúmeras similaridades com o seu autor, num excesso que leva à conclusão: um é o outro. A comparação entre as anotações do diário e o romance flagra inúmeras passagens em que a ficção tange a vida e vice-versa” (HIDALGO, 2008, p. 108). A partir dessa constatação, a estudiosa prefere apontar para uma classificação de uma “literatura de si”, sendo uma obra de ficção percebida como fruto ou resultado da experiência pessoal e única de Lima Barreto:

Em *Diário do Hospício/Cemitério dos vivos*, o paradoxo se estabelece: a escrita de si era maquiada para se tornar literatura de si, mas o romance autobiográfico representava provavelmente o lugar onde a verdade surgia com mais transparência. [...] A contradição: o eu ganhava um filtro romanesco para extrair de si o eu sem filtro, o mais próximo da verdade pessoal (HIDALGO, 2008, p. 115).

No caso de Lima Barreto, não há dúvidas de que o escritor fez de sua arte um diferencial ao se valer de uma forma própria da experiência pessoal no seu acervo literário. É mérito da pesquisadora Luciana Hidalgo perceber esta transfiguração. Mas, por esse motivo, o *Diário do Hospício* e *O Cemitério dos Vivos* devem ser classificados como “literatura de si”? Compreender como as questões de ordem íntima se efetivam na tessitura literária do autor carioca, uma vez que esses textos ultrapassam o parâmetro desse tipo de escrita ao atingir o caráter coletivo, nos parece mais relevante que classificar e categorizá-los. Além disso, o

objetivo da presente tese não é de menosprezar a biografia do autor, até porque ela se torna necessária para dimensionar determinadas questões que afloram de seus textos sob o viés documental e ficcional.

Na introdução da edição de 1988, as organizadoras Ana Lúcia Machado de Oliveira e Rosa Maria de Carvalho Gens apontam também para uma zona de interseção literário-existencial, unindo protagonistas Tito Flamínio<sup>8</sup> e Vicente Mascarenhas<sup>9</sup> a questões pessoais de Lima Barreto. Há nas personagens fraturas expostas do autor que os aproximam: “Nos manuscritos referentes à página 155, indicando um lapso do autor, aparece ‘Lima Barreto’ riscado, ao qual se superpõe ‘Flamínio Azevedo’, um dos muitos nomes cogitados pelo escritor para designar a personagem central dessa sua obra inacabada” (BARRETO, 1988, p. 15).

São inegáveis as semelhanças entre o escritor e os seus personagens Vicente Mascarenhas e Tito Flamínio: ambos ingressaram no hospício da Praia Vermelha na noite de natal, pelas mãos da polícia; são escritores apaixonados pela literatura e acometidos por alucinações, devido ao consumo excessivo de álcool. No caso do personagem Vicente Mascarenhas, não é coincidência que o protagonista também tenha sido escritor e publicado em jornais. É claro que não se pode desconsiderar os aspectos particulares do escritor, que se relacionam ao personagem, mas isso não significa que Vicente Mascarenhas seja um reflexo direto do autor. O personagem possui características distintas que devem ser levadas em consideração: ele foi casado, teve um filho e escreve um livro que tem uma mulher como heroína do romance, aspectos que o diferem da biografia de Lima Barreto. Do mesmo modo, os protagonistas Isaias Caminha, Policarpo Quaresma e Gonzaga de Sá reciclam experiências íntimas de Lima Barreto, mas também possuem suas construções particulares que os diferenciam do autor.

Em uma nota dos recortes, há referência ao nome do personagem “Juliano César” que se assemelha ao escritor: “Convém falar no Juliano César, de Santa Teresa, um bom louco. A sua loucura. A história dos seus estudos, as suas crises, apelo a misticismo, [vícios]” (BARRETO-DH, 1988, p.89). No entanto, mesmo que personagem “Juliano César” tenha como ponto de partida a experiência de Lima, seus vícios e alucinações, ele também aponta para traços do personagem que destoam da figura autoral, como a origem, de Santa Teresa e o apelo ao misticismo. Este esboço revela o redimensionamento do espaço narrativo, e, conseqüentemente, as nuances do exercício literário.

---

<sup>8</sup> Um dos nomes esboçados pelo escritor no diário para compor seu personagem-protagonista.

<sup>9</sup> Principal nome esboçado pelo escritor no manuscrito do romance para compor seu personagem-protagonista.

Observamos que no diário as ideias mais autônomas e livres do autor destoam de uma verdade pessoal e precisa. A ficção abre possibilidades de representação da realidade, e isto não significa que seja vista como sinônimo de mentira. Podemos, então, depreender que o texto contempla a intercessão das experiências de vida do autor e os procedimentos estéticos utilizados na sua execução, sem que, necessariamente, haja algum prejuízo à questão ética.

Ao externar-se no espaço do diário, Lima Barreto atribui ao leitor o benefício da dúvida sobre a proximidade com os seus personagens, já que existem passagens onde ocorre uma ambiguidade na marcação entre eu autoral e o eu textual. Sobre esta questão, Dominique Maingueneau (2006) observa que no campo literário “texto” e “contexto” são inseparáveis. Para aprofundar este ponto, o linguista relaciona o discurso literário à dimensão paratópica, inscrita numa condição paradoxal de inclusão/exclusão em um espaço social, à qual estão submetidos os discursos constituintes.

O espaço literário faz, num certo sentido, parte da sociedade, mas a enunciação literária desestabiliza a representação fixa de um lugar. Com isto, a existência social da literatura se relaciona com a impossibilidade de ela fechar-se em si mesma e de confundir-se com a sociedade comum, mas também, supõe a necessidade de conciliar com esse meio-termo. Nesse processo, é a paratopia que torna possível a atividade de criação e de enunciação, que desestabiliza a distinção espontânea entre “texto” e “contexto”. A literatura, como discurso constituinte, “pode ser comparada a uma rede de lugares na sociedade, mas não pode encerrar-se verdadeiramente em nenhum território” (MAINGUENEAU, 2006, p. 92). O pertencimento ao campo literário não é, portanto, uma “ausência de todo lugar, mas, como dissemos, uma negociação entre lugar e não-lugar, um pertencimento parasitário que se alimenta de sua inclusão impossível” (2006, p.92).

Como a Literatura está, paradoxalmente, em um lugar e em um não-lugar, o autor também se encontra inserido nesse duplo espaço. Se, por um lado, ele faz parte da sociedade e é a partir dela que materializa sua obra, ele também se encontra instaurado pela obra, devido a sua própria pertinência ao campo literário. Assim, estamos diante, mais uma vez de uma paratopia, na qual o autor deve legitimar-se. Por meio do modo que o autor se apresenta no campo literário, ele indicaria a sua posição e seria legitimado a partir da sua presença e do resultado enunciativo.

Se a criação de uma obra está atrelada à paratopia, de acordo com o linguista, torna-se necessário “desprezar as rotinas da história literária, que descrevem um escritor influenciado por ‘circunstâncias’, que sua obra exprimiria; é igualmente imprescindível questionar o preconceito de acordo com o qual um homem só se torna escritor se for dotado do dom de

“traduzir” esteticamente suas experiências”. (MAINGUENEAU, 2006, p.117-118). Nesse sentido, observam-se dois pontos a serem reconsiderados: primeiro é a ideia de que vida e obra são planos completamente separados, em que a última é expressão da primeira; segundo, a ideia de que há um “abismo” entre o eu criador e o eu social, conforme propõe o escritor Marcel Proust.<sup>10</sup> Para Maingueneau, a distinção pura entre “sujeito enunciador” e um “sujeito exterior à enunciação” não contempla a complexidade do processo de criação literária. Romper com essas oposições “implica dar conta dos entrelaçamentos de níveis, das retroações, dos ajustes instáveis, das identidades que não se podem fechar” (2006, p.119).

A partir da ideia de que há contaminação entre vida e obra, escritor e sujeito enunciador, não devemos dissociar os conteúdos de uma obra da legitimação do gesto que a compõe. Há, portanto, uma relação dinâmica e, ao mesmo tempo, paradoxal que deixa marcas no enunciado. No caso da construção de uma cena de enunciação, ocorre a legitimação do dispositivo institucional, os conteúdos e a relação interlocutiva. Tais elementos se entrelaçam e se sustentam mutuamente, assim como no caso das três instâncias: a pessoa (o indivíduo de estado civil), o escritor (aquele que define uma trajetória literária) e o inscridor (o enunciador da obra, isto é, o ser de linguagem instaurado pelo escritor):

Cada uma das três sustenta as outras e é por elas sustentadas, num processo de recobrimento recíproco que, num mesmo movimento, dispersa e concentra ‘o’ criador. [...] Através do inscridor, é também a pessoa e o escritor que enunciam; através da pessoa, é também o inscridor e escritor que vivem; através do escritor, é também a pessoa e o inscridor que traçam uma trajetória no espaço literário” (MAINGUENEAU, 2006, p. 137).

As três instâncias, apontadas por Maingueneau, não são dispostas em sequências da cronologia ou de estratos, cada uma delas é atravessada pelas outras não sendo nenhuma delas seu fundamento. Com isto, o texto ao trazer à cena o “inscridor”, ele não apaga a “pessoa”, nem o “escritor”. É claro que o fato delas estarem entrelaçadas, não significa que necessariamente são confundidas umas com as outras. Com base nessa premissa, a literatura, para o teórico, mescla dois regimes: o primeiro é o “delocutivo”, no qual o autor se oculta diante do mundo que instaura; o segundo é o “elocutivo”, no qual o escritor, inscridor e a

---

<sup>10</sup> Marcel Proust estabeleceu ressalvas ao uso da biografia como chave de leitura para ler a obra, uma vez que existiria uma distância entre o eu civil e o escritor “um livro é o produto de um outro eu, diferente daquele que manifestamos em nossos hábitos, na sociedade, em nossos vícios. Esse eu, se quisermos tentar compreendê-lo, é no fundo de nós mesmos, tentando recriá-lo em nós, que poderemos chegar a ele” (PROUST, apud FIGUEIREDO, 2013, p. 15).

pessoa são conjuntamente mobilizados. O primeiro regime é o que domina no espaço literário, mas é constantemente afetado pelo segundo.

No caso dos diários, há textos que operam na fronteira imprecisa entre os dois regimes (delocutivo e elocutivo), assim como ocorre com o *Diário do Hospício*. Conforme já expusemos, por se tratar de um gênero destinado pelo escritor para a criação literária, observamos o entrelaçamento das cenas da enunciação com a situação histórica que elas representam. As experiências narradas são reconfiguradas e o que inicialmente se apresenta como documental também ganha estatuto literário.

Sobre a ambiguidade inerente ao eu do diário barretiano, observamos a presença da dimensão paratópica identitária descrita por Maingueneau (2006), uma vez que ela encontra sua existência no processo de criação artística, sustenta as relações mútuas entre as instâncias discursivas e impossibilita conceber um lugar fixo, demarcado para cada uma delas. Nessa concepção, a paratopia possibilita ao escritor subordinar sua existência ao processo de criação. Ao pertencer simultaneamente a dois lugares (campo literário e social), o autor não pode se desvencilhar da sua condição ambígua na produção de seus discursos. Desse modo, a paratopia se consolida, sendo a condição e produto do processo de criação artística.

A propensão em misturar elementos biográficos e ficcionais parte do jogo de tensões, em que o Eu busca encontrar maior visibilidade, mas ao mesmo tempo, foge de qualquer perspectiva unívoca e totalizante acerca da sua demarcação. Dessa forma, ocorre também a fusão entre Lima Barreto enquanto indivíduo de estado civil (pessoa), o diarista (inscritor) e o ficcionista (o escritor). A liberdade de que desfruta Lima, enquanto diarista, para reconstituir os eventos ao seu redor, já que o próprio gênero diário o possibilita a isso, aproxima-o do Lima-ficcionista, de modo que se fundem no processo de estruturação das cenas de enunciação.

Na quarta entrada, por exemplo, ocorre uma fusão entre as instâncias: “Mas na seção Pinel, aconteceu-me coisa mais manifesta, da estupidez do guarda e da sua crença de que era meu feitor e senhor. [...] Estava deitado no dormitório que me tinham marcado e ele chegou à porta e perguntou: - Quem é aí Tito Flaminio? – Sou eu, apressei-me” (BARRETO-DH, 1988, p. 49). Observamos nesta passagem uma imbricação entre as instâncias discursivas, o que contribui para frustrar qualquer tentativa de estabelecer uma relação estanque entre elas. A ambivalência toca a identidade da voz que narra, tendo em vista que os registros do autor e os esboços literários que envolvem um narrador se contaminam no relato em primeira pessoa.

Na sétima entrada ocorre novamente o mesmo processo: “Aborrece-me este Hospício; eu sou bem tratado; mas me falta ar, luz, liberdade. Não tenho meus livros à mão; entretanto,

minha casa, o delírio de minha mãe... Oh! Meu Deus! Tanto faz, lá ou aqui... Sairei desta catacumba, mas irei para a sala mortuária que é minha casa. Meu filho ainda não delira; mas a toda a hora espero que tenha o mesmo ataque...” (BARRETO-DH, 1988, p. 60). Na confluência de vozes, o “Eu” se torna uma figura imprecisa, com contornos maleáveis. Tal aspecto dialoga com as reflexões de Leonor Arfuch acerca do sujeito e da identidade que permeia o espaço biográfico: “é nessa tensão entre a ilusão da plenitude da presença e o deslizamento narrativo da identidade que se dirime, talvez paradoxalmente, o quem do espaço biográfico” (ARFUCH, 2010, p. 131). Assim, a imbricação entre vida e ficção e a necessidade de ter que distinguir os limites borrados das instâncias discursivas no diário é algo que nem o próprio autor consegue responder. Nesse caso, “nunca será suficientemente transitada a senda biográfica do escritor, nunca dará todas as razões sobre os produtos de sua invenção”. (ARFUCH, 2010, p.212).

Para Arfuch, o que deve ser levado em consideração são as estratégias ficcionais de autorrepresentação utilizadas pelo escritor para compor sua obra, ou seja, o foco se dá não tanto pela verdade do ocorrido, “mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história alguém conta de si mesmo ou de outro eu”. (ARFUCH, 2010, p. 73). Sob esta perspectiva, a ambiguidade que permeia a identidade do sujeito enunciativo no *Diário do Hospício* é marcada por meio das escolhas que Lima Barreto faz ao longo da composição de sua narrativa, iluminando certos pontos e deixando à sombra outros. A composição subjetiva, manipulada pelo escritor, dá ênfase para aquilo que lhe convém e coloca a franqueza e convicção daquilo que é narrado em constante suspeita, evidenciando um discurso que não é inabalável.

Ao jogar com os elementos discursivos, como forma de mesclar e, até mesmo diluir, as instâncias discursivas, o autor proporciona ao leitor dúvidas e incertezas acerca da identidade que permeia o diário barretiano. Este aspecto aponta para uma particularidade desse texto que nos leva a diferenciá-lo de *O Cemitério dos Vivos*, tendo em vista que, apesar dos elementos biográficos utilizados para a composição do romance, há a construção explícita de um narrador-protagonista com contornos distintos, sem que haja uma afirmação da identidade entre o autor e o personagem. É claro que para análise da obra, as duas instâncias, pessoa e escritor, são levadas em consideração, mas nem por isso são um reflexo direto na trama ficcional.

A abordagem do *Diário do Hospício* aponta para a passagem da vida privada à pública, transitando por estas duas esferas: se de um lado há um espaço destinado ao exercício

da intimidade, longe dos olhares públicos, por outro lado, é exatamente a possibilidade de publicação de seus escritos, tendo em vista a composição de um romance, é o que contribui para serem considerados sob uma perspectiva literária. Nesse caso, reiteramos que a linguagem não é capaz de operar dentro de uma moldura completamente referencial, que corresponda a uma representação fiel e acabada da subjetividade. Conforme expõe o teórico Sérgio Barcellos sobre o sujeito da enunciação do diário: “o sujeito autônomo não passaria de mera fantasia, uma vez que sua representação pela linguagem já demonstraria as lacunas de referencialidade que a própria linguagem traz em si e, também, pela interferência ou pela participação do contexto da recepção na constituição da imagem do sujeito exposto no escrito íntimo” (BARCELLOS, 2007, p. 9). Nesse sentido, a possibilidade de publicação de um diário faz com que ocorra “uma encenação voluntária da subjetividade e uma inscrição, nesse jogo textual, de um sujeito que não é exatamente aquele esboçado pela reflexão do diarista, mas aquele construído coletivamente pela rede de alteridades” (2007, p.9).

Em relação ao diário barretiano, a construção e a representação das diversas subjetividades que permeiam o espaço do hospício se dão de forma relacional e mútua, levando em consideração não apenas a presença de um leitor, já que os relatos produzidos visam à publicação futura de um romance, mas também pelo próprio contexto, tendo em vista as inúmeras experiências da população do manicômio ocorridas no dia a dia. Além disso, a prática do relato do diário não ocorre somente para mostrar o modo de vida dos sujeitos que estão no hospício, mas, sobretudo, para mobilizar o leitor a tomar conhecimento sobre diversas experiências pelas quais ele pode ter acesso a um mundo estranho a si e, conseqüentemente, compreender a condição do Outro e depreender seu sentido.

A própria privação de intimidade no hospício contrasta com a ideia de privacidade que o diário carrega. Sem ter para onde se retirar, o indivíduo torna-se obrigado a expor seus hábitos particulares e suas emoções diante de um grupo. Ao paciente é vedado o direito de isolamento em si mesmo. No caso de Lima, a biblioteca era um dos poucos lugares que recorria quando queria ficar sozinho, buscando se refugiar nos livros, escapando, por alguns momentos, da vida ordinária do hospício. As notas que toma nas folhas avulsas também servem como forma de resistência à imposição da falta de privacidade no hospício, alcançando um modo de ser privado, porém sem deixar de atentar para a gama de acontecimentos ao seu redor.

Na seleção dos relatos, há a junção dos depoimentos particulares com as referências à rotina hospitalar, em que são inseridas igualmente as descrições de médicos, enfermeiros, guardas e pacientes. Sobre estes últimos, as primeiras impressões é que todos se confundiam

numa massa homogênea e despersonalizada. No entanto, o escritor, percebe, no aglomerado dos ditos loucos, homens com suas particularidades. A desgraça em que tinha caído contribuiu, portanto, para chegar um pouco mais perto dos indivíduos que conheceu no confinamento: “Estou entre mais de uma centena de homens, entre os quais passo como um ser estranho. Não será bem isso, pois vejo bem que são meus semelhantes” (BARRETO-DH, 1988, p.32).

Em meio a uma centena de homens, entre os quais perpassa como um ser estranho, ao contextualizar a nova rotina a que é submetido, na primeira entrada, Lima retrata o ato de desapropriação a que os sujeitos recém-chegados à Instituição são vítimas: “Tiram-nos a roupa que trazemos e dão-nos uma outra, só capaz de cobrir a nudez, e nem chinelos ou tamancos nos dão. [...] Deram-me uma caneca de mate e, logo em seguida, ainda dia claro, atiraram-me sobre um colchão de capim com uma manta muito pobre, muito conhecida de toda a nossa pobreza e miséria” (BARRETO-DH, 1988, p.23). A passagem citada mostra que o diarista buscou não apenas se deter na sua entrada do hospício, mas a partir dela, descrever de forma realística a chegada de um paciente à instituição, denunciando os atos de violência sofridos por quem ingressa neste espaço e as marcas de homogeneização estabelecidas por meio do uso obrigatório do uniforme.

O deslocamento do pronome da primeira pessoa do singular para a primeira pessoa do plural reflete também a disjunção do eu e seus desdobramentos. Depreendemos novamente a concepção de Maingueneau (2006) acerca da complexidade dos processos de subjetivação no espaço de criação literária, tendo em vista o entrelaçamento e o sustento mútuo da relação interlocutiva “eu” / “nós” no diário, que não se restringe apenas a uma oposição estática. Dessa forma, a construção de uma identidade enunciativa se dá a partir do posicionamento de Lima Barreto que se apoia na conjugação de elementos estéticos, bem como na própria experiência íntima e social, o que interfere diretamente no processo de criação literária. Há, portanto, o desprendimento individual para falar dos vários outros que estão confinados. No relato final da primeira entrada recai sobre a primeira impressão que teve, principalmente, acerca dos doentes de baixa extração: “Paro aqui, pois me canso; mas não posso de consignar a singular mania que têm os doidos, principalmente os de baixa extração, de andarem nus. Na Pinel, dez por cento assim viviam, num pátio que era uma bolgia do inferno. Por que será?” (BARRETO-DH, 1988, p.27).

Apesar do cansaço em desenvolver as notas, os escritos finais são justamente voltados para o parecer inicial aos primeiros pacientes com os quais o diarista teve contato, expondo o grau de desumanização a que esses indivíduos estavam expostos. Observamos o

direcionamento narrativo voltado para os sujeitos postos à margem da sociedade, por meio de sua exclusão e completo abandono no hospício.

Na segunda entrada, ele deixa mais uma vez entrever o seu interesse em coligar notas sobre a população marginal do hospício: “Tenho que falar dos doentes em cuja companhia estou, dos guardas, enfermeiros, mas preciso tratar com mais detalhes” (BARRETO-DH, 1988, p.32). A vontade imperativa de falar sobre os indivíduos que fazem parte da instituição manicomial se expande pelas entradas do diário, buscando transcrever conversas com os tipos mais interessantes, seus gestos e falas, sobretudo episódios que marcaram o grupo dos internos.

Tanto na primeira como na segunda entrada, citadas acima, nota-se o trabalho estabelecido pelo escritor em retratar, no processo de construção literária, o contexto histórico ligado à forte atuação da instituição manicomial na sociedade republicana. Nesse caso, é possível identificar a presença da paratopia social<sup>11</sup>, que se manifesta mediante a atividade de criação e de enunciação no diário com o intuito de elencar os diversos tipos de extirpados sociais que integra a rede de convivência do sanatório.

Submetido ao impacto da violência e da dor infligidas no hospício, é quase que inevitável que o escritor se volte para essa realidade e os demais sujeitos que ali estão internados. Desde o primeiro contato, ele descreve os acontecimentos do que atravessa seus sentidos e passa a fazer parte da sua experiência, buscando compreender, sobretudo, a humanidade que habita os indivíduos sob o aviltamento do manicômio e da vida comum. Em outras palavras, a projeção de experiências de um interno e sua convivência com os demais, torna o espaço narrativo um lugar de reflexão e de conhecimento que é dado não apenas sobre si, mas também sobre o Outro. Logo, o diário não é a síntese de uma experiência autocentrada e voluntarista, de extrema intimidade. Suas notas vão além de uma autoanálise. Há uma subjetividade que é impactada e, conseqüentemente, reformulada no seu contato com os diversos sujeitos que ali estão. Nesse sentido, o diário barretiano não deve ser analisado meramente como uma parca recapitulação dos infortúnios de seu autor. Ele ultrapassa a categoria de diário íntimo e desvia da intencionalidade de se produzir uma “literatura de si”, conforme propõe Luciana Hidalgo.

Observamos, por fim, que o escritor, dentro da formulação de seu discurso e da composição narrativa que desenvolve, expõe seu posicionamento ideológico, fazendo convergir a maneira de viver e de escrever, ao alimentar sua obra não apenas com o substrato

---

<sup>11</sup> Para Maingueneau (2006), a paratopia social faz parte da paratopia de identidade, que apresenta figuras da dissidência e da marginalidade.

que a vida lhe fornece, mas também com o espesso substrato literário. Desse modo, Lima Barreto atesta a legitimidade do relato sobre os eventos ocorridos, ainda que sofram intervenções do seu olhar ficcionista, indissociável do processo de reconstituição.

### 1.5 Entre recortes e entradas

Os retoques e rasuras encontrados nos manuscritos do *Diário do Hospício* estão associados ao próprio processo de construção literária, bem como revelam um trabalho de pré-revisão do texto. Eles também mostram o ritmo do diário e as peculiaridades da sua composição, juntamente com os traços materiais como o estado do papel, a caligrafia e os borrões de tinta. Em algumas passagens, por exemplo, há palavras riscadas, com a escrita de outra por cima, observações do tipo: “já falei” ou “vide notas”. Além dos comentários à parte entre parênteses como: “falar desta parte do hospício”, “contarei essa tragédia manicomial em separado”.

Quando retoca as notas de seu diário, Lima liberta seu texto das condições de existência baseadas em parâmetros de “imediatação” da escrita e de valor referencial propostos por Philippe Lejeune. Para o crítico, retocar a escrita depois, significa romper com as “exigências” do gênero, uma vez que o seu valor consiste justamente em captar a “autenticidade do momento”. Nesse sentido, o diário, segundo a visão de Lejeune, possui restrições enérgicas e rígidas, tendo em vista que: “O diário é o vestígio de um instante, daí vem seu valor. [...] O retoque posterior é proibido” (LEJEUNE, 2008, p.300). Ao relacionar o diário a um “vestígio do instante”, no qual não se deve retocá-lo, parece que o teórico não leva em consideração a prática do gênero voltada para o exercício ficcional onde reescrita, seleção, cortes, rasuras, enxertos de passagens fazem parte do processo de construção literária.

Em *O espaço autobiográfico*, Leonor Arfuch chama atenção para a escrita do diário, desprovida de quaisquer amarras, aberta à improvisação e aos inúmeros registros da linguagem. Além disso, “Diferentemente de outras formas biográficas, escapa inclusive à comprovação empírica; pode dizer, velar ou não dizer, ater-se ao acontecimento ou à invenção, fechar-se sobre si próprio ou prefigurar outros textos.” (ARFUCH, 2010, p.143). E no caso dos diários voltados para a publicação serão “[...] objeto de ajuste, apagamento, reescrita total ou parcial” (2010, p.143).

No *Diário do Hospício*, o percurso da escrita traçado nos leva acessar parte da gênese do texto e as sementes da ficção, bem como as nuances e desdobramentos da narrativa. É como ver o trabalho de um artesão em construção, no qual conseguimos visualizar pequenos detalhes que irão compor o conjunto da obra. É possível observar sua composição criativa, sobretudo, por meio das relações entre as entradas e os recortes do texto, uma vez que parte deles, posteriormente, foi sistematizada nas entradas do diário, sendo possível identificar sua reelaboração. Neste ponto, é importante nos determos na análise de alguns dos recortes, juntamente com o seu desenvolvimento nas entradas. Eles são de grande relevância, uma vez que tal articulação revela o processo de estetização do autor, que joga com as possibilidades de inferências e contextualização de seu próprio texto, sendo essenciais para ampliar o sentido de passagens fragmentadas. Isto permite ao leitor ter acesso à construção das notas, ao processo de ficcionalização e a refazer os caminhos percorridos pela escrita barretiana.

Há dois recortes datados em 24 de janeiro que esboçam o episódio da visita do procurador da República, são eles: “Visita do procurador da República, Olinto Braga. Agitação. Reclamação dos malucos. Inspeção das camas, etc.” e “Furtaram da sala do diretor a bengala do procurador” (BARRETO-DH, 1988, p.82-83). As notas esparsas deixam de ser apenas apontamentos para ganhar corpo no espaço narrativo, sendo reescritas na oitava entrada. Neste episódio, acrescentou-se o diálogo entre os internos e a manifestação de suas queixas durante a visita do funcionário do governo, o que gera um tom cômico à cena descrita:

[...] quando vi que o D., o inspetor, seguia um visitante vestido de casimira, sem ar de médico, e entrava ele pela seção com o máximo de desembaraço. [...] Quem é? Quem é? Soube-se logo que era um dos fiscais do governo para casas de saúde e recolhimentos. Logo que se soube isso, toda seção se pôs em polvorosa. Não houve quem não apresentasse sua queixa. V.O. fez um discurso e leu representações, cartas, que eu tinha corrigido e mesmo escrito. Ficou muito contente, porque o doutor ia tratar de tirá-lo de lá, tanto, isso depois, que ele sabia (ele sempre sabia do que se passava fora do alcance das suas visitas e ouvidos) que o fiscal falara a respeito dele, V.O., energicamente, com a alta administração. O meu vizinho do holofote do monte Ararat não lhe deu a mínima importância. Limitou-se a perguntar, horas depois da saída do tal fiscal: - Quem é esse doutor boa vida que aí esteve? Mais feliz do que V.O., ele se ria de todas as providências de solicitudes do governo. O fato é que o tal doutor boa vida, como o chamou A. de Oliveira, devia ter voltado para a casa, meditando sobre os percalços de visitar casa de loucos. Quando saiu, deu por falta de sua bengala com castão de ouro... (BARRETO-DH, 1988, p.73-74).

Ao representar a cena da visita do inspetor, o diarista busca relatar o acontecimento sob a perspectiva dos internos, ouvindo suas reclamações e opiniões para tomar notas. Dessa forma, ele participa igualmente do episódio, não sendo apenas uma testemunha distante que

acompanha o desenrolar dos acontecimentos, pelo contrário, admite ter ajudado o paciente V.O. escrever e corrigir uma carta que havia preparado para o inspetor.

No entanto, a seleção dos recortes não é direcionada apenas para as notas datadas, o escritor também se vale dos registros que não possuem datas para reescrevê-los nas entradas. Há duas notas interessantes voltadas para a descrição do paciente Borges. Elas se assemelham a palavras-chave que captam os aspectos que mais impressionam o diarista. Sobre o interno, eis o registro: “Borges, quase preto, o terror da enfermaria. A briga dele com o Gato, o Caranguejo. Falar desse tipo curioso de Maníaco” (BARRETO-DH, 1988, p.77). A segunda diz: “Borges. Suas façanhas [...]. Casa-forte. Pai rico. Transferido de seção. Saído da casa-forte. O [...] estava no pátio na outra seção. Negro. Vassoura na mão. Reflexões a respeito” (BARRETO-DH, 1988, p.83). Grande parte dessas notas foi aproveitada na oitava entrada para narrar o episódio sobre a briga entre Borges e outro paciente chamado de Gato:

A sua mania de descomposturas [Gato] lhe tem valido muitas sovas. Uma das últimas foi a do Borges, um negro pretíssimo, de pais ricos, mas feio, rixento, que não pode estar na seção que paga, pois agride todos por dá cá aquela palha. É um belo tipo de cabra ou caibra, com fortes peitorais, magníficos bíceps, deltoides. Um pouco curto de corpo, sobretudo de pernas, como ele todo, robustíssimas, respira audácia, bravura e desaforo. Ao entrar, ele se chegou a mim e olhou-me ferozmente: - Como é que você deixa a farda? – Que farda? Não uso farda. – Você não é oficial do exército? – Não, é meu irmão. – Bem dizia eu. Falou abruptamente, as suas palavras saltavam dos lábios, aos jatos, descontínuas, mas sem o propósito de me ofender, mas de acariciar-me; daí, a dias, deu-me biscoitos caros, que recebeu de casa. O Gato, o Marquês de Gato, insultou-o de negro, vagabundo e ladrão. B. não teve dúvidas e intimou-o ameaçadoramente: - Repete, se você é gente, seu este, seu aquele. O Gato, o nobiliárquico Gato, repetiu, e o B. deu-lhe tais murros que o pôs todo em sangue, com o nariz quebrado (BARRETO-DH, 1988, p.69).

Neste trecho, vemos a descrição da origem do interno, negro de família rica, e de sua característica física e psíquica, força e robustez, um tipo de maníaco violento que tem sucessivas transferências de seção por conta do histórico de agressão. Na cena descrita, antes de se deter no episódio da briga, o diarista insere um breve diálogo travado com o doente, mostrando suas contradições e singularidades. Apesar de ser um sujeito violento, Borges manifesta um gesto de afeto e gentileza na forma como o trata. O que nos chama atenção é que não se trata apenas de descrever o paciente por meio apenas do que está na aparência. Há uma busca pelo conhecimento do outro, que se dá desde as notas “cruas” dos recortes. Ao enxergar a humanidade escondida por detrás dos traços brutos fisionômicos do paciente, Lima consegue transportar para o seu diário uma escrita que não paira nas bordas da superficialidade, e nem lhe atribui um valor corriqueiro.

Os episódios sobre a visita do inspetor no hospício e do interno Borges, desenvolvidos nas entradas, são alguns exemplos de esboços literários dos vários Outros que habitam o hospício. O diarista nos apresenta uma galeria de diferentes tipos de loucos que lhe despertou a atenção. Por meio da convivência e interação verbal, descortina-se uma miríade de características que, justamente em suas contradições e fronteiras imprecisas, o definem. Observar e chegar perto, aproximar-se, é, em *Diário do Hospício*, ver o Outro como semelhante, alguém com diferenças evidentes que separam, mas não distanciam quando se percebem humanidades que compõem o espaço de desapropriação do hospício.

Nesse sentido, a funcionalidade dos recortes se, por um lado, revelam a concisão e economia do discurso, por outro nos auxilia na compreensão dos fragmentos que compõem a narrativa das entradas. Conforme vimos, o escritor recolhe nos recortes apenas o que interessa, podendo se valer de mais de uma nota para registrar um mesmo episódio. Isso permite, posteriormente, uma elaboração mais cuidadosa no plano ficcional, a fim de não comprometer o realismo pretendido.

Além da preocupação estética das notas registradas do *Diário do Hospício*, há em alguns trechos da obra a explícita composição ficcional. Nos recortes do *Diário do Hospício* há menção aos possíveis nomes do protagonista: Juliano César Flamínio, Juliano César ou Tito Flamínio. É interessante expor que no recorte do diário em que está escrito “Juliano César Flamínio”, o nome “Juliano” aparece em cima de “Tito”, que foi riscado. Apesar de o nome ter sido riscado, na quinta entrada, ele é novamente retomado no espaço da ficção: “Quem é aí Tito Flamínio? – Sou eu, apressei-me” (BARRETO-DH, 1988, p. 49). Essa retomada mostra que o escritor não abandonou a ideia de utilizar o nome.

A construção de fragmentos literários que se coadunam com o factual ocorre também na primeira entrada de *Diário íntimo*. No relato datado de 02 de julho de 1900, intitulado de “Quando comecei a escrever este, uma ‘esperança’ pousou”, o jovem escritor carioca, sob o tom de uma crônica ficcional, narra sobre o Largo de São Francisco, localizado no Centro do Rio de Janeiro, descrevendo o espaço e as pessoas que passam por ele nas primeiras horas da manhã. Neste local, fica a Escola Politécnica onde as aulas se iniciam em pleno verão. Há exposição dos temas comuns debatidos por um grupo de alunos, travados em uma roda de conversa. Este texto foi incorporado na segunda edição de 1956, juntamente com os demais recortes e esboços literários de o *Diário íntimo*. O próprio título da entrada deixa entrever a iniciação de Lima como escritor de literatura ao mesclar o ficcional e o biográfico. Vemos, então, neste esboço literário, que está sob a tutela do diário, a fusão entre a experiência vivida e a matéria ficcionalizada.

No *Diário do Hospício*, além dos recortes que contém os possíveis nomes do protagonista, também há outros que contém esboços de personagens que comporiam a trama do futuro romance. Vemos isto na seguinte passagem:

O meu transplante forçado para outro meio que não o meu. a necessidade de convivência com os de meu espírito e educação. Estranheza. A minha ojeriza por aqueles companheiros que se animam a falar de coisas de letras e etc. O J.P., que se animava a discutir comigo Zola e falar sobre edições, datas, etc. Entretanto, eu gostava dele. Ri-me mais que nunca quando, percebendo tudo isto, lembrei-me que me supunha um homem do povo e capaz de lidar e viver com o povo. Concluí que nem com ele, nem com ninguém. Lembrança da mulher, a única que podia ter feito viver comigo e eu não compreendia. (BARRETO-DH, 1988, p.86)

No trecho acima, ocorre uma fusão de dois momentos: o primeiro é a reflexão do diarista sobre seus companheiros no hospício e a convivência forçada com eles, chegando a se referir como um homem do povo que seria capaz de lidar e conviver com o mesmo. Contudo, admite sua inabilidade de conviver com os demais. Esta reflexão se torna um ponto-chave que desencadeia o exercício literário ao inserir o esboço de uma personagem feminina. Ocorre, portanto, uma articulação entre a descrição da rotina do hospício com a presença de elementos ficcionais.

Cabe observar que no manuscrito dessa passagem, está escrito em diagonal um comentário do escritor “Aproveitado (2º cap.)” que se relaciona ao segundo capítulo do romance *O Cemitério dos Vivos*, no qual o protagonista, internado no hospício, narra a trajetória de seu casamento com sua mulher Efigênia. Este comentário mostra que Lima, no momento posterior à saída do Hospício, além das entradas, utiliza também os recortes do diário para auxiliá-lo na construção do romance.

O trecho do recorte citado acima se aproxima do episódio da quinta entrada do diário, na qual há o relato sobre a esposa falecida e a sua incompreensão sobre ela:

Não amei nunca, nem mesmo minha mulher que é morta e pela qual não tenho amor, mas remorso por não tê-la compreendido, devido à oclusão [...] do meu orgulho intelectual; e tê-la-ia amado certamente, se tão estúpido sentimento não tivesse feito passar por mim a única alma e pessoa que me podiam inspirar tão grave pensamento. Lia-a e não a compreendi... (BARRETO-DH, 1988, p.51)

O esboço da personagem ganha amplitude e contornos mais nítidos, o que nos permite ter acesso a informações sobre a construção de sua identidade e a história a ser desenvolvida no romance. Além desta passagem, na sétima entrada, há mais uma vez referência a ela que é

inserida com outros personagens esboçados que fazem parte da família do protagonista: o filho e a mãe que delira.

Em relação à personagem esposa falecida, vemos uma maior elaboração estética, em relação aos outros dois personagens. Sobre sua composição no diário, apesar dos esboços traçados que desvelam seus contornos, o diarista admite não poder tratar dela com mais detalhes, tendo em vista a sua falta de amor, sendo esta uma condição para a formação do romance e de um romancista: “não serei nunca romancista. Falta-me amor ou ter amado. Mas... Minha mulher! Não posso tratar dela. Não se ama uma morta; e eu não soube a amar em vida” (BARRETO-DH, 1988, p.61).

A articulação entre o factual e o ficcional faz com que o texto não seja apenas um amontoado de relatos puramente biográficos. O fato de *Diário do Hospício* não ser condicionado a dimensões regulares do gênero, não quer dizer que seja construído de forma solta e caótica. Conforme expusemos, há um processo de seletividade de notas, na sua composição e organização que conduzem a narração dos acontecimentos, porém sem amarras a quaisquer cláusulas. Lima Barreto constrói uma narrativa que possui uma complexidade que reflete o cuidado tanto com a questão ética quanto o valor estético, enriquecendo o sentido da realidade que pretende transmitir.

A via literária é um caminho possível para compreender o ambiente do hospício, pois a arte, na busca pelo real, apreende dele aparências e impressões, sem se preocupar com a reprodução íntegra dos fatos. Os recortes e as entradas mostram as concepções literárias do escritor acerca de seu futuro romance. O elo existente entre as duas partes do texto revela o processo de composição e formação da narrativa e seu caráter descontínuo e irregular. Percebemos, então, que o ato de narrar se configura por meio de fragmentos e ocupa um lugar central, servindo como principal ferramenta para representar a realidade do hospício que, aos olhos do escritor, parece completamente absurda.

Os recortes que não passaram pelo processo de transposição para as entradas também são de grande relevância ao mostrar episódios diversos da rotina dos pacientes no hospício. Existem referências diretas como a proibição dos jornais dentro da Instituição, descrição de novos pacientes e uma pequena nota sobre revolta das mulheres no hospício, único momento no diário em que Lima se refere a pacientes femininas que ficavam separadas dos homens em outra ala. As informações registradas possuem grande valor histórico-social que contribuem para a memória coletiva. Lima Barreto, ao narrar a realidade manicomial, antecedeu denúncias importantes sobre as irregularidades do sistema psiquiátrico de sua época, fazendo da sua escrita uma espécie de exercício de cidadania. Anos depois, segundo Luciana Hidalgo,

seus testemunhos “formariam base da antipsiquiatria, responsável pelo movimento antimanicomial que poria fim ao sistema fechado do manicômio, buscando na arteterapia um apoio fundamental à humanização do tratamento da loucura” (HIDALGO, 2008, p. 206).

No espaço narrativo de *Diário do Hospício*, ocorre a repetição de assuntos tanto nos recortes como nas entradas, mas a forma como são abordados não é da mesma maneira. Nesse sentido, o espaço do diário não é um jorro de ideias circulares idênticas. Existe um processo de reelaboração dos primeiros relatos, aliado ao uso de citações, atos de reescrita, cortes de passagens e acréscimos de outras. A confluência dessas ações permite ao leitor visualizar o modo como Lima realiza a obra, levando-o a perceber as etapas de sua escrita. Cada pedaço que vai sendo construído é avaliado, medido, cabendo ao diarista a tarefa de decidir qual serve ou não. Nesse sentido, o diário é um exemplar único que evidencia a escrita particular do seu autor, absorvendo sua forma de ver e compreender o mundo.

Podemos associar, portanto, o diário a uma obra em processo, formada de vários fragmentos e que demanda novas interpretações de suas notas e apontamentos. Os acréscimos de rascunhos ficcionais atenuam o impacto das confissões pessoais e ajudam a reconstituir um Lima Barreto à imagem e semelhança daquele que seus textos retratam: um escritor que viveu para literatura numa intensidade que transforma as conexões entre o ficcional e o factual. A partir dos apontamentos de caráter íntimo, há uma transitoriedade gradativa pelas esferas do privado para o público, da existência real para a imaginária. Neste processo, vemos as particularidades do *Diário do Hospício*, que o diferencia dos diários baseados em modelos pré-determinados. Assim, a heterogeneidade da escrita e a dilatação de suas fronteiras nos ensinam a ler o diário barretiano com outros olhos e nos leva a rever o campo literário acerca de suas atribuições, já que ele não se reduz a uma categoria do gênero e tampouco está preso a qualquer tipo de pacto.

## 2 REPRESENTAÇÕES SOBRE A LOUCURA E A DINÂMICA MANICOMIAL

### 2.1 Um passeio histórico sobre os desígnios da insanidade

Em *Diário do Hospício*, Lima Barreto ao abordar o tema da loucura, inquietou-se, sobretudo, diante do mistério de sua manifestação. Viver como interno no Hospital Nacional de Alienados o impulsionou a questionar teorias generalizantes aplicadas nos atendimentos médicos que resultaram em diagnósticos fechados para a efetivação do tratamento do doente mental, o que evidencia as práticas utilizadas pela psiquiatria para dominar, a qualquer custo, a loucura e suas diversas formas de manifestação. Mas, antes de adentrarmos pelos portões do hospício, para analisar as representações sobre a loucura e a dinâmica do hospício, primeiro cabe estabelecer um breve panorama histórico sobre as concepções distintas acerca da loucura, ao longo dos séculos, tendo como foco o século XIX e as primeiras décadas do século XX, momento em que a insanidade passa ser amparada pelo discurso científico.

Michel Foucault, em *História da loucura* (1978), ao analisar as diversas concepções sobre a loucura no decorrer da história, mostra a sua classificação como doença mental a partir do século XIX, diferente das percepções social e religiosa estabelecidas nos séculos anteriores. O primeiro momento se inicia desde a formação das comunidades primitivas, período em que o louco vivia em liberdade, quando ainda não havia cerceamento do seu direito de ir e vir. Nessas sociedades, o louco era considerado um ser possuído que podia ser visto tanto como uma entidade sagrada ou como a personificação do mal, devendo ser exorcizado por meio de rituais e feitiçarias orquestradas por pajés, considerados sacerdotes tribais. As hipnoses também funcionavam como forma de afastamento dos devaneios, que eram encarados como mal e não como doença.

Na Grécia Antiga, entre os séculos VI a. C. e III d. C., o aspecto irracional da natureza humana é visto como uma subversão às leis da polis, e sua origem era atrelada à manipulação dos próprios deuses. Nesse sentido, a loucura era vista como um castigo divino e sua cura só se realizaria por meio de terapias religiosas. Estabelecia-se, assim, uma relação entre loucura e devoção: a distorção no comportamento dos indivíduos poderia ser equalizada com a devoção religiosa.

O médico grego Hipócrates (460 - 377 a.c.) foi o primeiro estudioso a descrever os diferentes tipos de doenças relacionadas a insanidade como epilepsia, mania e paranoia. Para

determinados tipos, prescrevia alguns tratamentos como as sangrias que perdurou na Idade Média, período alicerçado no pensamento teocêntrico que estabelecia a exclusão do louco como forma de levar o indivíduo a reintegração espiritual, tendo a redenção por meio do sofrimento. Neste período, foi introduzido o exorcismo como uma das principais ferramentas de combate. Muitos doentes mentais foram classificados como feiticeiros e praticantes de rituais de bruxaria. Não obstante, passaram a ser condenados à morte por meio da forca, por afogamento e até mesmo pela fogueira da Inquisição.

O segundo momento relevante na história da loucura se dá com a chegada da era dita moderna, quando surge uma nova concepção do sujeito que se volta para a exaltação da razão, sendo o louco considerado uma ameaça à racionalidade. Até a Idade Média, de acordo com Michel Foucault (1978), o maior enfoque de exclusão era, sobretudo, direcionado ao leproso. Segundo o teórico, a perturbação mental começou a invadir o imaginário da Europa por volta do século XV, substituindo a morte, até então absoluta entre os temas das representações culturais. Entre os séculos XVII e XVIII, a loucura passa a ser estudada no âmbito da ciência médica, iniciando-se as grandes internações.

A insanidade, assim como a peste e a lepra, era uma manifestação real e ao mesmo tempo imaginária da desordem: atrás dos dispositivos disciplinares instalados se encontrava o terror do contágio das doenças, das revoltas, dos crimes, da vagabundagem, das deserções, ou seja, tudo que era considerado ilícito ou que infringia a ordem. A substituição do tema da morte pelo da loucura não é, para Foucault, uma ruptura, mas uma “virada no interior da mesma inquietude” pela qual o medo do desaparecimento físico, que reduzia o homem a nada, dava lugar à contemplação voltada para a própria existência.

No final do século XVIII e o início do XIX, quando houve a constituição da psiquiatria como especialidade médica. Os especialistas autotizados “alienistas” se viam, portanto, na situação de provar a curabilidade da loucura, sendo o hospício o grande espaço de operações, uma espécie de laboratório de onde deveriam sair as razões justificadoras do crescente poder alienista. Para Isaías Pessotti (2000), o período pós-revolucionário na França acabou por situar o problema da loucura em uma lacuna da nova ordem legal, pois, não se podia atribuir ao louco a responsabilidade por seus atos, precisava-se encontrar meio de lhe dar uma tutela legal. Antes da revolução, a contenção do doente mental era principalmente caso de polícia; quando começaram a multiplicarem-se as internações. Cresceram também os questionamentos relativos à legitimidade do confinamento e disputas envolvendo o patrimônio e o direito de sucessão dos internos.

Somente a partir do século XIX, novas teorias endossaram o discurso de que o louco não era um problema de cunho social, mas de domínio da ciência. Com o surgimento dos estudos psiquiátricos, a loucura seria legitimada como doença, sendo considerada, então, nos domínios científicos, como perigosa e, até mesmo, contagiosa.

Segundo Foucault (1978), a Psiquiatria e as ciências humanas (Psicologia, Pedagogia, Sociologia etc.) surgiram como justificativas teóricas das práticas de disciplina corporal. As técnicas de disciplinarização do corpo tinham por objetivo a criação de um sujeito apto a submeter-se às exigências econômicas, sociais e políticas da sociedade europeia. Essas ciências sistematizaram resultados dessas práticas e as levaram à categoria de teoria sobre a essência psicológica ou sociológica do sujeito.

Nesse contexto, se dá, para Foucault, o terceiro momento significativo na história da loucura: a psiquiatria passa a tratar o louco como um sujeito, época em que o conceito alienação mental começou a ser usado por Pinel e Esquirol<sup>12</sup>. Em 1801, o médico francês Philippe Pinel inaugura uma nova fase de entendimento da questão, com o estabelecimento de internações e terapias de valor moral como forma de disciplinarização dos pacientes. A causa da loucura estava atrelada aos excessos e à imoralidade, que deveriam ser corrigidos por meio da mudança de costumes e hábitos do indivíduo. Daí a internação no hospital psiquiátrico tinha como proposta a reeducação do paciente que estava sob a tutela de regulamentos rigorosos. Conforme aponta Foucault (1978), esse histórico passa a ser escrito pela psiquiatria e suas propostas de cura. O isolamento ganha justificativa, pois, por meio dele, o paciente seria resguardado, com assessoramento médico necessário, além da imposição sobre ele de novos hábitos morais. Dessa forma, o louco passa a estar condicionado ao saber e poder da medicina.

Os estudos de Foucault mostram ainda que os tratamentos psiquiátricos não se destinavam exclusivamente aos pacientes de distúrbio mental. Os indivíduos que, sob a visão médica, subvertessem a ordem social e moral, seriam considerados uma ameaça e, por isso, deveriam ser confinados no espaço do hospício:

Criam-se (e isto em toda a Europa) estabelecimentos para a internação que não são simplesmente destinados a receber os loucos, mas toda uma série de indivíduos

---

<sup>12</sup> Philippe Pinel (1745-1826) estudou a loucura sob a ótica empírica, contrapondo-se à concepção teológica e metafísica da mesma. Ele propôs o tratamento moral como terapia para combater a doença, defendendo a regularização e a disciplinarização dos hábitos dos doentes mentais como elementos fundamentais na sua proposta terapêutica. Jean-Etienne Dominique Esquirol (1772- 1840) complementa Pinel e reafirma a importância do asilo como local apropriado para o tratamento moral dos doentes mentais. A partir de Esquirol, o afastamento do paciente passa a ser terapêutico por si só e o hospício passa a ser visto como espaço fundamental para a intervenção médica no tratamento.

bastante diferentes uns dos outros, pelo menos segundo nossos critérios de percepção; encerram-se os inválidos pobres, os velhos na miséria, os mendigos, os desempregados opiniáticos, os portadores de doenças venéreas, libertinos de toda espécie, pessoa a quem a família ou o poder real querem evitar um castigo público, pais de família dissipadores, eclesiásticos em infração, em resumo, todos aqueles que, em relação à ordem da razão, da moral e da sociedade, dão mostras de alteração (FOUCAULT, 1978, p. 78).

Os mecanismos de controle e da força disciplinar, vigentes do século XIX, visavam, portanto, à aplicação do esquema de exclusão de mendigos, vagabundos, loucos, etc. Aliada às táticas da disciplina individualizante, a normatividade universal dos controles disciplinares permitia marcar o louco, o leproso, e fazer funcionar contra cada classe os mecanismos dualistas de exclusão. Entre os séculos XV e XIX, os discursos sobre a loucura apontam, para formas de poder, de isolamento e também de punição, mecanismos controladores praticados pelas instituições da época, diga-se o saber médico e o mecanismo da internação psiquiátrica. Essas práticas controladoras, juntamente com outras ciências, podem ter contribuído para estabelecer a fronteira entre razão e loucura, porém, não possuíam o conhecimento profundo para delimitar o conceito e a origem da doença. Nesse sentido, embora a psiquiatria tenha surgido com a finalidade de catalogar a loucura e suas manifestações, os tratamentos destinados a combater o “mal da loucura” sempre foram registrados, sem, contudo, avaliações precisas sobre esses métodos:

De fato, antes do século XIX, a experiência da loucura no mundo ocidental era bastante polimorfa; a sua confiscação na nossa época no conceito de doença não deve iludir-nos a respeito de sua exuberância originária. Sem dúvida, desde a medicina grega, uma certa parte no domínio da loucura já estava ocupada pelas noções de patologia e as práticas que a ela se relacionam. Sempre houve, no Ocidente, curas médicas da loucura e os hospitais da Idade Média comportavam [...] leitos reservados aos loucos (frequentemente leitos fechados, espécies de jaulas para manter os furiosos). Mas isto era somente um setor restrito, limitado às formas de loucura que se julgavam curáveis [...]. De todos os lados, a loucura tinha uma grande extensão, mas sem suporte médico (FOUCAULT, 1978, p. 76- 77).

Michel Foucault aponta para as práticas adotadas nos asilos que eram realizadas como formas de “tratamento”, sem um embasamento científico concreto. Dentre essas formas de tratamento estabelecidas, o teórico levanta as diversas técnicas e procedimentos dos quais o psiquiatra, “mestre da loucura”, passa a se valer:

Todas as técnicas ou procedimentos efetuados no asilo do século XIX- isolamento, interrogatório particular ou público, tratamentos-punições como a ducha, pregações

morais, encorajamentos ou repreensões, disciplina rigorosa, trabalho obrigatório, recompensa, relações preferenciais entre o médico e alguns de seus doentes, relações de vassalagem, de posse, de domesticidade e às vezes de servidão entre doente e médico – tudo isto tinha por função fazer do personagem do médico o “mestre da loucura”; aquele que a faz se manifestar em sua verdade quando ela se esconde, quando permanece soterrada e silenciosa, e aquele que a domina, a acalma e a absorve depois de a ter sabiamente desencadeado (FOUCAULT, 1978, p.122).

A descrição citada mostra o controle que o médico-psiquiatra tinha sobre o interno e o seu destino, podendo enquadrá-lo na população de alienados, sem necessariamente ter um diagnóstico preciso. Nesse quadrante, é estabelecida a função do hospital psiquiátrico a partir do século XIX, um lugar de diagnóstico e de classificação, onde se trata do poder médico em relação à submissão do paciente: o médico do asilo é aquele que tem a propriedade de dizer a verdade da doença pelo saber que dela tem, e, ao mesmo tempo, pode produzir a doença em sua verdade e submetê-la, na realidade, pelo poder que sua vontade exerce sobre o próprio paciente.

A institucionalização psiquiátrica, ao tornar-se aceita dentro do mecanismo funcional do Estado, passa a ser uma importante ferramenta de delimitação de indivíduos normais, criminosos e anormais. Esta nova apresentação oferece reflexos de alta relevância nos moldes funcionais das instituições competentes para encarcerar aqueles que praticam atos indesejáveis à sociedade, pois, agora, temos duas classes juridicamente distintas destes agentes: os que agem ilicitamente e detêm condições de assimilar sua conduta infratora e os que, embora ajam de forma ilícita, não possuem a capacidade de distinguir seu erro e, portanto, impossível de ser corrigido e ressocializado nos moldes possibilitados a um criminoso são. Ao doente mental resta ser afastado do seio social sem, contudo, ser colocado em local resguardado para criminosos, por incompatibilidade de status, exigindo uma programação socializante, totalmente diferente daquela estabelecida e mantida em instituições carcerárias comuns. Dessa forma, a ação médica passa a isolar apenas os loucos e a resgatá-los de julgamentos sociais e morais.

No estudo *O que é a loucura?* (1984) o psicanalista João Frayse Pereira desvincula a loucura de um parecer definitivo, padronizado, que relaciona a doença como um fato isolado. Ele também problematiza a questão da doença que, durante séculos, foi relacionada a um mal que deveria ser excluído. Sobre os padrões de normalidade traçados pela ciência, como a classificação binária de normal ou o anormal se sucede? Como definir tais padrões? O ensaísta chega à conclusão, tendo como base o próprio contexto-histórico/cultural, de que uma definição da loucura é sempre relacional, sendo, portanto, a marca de uma incerteza e, por isso, é teoricamente muito difícil, senão impossível, definir a insanidade em si mesma:

[...] o indivíduo é doente sempre em relação: em relação aos outros, em relação a si mesmo. Isto significa que o próprio da loucura como doença mental, conforme expressão médica, é ser rebelde a uma definição positiva. Em outras palavras, é teoricamente muito difícil, senão impossível, definir a loucura em si mesma, como um fato isolado. Com efeito, os termos segundo os quais se procura dar uma definição da loucura são, explícita ou implicitamente, sempre relacionais. Isto é, designa-se louco o indivíduo cuja maneira de ser é relativa a uma outra maneira de ser. E esta não é uma maneira de ser qualquer, mas a maneira normal de ser (FRAYSE-PEREIRA, 1984, p. 9).

Buscar um lugar fixo para a loucura, em qualquer área do conhecimento, torna-se uma empreitada árdua e frustrante, um equívoco, tendo em vista suas várias formas de manifestação e atuação. Neste percurso sobre as diferentes formas de percepção da loucura, é possível mapear seus contornos, de acordo com cada contexto sociocultural, bem como as posturas diversificadas acerca do tratamento que ela recebia. Portanto, não há um consenso acerca do seu conceito. Tentar sistematizá-lo torna-se, há ao longo dos séculos, uma busca incessante e frustrada sobre este fenômeno que, ainda na atualidade, suscita intermináveis debates.

### 2.1.1 Ciência, medicina e política nas primeiras décadas da República no Brasil

No Brasil, as primeiras décadas do regime republicano foram permeadas por descobertas científicas no país e por ideologias “importadas” do continente europeu, que eram a principal referência no cenário mundial. Foi um período marcado por condições adversas estabelecidas, sobretudo, no cenário da vida urbana, época de profundas transformações culturais que se traduziram em novos modos de pensar e viver o cotidiano.

O advento da República e o espírito da *Belle Époque* tomou conta do Rio de Janeiro, até então capital do país, levando-a a passar por intensas modificações urbanas, culturais e sociais. Na cidade, ocorreram várias reformas urbanas como o alargamento das ruas, a modernização da sua arquitetura, inspirados no modelo Haussmaniano<sup>13</sup> e a implementação de maquinários sofisticados. As transfigurações ocorridas tanto no espaço urbano, como na vida

---

<sup>13</sup> Modelo urbanístico que tinha como característica construções de Boulevards com contornos definidos por formas geométricas.

social, promoveram uma expectativa de ser possível sanar cientificamente todos os problemas que assolavam a sociedade republicana.

Em contrapartida, os reflexos negativos do progresso tecnológico repercutiram na capital, onde o rápido crescimento urbano, sem planejamento, de acordo com Jane Santucci, “não veio acompanhado de oportunidade para todos, deixando uma grande parcela da população à margem, em meio à miséria e vitimada pelas doenças” (2008, p.39). A realidade social do país pouco mudou, sendo marcada por grandes contrastes e tensões que podem ser visualizados nos dias atuais: se de um lado, havia as livrarias, redações, a boemia dos cafés e tertúlias literárias frequentadas por intelectuais e a elite da época; do outro, havia o mundo periférico dos excluídos, o qual se desejava ocultar, uma vez que representava o atraso para a sociedade republicana. Esse mundo era composto por ex-escravos, lavadeiras, trabalhadores informais, imigrantes, desempregados e mendigos, que viviam em moradias precárias, em condições insalubres.

Embora as posições sociais não fossem mais pré-determinadas, como nos tempos do império, ou estabelecidas pelo regime escravocrata, as oportunidades de ascensão social para as camadas mais pobres não ocorreram na mesma proporção que o avanço científico e tecnológico. Na cidade, uma massa de trabalhadores pobres acumulava-se no espaço urbano e vendia sua mão de obra a preços baixos para custear sua sobrevivência. Sem alternativas no mercado de trabalho, muitos ex-escravos e seus descendentes viviam em situação de desemprego crônico ou agregados a famílias ricas, exercendo extensas jornadas de trabalho doméstico não remunerado. Os imigrantes, por sua vez, lutavam contra o preconceito e as duras condições de trabalho, que equivaliam ao trabalho escravo. A ausência de leis que garantissem os direitos básicos dos trabalhadores sancionava uma jornada de trabalho abusiva, o que revela a Primeira República como um lugar de grandes desigualdades sociais.

Todo esse período foi marcado por sucessivas ações repressivas do Estado brasileiro para garantir a ordem social, se valendo, principalmente, das forças policiais, uma vez que “cabia à polícia recalcar toda sorte de comportamento desordeiro” (PATTO, 1999, p.172). Submetidas à ótica do poder estatal e aos interesses de uma classe dominante, as operações policiais não pretendiam outra coisa senão excluir e, sempre que possível, exterminar os que ameaçavam a paz e a ordem do país. Cabe ressaltar ainda que as ações policiais tinha por atributos vigiar usos e costumes da população, aplicar multas, promover despejos, dar voz de prisão aos infratores, dentre outros. Dessa forma, o aparato policial foi um forte instrumento disciplinador, utilizado, sobretudo, contra a massa popular: “Bastava ser pobre, não-branco,

desempregado ou insubmisso para estar sob suspeita e cair nas malhas da polícia” (PATTO, 1999, p.175).

Nos documentos oficiais de órgãos públicos, segundo Maria Helena Patto (1999), havia vários termos pejorativos para designar os pobres: degenerados, anormais, selvagens, ignorantes, incivilizados, feios, desordeiros, preguiçosos, boêmios, anarquistas, brutos, irresponsáveis, desregrados, perniciosos, bêbados, libertinos, vadios, viciados, ladrões, criminosos, dentre vários outros que desqualificavam as classes populares. Nota-se que o contexto social brasileiro foi atravessado por relações de poder e hierarquia, o que significa dizer que aqueles que estavam colocados numa condição subalterna, na estrutura social, eram os alvos preferenciais das práticas discriminatórias.

O cenário de contrastes da cidade do Rio fomentou constantes debates entre engenheiros e médicos, empenhados num projeto de reforma urbana, que tinha por finalidade a formação de uma consciência higiênica nacional voltada para o progresso do país, instaurando a preocupação com a saúde física, mental e social da população, sem deixar de orientar a ocupação do espaço urbano. Houve a implementação de medidas sanitárias para a cidade, aprovadas em congresso médico realizado em 1889, que incluía ações intensivas na vigilância sanitária e mudanças drásticas no espaço, como a extinção de precárias habitações coletivas no centro da cidade, espalhadas por toda região.

Na crônica *A volta*, escrita por Lima Barreto no *Jornal Correio da noite* em 1915, o escritor estabelece críticas ao projeto higienista e civilizatório promovido pelo poder público para modernizar o Rio de Janeiro, desocupando a região central da cidade dos tidos indesejáveis habitantes de baixa renda, considerados indignos de viver na capital da jovem República:

O Rio de Janeiro, capital de um país que recebeu durante quase três séculos milhões de pretos, não deve ter pretos. E com semelhantes raciocínios foram perturbar a vida da pobre gente que vivia a sua medíocre vida aí por fora, para satisfazer obsoletas concepções sociais, tolas competições patrióticas, transformando-lhe os horizontes e dando-lhe inexequíveis esperanças. Voltam agora; voltam, um a um, aos casais, às famílias, para a terra, para a roça, donde nunca deviam ter vindo para atender as vaidades de taumaturgos políticos e encher de misérias uma cidade cercada de terras abandonadas que nenhum de nossos consumados estadistas soube ainda torná-las produtivas e úteis. O Rio civiliza-se! (BARRETO, 2004, p.166-167).

O escritor carioca mostra como a campanha higienista no Brasil esteve a serviço do Estado e das classes dominantes com o intuito de “civilizar” o país. Para tanto, as camadas mais pobres, formadas, sobretudo, de indivíduos afrodescendentes, eram submetidas à

violência, ao abandono e ao descaso, sendo sentenciadas ao isolamento e à exclusão social nas áreas periféricas, sem qualquer tipo de direito.

Conforme Maria Helena Patto (1999), o processo de “regeneração estética e sanitária” no Brasil, se estendia para todos os ramos como forma de enquadrar o país nos padrões europeus de cultura e civilização. Diante deste novo cenário, em que havia a necessidade urgente do poder público em superar o atraso do país em relação aos países considerados civilizados, a geração de intelectuais e pensadores brasileiros, que viu o nascer da República, sentiu a necessidade de estabelecer uma identidade para o Brasil, como forma integrá-lo ao mundo ocidental:

Tal como acontecera no Império, higiene e beleza não raro compareciam geminadas no discurso das autoridades: falava-se em “regeneração estética e sanitária” do espaço urbano. Tudo o que fazia “feia” a paisagem urbana era objeto do olhar aflito da burguesia preocupada em não fazer má figura diante do mundo, motivo pelo qual aplaudia iniciativas que varressem as mazelas de um país bárbaro para debaixo do tapete, fossem elas cortiços ou vendedores ambulantes, quiosques ou mendigos. Em 1903, decretos punham sob o mesmo alvo ambulantes, pedintes e cachorros da cidade. Para que a cidade virasse vitrine de civilização era preciso esconder um povo que ‘não se enquadrava nos padrões europeus nem pelo comportamento político, nem pela cultura, nem pela maneira de morar, nem pela cara’. E o discurso estético, ao falar em eliminar edificações “carentes de inspiração artística”, camuflava interesses comerciais que movimentavam em surdina as obras de saneamento. (PATTO, 1999, p. 179).

Nota-se no discurso sobre as cidades, nas primeiras décadas da república, o desejo de embelezamento e higienização dos espaços urbanos ligado à remodelação das cidades e à regeneração do povo brasileiro. Esse desejo foi fomentado por um discurso narcísico e excludente que visava intervir e estruturar valores que coordenassem e harmonizassem a hierarquia social, legitimando a imensa desigualdade social já existente no país.

O viés ideológico domesticador, que se articulou nesse período com o discurso científico, disseminou pelo corpo social uma imagem negativa dos pobres, naturalizando sua condição social, para justificar a exploração econômica e o uso do aparato repressivo. Este momento propiciou a propagação das teorias raciais que começaram a desempenhar no Brasil o papel que vinham exercendo na Europa, para justificar do domínio de brancos sobre não-brancos, de ricos sobre pobres, de “civilizados” sobre “primitivos”, como é o caso das teses

eugenistas<sup>14</sup> que, por sua vez, reforçaram a ideia de que o desvio de caráter e a loucura, por exemplo, poderiam resultar da inferioridade racial e, principalmente, da mestiçagem.

Vale ressaltar que as teses eugênicas foram introduzidas no Brasil por intelectuais, como os historiadores, literatos e antropólogos, os quais foram os primeiros a difundir na cultura brasileira as ideias de eugenia. Posteriormente, esse movimento intelectual foi incorporado pelos médicos e alcançou grande repercussão sobre o país. Em linhas gerais, a eugenia no Brasil se reconfigurou de acordo com as ideologias ou teorias científicas hegemônicas no país, conciliando uma série de visões sobre as teorias médicas, a identidade nacional e o processo de formação da população brasileira. Não é por acaso que a eugenia foi inicialmente associada ao movimento sanitarista e as preocupações com a reforma do meio, conectando-se estreitamente com a teoria da degenerescência. Deste modo, ela foi apropriada entre os brasileiros como sinônimo de higiene e de saúde pública, indistintamente incorporada aos projetos de reforma que emergiram no país no início do século XX.

No bojo dessas discussões, é interessante destacar o papel dos médicos e psiquiatras brasileiros, que não se limitaram apenas em atuar nas campanhas higiênicas da Capital e explicar o funcionamento corpo e da mente humana, mas também contribuíram para endossar os preconceitos culturais da época, relacionando a miscigenação racial à formação de um povo preguiçoso, indisciplinado e pouco inteligente, incapaz de se adequar à sociedade democrática. Muitos dos indivíduos tidos como biologicamente inferiores foram considerados responsáveis pelas desordens sociais, que impediam o desenvolvimento do regime republicano. Desse ponto de vista, o povo adoecia e infringia as leis não porque era submetido a mais completa miséria, e rebelava-se não por causa da injustiça e da opressão, mas porque eram feitos de raças inferiores predispostas à doença física e mental, ao crime e à insubordinação.

O médico eugenista Renato Kehl<sup>15</sup> estimulou um amplo debate sobre a segregação e a purificação racial baseado em teorias da genética mendeliana<sup>16</sup>, aos moldes do que na época já vinha sendo implantada nos Estados Unidos e em países do norte da Europa. O

---

<sup>14</sup> A eugenia foi um termo inventado pelo fisiologista inglês Galton para designar “o estudo de fatores socialmente controláveis que podem elevar ou rebaixar as qualidades raciais das gerações futuras, tanto física quanto mentalmente” (PEQUIGNOT apud COSTA, 2007, p.49).

<sup>15</sup> Renato Kehl (1889- 1974), médico e farmacêutico de grande influência na divulgação do pensamento eugênico. Segundo suas definições sobre o programa eugênico: “el programa de la eugenesia puede resumirse en: favorecer la estabilización de las cualidades hereditarias óptimas e impedir la transmisión de caracteres degenerativos transmisibles hereditariamente, organizando la sociedad humana contra los factores de degeneración” (KEHL, Apud. CAPONI, 2018, p. 173).

<sup>16</sup> A genética mendeliana, herança mendeliana ou mendelismo é um conjunto de princípios relacionados à transmissão hereditária das características de um organismo a seus filhos. Originou-se dos trabalhos de Gregor Mendel publicados em 1865 e 1866.

posicionamento de Kehl reforça o pensamento preconceituoso acerca de uma suposta existência e classificação dicotômica entre “raças superiores” e “raças inferiores”. De tal maneira que para ele: “hacer hombres buenos o malos”, hacerlos “eugenicamente superiores”, no dependería de la alimentación, del clima, de la religión y de la cultura, dependería antes de la “palanca principal del progreso biológico que es la aplicación de las leyes de la herencia, según los preceptos de la eugenesia” (SOUSA, 2013, Apud. CAPONI, 2018, p.167). Além disso, estas concepções permitiram que Kehl e seus seguidores levassem ao extremo a ambição totalitária de controlar e intervir na vida de indivíduos, particularmente no mundo de todos aqueles que, a seus olhos, eram considerados anormais e indesejáveis.

Cabe apontar que as estratégias de intervenção eugênicas adotadas no campo da medicina traziam perspectivas diferentes e, até mesmo, opostas: contrários a posições políticas e práticas radicais de controle da reprodução humana e da miscigenação racial como as de Kehl, havia médicos que defendiam como estratégias a regeneração e prevenção das doenças mentais, ao se valer da educação, da disciplinarização e de medidas sanitárias nas intervenções sociais e higiênicas no meio ambiente, na melhoria das condições de trabalho e no controle de miséria urbana. Essas medidas serviram para promover no país uma grande renovação cultural da sociedade brasileira, com o intuito de transformar a imagem étnica do povo e formar indivíduos compatíveis com a normatividade estabelecida.

Sobre a sociedade republicana, atravessada pelo preconceito e intolerância, Lima Barreto, em sua crônica *Considerações oportunas*, publicada no A.B.C. em 1919, fez críticas severas à realidade nacional, à noção homogênea de pátria, que nega a diversidade da cultura brasileira, evidenciando a matriz da violência nas relações de subordinação e dominação que permeiam entre as classes sociais, mantendo os indivíduos estigmatizados à margem do processo de modernização e desenvolvimento do país. Na crônica, o escritor aponta ainda para os perigos das grandes aquisições científicas, que foram utilizadas como arma de guerra para dominar o mundo, justificar o ódio de um grupo étnico sobre o outro e manter a desigualdade racial:

Esses senhores que edificaram essas teorias de irremediável desigualdade de raças são tenazes e ferrenhos em remover todas as diferenças desta ou daquela natureza que possam separar o homem do macaco; mas, em compensação, são também tenazes e ferrenhos em acumular antagonismos entre os brancos e negros. Às vezes mesmo, fazem enormes esforços para justificar, em teorias sociais, os ódios de grupos humanos contra outros que, entretanto, têm diversa origem (BARRETO, 2004, p.585).

Ao acompanhar os grandes avanços científicos que permearam o início do século XX, o autor atesta a utilização do discurso científico para justificar o preconceito e a discriminação racial, bem como o extermínio de raças tidas como inferior, o que contradiz as reais pretensões da ciência que, “não autoriza, no seu estado atual, nenhuma matança de seres humanos, por serem desta ou daquela raça” (2004, p.586).

Levada às últimas consequências, a tese do determinismo racial resultou numa visão pessimista sobre o futuro sombrio para do Brasil, em que pouco se poderia esperar de uma nação composta por raças consideradas pouco desenvolvidas como a preta e a indígena, bem como pela mestiçagem, já que os mestiços constituíam a maioria da população brasileira. A saída que se estabelece para a irreversibilidade da degeneração racial ocorre especialmente nos anos 20. Depois da fase inicial de apropriação das teorias raciais que se deu no Império e nos primeiros anos republicanos, o impasse criado pela concepção do povo brasileiro como biologicamente degenerado levou os intelectuais relacionar a miscigenação da população às teorias do evolucionismo e darwinismo social, que possibilitaram manter a diferença entre as raças e sua natural hierarquia, sem que se problematisassem as implicações negativas da mestiçagem no desenvolvimento do país.

É interessante destacar que o evolucionismo social sustentou o pensamento de que as raças humanas não permaneciam estacionadas, mas sim em constante evolução e aperfeiçoamento. A partir daí, começavam a surgir medidas higiênicas profiláticas prescritas que incluíam o incentivo de casamentos inter-raciais, para embranquecer o preto e mantê-lo à margem do projeto de Nação.

De acordo com Jurandir Freire Costa, muitos intelectuais da Primeira República apoderaram-se, então, do fenômeno da miscigenação racial espontânea do povo brasileiro para erigi-lo, “sob a forma de um princípio de arianização, em ideal da democracia social [...] Desde então, o branco tornava-se superior ao mestiço, que, por sua vez, era superior ao negro” (COSTA, 2007, p.51). Com isto, as teorias científicas do preconceito racial legitimavam as desigualdades sociais em prol da democracia: “enquanto o brasileiro não fosse branco, não teria direito à democracia. Esta advertência, entre outras consequências, deveria induzir os negros e mestiços a procurarem embranquecer a pele, e aos brancos [...] a exercerem a opressão sobre o pretexto de defender a democracia” (2007, p.51).

Segundo Abdias Nascimento (2019), o “mulato”, termo empregado na época, assim como o preto, era vítima de igual desprezo, preconceito e discriminação social. Para o teórico, o processo de miscigenação foi erguido como um fenômeno de puro e simples genocídio: “Com o crescimento da população mulata, a raça negra iria desaparecendo sob a coação do

progressivo clareamento da população no país” (NASCIMENTO, 2019, p.84). Nesse sentido, o embranquecimento da população brasileira tornava-se necessário para obter a “salvação” do seu povo por meio do sangue do homem branco europeu. Nas palavras do escritor e intelectual José Veríssimo, testemunha desse período, ele defende o processo de branqueamento do homem preto: “[...] como pode ser confirmado à primeira vista, a mistura de raças é facilitada pela prevalência do elemento superior. Por isso mesmo, mais cedo ou mais tarde, ela vai eliminar a raça negra daqui. É óbvio que isto já começa acontecer” (VERÍSSIMO, apud NASCIMENTO, 2019, p.84). É perceptível o ideal infundido de embranquecimento do povo brasileiro, por dentro e por fora, como forma de erradicar o preto da história e, ao mesmo tempo, alimentar o racismo que premeia em nas estruturas sociais. Ideal este sustentado pelo discurso médico que foi instrumento importante não só para combater às doenças físicas e psíquicas da população brasileira, mas também como força política de legitimação e coordenação da hierarquia social.

Diante do contexto de modernização do país, das mudanças ocorridas em todas as suas instâncias, uma época dominada pelo saber científico, responsável por estruturar valores éticos e morais que norteiam a sociedade, constata-se o reconhecimento dado à medicina e, conseqüentemente, um fortalecimento do seu poderio. Além disso, o processo de institucionalização do ensino médico foi importante para consolidação do caráter científico e moderno da medicina no Brasil e na formação de outras áreas distintas de atuação como a psiquiatria.

Sobre a consolidação da psiquiatria no Brasil, o marco de sua atividade inicial está vinculado à construção do primeiro asilo psiquiátrico no Rio de Janeiro, uma tentativa do Império em mostrar-se em consonância com a modernização europeia. O otimismo terapêutico afinava os vaidosos médicos-alienistas com o projeto de salvação do país, que passava pela contenção e tratamento dos indivíduos considerados loucos e degenerados. A partir de 1830, muitos médicos defendiam a necessidade de se ter um asilo higiênico e arejado, onde os pacientes pudessem ser tratados com medicamentos, sendo guiados pelos princípios do tratamento moral.

Até a segunda metade do século XIX, os doentes mentais que habitavam o Rio de Janeiro, não eram considerados como casos de assistência médica específica. Muitos eram presos por vagabundagem ou perturbação da ordem pública, outros erravam pelas ruas da cidade ou eram encarcerados nas celas dos hospitais gerais da Santa Casa de Misericórdia. Em contraposição a essas ações brutais, havia artigos de periódicos de medicina da época que

teciam críticas à forma como era feita a captura dos ditos loucos e aos métodos desumanos de tratamento da Santa Casa de Misericórdia, como celas insalubres e castigos corporais.

Em 1841, o imperador Pedro II assina o decreto de fundação do primeiro hospital psiquiátrico que levaria seu nome, sendo inaugurado em 1852. Com isto, os pacientes com doença mental passaram a ser reunidos no Hospício D. Pedro II, que ainda estava vinculado à direção da Santa Casa de Misericórdia. Somente em 1890, com a instauração da República, o hospício passa a ser chamado de Hospital Nacional dos Alienados, e é separado da administração da Santa Casa para ser dirigido pelo Estado.

No governo de Rodrigues Alves, em 1902, a assistência psiquiátrica passa por uma reformulação, a começar pela nomeação de Juliano Moreira para ser o novo diretor do Hospital Nacional. De acordo com Jurandir Costa Freire (2007), a figura de Juliano Moreira foi decisiva nas primeiras mudanças da Psiquiatria: “Sob sua influência é promulgada, em 1903, a primeira Lei Federal de Assistência aos Alienados. Em 1905, surgem os ‘Arquivos Brasileiros de Psiquiatria, Neurologia e Ciência Afins’ e, em 1907, a Sociedade Brasileira de Psiquiatria, Neurologia e Medicina-Legal” (COSTA, 2007, p. 40-41). Tais ações foram importantes para que em 1912 a Psiquiatria se tornasse uma especialidade médica autônoma no Brasil.

Mesmo antes da Psiquiatria ter sua autonomia, o médico alienista era considerado o “portador da verdade”, ainda que, em território brasileiro, essa especialidade fosse nova<sup>17</sup>. O Estado delegou ao alienista o poder de avaliar a loucura, prescrevendo diagnósticos que determinavam o indivíduo à internação. Em consequência disso, as primeiras experiências com a loucura foram desastrosas, pois os diagnósticos eram aplicados sem uma nomenclatura sistematizada.

Machado de Assis, em *O alienista*, explorou a questão da ordem médica e sua relação com a loucura, no cenário brasileiro do século XIX. No conto, é narrada a aventura do médico Simão Bacamarte, personagem-protagonista, que, ao fim da narrativa, reconhece o mistério em torno da loucura, apesar de todo o esforço do alienista para diagnosticá-la. Este conto não é a primeira obra literária brasileira a tematizar a loucura, mas, de acordo com o teórico Eloésio Paulo dos Reis (2012), *O alienista* é a primeira obra literária brasileira a abordar o espaço do hospício e a questionar o status da psiquiatria. Para o estudioso, Machado de Assis vai muito além dos autores europeus da época, já que demonstra grande conhecimento sobre os debates teóricos da psiquiatria. Ademais, o escritor se dispôs a criar uma personagem que

---

<sup>17</sup> Somente em 1881 é que foi criada a Faculdade de Medicina e apareceram os estudos mais direcionados sobre a doença mental.

corporifica tanto as pretensões autoritárias da ordem médica, quanto sua falta de embasamento científico consistente. A trajetória teórica do alienista, que encarna o próprio percurso da psiquiatria até então, tem o desfecho na incapacidade evidente dos psiquiatras em compreender e catalogar a loucura. Com isto, a ditadura de Simão Bacamarte aborda ironicamente a concepção dos alienistas, insinuando aonde chegaria o discurso psiquiátrico se levasse seu raciocínio às últimas consequências.

Dentre as tarefas que cabiam aos psiquiatras, a correção dos hábitos sociais e o saneamento moral faziam parte do programa. As ideologias moralizantes dos psiquiatras da Primeira República endossaram os preconceitos sociais da época sobre a doença mental e o desenvolvimento psíquico dos indivíduos. Sobre a loucura, competia ao alienista não apenas usar o seu saber apenas para diagnosticar e tratá-la, mas de dominá-la de todas as formas:

A Psiquiatria tornou-se um campo de batalha e não de conhecimento. A loucura resistia à Psiquiatria, que tentava domesticá-la por todos os meios. A prevenção eugênica foi o esforço desesperado do psiquiatra para quebrar esta resistência. Se os indivíduos não se submetiam à cura, se os indivíduos se negavam reproduzir a imagem do psiquiatra, o último recurso consistiu em propor a exterminação física dos rebeldes. A relação de saber cedia o passo à relação de poder (COSTA, 2007, p.23).

Em oposição à autoridade médica, o louco era aquele que resistia à normatização e afrontava a ilusão narcísica do psiquiatra de ter a si próprio como parâmetro normativo. O psiquiatra passa a ser não um representante da ciência, mas sim um inquisidor, instrumentalizado para agir à sua maneira, de acordo com seu entendimento, acreditando, assim, estar de acordo com as efetivas práticas da ciência.

No caso da atuação dos psiquiatras do Hospital Nacional de Alienados, de acordo com Cristiana Facchinetti (2010), era comum a utilização de documentos clínicos como prontuários, fichas, livros de observação, laudos periciais que desvelam o parecer e a busca médica por informações sobre o histórico familiar do paciente, evidenciando as teorias psiquiátricas da época que norteavam os profissionais durante o diagnóstico.

Além disso, é possível perceber, por meio desses documentos, como a sociedade carioca identificava e interpretava os loucos, transparecendo, assim, o que era loucura para o grupo social no qual estava inserido o indivíduo considerado doente, os comportamentos identificados como sinais de sua insânia, que procedimento era adotado quando ela se manifestava e os fatores considerados causais: “Assim, por exemplo, os policiais que

recolhem um homem por vadiagem, consideram-no suspeito de alienação mental e o enviam, ao Hospício Nacional, quando ‘afirmam que o acusado não tem meios de subsistência nem ocupação honesta, e que vive de meios ilícitos, [...] como gatuno que é’” (Livro de observação, apud. FACCHINETTI, 2010, p.738). O trecho citado evidencia a falta de “ocupação honesta” e ações ilícitas como possíveis causadores de loucura. Além desses, o alcoolismo também era considerado um fator relevante.

A maioria dos psiquiatras, na época, defendia a ideia de que o alcoolismo era uma doença hereditária, que ocorria mais frequentemente na população preta, tendo em vista a “herança racial”. Fato contestado por Jurandir Costa Freire que aponta para o crescimento de alcóolatras, que se dava não necessariamente pela ordem genética, mas, sobretudo, pela desigualdade social, na medida em que “se degradava o comportamento social e psíquico dos indivíduos, pressionados pela nova situação econômica em que viviam” (COSTA, 2007, p.118). Sob esta perspectiva, o alcoolismo passou a ser sinônimo não apenas de doença, mas de decadência moral, alimentando uma propaganda moralista e preconceituosa do pensamento psiquiátrico. Neste período, havia “cruzadas moralizadoras que visavam a extirpar os vícios e a devassidão, que os psiquiatras supunham existir na sociedade brasileira” (2007, p.95). Tal ação contribuiu que no Hospital Nacional, ocorre maior concentração de indivíduos alcóolatras, os quais representavam o maior número de reincidentes e também de diagnósticos obtidos.

Na gestão de Juliano Moreira, como diretor da Assistência a Alienados, observa-se claramente o esforço de implantar um modelo administrativo, político, clínico de parâmetro científico, moderno e eficaz para o tratamento de alienados<sup>18</sup>. A Instituição passou por diversas reformas e as obras foram concluídas em 1904, alterando o espaço físico em toda a sua assepsia e ordenamento. O hospício deveria ser um lugar da ciência psiquiátrica, e não o repositório de doentes, conforme as constantes queixas de superlotação mencionavam<sup>19</sup>. Essas reformas permite-nos apontar a forte vinculação ideológica do diretor Juliano Moreira com o

---

<sup>18</sup> No período em que esteve como diretor do Hospital Nacional de Alienados, Juliano Moreira propôs a criação de uma colônia destinada exclusivamente aos epiléticos e outra aos alcóolicos, pavilhões isolados para tuberculosos e pacientes com doenças contagiosas, um espaço pediátrico, onde as crianças pudessem ter uma assistência médica separada dos adultos. Além disso, em sua gestão houve “instalação de laboratórios de anatomia e de bioquímica no hospital; remodelação do corpo clínico, com entrada de psiquiatras/neurologistas e outros especialistas (de clínica médica, pediatria, oftalmologia, ginecologia e odontologia; a abolição do uso de coletes e camisas de força; a retirada de grades de ferro das janelas; a preocupação com a formação dos enfermeiros; [...] entre outros” (ODA, Ana Maria; DALGALARRONDO, Paulo, 2000, p. 179).

<sup>19</sup> Desde 1900, havia constantes reclamações de superlotação do Hospício, passando a estender-se a outras colônias de alienados a partir de 1903. Juliano Moreira defendia a criação de novas colônias justamente para desafogar o Hospício Nacional. As seções mais lotadas eram a Pinel e a Esquirol (de mulheres não pagantes), que atingiam o dobro da sua capacidade.

ideal de progresso da ciência médica e psiquiátrica na época. No entanto, isso não impediu que muitos dos internos, sobretudo os que vinham das classes mais pobres, fossem maltratados e humilhados moralmente, tendo em vista o desprezo racista e o preconceito de classe que continuaram existindo na prática hospitalar.

Sobre a avaliação dos pacientes, entre 1900 e 1930, segundo Facchinetti, os médicos do hospício utilizavam três modelos de prontuários para o registro de informações sobre os internos, traduzindo as mudanças teóricas, políticas e administrativas em curso no asilo. Apesar das diferenças entre modelos de prontuários, fichas e livros de observação no período pesquisado, eles revelam uma mesma rotina metodológica no que diz respeito ao preenchimento das informações dos pacientes. Ao contrário do que ocorre nas fichas e livros de observação, na maioria dos prontuários, as informações são preenchidas de forma bastante reduzida. Isso não nos surpreende, visto que o Hospício Nacional atendia principalmente à população carente da capital. O número de pagantes era em torno de 1% da população do Hospício, predominando os pacientes semianalfabetos e analfabetos.

A alta taxa de mortalidade e baixa expectativa de vida eram comuns à população de internos. Sobre muitos deles não era possível realizar uma avaliação completa, por falta de informações e lembranças, como é o caso de uma paciente que “pouco pode informar acerca de sua família, porque com sete anos foi colocada por sua mãe, em casa de família estranha, onde esteve até os quatorze anos, nunca mais tendo convivido com seus parentes” (Laudo de exame, 1928, apud FACCHINETTI, 2010). Os documentos clínicos também chamam a atenção pela insistência com que os médicos buscavam informações sobre a história familiar do paciente.

Assim como muitos médicos do seu tempo, os psiquiatras do hospício estavam sob a influência da teoria organicista de Emil Kraepelin<sup>20</sup>, que, de certa maneira, se valia das teses eugênicas, ao relacionar a doença mental à herança genética e ao funcionamento fisiológico do ser humano. Uma estratégia comum utilizada é o uso de árvores genealógicas, sendo uma tarefa central e essencial do programa, já que os casos e histórias familiares de psicopatologia eram coletados com a finalidade de se observar como as doenças foram repetidas ou agravadas em gerações sucessivas. O detalhamento das perguntas sobre antecedentes familiares faz parte do curso de averiguações que constituiu a própria psiquiatria

---

<sup>20</sup> Emil Kraepelin (1856-1926) é considerado um dos fundadores da moderna psiquiatria e genética psiquiátrica. O psiquiatra alemão defendia que as doenças mentais são principalmente causadas por desordens genéticas e biológicas. No Brasil, em 1905, vários psiquiatras, incluindo Juliano Moreira, iniciaram um processo de classificação psiquiátrica apoiada na teoria de Kraepelin, que vivia seu apogeu. A proposta da nova classificação foi desdobrada, a partir de 1908, em uma comissão que visava uniformizar as classificações nosográficas brasileiras, medida que só foi levada a termo pela Sociedade Brasileira de Neurologia e Psiquiatria em 1919.

Kraepeliniana. Análises sobre noção de meio, tempo e lugar, confusão ou clareza de espírito, oscilações do humor, comportamentos “estranhos”, tipos de fala, memória, juízo sobre si e sobre os outros – estes são exemplos investigados pelos psiquiatras para apreender o psiquismo do paciente examinado.

Ainda de acordo com as indicações de Kraepelin, iniciavam-se as observações relativas às partes do corpo que deviam ser examinadas de maneira a identificar estigmas físicos que sinalizassem a degeneração como “deformidades cranianas, estrabismo, defeitos em dentes e orelhas, deformações ósseas, membro viril excessivamente grande ou pequeno, cegueira, gaguez, surdo-mudez e até mesmo a fealdade” (FACHINETTI, 2010, p.744). Todos os órgãos também deviam igualmente ser avaliados, como forma de relacionar suas lesões às manifestações da alienação mental. O indivíduo era submetido a testes antropométricos para a medição do crânio, que serviam para avaliar o desenvolvimento do córtex cerebral e estabelecer a proporção entre cabeça e corpo.

A maioria dos documentos clínicos do Hospital Nacional de Alienados traz descrição minuciosa desses testes que registram traços indicativos de degeneração, como ocorre, por exemplo, no prontuário de um paciente do Hospital Nacional de Alienados, datado de 1923:

Indivíduo de estatura baixa, medindo 1m54, de compleição física robusta. Pesa 50 quilos. ... Pela inspeção nota-se uma diferença entre o lombo direito e o esquerdo onde aquele [é] mais baixo. Tem pêlos abundantes, bem distribuídos, tem pele bem lubrificada, panículo adiposo bem desenvolvido. Musculatura desenvolvida. Nota-se uma pequena cicatriz na face interna da coxa esquerda, e uma mancha [palavra ilegível] na face externa da coxa do mesmo lado. No pênis tem várias cicatrizes de tamanhos e formas variadas. Facies carregada de aspecto tristonho. Tem barba cerrada. Supercílios espessos, não confluentes na raiz do nariz. Orelhas bem implantadas, sem lobos aderentes. Cabeleira vasta e preta. Dentes em bom estado de conservação. Dados antropométricos: Curva frontoccipital 0,335; Curva biauricular 0,345; Circunferência horizontal 0,560; Diâmetro antero-posterior 0,180; Diâmetro transversal 0,165. Índice cefálico 91. Tipo em que se enquadra: Braquicéfalo [palavra ilegível]. Quanto aos exames, Reação de Wassermann: positiva; Linfocitose: positiva; Reação de Nonne: positiva; (FACHINETTI, 2010, p.745).

É possível observar no prontuário descrito, teorias complexas e criteriosas que buscavam modos de diagnosticar as desordens mentais do indivíduo. Podemos ainda detectar o tipo físico e comportamental identificados como sinais de insânia. Com isto, este documento mostra claramente que os postulados médicos do Hospital de alienados tiveram respaldo no prestígio da teoria kraepeliniana no meio científico, evitando, assim, toda possibilidade de refutação de suas práticas.

Destarte, na ficha médica nota-se como a loucura era vista e interpretada pelos psiquiatras do hospício, que buscavam, de forma precisa e minuciosa, estabelecer parâmetros para delimitá-la, ao implantarem técnicas que cartografavam corpos em busca de sinais de anormalidade do caráter. Tal experiência revela a importância que o Hospício Nacional de Alienados tinha para o projeto cientificista do Estado.

No contexto de moralização dos recantos da cidade para a expansão capitalista, o hospício, mais do que um local designado ao tratamento da doença mental, tornou-se uma extensão do projeto de saneamento da então capital brasileira, a fim de imprimir uma imagem vitoriosa da burguesia brasileira, fazendo uma verdadeira faxina social, excluindo os indivíduos considerados nocivos do espaço coletivo. Além disso, o discurso psiquiátrico foi um fator de legitimação da desigualdade social no país e de condução autoritária do Estado e sua intervenção direta na vida da população.

A estada de Lima Barreto no Hospital Nacional de Alienados, desde a primeira vez, deu-lhe oportunidade para observar de perto como eram diagnosticados e tratados os indivíduos com doença mental. Nesse ambiente, ele observa como ideias preconceituosas associadas aos discursos científicos nutrem e fornecem um sentido amplo para práticas racistas no cotidiano, que são exercidas não apenas pela força bruta do poder, mas também pelas mediações e formação de consensos ideológicos. Sobre este ponto, o escritor atenta para a atuação dos psiquiatras brasileiros que, desde os primeiros anos do século XX, relacionaram a incidência dos diversos tipos de doença mental à sua distribuição étnica, ressaltando o estigma da raça e, contribuindo, de certa forma, para que a dominação racial fosse absorvida como componente da vida social.

Antes de ser internado pela segunda vez no hospício, Lima Barreto, na crônica *Tenho esperança que...*, publicada no A.B.C. em 1918, aponta para a superioridade e o poderio do saber médico, os quais eram utilizados na contenção e opressão social, tendo a ciência como esteio: “A nossa ciência não é nem mesmo uma aproximação; é uma representação do Universo peculiar a nós e que, talvez, não sirva para as formigas ou gafanhotos. Ela não é uma deusa que possa gerar inquisidores de escalpelo e microscópio, pois devemos sempre julgá-la com a cartesiana dúvida permanente. Não podemos oprimir em seu nome” (BARRETO, 2004, p.357).

Em *Diário do Hospício*, ao revelar o cotidiano do hospício, um lugar inóspito que lhe tirava todas as perspectivas de sonho e desejo, o autor expôs em sua escrita a natureza complexa da loucura, as contradições e incoerências dos tratamentos médicos na contenção da insanidade, que silenciavam e excluía seus internos, mantendo-os à margem da história.

Contudo, ainda que a escrita limana esteja amparada em dados factuais, a intenção é recriar uma realidade que faz ecoar o repertório da experiência humana no confinamento asilar, com estatura e significado que só são possíveis no viés literário, onde a imbricação entre real e imaginação permite o delinear de uma aproximação irreduzível.

Assim, a partir das discussões iniciais fomentadas neste capítulo, pretende-se investigar de que maneira em *Diário do Hospício*, Lima Barreto estabelece, no processo de criação literária, as representações sobre o espaço asilar e sua população, (médicos, guardas, enfermeiros e pacientes) ao abordar o tema da loucura e a dinâmica do Hospital Nacional de Alienados no início do século XX. Para tanto, serão analisados trechos do diário reaproveitados dos recortes<sup>21</sup> para o desenvolvimento da narrativa, as referências literárias de textos canônicos para compor determinadas passagens do texto, bem como procedimentos utilizados pelo escritor em produções anteriores, os quais, posteriormente, culminaram na composição narrativa de *Diário do Hospício* e do romance inacabado. Dessa forma, pretende-se estudar, com maior profundidade, a composição da referida obra para evidenciar melhor as etapas de sua elaboração.

## 2.2 O espaço asilar e suas dependências

A imagem do Hospital Nacional de Alienados, considerado, na época, um ícone da modernidade, até poderia simbolizar esperança dos pacientes que fossem conduzidos à Praia da Saudade, tendo em vista o novo olhar da psiquiatria sobre a loucura e as sofisticadas teorias científicas voltadas para o tratamento da doença. Contudo, ao confrontarmos a imagem deste espaço e sua função na narrativa em *Diário do Hospício*, essa cena inicial se desconstrói: o escritor faz a representação desse espaço, mostrando as contradições de um lugar de referência no tratamento da doença mental que mais enclausurou e excluiu do que curou. O próprio aspecto clássico e luxuoso do amplo hospital, de vista privilegiada da Baía de Guanabara, confrontava-se com o que Lima Barreto alcunhou de “cemitério dos vivos”, em virtude do ambiente e das relações mórbidas que presenciou.

---

<sup>21</sup> Conforme foi exposto no primeiro capítulo, os recortes foram publicados no capítulo X e são pequenas notas de assuntos diversos sobre o hospício e a população manicomial. A partir de alguns desses recortes, Lima Barreto se apropriou para reescrever diversas passagens do *Diário do Hospício*.

No processo de criação literária, o escritor revela, de maneira singular, a utilização do espaço asilar enquanto estratégia política para deter os segregados sociais de toda sorte, que eram considerados empecilhos para a imagem higienizada que se pretendia conservar na cidade do Rio de Janeiro.

Há a utilização de recursos expressivos da linguagem e das referências literárias para captar a atmosfera do hospício e suas dependências, procedimentos que serão explorados no decorrer do trabalho. É perceptível também a representação desse espaço a partir dos apontamentos da décima entrada, denominados de recortes<sup>22</sup>, compostos por notas esparsas, de assuntos diversos, sobre a dinâmica manicomial. Dentre essas notas, diversas foram reescritas e integradas nas entradas anteriores.

Desde a primeira página, é notória a percepção do diarista, o enunciador do texto, que conduz o leitor aos corredores, aos quartos, ao pátio, à biblioteca e a outros cômodos daquela edificação arquitetônica, de inspiração francesa. O espaço é associado a um cárcere, que controla a vida dos internos, muitas vezes, de forma arbitrária e autoritária. O hospício era uma prisão como outra qualquer, afinal, as grades e os guardas que cercavam o espaço tinham como propósito impedir a autonomia dos internos. O cárcere imposto e as rígidas normas e regulamentos estabelecidos submetiam o paciente ao mesmo tratamento recebido pelo encarcerado delinquente. Dessa forma, no diário são traçadas as representações sobre o espaço asilar, um lugar onde quartos e outras dependências tinham todas as características de uma cela. Tal aspecto permite ao leitor ter acesso às normas e rotinas de funcionamento dentro de um mundo confinado, bem como constrangimentos, abusos de poder, imposições que fizeram parte do tratamento que muitos pacientes receberam.

Se voltarmos um pouco mais atrás, o Hospital Nacional de Alienados foi descrito de forma detalhada em *O Bibelot*, quinto capítulo da primeira parte de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, no qual é narrado o episódio em que a personagem Olga visita o padrinho Policarpo no manicômio. Tudo indica que as considerações sobre o hospício no romance partem da primeira experiência de internação do escritor em 1914. Neste capítulo, há descrição das minúcias arquitetônicas do local, considerado, na época, um baluarte da ciência moderna. O romance manifesta um tom de crítica, quando indica o hospício como um lugar “meio hospital, meio prisão”, destacando (assim como o diário barretiano faz posteriormente) o contraste entre a magnificência do local e a pequenez humana submetida aos domínios da

---

<sup>22</sup> Conforme foi exposto no primeiro capítulo, a décima entrada do *Diário do Hospício* é composta por breves notas que apresentam alguns textos datados e outros não. Elas foram reaproveitadas tanto no diário como no *Cemitério dos vivos*. Esse processo de organização dos recortes na última entrada foi adotado a partir da edição de 1956 e nas edições posteriores, que realizou o agrupamento das notas buscando seguir a ordem cronológica.

loucura, bem como aos métodos de encarceramento que ainda eram utilizados pela instituição. O narrador também relaciona o hospício a uma “sepultura em vida”, explicitando a analogia com um cemitério, recurso imagético que Lima destaca ainda mais a partir do próprio título atribuído a sua futura obra: “O cemitério dos vivos”.

Outro ponto em comum entre as Obras ocorre quando, em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, o narrador aponta para o indecifrável enigma da loucura que “nos invade, nos toma, nos esmaga e nos sepulta numa desesperadora compreensão inversa e absurda de nós mesmos, dos outros e do mundo” (BARRETO, 1997, p.75-76). Em *Diário do Hospício*, sobre a organização do espaço manicomial, o diarista consegue depreender que a ordenação e divisão realizadas seguiam uma espécie de pirâmide social, dividindo os internos em classe, conforme a condição financeira do paciente. Em resposta às divisões de classe encontradas no hospício, ele atesta: “Aqui, no hospício, com suas divisões de classes, de vestuário, etc., eu só vejo um cemitério: uns estão de carneiro e outros de cova rasa. [...] A loucura zomba de todas as vaidades e mergulha todos no insondável mar de seus caprichos incompreensíveis” (BARRETO-DH, 1988, p.57). Nesse exemplo, observamos novamente que os recursos expressivos da linguagem aproximam respectivamente o hospício e a condição de seus internos com a imagem do cemitério e da morte, bem como a personificação da própria loucura. O autor se apoia na construção de imagens abstratas que contrastam com o realismo do ambiente hospitalar, além de representar o grande feito da loucura, que é igualar todos os homens, sem distinção de classe social, bem como contestar todas as vaidades e pretensões humanas em querer dominá-la. Desse modo, as expressões da linguagem exploradas em *Policarpo Quaresma* para caracterizar a loucura e o espaço manicomial, são utilizadas, posteriormente, para compor a narrativa do *Diário do Hospício* e do *Cemitério dos Vivos*.

Um dado também a ser observado nas obras são as diferentes perspectivas de narrar o hospício. No caso de *Policarpo Quaresma*, o narrador, em terceira pessoa, descreve o hospício e a loucura, trazendo um olhar de fora, por meio de reflexões típicas de pessoas que passam pelos arredores, como forma de desconstruir pensamentos estereotipados sobre a instituição e o dito louco: “Com que terror [...] não ouvia gente pobre referir-se ao estabelecimento da Praia das Saudades! Antes uma boa morte diziam. [...] De resto, com aquela entrada silenciosa, clara e respeitável, perdia-se logo a ideia popular da loucura; o escarcéu, os trejeitos, as fúrias, o entrechoque de tolices ditas aqui e ali” (BARRETO, 1997, p.75). Ademais, o romance narra, majoritariamente, a trajetória de Policarpo Quaresma vista de fora dos muros do hospício, informando ao leitor a rotina do protagonista: “E era assim todos os dias, há quase trinta anos. Vivendo em casa própria [...] podia levar um trem de vida

[...] gozando, por parte da vizinhança, da consideração e respeito de homem abastado” (BARRETO, 1997, p. 9-10).

Em contrapartida, no *Diário do Hospício*, Lima Barreto, sob a persona do diarista, retrata o que viveu e testemunhou enquanto paciente do Hospital Nacional de Alienados e descreve os momentos de clausura no hospício, local de onde o enredo foi projetado: “Estou no hospício, ou melhor, em várias dependências dele” (BARRETO-DH, 1988, p.23). Dessa forma, diferente do romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, no diário barretiano é de dentro do hospício que o diarista, na condição de interno, esboça uma narrativa sobre a dinâmica manicomial e o local em seu entrono.

Como forma de acentuar a experiência do cárcere e o isolamento hospitalar, uma das estratégias de representação utilizadas é a descrição sobre a distribuição dos tidos loucos pelas seções e pavilhões do Hospício, que seguia um protocolo. As alas separavam os indivíduos de acordo com as características similares, para uma maior facilidade no tratamento. Ao chegar ao Hospital Nacional de Alienados, antes de ter determinado um lugar definitivo para instalar-se, o interno passava pelo Pavilhão de Observação, local onde se fazia a triagem. Após ser interrogado, teria indicada a direção de uma seção, que era designada em virtude do gênero, da idade e do tipo de doença que o paciente apresentava.

Segundo a historiadora Magali Gouveia Engel, o Pavilhão de Observação do Hospital Nacional de Alienados, era o local de experimentação científica no hospício, palco para a aplicação das inovações psiquiátricas pretendidas: “Criado oficialmente pelas primeiras reformas republicanas com o intuito de promover a interação entre as reflexões teóricas produzidas no ambiente acadêmico e a prática asilar, o Pavilhão de Observação era destinado exclusivamente aos indigentes, transformados em verdadeiras cobaias humanas” (ENGEL, 2001, p. 273). Sob essa perspectiva, os indivíduos indigentes, tidos como loucos, além de serem submetidos ao confinamento e à exclusão do espaço asilar, eram reduzidos à “condição de cobaia”. Esses sujeitos eram utilizados como objeto de pesquisa científica para descobertas em experimentação, sem ter o direito de escolha, desprovidos de qualquer vínculo, submetidos apenas à tutela manicomial.

No caso do Pavilhão de Observação, na primeira entrada de *Diário do Hospício*, intitulada “O pavilhão e a Pintel”, o diarista relata a experiência de estar, durante os primeiros dias de internação, no Pavilhão de Observação: “Estive no pavilhão de observações, que é a pior etapa de quem, como eu, entra para aqui pelas mãos da polícia. Tiram-nos a roupa que trazemos e dão-nos uma outra, só capaz de cobrir a nudez, e nem chinelos ou tamancos nos dão [...] atiraram-me sobre um colchão de capim com uma manta pobre” (BARRETO – DH,

1988, p.23). Nota-se a percepção do sujeito da escrita que não deixa de apontar a pobreza sem par do pavilhão, a insalubridade do local e a violência cometida nos tratamentos, que despersonalizam e rebaixam o indivíduo desde sua chegada à instituição asilar. Esses aspectos contrastam com a eloquência arquitetônica do hospício e sua referência como instituição capaz de promover o bem-estar e a cura do indivíduo asilado.

Ao retratar o pátio, o diarista nota que aquele espaço por onde circulavam os internos, expõe cruamente as más condições em que esses sujeitos viviam, completamente sem recursos, sendo “pastoreados” por um guarda do local: “Voltei para o pátio. Que coisa, meu Deus! Estava ali que nem um peru, no meio de muitos outros, pastoreado por um bom português” (BARRETO – DH, 1988, p.24). O espaço do hospício é retratado conjuntamente com a descrição da população da instituição para compor a narração dos eventos ocorridos ao longo dos dias. Nesse exemplo, visualiza-se o emprego de vocábulos expressivos, que auxiliam na construção imagética inusitada da dinâmica do hospício, como é o caso dos pacientes sendo “pastoreados” por um guarda, como se fossem animais sendo salvaguardados por um pastor.

O ambiente do hospício era composto, sobretudo, com os internos que provinham das camadas mais pobres, como “os negros roceiros [...], copeiros, colcheiros, moços de cavalaria, trabalhadores braçais” (BARRETO-DH, 1988, p.25). Para abarcar esses pacientes, com pouca ou quase nenhuma instrução, havia a seção Pinel, a dos indigentes, que ficava separada da seção Calmeil, a dos internos pagantes, os pensionistas. Dado este que marca a clara divisão de classes existentes no hospital e as diferenças de tratamentos para a cada seção.

Nas primeiras páginas do diário, há os registros que fazem referência ao período de 26 a 29 de dezembro de 1919, em que é descrito o ritual de entrada na seção Pinel, “aquela em que a imagem do que a Desgraça pode sobre a vida dos homens é mais formidável” (BARRETO - DH, 1988, p. 25). A palavra “Desgraça” empregada com primeira letra em maiúsculo personifica o perjúrio que os asilados vivem, ilustrando o sentimento que invade a alma desses homens nos espaços de reclusão. O diarista vê, dia após dia, a sequência de sua degradação e a de seus companheiros de cela. A imagem da própria “Desgraça” reflete de forma contundente a dimensão social da loucura, representada na figura de grupos dominados e socialmente estigmatizados, por meio do uso de uma linguagem que carrega um tom poético trágico.

Na seção dos indigentes, havia acomodações rudimentares e vestimentas muito pobres que contribuíam para despersonalização e humilhação dos indivíduos. As descrições

realizadas pelo diarista sobre essa seção demarcam explicitamente as divisões de classe e o lugar social de inferioridade ocupado pelos indivíduos. Na Pinel, era comum pacientes andarem descalços, com roupas rasgadas que mal lhes cabia ou até mesmo completamente nus: “[...] não posso deixar de consignar a singular mania que têm os doidos, principalmente, os de baixa extração, de andarem nus. Na Pinel, dez por cento assim viviam, num pátio que era a bolgia do inferno. Por que será?” (BARRETO-DH, 1988, p.27).

Durante o período que estive na seção Pinel, Lima Barreto, ao testemunhar a precariedade dos pacientes e o seu estado humilhante, por meio da apropriação do termo “bolgia” explicita a analogia literária *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, para retratar a completa nudez e o estado mortificante de alguns internos. Penetrar no pátio do hospício simboliza ingressar num descenso obscuro que remete ao oitavo círculo do Inferno, formado por dez fossas, chamadas de “bolgia”, onde habitam os danados. O hospício é representado como a própria personificação do inferno, sendo um espaço extremo, vazio e de plena escuridão.

Assim como os condenados do inferno, os ditos “loucos” também estão designados a viver de forma desumana, sem interferência de forças ou proezas divinas capazes de aliviar e consolar as dores e os sofrimentos. Dessa forma, o pecado e o sofrimento eterno do inferno dantesco, que tematizam a condenação e a redenção dos indivíduos, são também análogos ao desterro dos internos no manicômio. Ademais, do mesmo modo que no inferno o arrependimento não constrói um futuro diverso, no hospício a temporalidade se reduz ao presente e ao passado, sendo o futuro a repetição acumulativa do presente.

Por meio do exemplo acima exposto, é perceptível que a capacidade de construção imagética de Lima Barreto destoa das exposições objetivas e descritivas, de cunho referencial. O diarista ao comparar os internos da Pinel, tomados pela loucura, a seres sem luz, como se ele fosse “um ser vivente entre sombras”, constrói imagens com exageros e distorções, de apelo visual, como forma de traduzir, por meio do universo literário, as cenas inimagináveis testemunhadas durante o período de internação. Tal aspecto evidencia a elaboração estética da linguagem, tendo em vista a formação e a influência do Lima enquanto leitor da obra clássica *A Divina Comédia* no processo de reconstituição do espaço asilar.

Além da menção à obra de Dante Alighieri, o escritor se vale de outras referências para representar o hospício. Na segunda entrada, sob o título “Na Calmeil”, datada em 29 de dezembro a 4 de janeiro de 1920, o diarista realiza as primeiras anotações acerca de sua transferência para Seção Calmeil, a dos pensionistas, e suas íntimas impressões sobre ela. A partir desta entrada em diante, ocorrem descrições de lugares que, em sua maioria, fazem

parte desta seção. Dentre as anotações, há apontamentos sobre a biblioteca destinada aos pacientes, local que exerce certo fascínio no sujeito enunciativo, tendo em vista o acervo de obras teóricas e literárias estimadas por ele. Na oitava entrada, este espaço é descrito com mais detalhes:

O Hospício tem uma biblioteca; antigamente, isto é, há cinco anos, quando aqui estive, estava nos fundos da seção, em uma pequena sala. Tinha uma porção de livros, até um Dostoiévski lá havia e um excelente dicionário das literaturas, de Vapereau, que eu lia com muito agrado; atualmente, porém, conquanto tenha pequenas mesas, meia dúzia, próprias para ler e tomar notas [...] Há ainda livros curiosos que eu queria ler, mas não é possível absolutamente. Vi uma obra em dois volumes sobre finanças de Colbert, Felix Joubleau, que me tentava lá; vi um Daniol, História das classes rurais na França, que devia ser interessante, apesar de um pouco antigo [...] 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 da alma. Eu estava preso, via-os por entre as grades e sempre sonhei por aí afora, ver terras, coisas e gentes (BARRETO-DH, 1988, p. 65-66).

A biblioteca era o lugar onde o diarista buscava se refugiar, utilizando o espaço para se dedicar às leituras de livros que compunham o local, apesar do barulho que os internos faziam no ambiente, sendo quase impossível estabelecer uma leitura atenta. Além da descrição do acervo, o que nos chama atenção é a integração e os contrastes que o diarista estabelece entre os espaços da biblioteca (composto por grades nas janelas) e a baía (onde se avistavam navios, montanhas e a cidade de Niterói). Isso acentua a sensação de solidão e clausura nesse sujeito, tendo sua liberdade cerceada. Tal aspecto expõe a influência direta desse espaço sobre o estado de espírito do sujeito, demarcando sua densidade psicológica.

Em contraposição ao aprisionamento sentido, ele resgata o sentimento de liberdade por meio da imaginação, que é fomentada pelas leituras realizadas na biblioteca e pela capacidade de resgatar da memória livros que o impressionaram ao longo da vida. Ao contemplar da janela da biblioteca os navios que navegam livremente na baía, ele relembra de *Vinte mil léguas submarinas*, uma das obras que lhe foi de grande influência, devido sua capacidade de suscitar-lhe vontades de percorrer aventuras:

A minha literatura começou por Júlio Verne, cuja obra li toda. Aos sábados, quando saía do internato, meu pai me dava uma obra dele, comprada no Daniel Corrazi, na Rua da Quitanda. [...] Fez-me sonhar e desejar saber e deixou-me na alma não sei que vontade de andar, de correr aventuras, que até hoje não morreu, no meu sedentarismo forçado na minha cidade natal. O mar e Júlio Verne me enchiam de melancolia e sonho. [...] de todos os livros, o que mais amei e durante muito tempo fez o ideal da minha vida foram as *Vinte mil léguas submarinas*. (BARRETO-DH, 1988, p.66)

O diarista faz um percurso pelo passado e se recorda da utopia infantil projetada em aventuras literárias, para, posteriormente, ser confrontada e desmitificada. Há um entrelaçamento da vida desse sujeito com a literatura de Júlio Verne. Ao voltar-se para a utopia infantil, ele promove novamente a ambivalência que toca a identidade da voz narrativa no discurso em primeira pessoa. A partir da referência literária, o foco narrativo é direcionado para as reflexões sobre a vida pessoal do sujeito enunciador, o qual reconhece as mazelas que o levavam, cada vez mais, a se afundar na bebida:

[...] entretanto, nestes últimos dez anos, rara vez eu vinha ver o mar. Vivia numa cidade marítima, sem ir vê-lo nem contemplá-lo. Atolava-me na bebida, no desgosto e na apreensão... pensava bem em morrer, mas me faltavam forças para buscar a morte. Comprava livros e não os lia. [...] delineava obras e não as realizava. Minha capacidade inventiva e criadora, a minha pretensão eram insuficientes para fabricar um Nautilus e eu bebia cachaça. (BARRETO – DH, 1988, p. 66)

Nota-se, portanto, que a composição do espaço interno da biblioteca em contraposição ao espaço exterior, tendo como referência à obra *Vinte mil léguas submarinas*, promove o fluxo de pensamentos do sujeito enclausurado e explicita mudanças e cisões profundas no diarista ao lembrar de seu passado, confrontando-o com o tempo presente. Sob esta perspectiva, é possível verificar a forte presença da literatura na constituição identitária desse sujeito, bem como na sua formação enquanto literato. Em seu confinamento involuntário no hospício, o diarista ousou ser tão corajoso quanto Nemo para enfrentar toda sorte de adversidades. Porém, a realidade o assaltou e ele via destruir-se a imagem de escritor ideal que construiu para si mesmo, recorrendo à bebida como forma de amortecer suas dores.

Inserido no choque moral do hospício, o sujeito da escrita buscou resgatar a sua identidade de escritor-intelectual como forma de resistir à desapropriação feita pelo sistema opressor. Para tanto, as referências às obras da tradição transparecem sua forma de sentir e compreender o mundo, mas também o auxiliam a se autoengendrar por meio da escrita e da leitura, corroborando para a fusão do eu narrador e do eu ficcionista no universo literário barretiano. Desse modo, a manipulação de elementos biográficos aliada à citação dos textos ficcionais contribui para composição criativa da narrativa do diário, no qual Lima Barreto se vale da combinação de temas díspares que dialogam, em alguma medida, com a experiência extrema de confinamento no manicômio.

Sobre o processo de criação literária, relacionado aos empréstimos dos textos da tradição, o poeta e filósofo T.S. Eliot (1989) aponta para a categoria da “tradição” como algo que é não fixo e imutável, uma vez que os valores de cada obra de arte são reajustados, conforme o contexto histórico que ela se apresenta, sem deixar de levar em consideração a relação intrínseca e dinâmica entre passado e presente:

Todavia, se a única forma da tradição, de legado à geração seguinte, consiste em seguir os caminhos da geração unicamente anterior nossa graças a uma tímida e cega aderência a seus êxitos, a ‘tradição’ deve ser positivamente desestimulada. [...] A tradição implica um significado muito mais amplo [...] o sentido histórico leva o homem a escrever não somente com a própria geração a que pertencem em seus ossos, mas com o sentimento de que toda literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal e do temporal e do atemporal e temporal reunidos, é o que torna o escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. (ELIOT, 1989, p. 38-39)

A partir da constatação de que um escritor e sua obra não se inserem de forma isolada, já que sua produção se relaciona com os referenciais do passado, que lhe servem de matéria prima a ser lapidada no espaço de criação literária, Eliot relaciona o escritor ao papel tanto de “crítico” quanto de “criador”: “[...] a maior parte do trabalho de um autor na composição de sua obra é um trabalho crítico; o trabalho de peneiramento, combinação, construção, expurgo, correção, ensaio – essa espantosa e árdua labuta é tanto crítica quanto criadora” (ELIOT, 1989, p.57). O poeta, portanto, relaciona o trabalho de criação de um escritor ao exercício crítico de selecionar, acrescentar, modificar e combinar trechos que irão fazer parte de sua obra, capacidade esta entrelaçada ao talento individual do artista: “com maior perfeição saberá a mente digerir e transfigurar as paixões que lhe servem de matéria prima” (ELIOT, 1989, p.43). Tal perspectiva dialoga com o processo de criação de Lima Barreto, uma vez que os fragmentos discursivos externos, que compõem o diário, auxiliam na reconstituição dos elementos da narrativa; e, ao invés de estabelecer apenas uma relação elucidativa, o diário atribui a essas referências um novo sentido dentro da narrativa, tendo em vista que o escritor as utiliza, com base na sua interpretação, para relacioná-las ao contexto peculiar do Hospital Nacional de Alienados, nas primeiras décadas do século XX.

Outra estratégia de escrita adotada para representar o espaço asilar se dá pela reescrita e modificações das breves notas, pertencentes aos recortes da décima entrada, que foram reutilizados posteriormente nas entradas para retratar o hospício. Dentre os esboços

encontrados, destacam-se os que descrevem com pormenores o salão de bilhar. Este espaço também dava para a sacada com vista para o mar, sendo destinado ao entretenimento dos pacientes. Segundo o diarista, é uma das melhores partes do edifício, com uma mesa de bilhar, uma mobília modesta e quadros “com recortes de revistas ilustradas, emoldurados modestamente com *passe-partout* improvisados. Representam castelos nas pontas de montanhas, com torres cilíndricas com os tetos cônicos, das condessinhas do século XIII ou XIV, paisagens de Estaque, no inverno; uns carvalheiros sem folhas ou *peupliers* tristes” (BARRETO-DH, 1988, p.94).

Em um segundo recorte, há um apontamento sobre uma figura na sala que representava uma pescaria: “No salão, havia um recorte representando uma pescaria de fúcia feita por mulheres de coifa, a noite ao luar”. (BARRETO-DH, 1988, p.93). Os detalhes da sala de bilhar chamam atenção, tendo em vista o trabalho artístico de decoração realizado no espaço e as combinações consideradas de bom gosto. Aspecto que contrasta com a frieza do espaço asilar e com os espaços mais humildes e precários da seção Pinel. Interessante observar que os dois recortes citados acima não chegaram a ser reaproveitados nas entradas, o que reitera a relevância dessas notas ao apresentar para o leitor a sala de bilhar e os elementos de arte que a compõem. Esses apontamentos sobre o espaço também ressaltam a composição fragmentada e descontínua do diário barretiano.

Na décima entrada, há também um recorte que retrata o quarto em que o diarista dormia na seção Calmeil. Nele ocorre a narração de um episódio sobre o furto de seu livro: “Havia no hospício um louco completamente imbecil, cuja mania era tirar os troços da cama de uns e levá-los para as de outros. Constantemente fazia isso. Hoje, 26-1-20, desapareceu-me um livro que me fora oferecido [...] É preciso saber que não tenho dormitório e tudo que tenho [...] guardo debaixo do travesseiro ou do colchão (BARRETO-DH, 1988, p.85-86)”. Nota-se nesse recorte características mais “típicas” do gênero diário como a datação e o apontamento mais curto, que se imbricam com a atividade literária por meio da possibilidade de se mesclar elementos factuais, biográficos e ficcionais. Essa nota foi reescrita na oitava entrada do diário, na qual o episódio narrado ganha mais destaque:

Infelizmente, não tenho um quarto, para mim só, nem com outro companheiro. Habito, com mais dezenove companheiros, um salão amplo, com três janelas para a frente da rua, olhando para o mar. A minha cama fica perto da janela, mas, entre ela e eu, há um colega dos mais estranhos da casa. [...] Um outro companheiro de dormitório é um tal de Cabo Frio. [...] Está completamente estúpido [...] Remexe os baixos dos travesseiros e colchões dos outros, carrega o que encontra e vai esconder os objetos onde cisma. [...] O que me aborrece é a sua inércia, a sua falta de

iniciativa, e o furto do meu livro, como já disse, fez-me aborrecê-lo ainda mais, (BARRETO – DH, 1988, p. 67-68).

O depoimento do sujeito enunciatador revela que ele compartilhava o quarto com mais dezenove companheiros, o que impossibilitava de haver privacidade durante a internação, além de estar exposto a situações que denotavam algum tipo de perigo. O amplo salão, de onde se avistava o mar, comportava toda espécie de sujeitos, uns misturados aos outros. Dentre esses sujeitos, destaca-se um interno denominado de Cabo Frio, que tinha o hábito de furtar e trocar objetos dos demais colegas de aposento. Nessa passagem, ao reaproveitar a nota do recorte para escrever o episódio do furto do livro, o escritor nos permite acompanhar de que maneira ele deforma, integra e desenvolve os fragmentos discursivos, sem que haja uma marcação na mudança do discurso factual para o discurso ficcional. Do mesmo modo, isto também ocorre ao retratar os outros cômodos e os diversos episódios narrados nesses espaços.

Pelas descrições realizadas sobre o hospício e seus cômodos, nota-se que suas acomodações, mesmo localizado às margens da praia, envolto de belas paisagens e pelos ares urbanos, causavam mais frustração que apaziguamento na alma. Todo o aparato das instalações não foi suficiente para trazer esperança de que a instituição promoveria realmente a solução e a cura para o mal da loucura. Ademais, a solidão era um sentimento bastante conhecido por quem vivia naquele local, onde se evitam quaisquer diálogos que possam servir de conforto para o isolamento imposto. O ambiente asilar apresentava-se como um local “que falta ar, luz e liberdade”. (BARRETO – DH, 1988, p.60). No sentido exposto, é possível depreender a influência desse espaço que suscita reflexões, dramas internos, bem como afeta a própria construção da subjetividade dos internos que ali estão. O meio torna-se um fator relevante que faz o diarista perceber, de forma concreta, a distância entre seus sonhos e projetos e a realidade ao qual foi submetido.

Por meio das descrições estabelecidas do manicômio, Lima Barreto consegue esboçar um paradoxo: o agradável ambiente arquitetônico, cercado pela natureza que moldura o perímetro da instituição, confrontava-se com as mazelas de sua população ali depositada. Cabe ressaltar que as descrições sobre o espaço asilar não se reduzem apenas à reprodução verídica de um cenário, a partir da qual o diarista denuncia as incoerências da gestão hospitalar e as ações violentas praticadas contra os internos. O Hospital Nacional de Alienados ganha uma ressignificação através dos recursos expressivos de linguagem, dos referenciais literários e a reescrita dos recortes utilizados por Lima Barreto, os quais são

importantes para à representação literária do local, revelando o terror e a “severa atmosfera” em que se dava o ritual do enterramento do espírito.

A recriação desse espaço não ocorre em uma sequência espacial ordenada e tampouco está submetida à sucessão cronológica dos fatos. Esse processo de recriação está integrado ao caráter interno da experiência narrativa, que amplia o sentido expresso das descrições estabelecidas. Sob esta perspectiva, o espaço se torna um fator relevante que interfere no ritmo da narrativa e na composição do enredo a ser projetado, tendo em vista sua capacidade de afetar o estado psíquico dos que lá estão imersos, subtraindo-lhes todas as expectativas de sonho e desejo: “[...] linda enseada de Botafogo que nos consola na sua imarcescível beleza [...] através das grades do manicômio, quando amanhecemos lembrando que não sabemos sonhar mais...” (BARRETO-DH, 1988, p. 27).

Logo, os esboços literários de *Diário do Hospício* sobre os cômodos do Hospital Nacional de Alienados, e seu entorno, contribuem para acentuar a sensação dramática do que é ser paciente de um manicômio no início do século XX. Ao integrar realismo nas passagens descritas com a percepção estética na reconfiguração desse espaço, o diário barretiano desvela a intenção de se fazer literatura que se insere no constante jogo entre o fato vivido e a recriação artística.

### **2.3 As práticas médicas: relação entre saber e poder**

Para tratar dos constantes debates sobre a loucura e da atuação do Hospital Nacional de Alienados no combate às doenças mentais, nas primeiras décadas do século XX, Lima Barreto se dedicou a retratar no *Diário do Hospício* os psiquiatras da instituição asilar e procedimentos utilizados por esses profissionais nos tratamentos fornecidos aos pacientes, ações que simbolizam como as teorias científicas eram aplicadas no Brasil.

O escritor, por meio do cruzamento entre elementos factuais e ficcionais, despe a conduta alienista e revela as posturas dissonantes que configuraram a implantação do conhecimento médico em um arranjo artificial de ideias que se fazia entrar à força pela causalidade biológica. Destaca-se a renitente preocupação de Lima Barreto com a cultura e a sociedade brasileira, num momento da história, em que as teses eugênicas, entre outras correntes, ganham apoio e destaque, sobretudo, para repreender às camadas populares, justificando sua atuação em nome da higiene e do progresso do país.

Os psiquiatras do Hospital Nacional de Alienados, impregnados pelas teorias hereditárias, voltaram-se para o estudo da genealogia dos seus pacientes, procurando relacionar, conjuntamente a hereditariedade, os caracteres físicos e orgânicos aos comportamentos desviantes detectados. Tal concepção contribuiu negativamente para as concepções de Lima Barreto sobre o fato de o rótulo genético tornar-se a principal referência para determinar se um interno era portador da loucura, bem como a aplicação da teoria racial no mapeamento que detecta o sangue degenerado, dado que não há nenhuma comprovação científica. Por meio da instauração da *persona* do diarista, ele se posiciona: “Não há espécies, não há raça de loucos; há loucos só” (BARRETO – DH, 1988, p. 39).

Contrapondo-se à crença médica na consonância de suas práticas com a ciência pura e universal, o escritor produziu uma escrita que se enveredou pelas frias paredes do Hospital Nacional de Alienados, lugar de referência psiquiátrica do país, e revelou que entre seus alicerces havia teorias mal aplicadas, achismos e pretensões individualizadas nos tratamentos. Em resposta ao dossiê clínico traçado no Hospital Nacional de Alienados, composto por prontuários e fichas catalogadas dos pacientes que ingressavam na instituição, o diarista traça uma espécie de “dossiê” literário de médicos-alienistas, que possuíam consciência e ação conectadas ao saber acadêmico, influenciados por práticas sociais discriminatórias.

Na segunda entrada, ocorre a construção da figura de um médico, que se valia de teorias estrangeiras e as aplicava no manicômio, sem antes o reconhecimento científico sobre sua segurança e eficácia:

Outra coisa que me fez arrepiar de medo na seção Pinel foi o alienista. [...] Não lhe tenho antipatia, mas julgo-o mais nevrosado e avoadado que eu. É capaz de ler qualquer novidade de cirurgia aplicada à psiquiatria em uma revista norueguesa e aplicar, sem nenhuma reflexão preliminar, num doente qualquer. É muito amante de novidades, do *vient de paraître*, das últimas criações científicas ou que outro nome tenham (BARRETO- DH, 1988, p. 30-31).

Nota-se a utilização da expressão “arrepiar de medo” pelo sujeito da escrita para descrever o alienista na Seção Pinel. O perfil do médico é reconstituído pelos adjetivos “nevrosado” e “avoadado”, que remetem a termos científicos da época e mostram ironicamente que o alienista da seção tinha mais neuroses do que o próprio paciente, classificado como um doente mental. O emprego dos vocábulos “nevrosado” e “avoadado” também denota um tom cômico da linguagem que revela o posicionamento crítico do autor em relação ao discurso de autoridade do médico, capaz de submeter os internos a diagnósticos e métodos de tratamento,

desprovido de uma maior reflexão preliminar sobre a eficácia das teorias científicas estrangeiras “importadas” no que se refere à cura ou melhora efetiva dos pacientes.

Ao retratar os médicos com os quais teve contato, o diarista polemiza o saber psiquiátrico da junta médica do hospício, consolidando uma posição crítica ao analisar o conhecimento e as condutas concretas adotadas no contexto hospitalar, apontando, no decorrer do processo de recriação, o que julgava serem erros, exageros e preconceitos de práticas que almejavam serem inovadoras no tratamento destinado a sujeitos acometidos pela insanidade. É possível observar a conduta médica, através das descrições voltadas para cada olhar, gesto e palavra proferida, ações institucionalizadas que contribuía para condenar as classes menos assistidas à exclusão, ao extermínio moral e cultural.

No decorrer das entradas do diário, são retratados os psiquiatras do hospício, de grande referência na época: Juliano Moreira, Henrique Roxo e Humberto Gotuzzo, que buscaram implantar no hospício um modelo teórico, administrativo e clínico capaz de atribuir à psiquiatria um caráter mais científico, moderno e eficaz no tratamento de alienados, apoiando-se nos postulados da ciência europeia. A reconstituição dos médicos é manipulada pelo escritor, que coloca sua narração em constante suspeita. Sob esta perspectiva, a ambiguidade que permeia na narração de *Diário de Hospício* não toca apenas a identidade do diarista, o sujeito enunciador, mas também nas estratégias de instauração das identidades dos sujeitos que são representados no decorrer das entradas de modo geral.

Sobre Juliano Moreira<sup>23</sup>, diretor do Hospital Nacional de Alienados, antes de analisarmos propriamente sua representação no diário, é pertinente apontarmos alguns aspectos de seu posicionamento sobre os fatores causadores da doença mental para compreendermos algumas das reflexões e críticas realizadas por Lima Barreto aos diagnósticos e formas de tratamento obtidas no hospício, durante a gestão do médico.

Um primeiro ponto a ser considerado é a posição do psiquiatra que era minoritária entre os médicos, tendo em vista sua discordância da teoria racial quanto à suposta contribuição negativa dos negros na degeneração do povo brasileiro, uma vez que a condição racial de uma pessoa não favorecia a imunidade às doenças mentais e tampouco as desencadeava. Este posicionamento contrário explica-se, em parte, a partir da própria biografia do médico, uma vez que, conforme a pesquisadora Ana Maria Galdini (2000), ele era descendente de negros, de família pobre e precocemente ingressou na Faculdade de

---

<sup>23</sup> Juliano Moreira (1873-1933), médico baiano que foi designado como fundador da disciplina psiquiátrica no Brasil. De 1895 a 1902, frequentou cursos sobre doenças mentais e visitou muitos asilos na Europa. Dirigiu o Hospital Nacional de Alienados de 1903 a 1930, no Rio de Janeiro, e também foi diretor geral de Assistência aos alienados.

Medicina da Bahia aos 13 anos, graduando-se aos 18 anos. A trajetória bem sucedida contribuiu para o médico baiano questionar a relação entre miscigenação racial e o surgimento da desordem mental.

Segundo Moreira, as desordens mentais, além da questão hereditária, estavam associadas ao grau de instrução dos indivíduos e no desenfreado progresso material no Brasil, que vinha sendo acompanhado de vários males e enfermidades. Tal aspecto fomentou suas proposições acerca da necessidade de serem implementadas medidas sanitárias na cidade para se combater os possíveis fatores que desencadeavam as doenças mentais como o alcoolismo, a sífilis e as verminoses: “É preciso sanear as cidades: nelas quase todos se dedicam a perder a saúde. A estafa, o alcoolismo, o relaxamento mais ou menos disfarçado dos costumes, tudo isso forma candidatos ao fracasso moral e intelectual” (MOREIRA, 1906, apud. ODA, 2012, p.22).

Além disso, ele defendia que as proposições científicas sobre determinadas psicopatologias serem associadas ao clima e temperatura não tinham um fundamento científico consistente, desmitificando em seus estudos a imagem exótica do louco nos países tropicais, construída pelos alienistas europeus no século XIX: “Reconheceu-se o quase cosmopolitismo de todas as doenças, ou pelo menos sua fácil aclimação, já que concorrem, em qualquer que seja a região da Terra, certas condições necessárias ao seu desenvolvimento” (MOREIRA, 1906, apud. ODA, 2012, p.7).

Tendo em vista o posicionamento do Juliano Moreira sobre os fatores causadores das doenças mentais, ele recusava as teses de psiquiatras contemporâneos, como Nina-Rodrigues, que atribuíam aos negros uma posição de inferioridade, sendo mais propensos à degenerescência e ao desequilíbrio mental. Em contrapartida, cabe ressaltar que a teoria da degenerescência em si nunca foi colocada em questão por Moreira, mas apenas alguns dos seus fatores causais.

A reconstituição da persona de Juliano Moreira no *Diário do Hospício* ocorre na primeira entrada. O diarista traça um esboço do diretor do hospital, por meio do seguinte registro: “[...] fui à presença do doutor Juliano Moreira. Tratou-me com grande ternura, paternalmente, não me admoestou, fez-me sentar ao 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-DH, 1988, p.27). O trecho supracitado traz uma breve narração do contato que o diarista teve com o diretor do hospital, revelando o carisma e a autoridade do médico que, diferente da maioria dos psiquiatras do hospício, age com “ternura”, de forma “paternal”, sem censura.

As características do médico já haviam sido ressaltadas anteriormente na crônica literária *Quem será, afinal?*, publicada em 25 de janeiro de 1919. Nela, o cronista retrata a experiência de ter sido taxado de louco e levado à força pela polícia no hospício como se fosse um indigente, explicitando a violência de tal ato. No entanto, ele se refere a Juliano Moreira, destacando positivamente sua personalidade: “O doutor Juliano Moreira é uma excelente e boa pessoa; e não mete medo aos homens como eu, pois ele os estudou e lhes adivinha as dores” (BARRETO, 2004, p.453).

Do mesmo modo, Lima Barreto retrata o diretor do hospital na crônica *A lógica do maluco* (1921), escrita após sua internação. Nela, ocorre a narração de um breve diálogo entre o psiquiatra Juliano Moreira e um paciente quanto à concessão de um cargo público requerido pelo interno. O narrador faz referência ao psiquiatra, destacando sua “inesgotável” bondade e carisma, traços que são sobrepostos ao seu ofício, prevalecendo sobre o suposto “real talento” para a medicina: “O doutor Juliano Moreira recebeu-o com a sua inesgotável bondade que, mais do que seu real talento, é a dominante na sua individualidade. Ouviu o paciente com calma, interrogou-o com doçura” (BARRETO, 2010, p.303).

Por meio dos trechos destacados do diário e das crônicas, nota-se a representação de Juliano Moreira no plano literário, evidenciando o sentimento de humanidade do médico que contrasta com a frieza do hospício e a conduta de outros médicos da instituição que trata os pacientes com distanciamento.

Contudo, em dois recortes referentes ao capítulo X do diário, datados em 28 de janeiro de 1920, há uma referência ao diretor do hospício que proibiu os internos a terem acesso aos jornais. Na primeira nota ocorre a seguinte afirmação: “O diretor proibiu a entrada dos jornais” (BARRETO-DH, 1988, p.88); na segunda, o diarista escreve: “Os jornais foram proibidos, mas todos tinham jornais [...] Só aqueles que caem em profunda loucura é que perdem o sentimento de propriedade” (ibid., p.89). Esses recortes não chegaram a ser desenvolvidos nas entradas, mas possuem relevância ao revelarem o autoritarismo da instituição sobre a comunidade de internos, bem como expõem a função política do Hospital da Praia da Saudade que, mais do que conter a loucura, preocupou-se em isolar e segregar os pacientes da sociedade, com o intuito de tirar-lhes, conforme expõe o diarista, “o sentimento de propriedade” sobre si e a liberdade de suas próprias escolhas.

Além disso, ao analisarmos o enunciado acima, há uma conotação ambígua, uma vez que como não há uma denominação direta à figura do diretor, ele pode fazer tanto uma referência a Juliano Moreira, tendo em vista sua menção na primeira entrada, como também ao esboço de uma nova personagem a ser incorporada no futuro romance.

Observamos, portanto, referências no diário que apontam para ações controversas de Juliano Moreira durante sua administração no hospício. Mesmo que não haja uma crítica direta ao diretor, as denúncias feitas e o parecer negativo do diarista sobre a instituição manicomial e a forma de tratamento recebida, recaem sobre a gestão do médico. Tanto este texto, como as crônicas revelam notoriamente as imbricações entre o facto e a ficção, ao inserir a figura pública de Juliano Moreira, bastante conhecida, em textos de carácter literário.

Quanto à representação do psiquiatra Humberto Gotuzzo, chefe alienista do Hospital Nacional de Alienados, no diário, ele é denominado por meio da referência “doutor H.”. Este é um recurso bastante utilizado no texto, principalmente para fazer menção aos pacientes por meio das abreviações de seus nomes. Sobre o “doutor H”, eis o trecho esboçado: “Era uma alma boa, em que o dandismo era mais uma aquisição que mesmo uma manifestação de superficialidade de alma e inteligência” (BARRETO-DH, 1988, p. 32).

Além das características descritas do médico, o diarista narra acontecimentos passados, sobre os quais, mais uma vez, deixa entrever as marcas de ambiguidade presentes em seus relatos: “No dia seguinte à minha entrada na seção e no outro imediato, fui à presença do médico. É um rapaz do meu tempo e deve ter a minha idade; conheci-o estudante [...] Não me achou muito arruinado e, muito polidamente, deu-me conselhos, para reagir contra meu vício” (BARRETO-DH, 1988, p.32-33). Na representação da cena do encontro que teve com doutor H., o sujeito da escrita expõe a questão do alcoolismo, problematiza a origem da doença e os efeitos que a bebida exerce sobre sua vida:

Oh! meu Deus! Como eu tenho feito o possível para extirpá-lo [vício] e, parecendo-me que todas as dificuldades de dinheiro que sofro são devidas a ele, e por sofrê-las, é que vou à bebida. [...] Se foi o choque moral da loucura progressiva de meu pai, do sentimento de não ter a liberdade de realizar o ideal que tinha na vida, que me levou a ela, só um outro bem mais forte, mas agradável, que abrisse outras perspectivas na vida, talvez me tirasse dessa imunda bebida que, além de me fazer porco, me faz burro. Não quero morrer, não; quero outra vida. Não lhe disse isto ao doutor H., mas lhe quis dizer. (BARRETO-DH, 1988, p.32)

O diarista revela o círculo vicioso que o deixa refém da bebida: as preocupações familiares, profissionais e as dificuldades financeiras o motivaram a recorrer ao álcool como forma de atenuar suas dores. Tal posicionamento contraria o parecer médico que atribui sua doença, sobretudo, à questão hereditária. Como antídoto para o mal que o tomava, ele considera que somente “um bem mais forte” que a bebida, e que o próprio tratamento médico, poderia tirá-lo da condição de alcóolatra, proporcionando-lhe outro tipo de vida.

Cabe apontar que o psiquiatra Humberto Gotuzzo foi retratado nas crônicas do escritor *Os percalços do budismo* e *A lógica do maluco*, publicadas na Revista *Careta*, respectivamente em 1920 e 1921, nas quais o cronista tece elogios ao alienista: em *Os percalços do budismo*, é contada a história de Epimênides da Rocha, ex-paciente do Hospital Nacional de Alienados, que almeja fundar uma doutrina religiosa pregada por um bonzo siamês. Nela, é representada uma conversa entre o paciente e o dr. Gotuzzo, que é visto como “excelente pessoa”. Na crônica *A lógica do maluco*, é narrada a história de um paciente da mesma instituição, bacharel em direito, que queria ser nomeado para um cargo público, mesmo estando sob a tutela dos psiquiatras do manicômio. Nesta crônica, o médico é referido pelo narrador como um amigo: “Contou-me o caso meu amigo doutor Gotuzzo” (BARRETO, 2010, p.301).

Ao compararmos a representação de Dr. Gotuzzo nos textos de Lima Barreto, se por um lado as crônicas revelam a simpatia do escritor pelo médico, por outro, no diário ele revela um posicionamento mais crítico quanto à atuação do psiquiatra no hospício, sobretudo, quanto ao parecer médico ao relacionar o alcoolismo à doença mental e a necessidade de interdição do indivíduo alcóolatra no manicômio.

Nas crônicas é possível observar, mais uma vez, o humor irônico que o escritor se vale para retratar a loucura, ao mostrar por meio do contrassenso de ideias e ações dos respectivos protagonistas que vão à contramão da normatividade social. Tudo indica que os personagens tiveram como referência alguns tipos instigantes de pacientes encontrados no hospício que serviram de parâmetro para criação literária. Ademais, é interessante notar que na crônica *Os percalços do budismo* há uma citação de Bossuet<sup>24</sup> a qual, igualmente, consta em uma nota dos recortes no *Diário do Hospício*. Isto evidencia que um apontamento do diário serviu de referência também para escrita da crônica e não apenas para compor o romance *O Cemitério dos Vivos*. Tal aspecto revela a funcionalidade do diário ao servir de aporte para composição das referidas crônicas.

Sobre o processo de representação do psiquiatra Henrique Roxo, integrante da equipe médica do hospício, um dos precursores da psiquiatria à época, não era o primeiro contato do escritor com o profissional, pois já havia sido atendido na sua internação anterior no hospício, em 1914. Na primeira entrada do diário, as qualificações do médico são descritas por meio de adjetivações como, “inteligente”, “honesto”, “estudioso” que se contrapõem à suposta

---

<sup>24</sup> A crônica *Os percalços do budismo* foi publicada em 31 de janeiro de 1920, período em que o escritor ainda se encontrava internado no Hospital Nacional de Alienados. Na crônica há a seguinte citação de Bousset: “Posez l’amour, vous faites naître toutes les passions, ôtez l’amour, vous les supprimez toutes”. Esta citação foi escrita em um dos recortes do diário, provavelmente alguns dias antes da publicação da crônica.

incapacidade de examinar o fato por si, sem generalizações, evidenciando seu caráter dual e contraditório:

Tinha que ser examinado pelo Henrique Roxo. Há quantos anos, nós nos conhecemos. É bem curioso esse Roxo. Ele me parece desses médicos brasileiros imbuídos de um ar de certeza de sua arte, desdenhando inteiramente toda atividade intelectual que não a sua [...] Acho-o muito livresco e pouco interessado em descobrir, em levantar um pouco o véu do mistério [...] Lê os livros da Europa, dos Estados Unidos, talvez; mas não lê a natureza. Não tenho por ele antipatia; mas nada me atrai a ele. Perguntou-me por meu pai e eu lhe dei informações. Depois, disse-lhe que tinha sido posto ali por meu irmão, que tinha fé na onipotência da ciência e a credence do Hospício. Creio que ele não gostou (BARRETO-DH, 1988, p. 24-25).

Neste episódio, é notória a presença dos elementos biográficos, referentes a médico e paciente, na reconstituição literária da cena. O escritor esboça um parecer negativo acerca da atuação de Henrique Roxo, que contrasta com as efetivas práticas da Ciência, ao observar que o médico não se detinha nos casos específicos de pacientes e tampouco levava em consideração as manifestações da natureza em suas análises. A superioridade profissional do psiquiatra é associada à expressão “ar de certeza de sua arte”, pondo em xeque suas certezas científicas.

Na reconstituição do encontro que teve com o médico, sob a persona do diarista, Lima Barreto relata o interesse de Roxo sobre sua vida, quando pergunta por seu pai, revelando que o médico conhecia o seu histórico familiar e tinha a lembrança do seu atendimento na primeira internação. Isto revela que o psiquiatra possivelmente tenha se baseado nesta informação como um dado para traçar o diagnóstico do paciente, relacionando sua doença à herança genética.

A passagem acima citada, assim como o trecho que retrata o Dr. Gotuzzo, revela como os psiquiatras do hospício viam a necessidade da intervenção hospitalar como forma de coibir e extirpar o vício. Se a internação visava o indivíduo alcóolatra libertar-se da bebida, contraditoriamente, essa liberdade era restrita ao confinamento asilar e ao tratamento médico que condicionava o sujeito à exclusão.

Segundo a perspectiva de Juliano Moreira, a internação no hospício de alcóolatra era justificada, uma vez que um período prolongado na instituição evitaria não apenas para prevenir possíveis delitos praticados, mas também ao fornecer o tratamento profilático, promoveria a cura da doença.

Além disso, a “sequestração” do indivíduo considerado doente mental para o manicômio evitaria a continuidade de propagação de sua linhagem, graças à internação prolongada: “As internações não previnem apenas delitos comuns, mas também os atentados contra a saúde mental da população, interrompendo a série de casos mórbidos hereditários. [...] A sequestração do toxicômano previne evidentemente muitos delitos” (MOREIRA, apud. ODA, 2012, p.32). No sentido exposto pelo diretor geral do hospital, é perceptível que o tratamento fornecido aos indivíduos alcólatras não era apenas o enclausuramento como forma de distanciá-lo da bebida, evitando seu contato, mas por se tratar de uma doença que pode estar relacionada à hereditariedade, deveria ser tratada por meio de medidas eugênicas, em que o confinamento hospitalar também seria uma forma de evitar que o indivíduo degenerado pudesse gerar descendentes, evitando, assim, o aumento de casos de sujeitos com algum tipo de doença psíquica.

Tal medida teve como consequência um número expressivo não só de alcólatras no hospício, mas também de estrangeiros que igualmente eram submetidos à internação e tratamento da psiquiatria organicista.<sup>25</sup> Em um artigo científico publicado em 1925, Juliano Moreira recomendava o repatriamento de estrangeiros com alguma perturbação mental, considerando-os “elementos maus” vindos de países estranhos, que ameaçavam a saúde mental da nacionalidade brasileira: “nenhum idiota, nenhum imbecil evidente, nenhum demente de qualquer espécie [...] poderá saltar em nenhum porto nacional e se entrar pelas fronteiras terrestres deverá ser repatriado, mesmo que seja à custa da nação” (MOREIRA, Apud. ODA, 2012, p. 33).

O grande quantitativo de pacientes estrangeiros não passou despercebido na abordagem de *Diário do Hospício*, que mostra o quadro de pacientes composto por uma mistura de sujeitos de distintas origens e nacionalidades, como os “imigrantes italianos, portugueses e outros mais exóticos” (BARRETO-DH, 1988, p.25). Conforme aponta o diarista, muitos desses indivíduos internos, apesar do grau de instrução, eram desprovidos de recursos financeiros e proteção suficientes para “escapar” das ações opressoras do hospício. Dessa forma, ele revela a presença do preconceito enraizado nas ações médicas, que perpassava nos diagnósticos e tratamentos fornecidos aos pacientes, sendo os médicos um instrumento importante de legitimação do projeto saneador social e moral do país.

Pelas descrições tecidas do corpo médico hospitalar, Lima Barreto revela o posicionamento dos psiquiatras que acreditavam que a internação tinha um papel importante

---

<sup>25</sup> No Hospital Nacional de Alienados, segundo o artigo de Juliano Moreira “Seleção individual de imigrantes no programa de higiene mental”, publicado em 1925, 31% dos pacientes do hospício eram estrangeiros.

na profilaxia e cura das doenças mentais, não hesitando em querer impô-la se fosse necessário, sendo aplicadas medidas repressivas no tratamento e prevenção da doença mental. Segundo a ótica do diarista, ainda havia os vestígios de práticas passadas: “Amaciado um pouco, tirando dele a brutalidade do acorrentamento, das surras, a superstição das rezas, exorcismos, bruxarias, etc., o nosso sistema de tratamento da loucura ainda é o da Idade Média: o sequestro” (BARRETO-DH, 1988, p.57). De forma irônica, ele mostra a maneira de lidar com a loucura no hospício, que ainda era por meio da prática do “sequestro”, já que muitos pacientes, assim como ele, eram levados para o hospício pelas mãos da polícia, contra a própria vontade.

Por meio dos questionamentos levantados, o diarista rebate as teses dos médicos ao relacionar a loucura principalmente à hereditariedade, sendo uma explicação cômoda, mas pouco lógica, tendo em vista que se fosse verossímil, todos, sem exceção, estariam suscetíveis à loucura: “Procuram antecedentes do indivíduo, mas nós temos milhões deles e, se nos fosse possível conhecê-los todos, ou melhor, ter memória dos seus vícios e hábitos, é bem certo que, nessa população que cada um de nós resume, havia de haver loucura, viciosos, degenerados de toda a sorte” (BARRETO - DH, 1988, p.39).

Ao observar a natureza diversa dos loucos, ele constata os inúmeros antecedentes que causam a insanidade e a impossibilidade de se conhecê-los em sua totalidade: “Há uma nomenclatura, uma terminologia, segundo este, segundo aquele; há descrições de pacientes de tais casos, revelando pacientes observações, mas uma explicação da loucura não há” (BARRETO-DH, 1988, p.39). Com base nos vários casos de insanidade, são enumerados diversos fatores que poderiam contribuir para a um comportamento desviante:

[...] por que razão os médicos não encontram no amor, desde o mais baixo, mais carnal, até a sua forma mais elevada, desdobrando-se num verdadeiro misticismo, numa divinização do objeto amado; por que – pergunto eu - não é fator de loucura também? Por que a riqueza, base de nossa atividade, coisa que, desde menino, nos dizem ser o objeto da vida, da nossa atividade na terra, não é também a causa da loucura? Por que as posições, os títulos, coisas também que o ensino quase tem por meritório obter, não é causa de loucura? (BARRETO – DH, 1988, p. 40).

Assim como o comportamento e a personalidade dos indivíduos são tão diversos, a loucura também é. Percebe-se que o diarista busca trazer para sua narrativa argumentos lógicos que validem seu posicionamento crítico, ao expor outros fatores responsáveis para dar origem à insanidade: o amor, a riqueza, as posições e os títulos. Essas causas apontadas demonstram uma perspicaz visão ao considerar questões pessoais e sociais como aspectos

relevantes no diagnóstico. Dessa forma, a explicação da origem da doença apenas pelo fator genético perde força, quando confrontada no *Diário do Hospício* que busca preencher o vazio deixado pelas teorias hereditárias.

Percebe-se, então, que uma das estratégias utilizadas por Lima Barreto na narrativa do diário é a representação dos impasses da consciência e dos atos de percepção expressos pelo diarista, que são conjugados, simultaneamente, aos acontecimentos externos da dinâmica manicomial.

A partir da observação da conduta médica no hospício e incrédulo do parecer prescrito no prontuário que o trata como louco, o diarista questiona-se com que propriedade alguém poderia definir a loucura de forma certa. Sob esta perspectiva, no diário há o desenvolvimento psicológico da persona do sujeito da escrita, permitindo que o leitor acesse seus autoquestionamentos, dramas e impasses. Em relação ao próprio diagnóstico, ele prefere manter-se no benefício da dúvida, posicionando-se contra as definições prontas apresentadas pelos pareceres adotados pela junta médica psiquiátrica: “— O que há em mim, meu Deus? Loucura? Quem sabe lá?” (BARRETO – DH, 1988, p.38). Dessa forma, vemos no diário, a construção de uma identidade enunciativa constituída não apenas por uma configuração estética, mas também tomada por posicionamentos que são indissociáveis à existência social de Lima Barreto, enquanto escritor-intelectual.

A questão hereditária, como fator que causa loucura, foi abordada anteriormente em *As teorias do doutor Caruru*<sup>26</sup>, publicada na Revista *Careta*, em 30 de outubro de 1915. A crônica narra a história do psiquiatra Caruru da Fonseca, subdiretor do Manicômio Nacional e chefe do gabinete médico da polícia, que tenta aplicar suas teorias científicas sobre o cadáver de um pintor. Ao analisar as desproporções do corpo, sendo o pé direito um centímetro maior que o esquerdo, o médico relaciona esta diferença com falta de inteligência, classificando o morto como um tipo de degenerado. Sob o viés do humor irônico, Lima Barreto também critica na crônica a classificação taxativa das teorias científicas do final do século XIX que buscavam estabelecer alguma relação entre as anomalias anatômicas e fisiológicas à desordem psíquica. O objetivo do procedimento médico era justamente comprovar que a presença hereditária de certos caracteres físicos ou psíquicos no indivíduo era suficiente para classificá-lo como delinquente ou degenerado.

---

<sup>26</sup> A crônica foi publicada no ano seguinte à primeira internação do escritor.

Do mesmo modo ocorre na crônica *Da minha cela*<sup>27</sup>, em que o cronista se propõe a discutir acerca das classificações deterministas aos pacientes considerados doentes mentais. Sobre os experimentos aos quais foi submetido, ele menciona as “mensurações antropométricas”, utilizadas para diagnosticar sua desordem psíquica, sendo considerado um tipo “inferior” por se tratar de um “branquicéfalo”<sup>28</sup>: “Sou branquicéfalo; e, agora, quando qualquer articulista da *Época* quiser defender uma ilegalidade de um ilustre ministro, contra qual eu haja insurgido, entre os inúmeros defeitos e incapacidades, há de apontar mais este: é um sujeito branquicéfalo; é um tipo inferior!” (BARRETO, 2010, p.288).

As crônicas citadas acima deixam entrever a abordagem constante do tema da loucura e os recursos estéticos similares utilizados para sua representação, o que evidencia que escrever sobre este tema é uma questão relevante para o escritor e não ocorreu somente no momento da internação no hospício. Assim como o diário, essas crônicas revelam os procedimentos aplicados e o poder que os médicos-alienistas detinham no diagnóstico e tratamento dado ao paciente, sendo este encarado como um objeto de estudo e experimentação. É perceptível a sistematização do saber médico e do exercício de seu poder, como forma de controlar e regenerar os indivíduos submetendo-os aos padrões comportamentais e psicológicos estabelecidos pela ciência moderna.

Em *Diário do Hospício*, a relação entre médico e paciente no hospício é representada pela marcação da diferença identitária e social. Essa relação é submetida aos sistemas simbólicos de representação, que envolvem diretamente as posições de poder estabelecidas, os quais são capazes de julgar a inclusão ou exclusão de um indivíduo. Se de um lado temos o grupo de internos compostos por “negros roceiros”, “trabalhadores braçais”, que fazem parte da “geena social”, do outro lado temos os “doutores mundanos”, “imbuídos de um ar de certeza de sua arte” que gerem o hospício. A oposição e o domínio de um grupo sobre outro acarreta consequências extremas: ações institucionais violentas naturalizadas e aceitas com um zelo sádico. Sobre esta forma de poder exercido, Silvio Almeida aponta para a manutenção do poder adquirido por um grupo dominante que depende da capacidade de “institucionalizar seus interesses, impondo toda a sociedade regras, padrões de conduta e modos de racionalidade que tornem ‘normal’ e ‘natural’ o seu domínio. [...] Isso faz com que a cultura, os padrões estéticos e as práticas de poder de um determinado grupo tornem-se o horizonte civilizatório do conjunto da sociedade” (ALMEIDA, 2020, p.40).

<sup>27</sup> Crônica publicada na Revista A.B.C. em 30 de novembro de 1918. Ela foi escrita dentro do Hospital Central do Exército, quando o escritor é internado mais uma vez, para tratar de contusões sofridas durante um acesso de alucinação alcoólica.

<sup>28</sup> Indivíduo com crânio pouco alongado e de forma ovoide.

No Hospital Nacional de Alienados, a relação entre saber e poder dos médicos do hospício evidencia o elo entre essas duas instâncias nas práticas desses profissionais de querer dominar a loucura a qualquer custo. Tal aspecto dialoga com as proposições de Michel Foucault (1978), sobre as técnicas de disciplinarização e vigilância dos sujeitos como forma de criar “corpos dóceis”, atravessados pelos mecanismos de controle. Nesse sentido, o espaço de criação literária do diário, ao traçar a dinâmica manicomial por meio de estratégias de representação dos alienistas e dos tipos de tratamento fornecidos, nos permite compreender a atuação desses profissionais e seu discurso segregador sobre o problema social da insanidade, apartando o louco da vida comum. Tal ação é justificava pelo uso do hospício como instituição disciplinar que condenava à prisão, e até mesmo à morte, sujeitos tidos como ameaça ao projeto saneador da República.

Em oposição aos diagnósticos médicos taxativos do hospício, que objetiva e reduz o ser humano e sua natureza psíquica à questão biológica, em *Diário do Hospício* as reflexões e questionamentos traçados pelo diarista sobre a loucura se voltam para o seu “mistério impenetrável”. Diante de uma extensa e complexa galeria humana de enfermos, ele conclui que “todo o problema de origem é sempre insolúvel”:

Eu sou dado ao maravilhoso, ao fantástico, ao hipersensível; nunca, por mais que quisesse, pude ter uma concepção mecânica, rígida do universo e de nós mesmos. No último, no fim do homem e do mundo, há o mistério e eu creio nele. Todas as prosápias sabichonas, todas as sentenças formais dos materialistas, e mesmo dos que não são, sobre as certezas da ciência, me fazem sorrir e, creio que este meu sorriso não é falso, nem precipitado, ele me vem de longas meditações e de alanceantes dúvidas. Cheio de mistério e cercado de mistério, talvez as alucinações que tive, 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... (BARRETO-DH, 1988, p. 37-38).

As “sentenças formais” do pensamento materialista, bem como a visão mecânica e rígida sobre o universo, são questionadas pelo diarista ao validar a atuação do mistério sobre o universo e a humanidade. Vemos que nesta passagem ele introduz o mistério à ordem do “maravilhoso”, do “fantástico” e do “hipersensível”, como forma de rebater o discurso engessado médico, que relaciona diretamente a herança genética e o alcoolismo aos seus delírios. Desse modo, ele põe sob suspeita os diagnósticos pré-estabelecidos sobre a loucura. A partir disso, a temática da loucura é utilizada pelo escritor para desvelar quão frágeis são as teorias científicas para o diagnóstico da doença e a efetivação do tratamento ou parte dele. Sendo a insanidade considerada um poder invisível mais forte do que a morte, “Debruçar

sobre o mistério dela e decifrá-lo parece estar acima das forças humanas” (BARRETO – DH, 1988, p.57). Nesse sentido, não há um desfecho que encerre a loucura, uma vez que sua história encontra-se sempre aberta e enigmática.

Na composição do diário e do romance inacabado, é possível notar que o autor alcunhou a loucura com nomes de carga semântica metafórica: “enigma indecifrável”, “misteriosa interrogação”, “horror misterioso”, “insondável mar”, “capricho incompreensível”, “angustioso e impenetrável mistério”, “véu das trevas”. Essas denominações traçam imagens abstratas que ajudam a compor o quadro desenhado por Lima Barreto, aproximando a insanidade de novas indagações que ressaltam a sua dimensão irrepresentável. Dessa forma, o significado da loucura, atribuído pelos médicos até então ao âmbito da doença, se amplia e ganha descrições singulares, de valor poético, por meio da representação literária.

Vale ressaltar que o escritor não implicou refutar teorias psiquiátricas no diário para substituí-las por outras, mas questionou as diversas terminologias adotadas pelos médicos, como forma de compreender cientificamente os doentes mentais. Ao observar a ineficácia dos tratamentos fornecidos, o diarista conclui: “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-DH, 1988, p.39-40).

Ao contestar a onipotência do saber médico, o diarista revela que os títulos adquiridos não garantem uma atuação efetiva no combate à loucura, apenas atribuem poder aos “doutores” e sustentam a divisão entre classes no hospício. Nesse sentido, o diário barretiano, além de questionar as ações e práticas médicas, desmistifica a infalibilidade desses profissionais. O título “mestre da loucura”, atribuído por Foucault aos alienistas do século XIX, tendo em vista o elo entre o poder e a prática de dominação do psiquiatra sobre o dito louco, traduz a autoridade e o poder exercido arbitrariamente pelos psiquiatras do Hospital Nacional de Alienados.

É perceptível, portanto, que a experiência vivida no manicômio, ao invés de calar Lima Barreto, foi determinante para potencializar o enredo sobre a instituição asilar, atingindo o patamar mais alto da hierarquia hospitalar. Isto possibilita ao leitor, representante da sociedade republicana, acompanhar mais de perto, no processo de criação literária, a representação da atuação médica no Hospital Nacional de Alienados.

Cabe apontar que todas as ações praticadas no tratamento fornecido aos pacientes, envolvia uma ação conjunta dos médicos, guardas e enfermeiros do hospício. Sobre estes dois

últimos, segue, no próximo subitem, a análise de sua representação no diário barretiano, tendo em vista as particularidades de sua atuação na instituição.

#### 2.4 Guardas e enfermeiros, engrenagens do manicômio

No Hospital Nacional de Alienados, a maioria dos procedimentos médicos adotados era delegada aos enfermeiros e guardas, responsáveis por manter o pleno funcionamento da instituição. A eles era destinada à árdua tarefa de acolher e conviver, grande parte do tempo, com os pacientes. No *Diário do Hospício*, Lima Barreto também expõe, em sua atividade literária, como se dava o funcionamento da instituição por meio desses profissionais. É interessante notar que as marcas biográficas espriam sobre as descrições de enfermeiros e guardas do hospício e revelam os recursos estéticos utilizados pelo escritor no processo de produção literária. O primeiro exemplo a ser retratado é sobre o inspetor Santana, apresentado como um antigo empregado nas Colônias de Alienados da Ilha do governador:

O enfermeiro-mor ou inspetor era o Santana. Um mulato forte, simpático, olhos firmes, um pouco desconfiados, rosto oval, que foi muito bom para mim. Ele fora empregado na Ilha, quando meu pai lá era almoxarife ou administrador, e se lembrava dele com amizade. Deu-me uma cama, numa seção mais razoável, arranhou que eu comesse com os pensionistas [...] Relembra ao porteiro a ordem que eu tinha do Santana de ir tomar refeições no refeitório especial, arranjava-me jornais (Santana também), cigarros [...] e, na tarde de domingo, levou-me a passear pela chácara do Hospício (BARRETO - DH, 1988, p.26).

No relato, o diarista se lembra da amizade que o inspetor Santana tinha com seu pai. Graças a isto, ele conseguiu ser acomodado em uma seção “mais razoável”, tomar refeições no refeitório destinado apenas aos pensionistas, bem como ter acesso aos jornais e cigarros dentro do hospício. As descrições realizadas mostram a atuação de Santana como enfermeiro ao longo dos anos e sua influência sobre os demais empregados do hospício de hierarquia inferior a sua.

Outro guarda a ser retratado no diário foi João Pereira Dias que convivia, a maior parte do tempo, com os pacientes do hospício. Nesse convívio, o guarda era submetido a todo tipo de provação, tendo que presenciar “reclamações”, adivinhar “trucs” e “dissimulações” dos doentes:

Dias, desde esse tempo, e parece que já mesmo antes, nunca largou esse ofício de pajear malucos. Não é dos mais agradáveis e é preciso, além de paciência e resignação para aturá-los, uma abdicção de tudo aquilo que faz o encanto da vida de todo homem. É ele, por assim dizer, obrigado a viver no manicômio, só podendo ir ter com a família, ou o que com isso parece, a longos intervalos. Demorando-se pouco no lar. Ouvir durante o dia e a noite toda sorte de disparates, receber as reclamações mais desarroçadas e infantis, adivinhar manhas, os seus trucs e dissimulações – transforma a vida desses guardas, enfermeiros, num verdadeiro sacerdócio (BARRETO – DH, 1988, p. 30).

No caso de Dias, ele era um velho português, por volta dos seus sessenta anos. Desde sua antiga função, ele tinha que arcar com a responsabilidade de tomar conta de centenas de loucos, em um campo aberto da colônia. No hospício, o guarda opta por um ofício que não era um dos mais fáceis, o qual exige “paciência” e “resignação” para suportar as manias dos loucos. Segundo a ótica do diarista: “[...] posso dizer que me admirei que homens rústicos, os portugueses, mal saídos da gleba do Minho, os brasileiros, da mais humilde extração urbana, pudessem ter tanta resignação, tanta delicadeza relativa, para suportar os loucos e suas manias” (BARRETO - DH, 1988, p.30).

Nas passagens citadas acima, o diarista retrata os inspetores Santana e Dias, os quais foram ex-funcionários das Colônias da Ilha do Governador, que trabalharam com seu pai, quando era administrador da Colônia. Ambos os funcionários representam trabalhadores humildes encontrados no hospício, tendo que suportar os mais diversos reveses em sua profissão, com grande resignação. Desse modo, por meio da persona do diarista, Lima Barreto escolhe por mostrar o lado humano dessas figuras, que contrasta com o tratamento indiferente dado por outros profissionais aos pacientes do hospício. Observamos nessas passagens a utilização, mais uma vez, das experiências pessoais e marcas biográficas do escritor, sendo representadas no processo de criação literária. Tal aspecto deixa entrever os registros factuais e a inserção do discurso ficcional, que se contaminam no relato em primeira pessoa.

Ao retratar as funções dos guardas e enfermeiros, por meio de exemplos que evidenciam o funcionamento do hospício pelas mãos desses funcionários, Lima Barreto mostra mais os percalços enfrentados por eles do que suas satisfações, ao serem obrigados a viver no manicômio, movidos pela dura necessidade de sustentar sua família. Para isto, era necessário ficarem longos intervalos longe de casa. Inseridos no ambiente desolador do hospício, esses homens abdicavam, conforme é exposto, de “tudo aquilo que faz o encanto da vida de todo homem” (BARRETO - DH, 1988, p.30).

Observamos, nas reconstituições dos enfermeiros e guardas do hospício, que estão espalhadas ao longo do diário, com destaque para a quinta entrada, a qual está intitulada de “Guardas e enfermeiros”. Tal aspecto contrasta com as produções anteriores do escritor, nas quais encontramos pouquíssimas referências a esses profissionais. Cabe apontar que grande parte das notas do diário sobre esses funcionários foi reaproveitada em *O Cemitério dos Vivos*, passando por poucas alterações<sup>29</sup>. Isto evidencia a intencionalidade de Lima Barreto em trazer para seu futuro romance a atuação efetiva desses indivíduos no funcionamento da dinâmica hospitalar.

No diário, um recurso explorado pelo escritor para retratar os guardas e enfermeiros é a analogia de suas práticas com as de um sacerdote. O termo “sacerdócio” é usado pelo diarista para fazer referência aos funcionários que ouviam, diariamente, todos os tipos de disparates, com resignação e, muitas vezes, exerciam tarefas que não eram incumbência de sua função. Isto ocorre com um dos guardas da seção Calmeil, descrito pela sua natureza dócil e o seu tratamento respeitoso aos internos. Segundo o diarista: “O guarda rondante, aquele que vigia os doentes à noite, é um velho português paciente e enérgico, que não tem nenhuma espécie de mau humor, para trazê-lo, duas, três e mais vezes para cama” (BARRETO - DH, 1988, p. 47-48).

O sujeito da escrita também destaca a pouca instrução desses homens e suas condições adversas, o que não os impediam de apaziguar os loucos:

O que assoma nestes portugueses é que, sendo homens humildes, camponeses em geral, de fraca educação e quase nenhuma instrução, se possam conter, abafar os ímpetos de mau humor, de cólera, de raiva, que o procedimento dos doentes provoca. V. de O., outro dia, chamou o enfermeiro de todos os nomes sujos que há no português do Brasil e de Portugal; o F.P., toda a hora, todo instante, de envolta com as mais torpes injúrias, descompõe os guardas na sua nacionalidade [...] O substituto do chefe dos enfermeiros é uma vítima dele. É um português, novo, doce, simpático. Ouve tudo o que ele diz, ri-se, e daqui a pouco está atendendo os pedidos do F.P. (BARRETO-DH, 1988, p.48)

É possível observar, por meio da narrativa esboçada, que os enfermeiros e guardas agiam também de acordo com o que aprenderam do lado de fora do hospício para lidar com o paciente asilar. Nesse caso, as técnicas orientadas para o bom desempenho no trato com os loucos eram substituídas pelas práticas subjetivas do funcionário, norteadas por suas experiências, como um mecanismo para manter a ordem no espaço. Ademais, nota-se que o

<sup>29</sup>Traremos para análise do terceiro capítulo, as transposições das referências, referentes aos guardas e enfermeiros, do diário para o romance, bem como as modificações realizadas no processo de reescrita.

diarista traz novamente a questão do imigrante pobre no hospício, o qual, se não era classificado como um louco, era condicionado à condição de um guarda ou de um enfermeiro, submetido a uma dura jornada de trabalho em semi-clausura. Nesse sentido, há um direcionamento de um olhar compassivo sobre esses trabalhadores “aviltados”, de origem humilde em sua maioria, submetidos aos ditames do sistema manicomial e a todo tipo de situação adversa em suas atribuições.

De acordo com a historiadora Maria Clementina Pereira Cunha, os guardas e enfermeiros do hospício eram peças-chave para manter o pleno funcionamento da engrenagem da instituição manicomial, uma vez que a dinâmica hospitalar era ditada por eles:

Trabalhadores aviltados, postos em tarefas que causam repugnância e tensão, submetidos a uma disciplina de caserna e obrigados a adotar uma postura que lhes era tão estranha quanto aos próprios loucos, estes encarregados, ‘enfermeiros’ e ‘guardas’, constituem peças-chave da engrenagem: é deles o privilégio do contato direto com o louco, a eles pertence o cotidiano do hospício e são eles que, fundamentalmente, lhe imprimem sua dinâmica concreta (CUNHA, 1986, p. 96).

No hospício, guardas e enfermeiros, “trabalhadores aviltados”, cumpriam as prescrições médicas, sendo os verdadeiros encarregados pelo funcionamento efetivo do hospital. Em contrapartida, muitas vezes eles eram obrigados a adotar ações que lhes causavam “repugnância” e “tensão”. Como peças-chave da engrenagem hospitalar, eles deveriam cumprir os protocolos determinados, mesmo que tivessem opiniões contrárias às ações. Tal fato mostra a função desses trabalhadores que estava além do mero ato de “pajear malucos”, conforme destacou o diarista no diário.

Ao lidar com o contingente de pacientes, esses profissionais, como forma de manter sua autoridade, em vários momentos deveriam proceder com brutalidade, como forma de seguir o tratamento coercitivo aplicado no hospício. Com isto, eles contribuía para a promoção da imagem do hospital, uma instituição respeitável e hábil na prática de lidar com os loucos. Desse modo, às suas custas, deveriam prevalecer as normas e regras que funcionavam para combater quaisquer perturbações no pátio ou nos dormitórios.

O hospício, assim como toda instituição disciplinar, tem por finalidade exercer seu poder sobre os internos e controlar suas relações. Tal proposição dialoga com a perspectiva de Michel Foucault sobre a atuação do poder disciplinar na sociedade: “Todos os mecanismos de poder que, ainda em nossos dias, são dispostos em torno do anormal, para marcá-lo como para modificá-lo” (FOUCAULT, 1987, p. 176). Nesse sentido, a atuação de guardas e enfermeiros no hospício, tendo em vista as práticas de vigilância e punição exercidas, permite-nos apontar a forte vinculação

ideológica do poder disciplinar, que visa o controle dos corpos e o adestramento dos indivíduos, com o ideal de progresso da ciência médica e psiquiátrica.

As ações discriminatórias e preconceituosas que fazem parte do cotidiano do hospício, nas relações interpessoais entre funcionários e pacientes são um reflexo das manifestações que se desenvolvem nas relações políticas e econômicas da sociedade. O hospício torna-se, então, um “microcosmo” que reproduz as práticas de exclusão pretendidas para polir a sociedade, conforme afirma Roberto Vecchi: “pelo microcosmo dos pacientes que reproduz cultural e etnicamente a realidade mestiça de fora, mas sobretudo pelas estilizações internas das relações de poder da sociedade como um todo” (VECCHI, 1998, p. 121). Assim, a população manicomial reproduz, conforme Roberto Vecchi, “o todo” da sociedade, uma vez que a diversidade dos tipos de sujeitos encontrados no hospício, pacientes, médicos, guardas e enfermeiros, em que cada um ocupa um lugar hierárquico, traduz a realidade social republicana, a qual garante aos doutores o lugar de destaque e de privilégios, tendo em vista as “estilizações” sociais, que alimentam as relações de hierarquia institucionalizadas.

Em *Diário do Hospício* a questão hierárquica não passou despercebida. É visível a crítica direta à valorização aos títulos e honrarias que impregna o hospício, perpassando, portanto, por todas as gradações das esferas de poder. Desde a primeira entrada, o diarista retrata esta questão ao descrever a ação de um guarda: “Lembro-me agora de um fato; o guarda-civil, que me esperou na porta do Hospício, pois não vim com nenhum polícia, dirigindo-se a ele, tratou-o mais uma vez de doutor; ele, porém, nunca protestou” (BARRETO – DH, 1988, p.25). Este episódio mostra um possível desejo do guarda que, talvez almejasse obter tal título, aceita a denominação de “doutor”, sem protestar. Diante deste atributo, sente-se superior em relação ao interno que ocupa, na sua visão, o nível abaixo do seu.

Há episódios em que o diarista esboça uma imagem negativa de determinados profissionais, como forma de contrapor suas ações, evidenciando os abusos de poder cometidos. Se de um lado, há a maioria dos funcionários de índole boa, por outro lado, há “uma casta deles que não presta” (BARRETO- DH, 1988, p.48), como é o caso de determinados guardas da seção Pínel que tratam os pacientes como sujeitos inferiores, “com os quais podem tratar e fazer o que quiserem” (BARRETO - DH, 1988, p.49). Por meio desta afirmação, constata-se a falta de preparo de determinados profissionais que adotam comportamentos violentos no trato com os pacientes.

Além dos guardas, havia enfermeiros particulares que apresentavam “ares de insolência”, que eram trazidos pelos doentes abastados para o hospital. São retratados pelo diarista dois funcionários: “Esses dois enfermeiros são absolutamente insuportáveis. Um, pela

conversa que ouvi dele, é xucro português, sem as qualidades dos portugueses em geral, mas fátuo dos seus namoros e da sua irresistibilidade como homem, em face das mulheres. [...] O outro é muito confiado, tem uns ares de fadista [...] com ar de fanfarrão e meloso” (BARRETO – DH, 1988, p. 48-49). A crítica é direcionada ao jeito conquistador e irresponsável de um dos enfermeiros, que se vangloria de suas conquistas em relação às mulheres. Ele mostra a presunção e vaidade desses funcionários que destoam da proposta primeira de hombridade e de ética com a função designada. O crivo censorador sobre esses tipos de sujeitos contribui para formar a carga enunciativa que sustenta o *Diário do Hospício*. Esses exemplos, capturados pelo olhar observador do diarista, mostram a intencionalidade de Lima Barreto em desconstruir o retrato do hospício, considerado *a priori* um local respeitável, seguro e competente, ao desvelarem a imagem de um órgão com profissionais desqualificados, que comprometiam a segurança interna. Ademais, é possível verificar as ingerências ocorridas, por meio das regalias que os pacientes de maior poder aquisitivo possuíam, ao terem à disposição funcionários particulares.

É interessante notar que Lima Barreto não se detém apenas em retratar guardas e enfermeiros por meio de descrições, se apoiando apenas em elementos factuais e biográficos. Na quinta entrada, o escritor ficcionaliza um episódio, trazendo para cena narrativa, sem marcação na mudança discursiva, a persona de um narrador-personagem, denominado de Tito Flamínio, que relata o momento em que precisou carregar sua cama para outro dormitório, sem auxílio do guarda, que assiste a cena, indiferente:

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 tanto 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. [...]

Fiquei tonto com o carregar eu só a cama; o capadócio nem se deu o trabalho de mandar um colega me ajudar, já que ele não queria fazê-lo. Foi preciso um outro doente espontaneamente prestar-se. (BARRETO-DH, 1988, p. 49).

Sobre o guarda da seção Pinel, o narrador-personagem aponta para a “estupidez” do profissional, ao se considerar o “senhor” dos pacientes que deveria guardar. Ele se valendo das expressões “ar de violeiro” e “modinheiro”, que acentuam de forma pejorativa as características do guarda. A implicância e mágoa de Tito Flamínio, direcionadas ao agente, se devem à falta de empatia do mesmo em se sensibilizar com sua condição. Mesmo percebendo

que haveria a necessidade em prestar auxílio ao interno, o guarda se omite. Foi preciso que outro interno o ajudasse para que a ordem fosse cumprida. Por meio da postura do jovem guarda, é possível observar sua falta de presteza no trato com os pacientes, mostrando-se nitidamente contrariado na execução da tarefa que lhe foi incumbida. Além disso, o ato de não realizar tal ação significa para o guarda preservar seu status na hierarquia hospitalar que, para ele, era superior à dos pacientes da instituição.

Além de inserir episódios que envolvem elementos ficcionais, como a presença do narrador-personagem Tito Flamínio, a citação a escritores da tradição literária deixa entrever a maneira como Lima Barreto trabalha as referências recebidas, das mais diversas leituras, no processo de representação da cena em que foi obrigado por enfermeiro português, “que tinha um ar rude, mas doce e compassivo, de camponês transmontano” (BARRETO, 1988, p.24), a baldear o banheiro e a tomar banho nu, junto com os demais pacientes do hospício. Ao relembrar essa experiência dolorosa, ocorrida em sua primeira internação, a consciência do indivíduo humilhado é atravessada pela memória do leitor:

Da outra vez, fui para casa-forte e ele [o enfermeiro] me fez baldear a varanda, lavar o banheiro, onde me deu um excelente banho de ducha de chicote. Todos nós estávamos nus, as portas abertas, e eu tive muito pudor. Eu me lembrei do banho de vapor de Dostoiévski, na *Casa dos Mortos*. Quando baldeei, chorei; mas lembrei de Cervantes, do próprio Dostoiévski, que pior deviam ter sofrido em Argel e na Sibéria [...] Dessa vez, não me fizeram baldear a varanda, nem outro serviço. Já tinha pago o tributo...” (BARRETO, 1988, p. 24, grifos meus).

Para a reconstituição da cena, observa-se a inserção da figura de um enfermeiro, responsável por desencadear uma experiência traumática vivida pelo diarista, ao ser submetido a uma “ducha de chicote”, juntamente com os demais internos. Há um tom de lamentação do diarista, uma exposição bruta da emoção e da condição de humilhado, o que faz com que ele relacione suas dores com as dos escritores Cervantes e de Dostoiévski, uma vez que a experiência do cárcere os aproxima. Sobre o romance citado *Recordações da casa dos mortos*, baseado na própria experiência de reclusão, o escritor russo Dostoiévski ao conviver com ladrões, facínoras e assassinos de todos os tipos, revive literariamente, por meio do narrador-protagonista Alexandr Petrovich, as mais variadas cenas de tortura às quais os presos eram submetidos no ambiente humilhante e estarrecedor da prisão, tematizando, por meio do encarceramento das personagens, o aprisionamento, a condenação e a redenção dos indivíduos.

Do mesmo modo, a literatura está muito presente na vida de Lima Barreto, auxiliando-o na composição dos relatos e no direcionamento de sua escrita. No caso do diário, as referências aos escritores canônicos, mais do que um suporte para enfrentar as dores, auxiliam o escritor no processo de recriação literária da cena descrita, ao serem utilizados como substratos para compor o episódio narrado. Essa identificação com outros autores reconstitui uma espécie de passado literário, o que nos permite identificar o ofício do escritor ligado a uma linhagem escolhida por ele. Nesse sentido, as referências aos escritores da tradição revelam a identidade do escritor-intelectual, proporcionando-lhe observações significativas sobre a constituição de sua atividade literária e uma reflexão crítica acerca da sociedade.

O discurso literário barretiano, aliado às referências textuais, formulou reflexões contundentes que expuseram a aviltante atmosfera do hospício que sufocava os que necessitavam de um tratamento, independentemente de serem ou não loucos. O diário passa, então, a contemplar uma voz que, a partir de outras, depõe contra a opressão e as diversas formas de violência vivida pelos internos na dinâmica manicomial ditada não só pelos médicos, mas também engendrada por guardas e enfermeiros da Instituição.

No rol de exemplos esboçados sobre guardas e enfermeiros, vemos o emprego de uma linguagem inusitada e mais informal, com recursos expressivos próprios, que evidencia a carga enunciativa do diário, que não se dá de forma imparcial, uma vez que ela é composta de impressões do escritor, que se vale da ótica do diarista para recriar o aspecto singular dos sujeitos descritos. Ademais, as imbricações entre facto e ficção e a inserção de referências literárias revelam o processo de criação literária desses profissionais e de como o hospício funcionava por intermédio deles.

É perceptível em *Diário do Hospício*, que Lima Barreto potencializa o enredo da dinâmica manicomial, que envolve todos os patamares da hierarquia hospitalar. Muitas das práticas asilares, dos tratamentos e dos mecanismos disciplinares adotados por médicos, guardas e enfermeiros ao invés de promoverem uma maior qualidade de vida dos pacientes, intensificaram a miséria e a exclusão para aqueles que já eram segregados, seja pela loucura, seja pela condição social, seja pelo comportamento destoante dos padrões impostos.

Ao utilizar o diário como matéria-prima de sua atividade literária, o escritor produziu uma narrativa capaz de tirar do esquecimento fatos que poderiam ter sido apagados pelas páginas da história oficial, deixando entrever as práticas da instituição manicomial no início do século XX. Desse modo, a matéria narrativa ganha vida e o discurso literário é a voz que depõe contra o sentido mais trágico vivido pelos internos no Hospital Nacional de Alienados,

submetidos à prática asilar. Sobre a representação dos pacientes asilados e a experiência extrema de reclusão, discorreremos no próximo subitem.

## 2.5 Diante do nebuloso espetáculo da loucura: a comunidade de pacientes asilados

Lima Barreto, desde a infância, teve contato com diversos sujeitos considerados loucos e as distintas formas de manifestação da loucura. O histórico do escritor e suas sucessivas internações no hospício justificam, de certa forma, o interesse e a afinidade com a temática da loucura. Ainda menino, teve a oportunidade de morar em uma Colônia de Alienados, na Ilha do Governador, administrada por João Henriques, em 1891. Sobre este momento, na crônica *Manuel de Oliveira*, Lima Barreto retrata: “Tendo passado a minha primeira meninice na cidade, aqueles aspectos eram para mim inteiramente raros. As árvores, os pássaros, cavalos, porcos, bois, enfim todo aquele aspecto rústico, realçado pelo mar próximo, enchia minha meninice de sonho e curiosidade” (BARRETO, 2004, p.362).

Na infância, Lima conheceu Manuel de Oliveira, um ex-escravo africano alforriado, o qual, após sofrer uma grande decepção amorosa, passa a manifestar sintomas da loucura, sendo recolhido e levado para um asilo de mendigos, localizado em uma das Colônias da Ilha do Governador. De acordo, com Francisco Assis Barbosa (1964), Manuel tinha por ocupação, além de tomar conta dos porcos, pajear as crianças: “Esse preto velho, contador de histórias, foi certamente o primeiro amigo de Lima Barreto, a quem tratava respeitosamente de ‘Seu’ Lifonço.” (BARBOSA, 1964, p.48). Esta amizade marcou profundamente o escritor que, inclusive, intitula sua crônica com o nome de seu amigo e dedica a ele, com grande admiração e afeto: “O velho Oliveira dava-me sempre mimos. Era uma fruta, era um bodoque, era uma batata-doce assada no braseiro do seu fogão, ele sempre tinha um presente para mim. Eu o amei desde aí, e quando, há anos, o levei para o cemitério de Inhaúma, foi como se enterrassem muitas esperanças da minha meninice e a adolescência, na sua cova...” (BARRETO, 2004, p.362).

A amizade de Lima com Manuel também significava uma proximidade maior com a loucura, o que fazia com que o escritor deixasse de ser apenas um espectador distante, uma vez que convivia diariamente com Manuel e outros indivíduos tidos como loucos, podendo, assim, observar os diversos tipos e manifestações da insanidade. Essa experiência foi retratada pelo diarista na quarta entrada do *Diário do Hospício*: “Quando menino, muito vi loucos e,

quando estudante, muito conversei com outros que essas coisas de sandice estudavam sobre eles, mas, pela observação direta e pelo que li e ouvi dos entendidos, percebi bem a perplexidade deles em face de tão angustioso problema da nossa natureza” (BARRETO-DH, 1988, p. 39).

O esboço literário da relação de amizade entre Lima e Manuel foi premeditado desde o *Diário íntimo*, no qual o autor se propõe a escrever um artigo: “Manuel de Oliveira morreu a 8 de novembro de 1916, dia de anos de minha irmã. Eu o conheço desde os onze anos [...] Era preto cabinda e tinha de sua nação um orgulho inglês. Hei de escrever-lhe um artigo” (BARRETO, 2007, p.128-129). E assim o fez. Lima, em sua crônica literária *Manuel de Oliveira*, homenageia o amigo ao retratar o forte laço de amizade existente, por meio dos rastros da memória.

Dentre as experiências marcantes com a insanidade, a estada no Hospital Nacional de Alienados, desde a primeira vez<sup>30</sup>, deu oportunidade a Lima Barreto observar, de perto, como eram diagnosticados e tratados os alienados no ambiente social do hospício, por meio de uma experiência concreta e individual. Sua segunda internação no manicômio, em 24 dezembro de 1919, possibilitou ao escritor carioca uma maior reflexão sobre a loucura e seus mistérios, desqualificando a conduta psiquiátrica no tratamento fornecido aos variados tipos de doenças mentais.

A dupla condição de literato e indivíduo social proporciona aos seus textos um caráter dinâmico na construção do enredo. Nesse sentido, o lugar desprivilegiado e sua condição de paciente deu-lhe a capacidade de desenvolver uma obra com uma carga densa de pormenores sobre a Instituição manicomial. Sob esta perspectiva, o registro literário e social marcam a narrativa de *Diário do Hospício* e *O Cemitério dos Vivos*.

Embora Lima Barreto tenha anunciado, na sua última internação, seu projeto literário acerca da vida interna no manicômio, há um vasto acervo de textos publicados anteriormente que estão relacionados com as sucessivas experiências de internação e retratam, sob o viés literário, os despautérios do sistema hospitalar no tratamento de doentes mentais.

Um dos primeiros contos do escritor sobre o tema da loucura é *Dr. Fonseca*, publicado em 2 de maio de 1909, na Revista *Lisboa* de Portugal. O conto retrata a história do personagem Eduardo Bandeira da Fonseca, ou melhor, Dr. Fonseca, um paciente do hospício.

---

<sup>30</sup> A primeira internação do escritor ocorre em 18 de agosto de 1914, dia em que ele deu entrada como paciente no Hospital Nacional de Alienados. Os transtornos e as sucessivas alucinações obrigaram seu irmão Carlindo a entregá-lo à polícia, sendo levado em um carro-forte até o hospício. A permanência na instituição deu-se até o dia 14 de outubro do mesmo ano, totalizando um período aproximado de dois meses.

Internado há dez ou doze anos, por causa de sua paranoia, a história do doente é contada por um narrador, que o considera o “doente mais interessante da casa” (BARRETO, 2011, p. 615). Dr. Fonseca era um professor público, que possuía certa magnitude dos títulos e do saber. Ele vivia à parte no hospício, num quarto, não tendo muitas relações com seus companheiros. O narrador conta as conversas travadas com o ilustre paciente, cita e descreve outros asilados no hospício, aspecto que se aproxima das descrições tecidas no *Diário do Hospício* e no *Cemitério dos Vivos*: “Havia na casa cerca de cem loucos. Havia-os de todas as raças e cores. Lembro-me do velho Rernanelli, um italiano [...]; do preto Benedito, um... escultural de fortes músculos de bronze [...] Lembro-me ainda do Mata Neto taciturno, jagunço do alto do S. Francisco que só falava para pedir fumo; e de quantos mais?” (BARRETO, 2011, p.617).

Além disso, no conto, há descrições da vista do hospício: ele ficava numa Ilha, ocupando o antigo convento beneditino, e dava para baía de onde se via “parte da cidade, as fortalezas e os navios” (BARRETO, 2011, p.671). Tal descrição retrata a Colônia de Alienados Conde de Mesquita, localizada na Ilha do Governador, no antigo Convento de São Bento. O surgimento dessa Colônia, assim como a de São Bento (também localizada na Ilha) ocorreu em 1890, com o objetivo de evitar a superlotação no Hospício Dom Pedro II. Percebe-se a semelhança da descrição da baía, vista da Colônia, com a paisagem retratada no *Diário do Hospício*, dentro da biblioteca do Hospital Nacional de Alienados, como a cidade do Rio de Janeiro e os navios que navegam pela baía.

Outro elemento no conto que nos permite identificar a localização da Colônia são as memórias do narrador, que se assemelham às do escritor, ao relatar que no período de férias ia visitar seu pai, que trabalhava no local. No manuscrito desse conto, há um esboço, escrito em uma tira de papel<sup>31</sup>, que retrata as memórias de infância do narrador, quando por volta dos seus sete anos de idade, teve que trabalhar num hospital de loucos até os 22 anos de idade, convivendo nesse período com diversos pacientes. Este dado mostra as imbricações entre elementos biográficos e ficcionais presentes no conto. Observamos, portanto, que alguns dos elementos narrativos encontrados no conto *Dr. Fonseca* e recursos expressivos da linguagem se aproximam das notas esboçadas no *Diário do Hospício* e no romance inacabado.

---

<sup>31</sup> No manuscrito do conto, quarta tira, encontra-se o seguinte esboço, o qual não chegou a ser publicado na versão final do conto: “Guardo da loucura uma impressão singular. Muito menino ainda, aí pelos sete anos, um golpe de sorte levou-me a ser empregado de um hospital de loucos. Daí até os 22 anos, cresci ao lado deles, conversando familiarmente com uns e com outros, recebendo parentes deles, dádivas humildes de gaiolas e badoques, de forma que durante muito tempo, vendo que só a palavra humana causava horror a todos os espíritos, eu sumia ao medo daquele [ilegível] que me acariciava diariamente e enchia de posse [ilegível]” (MSS I 06, 35, 0918, Fundo/Coleção Lima Barreto).

No caso do diário, há o foco sobre a comunidade de pacientes asilados, tendo em vista os vários esboços encontrados ao longo das entradas. Conforme o autor expõe na entrevista ao jornal *A folha*, quando ainda estava internado no hospício em 1920, o seu objetivo era “verificar, por experiência própria, a maneira como eram tratados os loucos desprotegidos e sem dinheiro” (BARRETO, 1956, p.259).

Além disso, nessa entrevista, *O Cemitério dos Vivos* foi anunciado pelo jornalista, que entrevistou o autor, como um romance “sobre loucos e suas manias” (1956, p.257), o que ressalta a proposta de Lima Barreto em focar sobre a comunidade de asilados, sobretudo, nos tipos considerados interessantes. Vale destacar que o entrevistador aponta para a lucidez do escritor e sua atividade intensa de escrita no período de internação: “O seu espírito está perfeitamente lúcido, e a prova disso é que Lima Barreto, apesar do ambiente ser mui pouco propício, tem escrito muito [...] os dedos sujos de tinta, [é] sinal evidente de que escrevia no momento em que fora chamado” (1956, p.257-258, grifos meus).

As cenas retratadas no *Diário do Hospício* ultrapassam a característica de exaltação individual, ao inserir personagens vitimadas tanto pela loucura, como pelo sistema manicomial. O contato direto com os internos auxilia na formação do posicionamento do autor acerca da atuação do fenômeno da loucura e sustenta sua visão crítica quanto às práticas asilares desenvolvidas no combate à doença. Nessa perspectiva, o que faz o autor/paciente diferente, sua intelectualidade, pode, talvez, ser considerado o fator de “empoderamento” que dá notoriedade ao verdadeiro tratamento fornecido pela instituição e visibilidade a uma comunidade de marginalizados.

No processo de escrita, imergem as tensões no que se refere à constituição de si e do Outro face aos extremos que a vida dentro e fora do hospício impõe, tendo em vista a própria dimensão humana, que, por si só, é imersa em contradições, fragilidades e interesses. Nesse sentido, é possível detectar duas dimensões visíveis que estão contidas no diário, já apontadas por Sevcenko (1983) no conjunto da obra de Lima Barreto: uma organizada em torno da temática do poder, sua finalidade de segregação, discriminação e distanciamento entre os seres; e a segunda provém da experiência dolorosa dos excluídos socialmente e suas particularidades que os converge para o sentimento de confraternização com toda a humanidade. Segundo o teórico, ambas as dimensões se revezam ao longo da obra barretina, na medida em que “a atmosfera angustiante do primeiro nível gera uma ansiedade de solução e alívio, que são fornecidos pela segunda” (SEVCENKO, 1983, p.185).

O grande valor do diário barretiano se agrega ao fato de Lima Barreto superar os próprios limites, aproveitando suas experiências e as cenas que testemunha, bastante

impactantes, para compor seus escritos. Como paciente das experiências extremas de confinamento, o escritor optou por uma narrativa que não eufemiza a rotina asilar, o que nos permite ter acesso às condições as quais os pacientes da instituição estavam submetidos. Nas páginas iniciais do diário, o diarista revela suas primeiras impressões sobre os pacientes no hospício, que parecem confundir-se em uma massa homogênea. As roupas lhes atribuem uma situação semelhante à uniformidade, ou seja, não há muita diferença entre eles. A maioria usa vestimentas que mal cobrem sua nudez e nem chinelos ou tamancos usa. Calados e seminus esses infelizes não se parecem, são idênticos.

No entanto, com a constante observação e a convivência diária com os diversos internos, o escritor retrata os asilados, revelando a complexidade e as singularidades de cada indivíduo, as quais não se encerram em divisões fixas e precisas, uma vez que por meio da convivência com o Outro, é possível observar suas contradições e fronteiras imprecisas que o define. Tal aspecto contrasta com os prontuários e fichas médicas, que estabelecem um diagnóstico fixo e preciso dos pacientes do hospício.

Ao observar e anotar o que experimentava no hospício, desde as primeiras entradas, o sujeito enunciativo deixava transparecer o sofrimento e o suplício de viver num lugar carregado de dor e tristeza, um ambiente nocivo que teimava em lhe arrancar todas as suas perspectivas de sonho e de desejo: “Voltei do café entediado. Um vago desejo de morte, de aniquilamento. Via minha vida esgotar-se, sem fulgor, e toda a minha canseira feita, às guinadas. Eu quisera a resplandescência da glória e vivia ameaçado de acabar numa turva, polar loucura” (BARRETO - DH, 1988, p. 62). Escrever sob a condição de interno exigiu um grande esforço de Lima Barreto que, no percurso literário, transpareceu seu desespero e desejo de morte. No entanto, apesar do horror encontrado dentro das paredes do hospício, há uma necessidade imperativa de contar, resultado da urgência de pensamento impiedosamente crítico.

No processo de escrita do diário sobre os pacientes, como recurso expressivo utilizado pelo diarista, há uma tentativa de captar a dimensão psicológica desses indivíduos, seus dramas e fracassos, desvelando as profundas inquietações e contradições que movem o espírito humano. O aproveitamento dos fragmentos discursivos dos recortes da décima entrada é um dos recursos utilizados para reconstituir os internos do hospício nas demais entradas.

Sobre a construção desses recortes, a sensação que temos é que foram feitos sob primeiras impressões, tendo em vista as anotações rápidas e frases curtas, como se o diarista estivesse escrevendo no momento em que as cenas ocorrem. Um dado que nos chama

atenção é a reescritura dessas notas e suas modificações, as quais nos auxiliam a contextualizar alguns episódios narrados, como é o caso do recorte sobre a rebelião do paciente D.E., datado em 20 de janeiro de 1920:

Hoje, o D. Estrada, sobrinho de um funcionário daqui, embriagou-se e, no furor alcohólico, conseguiu subir até o telhado de uma dependência do Hospício e de lá, prorrompendo dos maiores impropérios, pôs-se num em pelo, enquanto bebia aguardente. [...] Veio o corpo de bombeiros, com uma escada, para tirá-lo de cima do telhado. Ele partiu as telhas e pôs-se a atirá-las em cima do povo que assistia o espetáculo do lado da rua. Não parece intimado. Está seminu e, apesar de saber perfeitamente que está tomado de loucura alcohólica, de pé na cumeeira do pavilhão, destinado à rouparia, como que vi, naquele desgraçado, a imagem da revolta. Este acontecimento causa-me apreensões e terror. A natureza delas. Espelho. (BARRETO-DH, 1988, p. 79).

Observamos neste recorte uma tentativa de apreender a cena da revolta do paciente registrando os principais pontos captados pelo olhar do diarista, que deixa entrever, em suas anotações, a construção de uma narrativa ocorrida em um momento próximo ao fato ocorrido, tendo em vista o emprego do advérbio “Hoje” e dos verbos no tempo presente para descrever o estado do paciente D. Estrada.

Outro ponto interessante é a revelação da identidade do paciente ao fazer uma menção direta ao seu nome<sup>32</sup>. Esta referência se contrapõe à maioria dos relatos no diário, tendo em vista que o escritor se refere aos pacientes por meio de apelidos ou das iniciais de seus nomes, para preservar as identidades no momento em que relata episódios que envolvem esses indivíduos. Tomar decisões sobre os relatos de vidas alheias, o que contar ou o que não contar, não é tão simples. Ao manter em sigilo a identidade dos internos nas entradas, Lima Barreto deixa transparecer a possibilidade de uma leitura posterior do diário.

A nota citada acima foi posteriormente desenvolvida na sétima entrada e submetida a um maior acabamento estético. Observamos nesta transposição a presença de novos elementos que dão maior densidade à narrativa:

[...] um colega de manicômio me chamou, para ver um doente da seção Pinel, que fica na loja, impando no telhado. Lá fui e vi-o. Era o D.E., parente de um funcionário da casa, de real importância. Tinha o vício da bebida, que o fazia louco e desatinado. Já saíra e entrara no Hospício, mais de vinte vezes. Apesar de tudo, era simpatizado, e muito, pelo pessoal subalterno. Não subira propriamente à cumeeira do edifício, mas à de uma dependência, do flanco esquerdo do edifício, onde fica a rouparia. Em chegando ao alto, começou a destelhar o edifício e atirar telhas em

<sup>32</sup>O escritor faz referência a Roberto Duque Estrada Godfroy, paciente de família influente, que esteve catorze vezes internado no Hospital Nacional de Alienados.

todas as direções, sobretudo para a rua, para as ruas, pois a tal rouparia ficava numa esquina. Entre um e outro arremesso, prorrompia em descomposturas à diretoria e sorvia os golpes de cachaça, que levava num vidro medicamentos. Não era a primeira vez que, zombando de todos os esforços da administração, do inspetor e guardas, obtinha aguardente e se embriagava, preso no estabelecimento. Desta vez, ele o fazia em presença da cidade toda, pois na rua se havia aglomerado uma multidão considerável. Jogava telha e eles se apartavam para a borda do cais que beira o mar, no momento, turvo, e atmosfera fosca. Num dado momento, tirou o paletó. Ficou seminu; estava sem camisa. Atirava telhas e berrava. Alguém, de onde nós estávamos, um tanto próximo dele gritou-lhe: - Atira para aqui! - Não, entre nós, não! Vocês são infelizes como eu. [...] A proeza de D.E. agitou todo o Hospício, pôs a rua em polvorosa e suspendeu o tráfego da Light, e havia no seu procedimento muita coisa, que parecia ele ter premeditado. Doentes lá de baixo e outros com os quais vim a conversar depois, disseram-me que sim, que ele tinha feito veladas ameaças do que ia fazer. Num dado momento, trepado no pé da 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! (BARRETO-DH, 1988, p.63-64).

A extensa passagem mostra a composição do relato do diarista que narra com mais detalhes o acontecimento. Evidencia-se o valor estético agregado, por meio do emprego de uma linguagem com conotação subjetiva ao representar a rebelião ocorrida em um momento “turvo” e de atmosfera “fosca”, conforme descreve o diarista. No episódio captado, o paciente D.E. aparece trepado “no pé da cumeeira”, de “cabelos revoltos” e “braços levantados para o céu”, sendo equiparado à própria personificação da revolta, o que nos dá a impressão da composição de uma cena em movimento. Neste trecho, é perceptível a exacerbação do subjetivismo na reprodução da fala do doente, ao revelar o sentimento de infelicidade que o toma, bem como a presença do tom lírico e reflexivo presente nas considerações finais do diarista, ao relacionar o ato de revolta do interno à manifestação irremediável da própria loucura.

Há ainda uma nota dos recortes que retrata um episódio distinto sobre D.E., no qual o interno lidera uma rebelião conjunta de internos no hospício, momento que teve grande repercussão nos jornais da época, datado em 27 de janeiro de 1920:

Revolta dos presos na casa-forte, às sete horas da noite. Baderna, etc. A revolta é capitaneada pelo Duque Estrada, o tal que subiu no telhado. Estão chegando bombeiros e força da polícia. Previ isto. Os revoltosos são vizinhos de quase metade da seção Pinel. Armaram-se de trancas. Vejo-os cá de cima. O resto da seção Pinel mantém calma. A nossa está quase sem guardas nem enfermeiros, mas a atitude de todos é de curiosidade. Um acontecimento desses quebra a monotonia e distrai. [...] O que é evidente é que alguém fornece meios e modos ao D.E. para fazer ele esses escândalos todos, no intuito de desacreditar alguma pessoa influente no Hospício ou mesmo toda a diretoria. A rua encheu-se; há um movimento de carros, automóveis com personagens, e força de polícia e bombeiros; há toques de corneta – um aspecto

de grosso motim. Consta que ele lançou cimentos e varões de ferro. Já tenho medo de ficar aqui. (BARRETO-DH, 1988, p. 87-88)

No episódio descrito, o diarista deixa entrever suas suspeitas de que a revolta realizada por Duque Estrada foi feita de forma premeditada com o intuito de desacreditar a administração de Juliano Moreira e, para isso, contava com o apoio de um parente ou funcionário influente da casa. Esse relato não chegou a ser desenvolvido em uma das entradas do diário. Nele, assim como o recorte anterior, configura-se a presença de uma escrita corrida, com frases e períodos curtos, que busca dar conta de várias ações ocorridas em um mesmo momento. Juntamente à cena descrita são lançadas as impressões que acometem o diarista que tenta abarcar o acontecimento com maior precisão, buscando se prender aos detalhes da cena que possivelmente testemunha. Por meio da frase “Vejo-os cá de cima” e dos verbos no tempo presente, percebe-se que alguns dos recortes sobre os pacientes do hospício tentam abarcar o momento em que as ações ocorrem, o que denota maior tensão na representação das cenas que são testemunhadas.

Diante das manifestações diversas da loucura, tendo em vista os casos individuais observados, o escritor ao esboçar no diário os diferentes tipos de pacientes que conviviam sob um mesmo espaço, revela a contradição na aplicação de teorias científicas a esses internos de diversas vertentes, patológica e moral, uma vez que a diversidade de potenciais pacientes não foi proporcional aos tratamentos necessários para cada indivíduo diagnosticado como asilado.

Como a loucura possui vários pontos de contato, o diarista buscou se deter em alguns tipos para não deixar sua narrativa “fastidiosa”: “Poderia alongar-me mais na descrição dos doentes que me cercam. Mas a loucura tem tantos pontos de contato de um indivíduo para o outro, que seria arriscar tornar-me fastidioso se quisesse descrever muitos doentes” (BARRETO - DH, 1988, p.47). Ao retratar os pacientes do hospício, ele opta em descrever, sobretudo, aqueles com os quais teve mais contato.

Um dos pacientes a ser retratado é o seu vizinho de cama, localizado à esquerda da sua. Os traços de bondade e docilidade chamam a atenção do diarista, características que faziam o jovem rapaz ser estimado por todos e se contrapõem à ideia de que todo “louco” deve ser considerado um perigo à sociedade. Sobre as descrições físicas e comportamentais do interno, o diarista descreve na nona entrada: “Era este menino, moreno, completamente idiota. Tinha as feições regulares, a não ser a boca, os olhos negros cravados nas órbitas, e balbuciava que nem um criança. Tinha poucas ideias e quatro ou cinco palavras. Parece que

tinha mais ideias que palavras. Repetia: – Papai é mau. – F. é mau! – Papai tem dinheiro! – É mau. – Que pena!” (BARRETO – DH, 1988, p. 71).

A descrição física do rosto do paciente leva os interlocutores a projetarem uma imagem que se distancia do estereótipo do “louco”, geralmente, associada a características depreciativas que comumente fogem à normalidade. O menino moreno de “olhos cravados nas órbitas” tinha feições regulares. A única exceção é a boca, que, ao invés de falar, somente balbuciava. Nota-se a linguagem escassa, em que o paciente, parco de palavras, busca expressar seus sentimentos. Apesar de ser um rapaz “de poucas ideias” e usar apenas “quatro ou cinco palavras”, mostra-se consciente sobre as questões familiares e, pela boca, denuncia mais especificamente a sua relação com a figura paterna.

Ao estabelecer as descrições físicas do paciente, associadas às poucas palavras proferidas em seus delírios, captando os fragmentos da linguagem, o diarista não encerra o diagnóstico sobre a loucura de seu companheiro de quarto, mas abre uma lacuna ao mencionar que esse sujeito tem mais ideias do que palavras.

Além do exemplo acima, o diarista esboça a representação de outro companheiro de dormitório, sobre o qual também o descreve na nona entrada: “Era um rapaz pálido, de feições delicadas, franzino, que vivia sempre com um lenço na cabeça, bem molhado. A princípio, julguei que fosse para manter a pastinha inalterável, com seu vinco muito nítido no meado da cabeça: mas, bem cedo, vi que não. Uma noite, delirando, ele gritou: – Estão me queimando a cabeça!” (BARRETO – DH, 1988, p. 72).

Sobre este indivíduo, há duas notas nos recortes da décima entrada que fazem referência ao seu nome, Alves. A primeira parece ter servido de aporte para produção da citação acima. Nela, ocorrem algumas descrições do paciente: “Alves, companheiro de dormitório, tem a mania de trazer a cabeça molhada e os cabelos presos por um lenço fino. Uma noite, despertou gritando: estão me ateando fogo na cabeça! Dorme com uma venda nos olhos e tem ao lado um verdadeiro guarda-comidas. Mania literária” (1988, p. 77).

Em outro recorte, há uma afirmação complementar sobre a condição psíquica do paciente: “O Alves disse que o faziam ficar sem juízo e a alma se esvaía” (1988, p. 83).

Em Alves, um rapaz pálido, de feições delicadas, a loucura manifesta-se de outra forma. Ele tinha o hábito de usar um lenço molhado na cabeça, sendo inicialmente mal interpretado pelo diarista que, por meio de suas observações anteriores, acreditou ser aquela mania um capricho do trato estético para manter o vinco do cabelo muito nítido, revelando sua vaidade. Para sua surpresa, viu que não, já que os gritos, no meio da noite, o fizeram rever sua primeira

impressão. Os delírios desse paciente revelam o sentido do uso do lenço, pois acreditava que o perigo de alguém atear fogo em sua cabeça era iminente.

Observamos nos esboços traçados de seus companheiros de quarto, tanto nas entradas como nos recortes, a intencionalidade do diarista em captar, por meio das descrições e registros fragmentados de oralidade, a dimensão psíquica desses indivíduos, bem como seus anseios e dramas internos, sem se prender ao momento cronológico em que ocorrem as ações descritas.

Fazer parte do ambiente hostil e perturbador do hospício permitiu ao diarista testemunhar toda sorte de pacientes: dos mais amenos aos mais exaltados. Em alguns casos, esses comportamentos alcançavam extremos que justificavam os depreciativos depoimentos sobre a instituição hospício. Em um de seus momentos de apreciação da rotina do hospício, ele depara-se com um oficial uxoricida: “Além do delírio em voz alta, a sua loucura se revela pela necessidade em que ele está de quando em quando fazer o maior barulho possível. Ele dá murros nas mesas, bate com estrondo as portas, levanta as cadeiras e fá-las cair sobre o assoalho com toda a força, e assim por diante, todo entremeado de palavras escabrosas e porcas” (BARRETO – DH, 1988, p. 54-55).

Os barulhos daquele interno eram ouvidos por todos. O hospício seria, nessa situação, em grande medida, a continuidade das experiências sofridas por ele anteriormente fora da instituição. Desse modo, o “louco”, em sua turbulência interna, também, tornava instável o ambiente de que fazia parte ao dar murros nas mesas, bater com estrondo nas portas, levantar cadeiras e fazê-las cair sobre o chão com toda a força. Sendo assim, é perceptível a ressonância entre as ações do paciente, movidas por intensa dor e sofrimento, com o espaço exterior que o cerca.

Sobre este mesmo paciente, o diarista revela a dificuldade em transcrever os seus delírios, tendo em vista a impossibilidade de reproduzi-los: “É muito difícil reproduzir um delírio de louco, principalmente o deste, que é de uma incoerência inacreditável. Eu quis segui-lo e guardá-lo, já de memória, já por escrito; mas nada pude conseguir, mesmo aproximadamente. Ele acaba em casas de alugar, passa para o curso dos rios, história da guerra do Paraguai, etc.” (BARRETO - DH, 1988, p. 54-55). Diante de traumáticos acontecimentos, alguns dos pacientes, como é o caso desse oficial, permanecem trancafiados em seus delírios, tornando-se incapazes de compartilharem quaisquer experiências sob certa coerência e sequência lógica dos fatos.

As representações sobre os colegas de dormitório e o Oficial Uxoricida são exemplos que revelam a incoerência verbal presente nos relatos desses pacientes, o que denota a difícil

tarefa do diarista ao investigar a complexidade da natureza humana, se deparando com grandes abismos para alcançar os internos com os quais conviveu. Experiências fragmentadas, exploração dos sentidos da visão, audição e da oralidade, são anteparos utilizados para compor uma narrativa face a um fenômeno humanamente inexplicável, que é a loucura. Nesse sentido, a confusão da língua, sons mal articulados e sem sentido, atos incompreensíveis tornam o Outro ainda mais indecifrável. Contudo, é por meio da escrita que o caminho até esses sujeitos vai sendo construindo. Dessa forma, escrever também é estar no limite, sob o extremo do humano, e por meio do fazer literário, a intraduzibilidade do real pode ser desafiada.

Dentre os vários pacientes que compõem a narrativa de *Diário do Hospício*, F.P. e V.O. são indivíduos que também ganham destaque, tendo em vista a representação de sua dimensão interna como suas atitudes infantis, mania de grandeza, de inteligência e de saber. Cabe destacar que há um número expressivo de recortes na décima entrada dedicado a esses pacientes, sendo que alguns foram reaproveitados no decorrer das entradas. As ações descritas desses indivíduos revelam, sobretudo, como algumas das relações sociais eram travadas dentro hospício. Sobre F.P., eis o relato:

Há um doente aqui, F.P., em que eu vejo misturado o amor e a presunção de Inteligência e de saber. É o mais barulhento e rixento da casa. Desde as cinco horas da manhã até as sete ou oito da noite, ri, vive a gritar, a berrar, proferindo as mais sórdidas pornografias. Compra barulho com os doentes e guardas, descompõem-nos, como já disse; mas, dentro em pouco, está ele abraçado com aqueles mesmos com quem brigou há horas, há dias. [...] Tem sempre na boca a palavra formidável: meu talento é formidável; tenho uma força formidável; o poder de Deus é formidável; H. é um general formidável. A sua prosápia de educação, de homem fino e de sala não impede que, por dá cá aquela palha, empregue os termos mais chulos e porcos. [...] Fila os jornais do médico, mas só para tê-los embaixo do braço, pois não os lê e nota-se em todos os seus atos, gestos e palavras, uma falta de seriação, uma instabilidade mental [...] Mania de grandeza, delírio de saber, de família, de valentia e coragem, uma agitação que não o faz dormir [...] uma espécie à parte, e supliciar os que são encarregados de sua vigilância (BARRETO, 1988, p. 40-41).

Esta passagem sobre F.P. revela um paciente e suas contradições, sendo movido pelo amor e pela presunção dos títulos e do saber. Sua instabilidade mental e excessos, como o ato de gritar e provocar outros pacientes, agitam todo o hospício, sendo considerado pelo diarista como “o mais insuportável louco”. As características descritas são consideradas fatores que, possivelmente, levou F.P. à loucura, motivando o diarista a narrar ações do paciente e as relações que trava com outros internos durante a internação. É interessante apontar que a nota descrita sobre F.P., na quarta entrada, possivelmente foi originada a partir de recortes que

foram reescritos, modificados e integrados. Dentre eles, destaca-se um apontamento: “O F. Porto, a sua mania de amolar todo dia o médico e seu esforço para impedir que os outros fizessem o mesmo” (BARRETO, 1988, p. 81). Em outro recorte consta: “A mania do F. Porto pelos jornais que ele não lê. A razão. Os livros também” (1988, p.85).

Do mesmo modo ocorre com o processo de representação V.O. Sobre este segundo, trata-se de um velho nortista, moreno, com mania de grandeza e de perseguição, com comportamentos que destoam do senso comum:

Um doente recomendado, que lá havia – um velho nortista, moreno carregado, feições regulares, a não ser os malares salientes – sentou-se ao meu lado e quis ler de sociedade comigo o jornal. Disse-lhe que não era conveniente lermos juntos [...] Ouvindo isto, ele levantou-se amuado e amuado me disse: - Mesmo mostra que você é maluco. [...] Tratou-me com uma distinção extraordinária, fez-me meu amigo, pediu-me obséquios, deu-me conselhos e prometeu-me este mundo e outro. É um louco clássico [...] um homem inteligente, mas com cultura elementar, e o seu delírio, desde que não se o interrogue pela base, parece à primeira vista a mais pura verdade. No começo ele me enganou; e joguei certo tudo o que dizia, mas, por fim, ele me revelou toda a sua psicose. Por me parecer interessante, eu vou reproduzir as histórias que ele me contou, procurando não quebrar a lógica mórbida com a qual as articulava. Ele é de Sergipe e chama-se V. de O. (BARRETO-DH, 1988, p.41-42).

V. de O., é um dos pacientes que trava relações com o diarista. O saber superficial do paciente evidencia alguém de formação diferenciada. As histórias contadas por ele leva o diarista, num primeiro momento, a acreditar nelas e ver o paciente como alguém de sua “raça mental” com quem poderia conversar. No entanto, o interno acaba por expor suas “contradições e exageros”, manias de perseguição, que evidenciam toda sua pretensão intelectual e loucura, proveniente de “sua vaidade doentia”, conforme expõe o diarista: “[...] omite uma coisa, para confessar outra mais tarde, e confessa outras, para negar logo depois” (BARRETO-DH, 1988, p.45).

Há também vários recortes na décima entrada destinados a V.O. que foram aproveitados nas entradas para retratar o paciente. Dentre os recortes, destaca um que narra uma sequência de situações reproduzidas pelo diarista:

V. Oliveira disse-me que tinha duzentos e tantos mil réis na palmilha da botina; quando brigou com o Dias, disse que tinha trezentos e tantos. No dia de São Sebastião, foi à capela do Hospício pelo correr do dia à tarde. Voltou de lá dizendo que tinha arrematado prendas. Estávamos no salão, e ele apontou uma menina que passava, como tendo recebido dele o presente de uma flor arrematada. Vendo que a menina não levava flor alguma, emendou que esta estava no chapéu. [...] Ele toma-me as palavras e as repete como dele. Quando Borges quebrou o nariz do Gato, eu, narrando-lhe o fato, classifiquei o nariz do Gato como estando à meia nau;

imediatamente, contando a outro, ele repetiu a classificação. [...] Ele é mais ignorante do que eu pensava. É um caso interessante. (BARRETO-DH, 1988, p.84)

Além das descrições isoladas de V.O. e F.P., o diarista esboça passagens em que há a atuação dos dois juntos. Em um dos recortes, datado em 27 de janeiro de 1920, é esboçada a narração de uma briga entre os dois internos por conta das regalias obtidas por um deles: “Logo após o café, o V. O. provocou um barulho dos diabos com o F.P., porque este tinha sido transferido para um quarto melhor, com cômoda, etc., e não pagava nada, enquanto ele pagava quinze mil-réis e não tem essas regalias. [...] V.O. mostrou todo o seu fundo de soberba, de presunção, de vaidade e mesquinharia. Entretanto, ele não paga” (1988, p.91).

Em outro recorte, o diarista escreve sobre o aborrecimento ao ter que conviver diariamente com esses pacientes: “Custa a crer que esses loucos, dois principalmente, V.O. e F.P., me aborreceram e irritaram-me. Esqueço de que são loucos e dá-me vontade de vociferar. Vou pedir alta, para não dar demonstração de loucura” (BARRETO - DH, 1988, p. 89). Esses recortes, assim como outras notas que retratam esses pacientes, conferem à narrativa de *Diário do Hospício* um tom cômico, maior dinamismo, tendo em vista às ações desses pacientes que, em parte, movimentam o hospício e dão vida ao aparente espaço mórbido e silenciado.

No limiar entre vida e morte, ou melhor, entre vida e loucura, a contribuição dos relatos de *Diário do Hospício* deve-se à ótica do diarista enquanto interno que, mesmo com corpo e alma fragilizados, é capaz de usar a escrita como ferramenta para mostrar uma realidade a qual até então se tinha pouco ou nenhum acesso.

Em alguns momentos, a voz narrativa intercala-se com a dos pacientes retratados, dando destaque a indivíduos que foram condenados à reclusão e ao silenciamento. Por meio dessas notas, também é possível depreender as concepções que Lima traz sobre as diferentes manifestações da loucura e suas diversas causas, reconhecendo a complexidade que ela carrega em sua natureza. Nesse sentido, não é aleatória a escolha do escritor para retratar os tipos distintos de pacientes com os quais conviveu. A reconstituição desses pacientes, a partir dos apontamentos dos recortes, evidencia o processo de criação literária de possíveis personagens para compor *O Cemitério dos Vivos*.

Além do processo de criação de literária, que ocorre por meio das intersecções de recortes e entradas, as referências a escritores consagrados são importantes para esse processo, uma vez que elas ampliam o sentido da narrativa. Sobre a comunidade asilar, diante do tatibitate de alguns loucos, da mudez de outros internos catatônicos e da fala incoerente

dos demais, como forma de expressar o que vê e sente, o diarista faz, mais uma vez, referência à obra de Dante Alighieri destinada a representar não apenas o espaço manicomial, mas também os sujeitos que estão ali internados: “Eu passo e perpasso entre eles como um ser vivente entre sombras – mas que sombras, que espíritos?! As que cercavam Dante tinham em comum o stock de ideias indispensáveis para compreendê-lo; estas não têm mais um para me compreender, parecendo que têm um outro diferente, se tiverem algum” (BARRETO - DH, 1988, p.32-33).

A incoerência verbal do hospício o aterrorizava, era como se fosse o único vivo dentre os tantos seres considerados mortificados, sem alma. Podemos então observar que a descrição dos pacientes tem como apoio a obra clássica *A Divina Comédia*, através do emprego de imagens insólitas utilizadas para a representação dos pacientes asilados, as quais atravessam mais uma vez a experiência de leitura do escritor Lima Barreto e vêm daí para as reminiscências do cotidiano, expressas pela persona do diarista, por meio da qual, sem qualquer marcação, evidenciam-se as três instâncias discursivas (o autor, o escritor e o narrador). Nesse sentido, a aproximação do escritor a um autor canônico, aliada à ambiguidade que toca a voz narrativa, contribui para Lima Barreto representar suas vivências no espaço de criação literária, reafirmando-se como escritor, e, ao mesmo tempo, criar uma espécie de fusão entre as instâncias vida e literatura.

A partir dos referenciais literários empregados ao longo das entradas, é possível apreender a atividade da escrita limana, e a capacidade crítica do autor de conceber a produção de sua obra, tendo em vista o constante jogo, que se opera de forma simultânea, entre o talento individual do escritor e as influências da tradição. Sob este viés de interpretação, o discurso expresso do diário constrói uma identidade narrativa com trajetória própria que “mediante os percursos que ele traça no intertexto e aqueles que exclui, o criador indica qual é para ele o exercício da literatura” (MAINGUENEAU, 2006, p.163). Assim, a criação do diário barretiano vive da estreita relação entre o posicionamento do escritor e os referenciais literários da tradição, não se limitando apenas em produzir uma obra na forma do gênero pré-determinado, presa à superficialidade do registro cotidiano, ao pacto referencial e aos ditames da cronologia.

O acesso a diversas fontes textuais, que se propagaram nos círculos sociais, possibilitaram o diálogo do *Diário do Hospício* com a cultura dominante, permitindo Lima Barreto avaliar, de forma lúcida, o poder de propagação dos discursos hegemônicos e, particularmente, sua influência direta na formação dos sujeitos e sua hierarquização, expandindo as redes de representação sobre a dinâmica manicomial.

Entrelaçadas aos referenciais literários na composição narrativa do texto, a reescrita dos recortes nas entradas e as estratégias de representação utilizadas, a partir das produções anteriores do escritor, contribuem para revelar o processo de construção do *Diário do Hospício*, como se fosse um mosaico, composto por distintos e pequenos fragmentos que se encaixam e, juntos, transfiguram seu valor original. Tal aspecto destaca o caráter literário do diário.

Ademais, é possível identificar, por meio dos procedimentos literários em comum entre o diário e textos anteriores de Lima Barreto, que a abordagem temática sobre a loucura e a vida interna do hospício não ocorre apenas no período de internação, como forma de suportar uma experiência limite, mas trata-se de uma atividade recorrente no acervo literário do escritor, a qual revela as várias tentativas de escrita, que buscam se aproximar, por diferentes ângulos, do tema em questão.

Sabendo-se que as diversas notas do diário serviram de aporte para os esboços de *O Cemitério dos Vivos*, escritos após a internação do escritor, contribuindo significativamente para a composição do romance; no capítulo subsequente, buscaremos analisar temas, recursos estéticos e procedimentos narrativos do diário, utilizados para desenvolver a narrativa do romance. Isto nos permite identificar os aspectos convergentes e divergentes entre os textos, tendo em vista os diferentes momentos de produção, e evidenciar os caminhos percorridos pela escrita barretiana durante o processo de criação literária, bem como alguns dos princípios que regem esse processo.

### 3 CONTRIBUIÇÕES DO DIÁRIO NA COMPOSIÇÃO NARRATIVA DE *O CEMITÉRIO DOS VIVOS*

#### 3.1 Composição narrativa de *O Cemitério dos Vivos*

No segundo capítulo, investigamos recursos estéticos utilizados por Lima Barreto, para retratar o tema da loucura e a instituição manicomial no *Diário do Hospício*. Dentre as estratégias utilizadas, destacam-se as produções anteriores do escritor as quais revelam as várias tentativas de escrita sobre o referido tema. Tal procedimento também é utilizado para compor a narrativa de *O Cemitério dos Vivos*, uma vez que ele não é apenas fruto dos fragmentos do diário.

Além da reescrita das notas obtidas no período de internação, no romance, ocorre a atividade de inserção de novos elementos narrativos, com acréscimos de elementos estéticos já trabalhados pelo escritor anteriormente em seus textos, bem como o emprego de citações, apropriações e analogias estabelecidas com referenciais teóricos e literários canônicos. Isto evidencia que, embora esteja um vinculado ao outro, o diário barretiano não se trata apenas de um rascunho literário do romance, como se fosse parte dele. O vínculo entre eles se dá por meio dos enunciados que se constituem reciprocamente, os quais revelam um processo tenso de representação da dinâmica asilar, iniciado dentro do hospício e tem continuidade após a saída do escritor. Ademais, é pertinente lembrar que são textos produzidos em contextos diferentes, que apresentam contornos próprios.

Vale ressaltar que era comum Lima Barreto recorrer ao caderno de recortes, onde destinava à colagem de artigos diversos, reportagens, trechos e citações de obras literárias, e ao *Diário íntimo*, onde anotava assuntos de natureza diversa para a sua atividade literária. Os recortes do escritor e seus apontamentos tinham por finalidade a reflexão e a produção de textos sobre diversos assuntos de teor político, histórico e cultural que eram contemplados pela sua literatura. Esta prática revela o percurso do escritor-intelectual criterioso, num processo de produção literária, que engloba pesquisa, seleção e uma escrita contínua sobre os diversos acontecimentos do cotidiano para compor seus textos.

Observamos, por meio do rol de referências aos textos de Lima Barreto, que o contato do escritor com a loucura desde jovem e suas internações posteriores de modo algum passaram ilesas ao seu processo criativo, sendo possível acompanhar a confluência deste

processo no seu extenso acervo literário. Em outras palavras, suas vivências se tornaram substratos importantes para tecer reflexões de profunda sensibilidade crítica acerca da loucura e do sistema manicomial, bem como a constituição desses temas no universo literário. A partir disto, caminhemos para a análise da construção narrativa de *O Cemitério dos Vivos*, levando em consideração a peculiaridade desse processo e as contribuições efetivas do *Diário do Hospício* na composição do romance.

O manuscrito de *O Cemitério dos Vivos* foi escrito após a saída de Lima Barreto do hospício. Ele foi dividido em cinco capítulos e não chegou a ser finalizado, devido ao falecimento do escritor em novembro de 1922. Diferente do diário, em que as cinco primeiras entradas possuem título, no manuscrito do romance nenhum dos capítulos é intitulado. Conforme já observado, somente uma parte do primeiro capítulo foi publicada pelo autor na *Revista Souza Cruz* em janeiro de 1921, sendo intitulada de “As origens”, com uma informação entre parênteses: “(Trecho do Cemitério dos Vivos)”. Esse dado nos mostra que para a publicação na revista, o escritor atribuiu ao seu primeiro capítulo o referido título acima, revelando a atividade literária voltada para a construção do romance denominado de “Cemitério dos vivos”.

A obra é narrada pelo narrador-protagonista Vicente Mascarenhas. Ela se inicia com o percurso memorialístico do narrador que relata como se sucedeu seu relacionamento com sua esposa Efigênia até o momento da morte dela, fato que desencadeia o alcoolismo e sua internação no hospício. Ao longo dos capítulos, a narrativa vai intercalando as memórias da vida familiar com as experiências de internação. Neste percurso, é notório que, assim como no *Diário do Hospício*, o processo de recriação artística do romance se plasma no espaço intervalar entre facto e ficção.

Ao compararmos os dois textos, grande parte dos escritos de *O Cemitério dos Vivos* está baseada nos esboços do *Diário do Hospício*, sendo frequente a correspondência entre um e outro. A partir disto, é pertinente mapear os capítulos do romance como forma de transparecer mais nitidamente as convergências e divergências existentes entre os elementos da narrativa de cada texto, bem como os recursos estético-narrativos empregados.

O primeiro capítulo revela um mergulho que Lima Barreto faz pelo plano da ficção ao apresentar as personagens relevantes da trama, Vicente Mascarenhas e sua esposa Efigênia, a trajetória de seus encontros até a sucessão do casamento. Há neste capítulo introdução de novos personagens como Clementina Dias, mãe de Efigênia e dona de uma pensão no subúrbio, local onde se hospeda Vicente; Ana e Nicolau, empregados de Dona Clementina, e Chagas, um rapaz do Ceará, inteligente, “dado a versos e a poetas”, sendo ele um dos

responsáveis pela inserção do narrador no mundo das letras. Há referências ao filho do casal, Boaventura, de quatro anos, sem que ocorra uma construção efetiva do personagem, uma vez que é apenas citado de forma breve ao longo das páginas do romance. É interessante notar que, exceto Efigênia, as personagens deste capítulo raríssimas vezes são mencionadas nos capítulos seguintes. Isto porque, ao narrar o drama de internação no hospício a partir do segundo capítulo, o narrador Vicente passa a dar foco às personagens do espaço asilar, que ganham destaque no decorrer da trama.

Em relação ao capítulo de abertura, nota-se o movimento da narração de Vicente que acompanha o tempo da memória. Ele inicia sua narrativa com a morte de Efigênia: “Quando minha mulher morreu, as últimas palavras que dela ouvi, foram estas [...] – Vicente, você deve desenvolver aquela história da rapariga, num livro”. (BARRETO - CV, 1988, p.97). A partir daí, o narrador planeja contar como se sucedeu seu casamento e um pouco da trajetória de vida até conhecer sua esposa, ingressar na atividade como escritor e o drama doméstico que afetou profundamente sua vida: “O melhor é contar como foi meu casamento, um pouco da minha vida, para que se possa compreender por que esse espetáculo doméstico [...] trouxe para mim consequências desenvolvidamente dolorosas, um verdadeiro drama psicológico e moral” (1988, p.97). No final deste capítulo ocorre a oficialização do casamento dos noivos no leito da cama de Dona Clementina, que dá a benção à união do casal no seu momento de morte.

Dentre os temas aproveitados do diário neste primeiro capítulo, há discussões iniciais no romance realizadas sobre a presunção dos títulos acadêmicos e influências literárias de infância, bem como o reaproveitamento do tema acerca da hereditariedade como fator que causa loucura. Sobre este último, no romance foi escrita a seguinte passagem: “O povo diz: tal pai, tal filho; a ciência moderna também. [...] Conhecia filhos de alcóolicos, abstinentes, e abstinentes pais, com filhos alcóolicos” (BARRETO-CV, 1988, p.101). Tal passagem possivelmente derivou do esboço da quarta entrada do diário, que cita o mesmo exemplo: “De resto, quase nunca os filhos dos loucos são gerados quando eles estão loucos; os filhos de alcóolicos, da mesma forma, não o são quando seus pais chegam ao estado agudo do vício” (BARRETO-DH, 1988, p.39).

No segundo capítulo ocorre uma ruptura com o primeiro, uma vez que há o deslocamento da narração para o contexto manicomial. O narrador Vicente Mascarenhas passa a contar sobre sua entrada no hospício e os primeiros dias de internação. Há várias passagens do diário reaproveitadas, sobretudo, as três primeiras entradas na construção deste capítulo, a começar pelo primeiro parágrafo, que se assemelha à primeira entrada: “Entrei no

hospício no dia de Natal. [...] 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” (BARRETO - CV, 1988, p. 121). Nota-se a presença de elementos narrativos comuns entre os dois textos, como a entrada no hospício na noite de natal, a passagem pelo Pavilhão de Observação e a interferência da polícia que os encaminha ao hospício em sua primeira internação.

A observação inicial é direcionada aos pacientes que vivem no hospício e as lembranças sobre a rotina manicomial. Mascarenhas conta o momento em que teve que baldear a varanda e o banheiro e relembra de ter sido intimado por um guarda a tomar banho nu junto com os demais internos. Nesta passagem, ele faz menção à “Casa dos Mortos”, de Dostoiévski:

“Lembrei-me 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 a 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...” (BARRETO-CV, 1988, p.125).

A referência acima é derivada da nota do diário, escrita na primeira entrada, momento em que o diarista aproxima sua experiência de internação à experiência do cárcere representada pelo autor russo:

Da outra vez, fui para casa-forte e ele me fez baldear a varanda, lavar o banheiro, onde me deu um excelente banho de ducha de chicote. Todos nós estávamos nus, as portas abertas, e eu tive muito pudor. Eu me lembrei do banho de vapor de Dostoiévski, na *Casa dos Mortos*. Quando baldeei, chorei; mas lembrei de Cervantes, do próprio Dostoiévski, que pior deviam ter sofrido em Argel e na Sibéria” (BARRETO-DH, 1988, p. 24).

A partir da nota do diário sobre o banho coletivo dos internos, é possível observar os acréscimos e alterações realizadas por Lima Barreto ao transportá-la para o plano ficcional do romance. Houve alterações significativas, em que a cena reescrita ganha, inclusive, um novo sentido e densidade em sua reelaboração. O narrador Vicente Mascarenhas confessa se lembrar da obra do autor russo, confrontando-a com sua realidade, ao relacionar os episódios do banho na prisão e no hospício, entre os quais “havia nada de parecido”, já que o espetáculo do banho de duchas no Pavilhão era realizado com inocência pelos pacientes asilados.

No segundo capítulo do romance, há o reaproveitamento de trechos da terceira entrada do diário voltados como o vício alcohólico do narrador e suas alucinações que o levaram ao hospício. A concepção misteriosa da loucura em contraposição ao determinismo da ciência também é explorada: “Lembrei-me, então, dos outros tempos que supus o universo guiado por leis certas e determinadas [...] leis que a ciência humana iria aos poucos desvendando... Não sorri inteiramente; mas achei tal coisa ingênua e que todo saber humano [...] nunca conseguiria explicar sua origem e destino. Tudo mistério e sempre mistério” (BARRETO-CV, 1988, p. 130). No diário, eis o esboço inicial: “Todas as prosápias sabichonas, todas as sentenças formais dos materialistas [...] sobre as certezas da ciência, me fazem sorrir e, creio que este meu sorriso não é falso, nem precipitado, ele me vem de longas meditações e de alanceantes dúvidas” (BARRETO-DH, 1988, p.38).

Neste capítulo também são reaproveitados elementos estéticos do conto *Como o homem chegou*, no momento em que o narrador Vicente Mascarenhas descreve a cena em que ocorre o transporte de um sujeito no carro-forte da polícia até o hospício: “É indescritível o que se sofre ali [...] A carriola, pesadona [...] sobe, desce, tomba pra aqui, tomba pra ali; o pobre diabo lá dentro, tudo liso, não tem onde se agarrar e bate com o corpo em todos os sentidos, de encontro às paredes de ferro” (BARRETO-CV, 1988, p. 122). Tal trecho possivelmente derivou da seguinte passagem do conto: “[...] o carro solavancava pelos maus caminhos; e o doente, à mingua de não ter onde se agarrar, ia ao encontro de uma e outra parede de sua prisão couraçada” (BARRETO, 1988, p. 209).

Cabe apontar que o conto foi escrito logo após a primeira experiência de internação de Lima Barreto em 1914. Ele foi publicado na primeira edição de *Triste fim de Policarpo Quaresma* (Revista dos Tribunais, 1915) e retrata a loucura, tendo em vista a ótica da vigilância e da punição policial. Nele, encontramos a ironia aos agentes do poder, que prendem um louco num carro-forte e o conduz de Manaus ao Rio de Janeiro durante um período de quatro anos. A figura de Dr. Barrado, representante da autoridade científica, participa do percurso não-senso da reclusão e da morte, que mostra a impotência do indivíduo dito “louco” frente à ordem instituída. A causa da prisão pela polícia e que ocasionou o transporte do dito louco amanuense foi, simplesmente, o seu gosto pelos estudos da astronomia: “O homem, [...], era um ente pacato, lá dos confins de Manaus, que tinha a mania da Astronomia e abandonara, não de todo, mas quase totalmente, a terra pelo céu inacessível” (BARRETO, 2010, p. 264). O trajeto é feito por meio de lugares do interior do Brasil e a presa vive à mercê do tempo, sem água e nem comida, até que percebem que [...] “o homem parecia estar morto; havia um mau cheiro indicador” (BARRETO, 2010, p. 277). Dessa

forma, mais do que satirizar o contexto das prisões à sua época, Lima Barreto sinaliza no conto o tratamento animalizado e desumano para os que não são considerados “normatizados”, fora da dinâmica manicomial.

No segundo capítulo ainda, Mascarenhas, em meio às memórias do hospício, surge-lhe novamente as lembranças do primeiro ano de casamento com Efigênia, o nascimento de seu filho, o seu ingresso como colaborador na redação de uma revista “do gênero denominado humorístico” e os desafios enfrentados para se consolidar como escritor. É interessante destacar a problematização sobre o fazer literário, tendo em vista as concepções atribuídas pela tradição literária ao gênero romance, questões que são discutidas sob a perspectiva do escritor-narrador Vicente Mascarenhas. Sobre este ponto, ele será mais explorado no terceiro subitem.

No terceiro capítulo, há reflexões do narrador sobre o “espetáculo da loucura” e as diversas manifestações da doença, questão explorada, sobretudo, na quarta entrada do diário. Ocorre também um reaproveitamento das anotações da primeira entrada do diário, para descrever a seção Pinel, suas comodidades e vestuários precários, bem como as diversas origens dos pacientes, sobretudo, os mais pobres, com algumas alterações e acréscimos. No diário, ocorre a seguinte anotação:

O mobiliário, o vestuário das camas, as camas – tudo é de uma pobreza sem par. Sem fazer monopólio, os loucos são de proveniências as mais diversas, originando-se em geral das camadas mais pobres da nossa gente pobre. São pobres imigrantes italianos, portugueses, espanhóis e outros mais exóticos; são negros roceiros, que teimam em dormir pelos desvãos das janelas sobre uma esteira esmolambada e uma manta sórdida; são copeiros, cocheiros, moços de cavalaria, trabalhadores braçais. (BARRETO-DH, 1988, p.25).

A passagem acima foi reescrita no romance da seguinte forma:

O mobiliário, o vestuário das camas, as camas – tudo é de uma pobreza sem par. O acúmulo dos doentes, o sombrio da dependência que fica no andar térreo e o pátio interno é quase ocupado pelo pavilhão das latrinas de ambos os andares, tirando-lhe a luz – tudo isso lhe dá má atmosfera de hospital, de emanações de desinfetantes, uma morrinha terrível. Os loucos são de proveniências as mais diversas; originam-se, em geral, das camadas mais pobres da nossa gente pobre. São pobres imigrantes italianos, portugueses, espanhóis e outros mais exóticos; são negros roceiros, que levam a sua humildade, teimando em dormir pelos desvãos das janelas sobre uma esteira esmolambada e uma manta sórdida; são copeiros, são cocheiros, cozinheiros, operários, trabalhadores braçais e proletários mais finos: tipógrafos, marceneiros etc. (BARRETO-CV, 1988, p.143).

É perceptível no romance a ampliação da descrição da seção Pinel, sendo retratada com maiores pormenores. O narrador ressalta o lado sombrio do hospício e o aspecto inóspito do local, que se assemelhava a uma “latrina”, com uma “morrinha terrível”, aspecto que destaca as más condições, as quais os internos eram submetidos. Ademais, há o acréscimo dos tipos de pacientes que havia nesta seção, os “proletários mais finos”, que compunham o local, como os tipógrafos, profissão, inclusive, exercida por Lima Barreto. Este acréscimo revela que a seção não era apenas destinada aos pacientes oriundos das classes mais pobres, mas também havia os que possuíam alguma instrução e estavam lá, sendo tratados como indigentes. Nesse sentido, as modificações ocorridas são de grande relevância, pois ampliam o significado de compreensão da obra.

Outro trecho da primeira entrada que foi readaptado no romance é a cena do encontro do narrador Mascarenhas com um inspetor, conhecido de seu pai, que o arranhou um dormitório “mais razoável” e o leva a tomar as refeições no refeitório com “os doentes mais escolhidos”:

Era o inspetor. Era bom homem, conhecera meu pai e se lembrava dele com amizade. Eu não me recordava dele; havia-o visto menino. Ele, entretanto, fez tudo para suavizar a minha sorte, sem pedido nem rogo meu. Era um mulato escuro, forte, mesmo muito forte, rosto redondo grande, olhos negros brilhantes, com uma pequena jaça de desconfiança. Deu-me uma cama num dormitório mais razoável, com melhor companhia; e, por sua iniciativa, fez com que eu tomasse as minhas refeições com os doentes mais escolhidos. (BARRETO - CV, 1988, p.146).

No caso do diário, cabe trazer novamente o esboço inicial que retrata o inspetor denominado de Santana, apontado como um antigo empregado nas Colônias de Alienados da Ilha do governador:

O enfermeiro-mor ou inspetor era o Santana. Um mulato forte, simpático, olhos firmes, um pouco desconfiados, rosto oval, que foi muito bom para mim. Ele fora empregado na Ilha, quando meu pai lá era almoxarife ou administrador, e se lembrava dele com amizade. Deu-me uma cama, numa seção mais razoável, arranhou que eu comesse com os pensionistas de quarta classe e, no dia seguinte, fez-me dormir num quarto com um estudante de medicina, Queirós, que um ataque tornara hemiplégico e meio aluado. (BARRETO - DH, 1988, p.26).

Percebe-se que a descrição do personagem no romance se assemelha aos apontamentos realizados no diário, sendo possível identificar as modificações realizadas de um texto para outro. Notamos ainda, desde a elaboração das notas da entrada, o uso de adjetivações que são reforçadas, sobretudo, no romance. Elas dão ênfase à estrutura física,

como a força, a cor escura da pele e a personalidade do inspetor, traços que marcam sua origem social. Nas modificações são também notórios os cortes feitos dos elementos biográficos escritos inicialmente, como o fato do inspetor ter trabalhado em uma das colônias da Ilha do Governador, bem como o nome que lhe é atribuído. Este dado nos mostra a escolha que o escritor faz sobre a utilização dos elementos biográficos, acerca do que deve manter e do que deve ser retirado para compor o seu texto, além de evidenciar a manipulação que ele tece sobre esses elementos no espaço da criação literária.

Lima Barreto também reaproveita, neste capítulo, a citação do filósofo Catão, anotada em um dos recortes do diário, para referir-se às reflexões do narrador sobre aprendizado adquirido com os ditos “loucos”: “O espetáculo da loucura, não só no indivíduo isolado, mas, e sobretudo, numa população de manicômio, é dos mais dolorosos e tristes espetáculos [...] Dizia Catão que os sábios tiram mais ensinamentos dos loucos que estes deles. Deve ser assim, conforme quem os interpela e o tempo que o faz” (BARRETO - CV, 1988, p. 141). No diário, o trecho de origem está escrito da seguinte forma: “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” (BARRETO-DH, 1988, p. 80). Ao observarmos a passagem reescrita no romance, o fragmento do diário deixa de ser um enunciado isolado para ganhar um sentido maior, através da sua inserção no contexto da população dos ditos loucos, relacionado ao espetáculo diverso da loucura. Nesse sentido, o recorte do diário, aparentemente insignificante, ao ser aproveitado no romance, nos permite compreender melhor sua finalidade, bem como suas contribuições na composição narrativa.

Outra alusão estabelecida se dá pela comparação das manifestações da loucura e do espaço manicomial com a célebre obra *A China e os chins*, do diplomata brasileiro Henrique Lisboa: “Parece tal espetáculo com os célebres cemitérios de vivos, que um diplomata brasileiro, numa narração de viagem, diz ter havido em Cantão, na China. [...] um lugar apropriado de domínio público era reservado aos indigentes que se sentiam morrer. Dava-se-lhes comida, roupa e o caixão fúnebre em que se deviam enterrar” (BARRETO-CV, 1988, p.148). Há uma nova analogia utilizada pelo escritor, que difere da comparação inicial feita no diário para representar o hospício e os loucos, associando-os respectivamente ao inferno e às sombras da Obra *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Nota-se que o escritor, na posição de leitor, se vale dos diversos referenciais, para produzir um sentido e efeito desejado de sua obra, não se furtando de fazer os ajustes, cortes e adições necessárias.

Um aspecto singular do terceiro capítulo está na inserção do personagem Misael, um colega de dormitório de Mascarenhas com o qual o narrador trava relações. Este personagem apresenta Mascarenhas a outros internos e o leva para passear pelos arredores do hospício, apresentando os contrastes que permeiam o espaço asilar:

O domingo, que tinha amanhecido toldado, nevoento, com o correr do dia se tornou claro e luminoso. [...] Acabado o jantar, eu e Misael fomos dar um passeio pela chácara. [...] Uma horta, um pomar [...] sempre foi meu sonho; e estavam ali aqueles restos de uma grande chácara, com 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. [...] Havia por ela outros pavilhões, além do de observação. Havia o de epiléticos, o de tuberculosos, e neste vi um chim, no último degrau [...] que me lembrou de novo O Cemitério dos Vivos de Cantão. [...] Voltamos pelo mesmo caminho. Olhei o céu tranquilo, doce, de um azul muito fino. Não se via o sol, que descambava pelas nossas costas (BARRETO-CV, 1988, p. 153-155).

No trecho citado acima, mais uma vez, o espaço asilar é equiparado ao “Cemitério dos Vivos de Cantão”. No entanto, o lugar possui uma paisagem natural capaz de suscitar beleza e contemplação ao narrador Vicente, que remete a ela com tom lírico e reflexivo. A construção do personagem Misael parte de um apontamento esboçado na primeira entrada do diário sobre um paciente denominado de “José Pinto”. Este interno auxilia o diarista na rotina do hospício e o leva a passear pela chácara do hospício em uma tarde de domingo: “[...] ele, o José Pinto, [...] Relembra ao porteiro a ordem que eu tinha do Santana de ir tomar as refeições no refeitório especial, arranjava-me jornais (Santana também), cigarros (Contarei essa tragédia manicomial em separado) e, na tarde de domingo, levou-me para passear na chácara do Hospício” (BARRETO-DH, 1988, p.26). É interessante destacar sobre este apontamento, que Lima escreve uma anotação entre parênteses: “(Contarei essa tragédia manicomial em separado)”, a qual deixa entrever uma das abordagens a ser desenvolvida pelo escritor. Contudo, ele não chegou a desenvolver tal abordagem em seus dois textos, dando foco, no romance, apenas ao passeio realizado pelos dois internos aos arredores do hospital.

Apesar do romance não fazer menção à *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, o passeio de Mascarenhas com Misael nos remete ao volume da obra “Inferno”, no momento em que é narrada a peregrinação de Dante com o poeta Virgílio que o conduz ao inferno, lugar onde, segundo seu mestre, encontrará tristes gentes das quais “tem perdido o bem do intelecto” (ALIGHIERI, 2010, p.37). Do mesmo modo, ao atravessar o portão principal do hospício e caminhar por seus arredores, Mascarenhas não poderia imaginar a dimensão do sofrimento a

ser sentido por aqueles que estavam asilados, completamente envoltos de uma escuridão densa.

O quarto capítulo se inicia com a narração do encontro de Mascarenhas com o diretor do hospício, único momento em que o gestor é citado, sem ser denominado por um nome próprio. O narrador ressalta a doçura e simpatia do diretor, que o trata sem censura: “Deu comigo, fez-me sentar ao seu lado e perguntou-me, sem nenhuma censura nas palavras e nem acento de falar ou no olhar: - Você, Mascarenhas, quer ficar embaixo ou em cima? – Em cima, doutor: lá há uma biblioteca... – Pois bem; vá lá pra cima” (BARRETO-CV, 1988, p. 157). O trecho narrado parte do esboço do diário da primeira entrada, em que o diarista relata a conversa com o diretor Juliano Moreira, ressaltando as qualidades do psiquiatra, que consente sua transferência para seção dos pensionistas. Ao compararmos as duas passagens, nota-se que o escritor, ao trazer novamente para o romance a cena do encontro do narrador com o diretor do hospital, opta por omitir o nome de Juliano Moreira, o que destaca a fusão entre dados factuais e elementos ficcionais, bem como o desaparecimento de suas fronteiras.

No quarto capítulo há o episódio retratado, que foi baseado na quinta entrada do diário, em que um guarda se recusa a ajudar Vicente Mascarenhas a arrastar a cama para outro dormitório: “– Quem é Vicente Mascarenhas, aí? – Sou eu, respondi. – Seu Orestes, o enfermeiro-mor, disse para você levar a cama e tudo para o quarto de dentro. E ficou encostado no umbral da porta, com as chaves na mão. [...] Esperei um pouco que ele viesse a ajudar a carregar a cama, mas tal não fez. Foi preciso que um outro doente se apressasse em fazê-lo” (BARRETO - CV, 1988, p.165). Cabe ressaltar que, de acordo com a edição de 1988, no manuscrito do romance, o nome do protagonista escrito é “Flamínio de Azevedo” e não Mascarenhas, dado que se assemelha ainda mais ao diário. Ao lembrarmos o primeiro rascunho desse episódio, a cena é esboçada da seguinte forma: “– Quem é Tito Flamínio? – Sou eu, apressei-me. – O Seu S.A. manda dizer que você e sua cama vão para o quarto do doutor Q. [...] Fiquei tonto com o carregar eu só a cama; o capadócio nem se deu o trabalho de me ajudar [...] Foi preciso um outro doente espontaneamente prestar-se” (BARRETO - DH, 1988, p.49).

Além disso, no quarto capítulo, ao ser transferido para a seção Calmeil, Mascarenhas descreve, com mais detalhes, o espaço da biblioteca, seu mobiliário e acervo, tendo como base as anotações da oitava entrada do diário:

A biblioteca era a dependência da seção de que mais me recordava. Quando estive lá pela primeira vez, enchia o tempo lá lendo. Havia um razoável número de livros, mas, além dos muitos dilacerados, havia obras desfalcadas nos seus volumes. [...] Tinha mudado de local; era agora logo na entrada, quando antigamente era no fundo. Fui vê-la. Estava pobríssima, não havia mais o *Vapereau*, dicionário de Literatura, tão interessante; não havia mais uns volumes de Dostoiévski, nenhum deles escapara; os segundos românticos nacionais tinham desaparecido; e, dos primeiros só restava um volume de Gonçalves Dias. [...] O salão da biblioteca era mobiliado com pequenas mesas de peroba, em três filas com quatro delas, cadeiras comuns, duas em cada mesa, cadeiras de balanço e duas espécies de divãs com enxergão de arame, próprios à leitura, mas no qual dormiam aqueles que precisavam companheiros, senão bulha, para conciliar o sono. Tinha três janelas de sacada, mas gradeadas, e via-se bem próximo ao Pão de Açúcar, a Urca, surgindo das ondas suavemente, sem luta, nem interrupção que a denunciasse [...] (BARRETO-CV, 1988, p.158-159).

O trecho inicial encontrado no diário foi escrito da seguinte forma:

O Hospício tem uma biblioteca; antigamente, isto é, há cinco anos, quando estive aqui, estava nos fundos da seção, em uma pequena sala. Tinha uma porção de livros, até um Dostoiévski lá havia e um excelente dicionário das literaturas, de *Vapereau*, que eu lia com muito agrado; atualmente, porém, conquanto tenha pequenas mesas, meia dúzia, próprias para ler e tomar notas, duas cadeiras de balanço e duas espécies de divãs (estas últimas peças já existiam), não possui mais a mesma quantidade de livros, e a frequência é dos delirantes, que lá vão dar pasto a seu delírio, berrar, gritar, fazer bulha com as cadeiras sobre o assoalho, não permitindo nenhuma leitura. [...] O lugar era cômodo e agradável. Dava para enseada, e se avistava doutra banda de Niterói [...] (BARRETO-DH, 1988, p. 65).

Sobre o espaço da biblioteca, depreende-se o processo de reescrita da nota, com poucos acréscimos e alterações, o que deixa entrever os principais aspectos a ser levantados sobre o local, considerado um refúgio para os protagonistas das respectivas obras. As descrições são voltadas para ao pobre acervo contido, sendo citados alguns livros de autores clássicos. O local é composto por um mobiliário modesto, apenas com algumas mesas e cadeiras. Também é mencionada a localização desse espaço, que ficava na parte da frente do hospício, o que permitia a ter acesso à paisagem da baía de Guanabara, ao morro da Urca e a vista de Niterói, do outro lado da baía.

No final do quarto capítulo, Mascarenhas volta-se para as recordações anteriores a sua entrada no hospício, dentre elas, ele remete ao episódio de embriaguez com seu amigo Sousa, momento em que é ajudado por uma mulher desconhecida. Este caso foi elaborado a partir de um episódio rascunhado na terceira entrada, que retrata o caso de uma misteriosa senhora que ajuda o diarista, denominado de “doutor L.”, no momento de embriaguez. No diário, eis o primeiro esboço:

Bebia cada vez mais, e, dentre muitas aventuras, algumas humilhantes [...] aconteceu-me uma, que se cerca de um mistério que até hoje não pude desvendar. Conto. Uma noite, às últimas horas, muito bêbedo, pedia V. que me levasse ao bonde, [...] De repente, veio uma rapariga preta, surgida não sei de onde, que perguntou a V. (foi ele que me contou):

- A patroa manda perguntar o que o doutor L.?

- V. respondeu:

- O doutor L. está um pouco incomodado, devido a ter se excedido um pouco. Não é nada.

A rapariga foi-se e logo após voltou:

- A patroa manda este remédio para o senhor fazer com que o doutor L. cheire. Ela manda também que o senhor acompanhe o doutor L. até em casa, com todo cuidado. Era um vidro de amônia que, ainda, vazio, guardo em casa. Quem foi esta boa alma? Quem é essa 'patroa'? Não sei se creio que não saberei nunca. Ficam aqui meus ternos agradecimentos. As minhas dores e dificuldades e a minha bebida também (BARRETO-DH, 1988, p.37).

Ao se valer do suposto episódio contado por um amigo, o narrador-protagonista revela a imprecisão de tais acontecimentos. Ele manifesta o desejo de publicação desta história, conforme podemos constatar pelo uso da palavra “Conto” que faz referência tanto ao verbo “contar”, quanto à sua forma substantivada. *O Cemitério dos Vivos* deixa entrever o acabamento literário desse episódio e as modificações realizadas:

Aborrecia-me de não uma satisfação aos que me instruíram generosamente e procurava distrair-me na cidade... Esse meu amigo era meu inevitável companheiro. Certo dia, bebemos muito, e todas casas já se fechavam, quando lhe disse:

- Sousa, você me leva até o bonde.

[...] De repente, segundo me contou o amigo, veio uma rapariga preta, surgida de qualquer parte e, dirigindo-se à patroa, falou ao meu camarada nestes termos:

- A patroa manda perguntar o que tem o doutor Vicente.

Meu amigo respondeu:

- O doutor Vicente está um pouco incomodado, devido a ter se excedido um pouco. Não é nada, ele vai para casa...

A rapariga foi-se e logo após voltou:

- A patroa manda este remédio para o senhor fazer o doutor Vicente cheirar.

Ele fez o que lhe era recomendado e quis restituir o vidro à rapariga. Tinha eu melhorado um pouco, já via alguma coisa, mas não ouvi o que ela recomendou nestas palavras que me foram narradas dias depois pelo meu amigo:

- Não, não; o senhor deve. A patroa disse que o senhor acompanhasse o doutor até em casa e fizesse ele cheirar durante o caminho todo.

O vidro continha amônia, e eu ainda o conservo vazio entre outras coisas curiosas da minha vida. Quem foi que o mandou? Esforcei-me por descobrir, andei a rua várias vezes, de alto a baixo, vasculhando sobrados, a todas as horas do dia, nas horas da noite que me era dado passar por ela; e, até hoje, não sei quem foi... (BARRETO-CV, 1988, p. 170-171)

É interesse notar que, de acordo com a edição de 1988, no manuscrito do romance, a passagem acima aparece novamente escrito o nome “doutor Flamínio” no lugar de “Mascarenhas”, o que denota

a oscilação do nome do protagonista ao longo do processo de criação literária em *O Cemitério dos Vivos*.

Quanto ao quinto capítulo, há o reaproveitamento dos esboços do diário sobre os médicos do hospício e as teorias científicas utilizadas para tratar a loucura, aspecto que diferencia o romance quanto à sequência de abordagem, uma vez que no diário, os médicos são retratados, sobretudo, nas duas primeiras entradas. Este capítulo se inicia com a afirmação de Mascarenhas: “Desde o pavilhão que eu vinha conhecendo os médicos” (BARRETO-CV, 1988, p.173). A partir desta afirmação, o narrador relata seu encontro com um médico, conhecido dos tempos da juventude, “amante das novidades”, que lhe fazia perguntas de “confessor”. A formulação deste trecho possivelmente está baseada no episódio em que o diarista conta, na segunda entrada, como foi seu encontro com um alienista que possui o mesmo atributo de ser “amante das novidades”. Por meio desse encontro, Mascarenhas tece reflexões que rebatem as teorias científicas utilizadas pelos médicos para diagnosticar a loucura e suas terminologias.

O narrador Vicente Mascarenhas menciona, ainda neste capítulo, que desde sua entrada pelo pavilhão passou por cinco médicos. Um deles foi o “chefe do serviço”, um psiquiatra moço, conhecido da rua, “um homem de estudos”, mas que “falta-lhe capacidade de meditação demorada, da paciência de examinar durante muito tempo o pró e contra de uma questão; não havia nele a necessidade de reflexão sua, de repensar o pensamento dos outros” (BARRETO-CV, 1988, p.175). Este trecho se assemelha às descrições de Henrique Roxo no diário, encontradas na primeira entrada, como o fato de ser “inteligente” e “estudioso”, características que se opõem a sua pouca capacidade crítica de avaliar um fato por si, estando amparado por teorias dos livros que lê.

Há também o reaproveitamento e modificação nas notas do diário sobre o “doutor H.”, personagem que, tudo indica, é baseado na figura do psiquiatra Humberto Gotuzzo, chefe alienista do Hospital Nacional de Alienados. Eis o trecho escrito no romance: “Também era muito conhecido meu, desde menino, eu tive grande surpresa em ficar encantado com ele e um imenso prazer em julgá-lo de outro modo. Tinha-o por um dandy, por fútil, algo pedante e, mais do que os outros” (BARRETO-CV, 1988, p.175-176).

No diário, ocorre a seguinte observação sobre o médico: “É um rapaz do meu tempo e deve ter minha idade; conheci-o estudante; ele, porém, não me conheceu por esse tempo. Nos nossos jornalecos troçamo-lo muito [...] Era uma alma boa, em que o dandismo era mais uma aquisição que mesmo uma manifestação de superficialidade de alma e inteligência” (BARRETO-DH, 1988, p. 32). Tanto no romance como no diário, o “dandismo” é um termo

adotado para destacar a característica da personalidade do médico. Comparando os dois trechos, ocorre a seleção e manipulação dos dados biográficos para retratar a persona de Humberto Gotuzzo.

São visíveis, portanto, os elementos que são mantidos, os cortes e alterações realizados pelo escritor para compor os esboços de *O Cemitério dos Vivos*. Isto se repete com as representações dos médicos Juliano Moreira, Henrique Roxo e Humberto Gotuzzo, tendo em vista a preservação das características em geral desses profissionais, com poucas modificações ou acréscimos, e a opção do escritor por suprimir seus nomes no romance.

Por último, no capítulo cinco, Mascarenhas menciona aspectos da administração do hospital, suas seções e o Pavilhão de Observações. No entanto, o narrador interrompe essas descrições para tratar dos enfermos do hospício, já que esse era um dos seus propósitos: “Essa narração, porém, não tem por fim indicar medidas de administração; quero contar simplesmente as impressões da minha sociedade com os loucos, as minhas conversas com eles, e o que esse transitório comércio me provocou a pensar” (BARRETO - CV, 1988, p. 177). Este capítulo não chegou a ser finalizado, tendo como final parte da conversa retratada entre Mascarenhas e um paciente do hospício, o que indica que o caminho narrativo a ser percorrido pelo narrador Vicente seria a abordagem do seu contato com os demais pacientes que convivia, conforme ele manifestou interesse.

Ao mapearmos os cinco capítulos de *O Cemitério dos Vivos*, observamos algumas das anotações esboçadas em *Diário do Hospício* que foram reaproveitadas no romance e sofreram modificações para compô-lo. Comparando os dois textos, é perceptível a recorrência de mecanismos e recursos estéticos similares utilizados por Lima Barreto para compor essas obras no processo de criação literária, o que deixa entrever o percurso da escrita limana. Nota-se o aspecto heterogêneo do diário e do romance, em que há anotações marginais entre parênteses, correções, acréscimos, cortes, bem como referenciais literários e teóricos, que se entrelaçam na cadeia textual discursiva, desdobrando a significação das partes que compõem os textos e, conseqüentemente, multiplicando as possibilidades de leitura. Tal aspecto dialoga com as considerações de Cecília Almeida Salles sobre o processo de criação literária de uma obra, “Por trás de uma substituição, uma eliminação, uma adição, há, certamente, todo um complexo envolvendo diversos critérios e razões” (SALLES, 2008, p.25).

No processo de elaboração das obras, descortina-se a construção intelectual artística, em que o autor se mostra ao mesmo tempo escritor e leitor de seus textos, sendo o primeiro receptor, uma vez que as correções realizadas são mais ocasionadas pela leitura do que pela escrita propriamente. Sobre a fusão das instâncias leitor e escritor, de acordo com Salles, “A

gênese de um texto constitui, certamente, um caso de interação entre essas duas posições enunciativas, nas quais um mesmo sujeito é, sucessiva e simultaneamente, escritor e leitor. Cada releitura desencadeia uma reescrita: rasura e novas versões” (SALLES, 2008, p.54). Nesse sentido, Lima Barreto, ao reescrever e modificar as notas do diário no processo de construção do romance, coloca-se também em uma posição de leitor crítico de si mesmo, o qual busca estabelecer o melhor efeito e sentido a ser produzido pela leitura do texto. Para tanto, torna-se necessário rever seus escritos e fazer os ajustes necessários, levando em consideração as especificidades de cada texto.

No cotejamento entre os textos, são perceptíveis, portanto, trechos que se assemelham, com poucas alterações ou acréscimos, bem como as distinções de cada obra. Sobre essas distinções destaca-se o tempo da narração: se no diário há oscilação do registro temporal, já que apenas algumas entradas são delimitadas pela cronologia, no romance não há uma precisão temporal sobre os acontecimentos narrados, uma vez que o tempo que predomina é o da memória, na medida em que as lembranças do narrador antes de sua entrada no manicômio se coadunam com a experiência de internação. Desse modo, a narrativa sobre a vida familiar impera apenas no primeiro capítulo, sendo mesclada com os acontecimentos do hospício nos capítulos subsequentes da obra. Este processo acarreta a alternância da narração sobre o espaço físico, dentro e fora do hospício.

Em contrapartida, no diário, o tempo e espaço são basicamente delimitados à rotina asilar. O diarista, em confinamento, aponta para o momento e o lugar de onde escreve desde a primeira entrada: “Estou no hospício, ou melhor, em várias dependências dele” (BARRETO - DH, 1988, p.23). No romance, durante o processo narrativo, é possível perceber que seus relatos são escritos fora da instituição. Na primeira frase do segundo capítulo, por exemplo, ele explicita sua entrada no hospício em um tempo anterior, para apontar uma ação já finalizada: “Entrei no hospício no dia de Natal” (BARRETO - CV, 1988, p. 121). Em outros momentos da narrativa, ele evidencia sua experiência de internação como um fato consumado: “Pouco me recordo dos doentes que ali encontrei” (1988, p.128) ou “Quando lá estive” (1988, p.143).

Por fim, cabe apontar a inserção de novas personagens no romance, principalmente no primeiro capítulo, sobre as quais não foram encontrados vestígios no diário, com exceção da personagem Efigênia. Outra diferença encontrada entre os textos é a marcação da figura de um narrador. Diferente da ambiguidade que marca a voz narrativa no diário, os contornos do personagem Vicente Mascarenhas se dão de forma demarcada, o que não gera no leitor incerteza acerca da voz que narra apesar das semelhanças entre autor e narrador. Sobre este

protagonista, abordaremos, no próximo subitem, as contribuições do diário no processo de sua construção, bem como na caracterização de Efigênia, tendo em vista a relevância desses personagens para a composição do enredo de *O Cemitério dos Vivos*.

### 3.2 Construção das personagens Vicente Mascarenhas e Efigênia

Podemos identificar o processo de criação literária de Vicente Mascarenhas e Efigênia desde os recortes de *Diário do Hospício* e em alguns trechos das entradas que remetem aos personagens. No caso de Vicente, tudo indica que é a partir do esboço “Tito Flamínio”, encontrado na quinta entrada<sup>33</sup>, que se constrói a personalidade ficcional do narrador protagonista de *O Cemitério dos Vivos*. Além disso, no recorte do diário, datado em 22 de janeiro de 1920, encontra-se o esboço “Juliano César Flamínio”, revelando as modificações iniciais do nome. Na sequência do diário há outro recorte de 28 de janeiro de 1921, que faz menção novamente ao personagem “Juliano César”.

Quanto ao nome “Tito”, supõe-se que tenha surgido pelo contato indireto de Lima Barreto com um amigo do Francisco Schettino. Em uma carta do jovem livreiro ao escritor, datada em 15 de janeiro de 1920, no período em que Lima ainda estava internado no hospício, ele agradece ao autor por conseguir uma entrevista do rapaz com um conhecido: “O Tito e eu agradecemos o teu prestimoso obséquio. Foi ele atendido pelo Humberto e já está de posse do que desejava” (BARRETO, 1956, p.94).

De acordo com as organizadoras Ana Lúcia Machado e Rosa Maria Gens, na edição de 1988, nos manuscritos de *O Cemitério dos Vivos*, o exercício de criação do nome do protagonista se repete, no qual além do nome cogitado “Vicente Mascarenhas”, há também denominações que fazem correspondência ao personagem: “Azevedo”, “Torres”, “Fortunato”, “Flamínio”, “César Flamínio”, “Flamínio de Azevedo” e “Flamínio Torres”. Observamos por meio das notas estabelecidas pelas organizadoras, no decorrer dos capítulos, as várias modificações e combinações realizadas sobre o nome do protagonista.

É interessante apontar que as alternâncias de nomes ocorrem também com outros personagens, como é o caso de “Clementina”, sogra de Mascarenhas, em que no segundo

---

<sup>33</sup> Na quinta entrada encontramos o primeiro esboço do nome do protagonista. Tudo indica que ela foi escrita em 16 de janeiro de 1920. Isto porque, nela há o episódio do suicídio de um paciente que inicialmente foi registrado no recorte sob esta data.

capítulo é denominada de “Candinha”. Essas notas explicativas também foram adotadas pelas edições críticas seguintes, permitindo, assim, o leitor acompanhar o processo de criação dos nomes das personagens.

Além dos esboços dos nomes encontrados, ao compararmos o romance ao diário, há contribuições nítidas do segundo relacionadas à construção do personagem Vicente Mascarenhas, uma vez que há ecos entre um texto e outro quanto às características dos protagonistas e sua trajetória: ambos são escritores, alcóolatrás, internados duas vezes no hospício por conta do seu vício e padecem de remorso por não terem amado sua mulher, já falecida.

É interessante mencionar que o nome “Mascarenhas” foi empregado pelo escritor para denominar o narrador do conto *Um músico extraordinário*, publicado em 1920, na primeira edição de *Histórias e sonhos*, após a saída do escritor do hospício. Tudo indica que esse nome corresponda ao nome da rua “Major Mascarenhas” onde Lima Barreto morava, na época, com sua família, no bairro de Todos os Santos.

Sobre a construção da história do personagem e suas características, ocorrem semelhanças e divergências com a biografia do escritor. Devido ao uso abusivo de bebidas alcoólicas, Vicente é internado duas vezes no hospício. O jovem com pouco mais de trinta anos, funcionário público e escritor, torna sua experiência de internação matéria para o seu próprio fazer literário. Ele havia perdido a esposa Efigênia há aproximadamente cinco anos, com quem teve o filho Boaventura. A morte da mulher, a vida doméstica atribulada e os problemas financeiros o encaminharam para a vida desregrada que resultou nas internações no hospício. Na busca das causas que justifiquem seu estágio atual, Vicente recorre à memória, e em uma dessas reminiscências conta como foi sua primeira internação:

Tinha trinta e poucos anos, um filho fatalmente analfabeto, uma sogra louca, eu mesmo com uma fama de bêbado, tolerado na repartição que me aborrecia, pobre, eu vi a vida fechada. Moço, eu não podia apelar para minha mocidade; ilustrado, não podia fazer valer a minha ilustração; educado, era tomado por um vagabundo por todo o mundo e sofria as maiores humilhações. A vida não me tinha mais sabor e parecia que me abandonava à esperança. Depois de beber consecutivamente durante uma semana, certa noite, amanheci de tal forma gritando e o dia seguinte passei de tal forma cheio de terrores, que o meu sobrinho André, que já era empregado e muito me auxiliava, não teve outro remédio senão pedir a polícia que me levasse para o hospício. Foi esta a primeira vez. (BARRETO-CV, 1988, p.140).

No caso da segunda internação, ela ocorreu no dia de Natal, mas dessa vez não fora levado pela polícia no carro forte como da primeira: “Dessa feita, porém, pouparam-me o carro-forte. Fui de automóvel e desde o Largo da Lapa sabia para onde ia” (BARRETO-CV, 1988, p.122). Apesar das tristes e dolorosas lembranças por ter passado no hospício, sobretudo, pelo Pavilhão de Observações, Mascarenhas afirma que não guardou nenhum ressentimento. No entanto, expõe lembranças que não o abandonaram, pois mesmo passado o tempo percebe-se a mágoa em sua voz:

Feria-me também o meu amor-próprio ir ter ali pela mão da polícia, doía-me; e mais me doeu, quando nesse dia de Natal, eu tomei café num pátio, sem ser mesa, e, sem ser mesa, com prato sobre os joelhos, comi a refeição elementar que me deram, servida numa escudela de estanho e que eu levava a boca com uma colher de penitenciária. Jamais pensei que tal cousa me viesse acontecer um dia; hoje, porém, acho uma tal aventura útil, pois temperou o meu caráter e certifiquei-me capaz de resignação. (BARRETO - CV, 1988, p.123).

Assim como outros protagonistas, Vicente Mascarenhas carrega consigo um pouco de seu criador, um recurso recorrente na criação literária barretiana, em que o narrador-protagonista não corresponde diretamente a uma pessoa viva, mas nasce de uma, sendo agregados elementos referenciais, que podem ser valorizados ou transfigurados no espaço ficcional. Nota-se também a ressonância do tom lírico e reflexivo no personagem, imerso no drama íntimo que o contamina, enquanto escreve suas memórias.

Conforme já exposto, no processo de criação literária do *O Cemitério dos Vivos* há uma contínua construção de um discurso em que ocorre a intersecção do biográfico e ficcional, sem que haja uma marca decisiva que delimite essas imbricações. Dessa forma, Lima Barreto alimenta sua obra com o substrato vivido, que permeia a memória, e também com a densidade do substrato literário, tendo em vista “a complexidade dos processos de subjetivação atuantes na criação literária não se deixa apreender por uma oposição grosseira e estática quanto a que distingue um ‘escritor’, um ser de carne e osso dotado de um estado civil, e um ‘enunciador’, correlato de um texto” (MAINGUENEAU, 2006, p. 134).

Validada pela experiência do próprio autor, a narrativa em primeira pessoa é permeada por riquezas de detalhes que intensificam a autenticidade do fato narrado e, desperta a empatia do leitor. Ao analisarmos a construção da persona de Vicente Mascarenhas, ressaltamos a ideia de que vida e obra não são planos completamente separados, já que a segunda não é mera expressão da primeira. Da fusão entre “sujeito enunciador” e “sujeito exterior à enunciação”, segundo as considerações de Dominique Maingueneau (2006), nasce um

personagem, que não é um resumo dos infortúnios do autor, mas é composto de aspectos singulares e contornos distintos, os quais evidenciam as disjunções do Eu criador e seus desdobramentos. Nesse sentido, as personagens de Lima Barreto se assemelham e, ao mesmo tempo, se distinguem do seu Eu criador, o qual é reflexo de uma complexa experiência subjetiva, que busca acompanhar as instabilidades do movimento da vida moderna. Tal aspecto relaciona-se com a ação dinâmica do fazer literário barretiano.

No romance, também se destaca a personagem Efigênia, esposa de Mascarenhas, citada na maioria dos capítulos. A figura de Efigênia se intercala no processo de rememoração do narrador, que relaciona a experiência de internamento com episódios que antecedem sua entrada no hospício. O relato dos últimos dias de vida de Efigênia é que dá início à narrativa de *O Cemitério dos Vivos*, ou seja, é a partir da morte dela que Mascarenhas relata sua trajetória até o hospício e sua relação com os demais personagens.

A moça, filha de Clementina Dias, “superintendia o serviço na sala de refeições” na pensão da mãe. Desenvolta, é ela quem procura por Vicente, que não deixava de observá-la furtivamente. Segundo o narrador, “não era feia nem bonita. Pequena, mesmo miúda, com uma cabecinha minúscula de cabelos escassos, parecia uma gatinha, com seus olhos estriados muito firmes de mirada” (BARRETO-CV, 1988, p.99). A narrativa revela os atributos físicos de Efigênia, que eram poucos ou nulos, como reforça o comentário de Chagas, amigo de Vicente: “Para Musa é pouco escultural, tem pouco de Deusa; na Rua das Marrecas, há mais perfeitas; mas para o fabrico dos feijões e dos bebês, deve ser excelente” (1988, p.107).

Se fisicamente era pouco atraente, a moça possuía outros atributos que chamavam atenção de Vicente: “[...] positivamente, apreciava os seus olhos pardos, pequenos, penetrantes, como que estriados, ao redor das pupilas negras. De onde em onde ela os punha sobre mim, denotando uma grande vontade de me adivinhar, e eu fugia deles com medo de me trair” (BARRETO-CV, 1988, p.99). Ele revela sua atração por Efigênia, mas não sabia ou não queria reconhecer o sentimento que nele despertara a moça. Ela procura vencer a timidez de Mascarenhas, buscando se aproximar dele, pedindo-lhe emprestados romances e livros de versos. A moça, para surpresa do narrador, sabia ler em francês. Fato incomum para as mulheres de sua classe social. As novas leituras realizadas para conversar com Efigênia e as discussões sobre literatura despertam em Vicente o desejo de escrever. É ela quem pede Vicente em casamento: “Ela acalmou-se, olhou-me com a sua firmeza habitual de olhar e perguntou-me naturalmente: - Eu o amo, seu Mascarenhas; o senhor quer casar comigo?” (BARRETO-CV, 1988, p.117). Esta passagem ilustra a construção da identidade da personagem feminina, em que ela tinha autonomia para escolher com quem ia se casar e uma

formação cultural diferenciada. Nesse sentido, Lima Barreto estabelece uma produção de significados atribuídos à identidade de Efigênia e seus posicionamentos, que destoa dos sistemas de representação social, os quais envolvem diretamente as relações de poder estabelecidas no que se refere às relações da diferença de gênero. Ademais, o casamento também não é retratado sob as convenções sociais ou visto de forma idealizada de acordo com premissa romântica. Ele não fazia parte do projeto de vida de Vicente Mascarenhas, considerado pelo narrador como um empecilho à criação de sua própria obra:

Esperava tudo, menos uma pergunta dessas. Vi logo as desvantagens do casamento. Ficaria preso, não poderia com liberdade executar o meu plano de vida, fugiria ao meu destino pelo dever em que estava de amparar minha mulher e a prole futura. Com os anos cresceriam as necessidades de dinheiro; e teria então de pleitear cargos, promoções, fosse formado ou não, e havia de ter forçosamente patronos e protetores, que não deveria melindrar para não parecer ingrato. Onde ficaria o meu sonho de glória (...) De resto, mesmo que conseguisse aproximar-me da realização que planejava, o meu casamento era a negação da minha própria obra (BARRETO-CV, 1988, p.117-118).

Apesar de o casamento ser considerado por Vicente uma “negação” à atividade literária e, conseqüentemente, à própria obra, é Efigênia que, com autonomia, o incentiva a escrever. Ela entendia a importância do trabalho para o marido, sendo constante sua atenção para as atividades literárias dele, chegando a recriminá-lo quando deixou de escrever por um tempo. É uma personagem singular no romance, sendo o fio condutor das memórias de Vicente, das digressões sobre a família, suas leituras e a incursão na literatura. Em outras palavras, é por meio dela que Vicente procura entender como o destino atuou em tão triste fim.

No processo de criação da personagem, seu primeiro esboço, assim como o de Mascarenhas, também se inicia na quinta entrada do diário, em que com um tom de remorso, o diarista constata: “Não amei nunca, nem mesmo minha mulher que é morta e pela qual não tenho amor, mas remorso de não tê-la compreendido, devido à oclusão do meu sentimento intelectual; e tê-la-ia amado certamente, se tão estúpido sentimento não tivesse feito passar por mim a única alma e pessoa que me podiam inspirar tão grave pensamento” (BARRETO - DH, 1988, p. 51). Sob o mesmo tom melancólico, a narração sobre a mulher é retomada na sétima entrada: “Minha mulher faz-me falta, e nestas horas eu tenho remorsos como se a tivesse feito morrer” (1988, p. 60). Na página subsequente desta entrada, há a seguinte

afirmação: “Falta-me amor ou ter amado. Mas... minha mulher! [...] Não se ama uma morta; e eu não a soube amar em vida!” (1988, p.61).

É interessante destacar que em um dos recortes do diário, consta um pequeno enredo no qual há presença de um narrador que relembra de sua suposta esposa com o sentimento de arrependimento: “Lembrança da mulher, a única que podia ter feito viver comigo e eu não compreendera” (1988, p.86). Nesta parte do manuscrito, tem uma nota de quatro linhas riscada pelo autor, com a rubrica “Aproveitado (2ºcap.)”. Conforme a observação do autor, este trecho foi reaproveitado em *O Cemitério dos Vivos*, no processo narrativo das lembranças de Vicente Mascarenhas, no segundo capítulo:

Minha mulher nunca teve para mim uma palavra azeda, uma palavra má; e, conquanto às vezes birrento, mudo, nunca a tratei senão com delicadeza e cordura. Se tenho algum arrependimento das minhas relações com ela, não é por nenhum dos meus atos externos; era pela minha reserva de alma e de pensamento, que sempre mantive em face dela; é da minha incompreensão dela, enquanto viveu, e da grande esperança e do grande desejo que eu realizasse meu destino (BARRETO-CV, 1988, p.134).

É notório o reaproveitamento dos trechos do diário no romance para compor as lembranças do narrador sobre sua esposa, os quais ganham maior amplitude e desenvolvimento ao serem reescritos, com novos acréscimos. Em ambos os textos ocorre o mesmo tipo de abordagem, o remorso e o arrependimento dos protagonistas por não terem valorizado e compreendido sua mulher, enquanto estava viva. Isto revela os elementos de composição do enredo e a caracterização dos protagonistas, que evidencia sua dimensão psicológica, dramas e dilemas, seja na vida familiar, seja na sua missão enquanto escritores. Dessa forma, os esboços traçados sobre as reflexões desses protagonistas, evidenciam a perspectiva psicológica desenhada por Lima Barreto para compor essas figuras, que demonstram certa profundidade em sua formação interior.

Além disso, os acréscimos e alterações realizadas, bem como as refundições dos trechos revelam a riqueza do processo de criação literária e uma gama de combinações que evidenciam este processo. Cada fragmento do diário torna-se, então, uma peça que, ao ser incorporada e modificada no romance, acaba por fazer parte de uma complexa rede de combinações, deixando-se de ser apenas um dado isolado, além de indicar o trabalho intelectual e criativo do escritor.

Cabe apontar que a personalidade desenhada de Efigênia se assemelha a de Heloísa, uma jovem do século XII, que aos 17 anos se apaixona pelo filósofo francês Abelardo. De

acordo com o diarista, foi na biblioteca do hospício que ele teve contato com a biografia de Abelardo e Heloísa, o que deixa entrever a semente que deu origem não apenas a Efigênia, mas também a Mascarenhas: “Às vezes, para variar, ia até lá [biblioteca] e pegava ao acaso um volume da Biblioteca Internacional de Obras Celebres e lia. Foi aí que se me ofereceu pela primeira vez o ensejo de ler uma carta de Heloísa e a biografia de Abélard” (BARRETO-DH, 1988, p.65). Sobre a biografia de Abelardo, há no diário o seguinte comentário: “Abelárd: Viveu infeliz e morreu humilhado, mas teve a glória e foi amado” (BARRETO-DH, 1988, p.76).

No caso de Heloísa, na quinta entrada, existe uma breve nota sobre ela, em que o diarista relaciona suas considerações sobre o amor e ao fato de não ter conseguido amar sua própria mulher: “Eu me indago, de mim para mim se, por acaso, não é amor que me corrói. Mas vejo bem que não. [...] A própria Heloísa achava-o nocivo nos homens de pensamento; é verdade que ela também achava o seu Abelardo virtuoso. [...] Não amei nunca, nem mesmo minha mulher que é morta e pela qual não tenho amor” (BARRETO – DH, 1988, p. 50-51).

No romance, Mascarenhas cita um artigo de Lewis que censura Abelardo: “o que se pode censurar em todo grande homem: um amor muito maior à sua obra, ou talvez aos seus projetos, do que às pessoas que o amam [...] fugindo ao casamento público para obter grandes posições na cléricatura” (BARRETO-CV, 1988, p.160). Mascarenhas parece ver com certa admiração o posicionamento de Abelardo em relação ao amor. Por meio do posicionamento do narrador acerca das desvantagens do casamento sobre suas aspirações de ser escritor, nota-se também a influência da leitura das cartas entre Heloísa e Abelardo, na caracterização de Mascarenhas.

O narrador também se detém no posicionamento de Heloísa sobre Abelardo, associando a postura da moça aos de sua mulher: “hoje partilho a opinião de Heloísa que mais o queria glorioso, do que 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. Quando pensei nisso, compreendi melhor minha mulher” (BARRETO - CV, 1988, p.160).

Em relação à construção da personagem Efigênia, sua semelhança com Heloísa se torna ainda mais nítida, uma vez que ambas possuíam personalidades semelhantes, eram inteligentes, vivazes, apaixonadas pelo conhecimento e companheiras dedicadas à causa dos cônjuges. No caso de Efigênia, sem o conhecimento do marido, ela acompanhava seu trabalho de escritor:

- Você abandonou a sua obra? Não tinha dito nunca a minha mulher que fazia uma tentativa literária, mas não escondia nada, nem fechava móvel algum. Espantei-me e indaguei: - Como é que você sabe disso? - Muito simplesmente: via você escrever tantas folhas de papel e descobri que você fazia uma obra. Fiquei envergonhado e arrependido com aquela falta de franqueza com minha mulher e tentei uma desculpa: - Não disse isso a você porque podia falhar e... - Mas que mal havia nisso para a sua mulher, Vicente? Você tem vexames, temores, com sua mulher? O que é preciso é acabá-lo... Há quase um mês que você não escreve nele... - Como é que você sabe disso? - Antes de São João, você estava na página cento e catorze; ontem eu vi que você continuava na mesma página, e nós estamos em fins de julho! (BARRETO-CV, 1988, p. 137).

Além disso, é Efigênia quem convence Vicente a pedir dinheiro emprestado para poder imprimir a obra, não se preocupando com o pequeno orçamento de que já dispunham e que tenderia a diminuir com o empréstimo. “Ela convenceu-me que devia pedir emprestado o dinheiro necessário sobre os meus vencimentos” (BARRETO-CV, 1988, p.138). Dessa forma, ela não media esforços para que o marido obtivesse reconhecimento, assim como Heloísa, que tenta dissuadir Abelardo do casamento e poupá-lo às vicissitudes do matrimônio a favor da sua carreira de pensador. Na carta, Heloísa expõe:

Não poderias ocupar-te com o mesmo cuidado duma esposa e da filosofia. Como conciliarias as lições com as criadas, as bibliotecas com os berços, os livros com as rocas, as penas com os fusos? (...) Para os ricos isso é possível porque têm palácios ou casas suficientemente grandes para nelas conseguirem isolar-se, porque a sua opulência não se ressentem com as despesas, porque não são quotidianamente crucificados pelas preocupações materiais. Mas não é essa a condição dos intelectuais. (LE GOFF, 1990, p. 57-58)

Podemos depreender que a criação de Efigênia não é decorrente das anotações sobre os indivíduos que dividiram espaço com Lima Barreto no hospício, mas, ela resulta das leituras realizadas na biblioteca do local, sendo um esboço baseado em Heloísa, a qual se torna um referencial para a caracterização da personagem. Do mesmo modo, podemos destacar certa influência da biografia de Lewis sobre Abelardo na caracterização em Mascarenhas, atreladas a uma complexa dimensão psíquica que dão contorno ao personagem. Em outras palavras, a apresentação do estado emocional de Mascarenhas ocorre pela explicação do narrador que também se vale da referência canônica para esclarecer suas percepções. É possível perceber tal estratégia, tendo como apoio as anotações do diário, que contribuem para o processo de composição dos personagens. Esse aspecto reitera a interpretação de que a criação do narrador-protagonista Vicente não se reduz a uma representação biográfica do seu criador.

Nos momentos diferentes de criação observados tanto no diário, como no *O Cemitério dos Vivos*, vemos um processo constante de escrita ligado a um trabalho árduo de leitura, pesquisa, seleção e organização das fontes consultadas, aspecto que evidencia “o processo criativo não é feito só de insights inapreensíveis e indiscerníveis, como romanticamente alguns gostam de pensar” (SALLES, 2008, p.57). As diferentes composições de cada obra, os diversos intertextos, as apropriações, correções e acréscimos, nos permitem, em parte, a ter acesso à continuidade do pensamento do escritor e as ações realizadas, que são mediadas pelas escolhas que vão sendo tomadas no decorrer do processo criativo. A formação de Lima Barreto, enquanto leitor da tradição, é um fator importante no processo de construção literária. Trata-se de um trabalho sensível e crítico que se contrapõe às concepções de criação literária romântica, em que o artista é guiado por uma inspiração divina ou por meio de um desejo arrebatador e inexplicável, que atribui a ele o papel de grande criador, sem vínculos com seus antecessores.

Em suma, ao compararmos o diário com o romance, podemos observar a recorrência do emprego de fontes textuais externas, por meio de referências, apropriações e analogias no processo de elaboração narrativa das obras, auxiliando não só na composição estética, mas também na construção dos elementos da narrativa, como na abordagem temática, na representação do espaço asilar e composição das personagens. Sobre estes últimos, ao observarmos as semelhanças entre Vicente Mascarenhas e Efigênia e seus referenciais, é possível depreender alguns pontos de contato que são visíveis não só por meio das citações diretas, mas também na caracterização dessas personas, tendo em vista a apropriação das personalidades históricas para a composição das personagens.

Portanto, as referências a Abelardo e Heloísa são significativas para a composição de Mascarenhas e Efigênia, uma vez que essas figuras históricas servem de substratos para a composição das personagens. Durante o percurso de criação, ocorre, simultaneamente, a apropriação e distorção dos referenciais trabalhados, o que revela o jogo tenso de aproximação e de afastamento. Isto porque são visíveis não só as semelhanças entre as personagens e seus respectivos referenciais, mas também, ao longo da narrativa, se delineia a trajetória particular e os contornos próprios de Mascarenhas e Efigênia, tendo em vista o contexto que se desenvolve o enredo dos seus encontros até a separação do casal pela morte de Efigênia.

### 3.3 Proposições sobre o fazer literário e as motivações da escrita barretiana

No *O Cemitério dos Vivos*, desde o primeiro capítulo, a atividade literária do narrador-escritor Vicente Mascarenhas é revelada, sendo problematizada no decorrer da trama ficcional. Observamos, no romance, dois pontos de abordagem predominantes: os relatos sobre a relação de Vicente Mascarenhas com Efigênia e da experiência manicomial como interno, episódios que se entrelaçam na produção literária desse escritor-narrador.

O livro inicia-se com a lembrança de Mascarenhas sobre as últimas palavras mencionadas pela esposa, no momento da morte: “— Vicente, você deve desenvolver aquela história da rapariga, num livro” (BARRETO - CV, 1988, p.97). No decorrer deste capítulo, o narrador, antes de mergulhar no espaço manicomial, se debruça a contar sobre sua vida familiar e os desdobramentos de sua relação com Efigênia: “O melhor é contar como foi meu casamento, um pouco da minha vida, para que se possa bem compreender por que esse espetáculo doméstico, em geral de tão pouco alcance, trouxe para mim consequências desenvolvidamente dolorosas [...] A minha história de casamento é singular. Vou narrá-la” (BARRETO- CV, 1988, p. 97-98). Apesar do drama familiar, é a partir desses dolorosos acontecimentos que Vicente os reuniu para reconstituí-los em sua imaginação e extrair deles o seu valor literário.

O ofício de escritor surge por meio da influência direta de Efigênia: “De há muito eu percebia, mas minha toleima infantil não queria dar o braço a torcer, confessá-la. A convivência com a moça tirou-me afinal desse empacamento de muar letrado. Deu-se um incidente, por aí, que muita influência teve ao depois no desenvolvimento da minha existência: comecei a escrever”. (BARRETO - CV, 1988, p. 109).

Além da esposa, ele também tem apoio do amigo Chagas, que o convida a escrever num jornal de estudante, onde começa sua atividade literária:

Tinha mesmo fundado um jornalzinho de estudante e arrastou-me a escrever nele. Colaborava com artiguetes tímidos, vacilantes, tratando de assuntos adequados ao meio, troças a este ou àquele, pequenos comentários sobre este ou aquele. Foi assim que comecei. Tratei de ler os autores com cuidado, de observar como dispunham a matéria, como desenvolviam, a procurar teorias de estilo, e isto, como todo principiante, fui procurar no enfado dos clássicos; mas, bem depressa, abandonei esse sestro e o meu escopo foi vazar o melhor possível pensamento que queria vazar no papel. (BARRETO – CV, 1988, p. 109-110).

Tal lembrança situa-se numa temporalidade que revela a inserção de Vicente no âmbito das letras, dada concomitantemente à publicação dos primeiros textos em revistas, tendo como ponto de partida a influência dos autores de sua época e o apoio na tradição clássica para produzir seus artigos, buscando, a partir dos mesmos, inovar com seu estilo próprio.

O narrador também cita as leituras que teve quando jovem como as obras de José de Alencar, Manuel de Almeida, Aluísio de Azevedo, Machado de Assis, Gonçalves Dias, Castro Alves e Júlio Verne, sendo este último o seu maior encanto, uma vez que o fazia sonhar “no concreto de novas terras, novos mares, novos céus” (BARRETO – CV, 1988, p.105). Além disso, menciona seu contato com a corrente positivista, de forma “breve e ligeira”, livros de estudos históricos e sociológicos e os filósofos franceses do século XVIII. Esta formação o auxilia não só a refletir sobre o mundo ao seu redor, mas também a pensar a escrita e o seu propósito.

O panorama literário estabelecido nos possibilita conhecer a formação de Lima Barreto, enquanto escritor-intelectual e seu ofício de escritor, que busca compreender o contexto histórico-cultural, do qual emerge sua produção literária. Em uma carta do escritor ao jornalista Mário Galvão, do Jornal do Comércio, datada em 16 de novembro de 1905, o autor revela que por entre sonhos e interrupções, reside “a dor de escrever”. Nesta missiva, ele reflete sobre os percalços enfrentados para atingir a missão de sua escrita, ao fugir da cópia servil dos modelos consagrados: “Essa tortura que o papel virgem põe n’alma de um escritor incipiente. É uma angústia intraduzível, essa de que fico possuído à vista do material para a escrita” (BARRETO, 1956, p. 134).

A “tortura” imposta pelo papel virgem revela a complexidade do processo de criação literária em que o escritor se submerge e as várias tentativas de representar por meio da escrita a realidade circundante. Vicente Mascarenhas talvez seja uma das representações mais evidentes da “dor de escrever”, desvelando, em parte, não apenas a trajetória literária do autor, mas a partir do personagem, se vê, no plano da ficção, a constante tensão da atividade literária que envolve o próprio processo de criação. Experiências como a da internação no hospício refletem os espaços na sociedade que não couberam ao narrador-personagem ou que lhe foram dificultados. Essa negação não atinge somente ao indivíduo Vicente, mas à literatura que produz:

Tive ocasião de verificar isto nos transe de vida por que vim a passar. Escrevia meu livro, mas não com seguimento e vontade. Interrompia, ora por uma coisa, ora por outra. Continuava a escrever nas minhas revistecas, para ganhar dinheiro e mesmo

por gosto; mas via bem que elas não me dariam o que sonhava e estavam abaixo dos meus propósitos e da minha instrução. (BARRETO-CV, 1988, p. 136).

O narrador revisita as lembranças do passado e revela as adversidades enfrentadas para continuar a escrever, mesmo ciente de que suas publicações nas “revistecas” não seriam o suficiente para alcançar o propósito e a ambição literária que almejava. No segundo capítulo, Mascarenhas relata que, mesmo depois de ter publicado sua primeira obra, as dificuldades insistiam em abafar sua alegria:

Ela [a esposa] convenceu-me que devia pedir emprestado o dinheiro necessário sobre os meus vencimentos. Assim fiz, e o livro ia em meio da composição, quando ela adoeceu gravemente. [...] Já estava morta, quando meu livro apareceu. Vendi toda edição quase pelo preço de impressão, para pagar dívidas, e ma comprou um daqueles livreiros que me editara. [...] O meu consolo era o meu livro. A crítica assinada, a responsável, honrou-o muito, particulares insuspeitos gabaram-no à queima-roupa. Ele era cochichado, e eu pressentia no ar a emoção e a surpresa que tinha causado. Devia alegrar-me, mas a alegria que me podia causar era abafada pelas minhas dificuldades de dinheiro e pela doença de minha sogra. (BARRETO - CV, 1988, p. 138-139, grifos meus).

As inúmeras inseguranças e preocupações no que diz respeito à produção literária de Mascarenhas derivam da consciência que possui acerca do papel social que ocupa enquanto um homem pobre, não acadêmico e crítico das ideias de literatura e de arte que estavam em voga. Sob esta perspectiva, o romance abre espaço para reflexão sobre a atividade literária da época e as normas e padrões de produção. O protagonista, ao ter que custear a publicação de seu próprio livro, problematiza os desafios de se inserir num espaço intelectual consolidado que é construído a partir de estruturas excludentes. Isso se revela na materialidade do texto, quando reflete sobre a obra que elaborava, distanciando-se do gênero romance tal como foi estabelecido pela crítica literária:

[...] o romance ou a novela seria o gênero literário mais próprio, mais acessível a exprimir o que eu pensava e atrair leitores, amigos e inimigos. Mas o romance, como a canônica literária do Rio ou do Brasil tinha estabelecido, não me parecia próprio. Seria obra muito fria, teria de tratar de um caso amoroso, ou haver nele alguma coisa de parecido com isso. Eu tinha um grande pudor de tratar de amor. Parecia-me ridículo ter esse sentimento e ainda mais ridículo analisá-lo ou tratá-lo em livro. Todo o amor, parecia isto a mim, me humilhava, e não queria o fato de descrever um qualquer encontrasse em mim prova de fraqueza e rebaixamento de mim mesmo. (BARRETO - CV, 1988, p. 134-135).

A escolha inicial de um gênero para desenvolver torna-se um ponto crítico para o narrador, frisando que, pelo olhar da “canônica literária”, fixou-se uma ideia de literatura da qual não compartilhava. A tematização sobre a construção de uma obra literária, as escolhas adotadas por Vicente Mascarenhas são autoquestionadas; ocorrendo um impasse quanto à forma literária a ser adotada e desencadeia problematizações sobre as atuais condições de produção do meio intelectual e literário da época.

O posicionamento crítico quanto ao gênero romance foi esboçado anteriormente em *Diário do Hospício*, no qual o sujeito da escrita declara a impossibilidade de se escrever um romance, evidenciando a relação que o gênero possuía com sua utilidade pela tradição literária em contemplar os diversos enredos de cunho romântico: “Não serei nunca sociólogo, historiador, não serei nunca romancista. Falta-me amor ou ter amado” (BARRETO - DH, 1988, p.61). É perceptível tanto no diário como no romance inacabado o tema da função da criação literária, o qual se espraia pelas páginas dos textos, com a finalidade de se valer das diversas formas de produção de um romance. Encontramos nesses textos, portanto, reflexões, discussões, impasses e tensões do trabalho do escritor-intelectual na sociedade brasileira, bem como suas percepções sobre o dinâmico movimento da realidade cultural na qual se insere.

No artigo *Amplius!*, escrito em 1916, Lima Barreto expõe o seu ponto de vista sobre o processo de experimentação de modelos e estilos como forma de representar, por meio de sua literatura, questões da condição humana em si:

[...] o nosso dever de escritores sinceros e honestos é deixar de lado todas as velhas regras, toda a disciplina exterior dos gêneros e aproveitar de cada um deles o que puder e procurar, conforme a inspiração própria, para tentar reformar certas usanças, sugerir dúvidas, levantar julgamentos adormecidos, difundir as nossas grandes e altas emoções em face do mundo e do sofrimento dos homens, para soldar, ligar a humanidade em uma maior, em que caibam todas, pela revelação das almas individuais e do que elas têm de comum e dependente entre si. (BARRETO, 2011, p.58)

É notória a intenção do escritor de não se valer das formas rígidas preconizadas pelos gêneros clássicos, para utilizá-los de forma diversificada, expandir sua expressividade e aprimorar sua capacidade criativa. Esse impulso proporciona-lhe versatilidade para combinar diferentes elementos estéticos. Diante do contexto cultural contraditório da Primeira República, já que não cinde antigo e moderno, mas acentua um movimento divergente entre esses dois elementos, Lima Barreto reconhece que sua narrativa não poderia seguir os

mesmos recursos, estratégias e princípios, guiados apenas pelos moldes do cânone literário. Embora considere importante a ideia de formação como leitor da tradição, nela apoia-se para encontrar uma forma própria, com elementos diversos e coerentes aos movimentos externos, considerando especialmente os contornos singulares da modernidade.

Ao trazer o tema da função da criação literária no *Diário do Hospício*, problematizando o próprio processo de composição de sua obra, Lima Barreto destaca a utilização do diário como um bastidor da criação. Do mesmo modo, ao trazer para o plano ficcional as reflexões sobre a construção de um romance, o escritor tece críticas ao gênero textual da maneira em que se estabeleceu no espaço cultural brasileiro. É perceptível a formulação de um projeto literário, que, por meio das diversas combinações estabelecidas a partir dos elementos intertextuais, abala as formas fixas e incentiva as novas interações desses elementos, gerando uma mobilidade de sentidos.

Aliados à preocupação com a forma de se narrar, levando em consideração a funcionalidade da escrita, *O Diário do Hospício* e *O Cemitério dos Vivos* retratam o inóspito hospício e os grupos marginalizados, excluídos pelo poder público, que ocuparam esse espaço. São textos que comunicam ao leitor o desenvolvimento de uma obra que retrata a dinâmica manicomial, tendo como foco a comunidade de alienados, sem se prender a uma análise fixa e comprobatória respaldada pela ciência. Conforme expõe Mascarenhas: “Essa narração, porém, não tem por fim indicar medidas de administração; quero contar simplesmente as impressões da minha sociedade com os loucos, as minhas conversas com eles, e o que esse transitório comércio me provocou a pensar” (BARRETO - CV, 1988, p. 177). O contato de Mascarenhas com os pacientes alienados o levou a perceber como os efeitos da loucura conduziam esses indivíduos para o esquecimento do próprio corpo, da sua dignidade, senão o apagamento da memória e de todas as “manifestações externas de sua alma, de sua vida” (BARRETO – CV, 1988, p. 157). As diversas manifestações da loucura muito impressionou o protagonista e o direciona a elevar seu pensamento para a humanidade e seus males:

[...] o meu pensamento era para a humanidade toda, para a miséria, para o sofrimento, para os que sofrem, para os que todos amaldiçoam. Eu sofria honestamente por um sofrimento que ninguém podia adivinhar; eu tinha sido humilhado, e estava, a bem dizer, ainda sendo, eu andei sujo e imundo, mas eu sentia que interiormente eu resplandecia em bondade, de sonhos de atingir à verdade, do amor pelos outros, de arrependimento dos meus erros e um desejo imenso de contribuir para que os outros fossem mais felizes do que eu, e procurava e sondava os mistérios da nossa natureza moral, uma vontade de descobrir nos nossos defeitos o seu núcleo primitivo de amor e bondade (BARRETO - CV, 1988, p.145).

O sentimento expresso de retratar a humanidade, suas particularidades e sofrimentos, também se expressa no diário, em que o diarista direciona seu talento para a literatura como forma de estabelecer uma “comunhão” com seus semelhantes, através da arte:

[...] eu queria viver isolado, perder a paixão pela literatura, pelo estudo. Creio que ela me faz mal e lastimo não ter outra forma de talento em que minha inteligência pudesse trabalhar, absorver toda a minha atividade, sem comunhão com meus semelhantes. [...] Mas não me é possível, a minha pouca certa inteligência é de outra raça; sou levado incoercivelmente para o estudo da sociedade, para os seus mistérios, para os motivos de seus choques, para a contemplação e análise de todos os sentimentos. As formas das coisas que as cercam, e as suas criações, e os seus ridículos, me interessam e dão-me vontade de reproduzi-los no papel e descrever-lhe a sua alma, e particularidades. (BARRETO - DH, 1988, p. 61).

As duas citações acima desvelam a intencionalidade dos sujeitos da escrita de estarem a serviço de seus semelhantes, tendo a arte como um meio de revelar a dor e o sofrimento dos indivíduos. Se no diário há um sujeito que, movido pela sina de ser escritor, da qual não consegue se libertar, admite a necessidade constante de colocar no papel questões diversas sobre a sociedade em geral, “suas criações e os seus ridículos”; no romance, o narrador Mascarenhas exprime o desejo de, por meio de sua escrita, elevar seus pensamentos para a sociedade, principalmente para aqueles que “sofrem, para os que todos amaldiçoam”, tendo em vista sua condição de humilhado e ofendido, que o faz a se aproximar desses indivíduos. As considerações expostas deixam entrever as motivações dos esboços sobre os pacientes asilados e suas particularidades. Isto nos permite observar as possibilidades de abordagem sobre o tema, bem como os direcionamentos da escrita no processo de representação das personagens de um texto para o outro.

Neste ponto, cabe compararmos os esboços encontrados no diário e no romance sobre a comunidade de asilados, uma vez que há nos dois textos diversas notas voltadas a ela. Tanto no diário como no *O Cemitério dos Vivos*, há igualmente um número significativo de episódios que retratam os pacientes. No caso do romance, alguns de seus personagens foram aproveitados dos apontamentos do diário, sendo possível identificar os elementos que foram preservados e as alterações ou acréscimos ocorridos. Nos esboços encontrados nas duas obras, os indivíduos retratados ganham não somente características físicas em suas descrições, mas também traços sutis de sua dimensão interna.

Vale a pena nos determos sobre a composição dos personagens do romance, que são formados a partir dos rascunhos do diário, como forma de identificar o seu processo de formação. Um exemplo a ser analisado são os esboços sobre o paciente Alves. Em *O Cemitério dos Vivos*, há dois momentos relevantes em que ele é retratado: no primeiro, a descrição do personagem se assemelha às notas do diário no que se refere às suas características físicas e psíquicas, mas o nome é modificado para Ribeiro: “[...] quando se aproximou um rapaz de menos de trinta anos, magro, de uma boniteza feminina, pele fina, com a cabeça coberta com um lenço úmido. O meu introdutor interrompeu o que dizia e, de mau humor, exclamou: - Já vem você, Ribeiro!” (BARRETO-CV, 1988, p. 161).

No segundo momento do romance, as descrições são praticamente as mesmas do diário, inclusive não houve modificação quanto ao nome do personagem: “Era um rapaz fraco, delgado, fino de fisionomia [...] Trazia na cabeça um lenço umedecido, que depois me explicou os serviços que lhe prestava. Alves tinha entrado no terreno das confidências, dos motivos que tinham feito a sua família interná-lo ali” (BARRETO - CV, 1988, p. 178). Esta passagem derivou de duas notas do diário, localizadas nos recortes. A primeira descreve o personagem e suas características: “Era um rapaz pálido, de feições delicadas, franzino, que vivia sempre com um lenço na cabeça, bem molhado. A princípio, julguei que fosse para manter a pastinha inalterável, com seu vinco muito nítido no meado da cabeça: mas, bem cedo, vi que não. Uma noite, delirando, ele gritou: – Estão me queimando a cabeça!” (BARRETO – DH, 1988, p. 72). A segunda complementa a primeira, revelando o nome do personagem: “Alves, companheiro de dormitório, tem mania de trazer a cabeça molhada e os cabelos presos por um lenço fino. Uma noite, despertou gritando: estão me ateando fogo na cabeça! Dorme com uma venda nos olhos e tem ao lado um verdadeiro guarda-comidas. Mania literária” (BARRETO-DH, 1988, p.77).

Ao cotejarmos os dois textos, poucas alterações foram realizadas, em que as características físicas e psíquicas do personagem foram preservadas. Há detalhes descritos no diário, como a representação do delírio do paciente, que não foram reaproveitados no romance. Isto pode estar atrelado tanto às escolhas do escritor, como ao fato do romance não ter sido finalizado. No quinto capítulo, a última passagem registrada se dá justamente por meio da representação de uma conversa entre o narrador Mascarenhas e o paciente Alves, que não foi concluída.

Do mesmo modo, ocorre o reaproveitamento e modificações das notas do diário sobre um paciente oficial uxoricida no enredo de *O Cemitério dos Vivos*. No romance, há um

personagem denominado de “Capitão Carvalho Nascimento”, um oficial do exército que age de maneira violenta e fala de forma desconexa:

Eu não tinha acabado meu pensamento [...] veio uma forte pancada de uma cadeira contra o assoalho e uns berros incompreensíveis, que, acompanhando o gesto violento, soltava o Capitão Carvalho Nascimento. Pelo correr da minha estadia no estabelecimento, fui-me habituando a essa manifestação da loucura desse oficial do exército. Ela andava de um lado para o outro, gritava coisas desconexas, repentinamente soltava um forte berro, agarrava uma cadeira com toda a força contra o solo, batia com estrondo uma porta (BARRETO – CV, 1988, p. 162).

Pela semelhança, a passagem acima foi derivada do seguinte trecho do diário: “Além do delírio em voz alta, a sua loucura se revela pela necessidade em que ele está de quando em quando fazer o maior barulho possível. Ele dá murros nas mesas, bate com estrondo as portas, levanta as cadeiras e fá-las cair sobre o assoalho com toda a força, e assim por diante, todo entremeado de palavras escabrosas e porcas” (BARRETO – DH, 1988, p. 54-55). Além dessa passagem, há outra no diário. Na segunda nota, há a seguinte consideração: “É muito difícil reproduzir um delírio de louco, principalmente o deste, que é de uma incoerência inacreditável. Eu quis segui-lo e guardá-lo, já de memória, já por escrito; mas nada pude conseguir, mesmo aproximadamente. Ele acaba em casas de alugar, passa para o curso dos rios, história da guerra do Paraguai, etc.” (BARRETO - DH, 1988, p. 54-55).

A abordagem do romance se assemelha a do diário quanto às características e ações descritas do personagem, com o acréscimo do nome “Capitão Carvalho Nascimento”. Também são perceptíveis as seleções e cortes realizados pelo escritor, uma vez que aproveita basicamente apenas trechos da primeira nota do diário para descrever o paciente.

Além disso, em *O Cemitério dos Vivos*, há passagens nas quais são retratados personagens, que nos remete aos pacientes F.P. e V.O., descritos no diário. No segundo capítulo, o narrador Vicente Mascarenhas menciona dois loucos que são considerados “insuportáveis”: “Aí, tive três companheiros, dos quais dois eram inteiramente insuportáveis, que, a bem dizer, não me deixaram dormir. Um deles era um velho de cerca de sessenta anos, com umas veneráveis barbas de imagem, alto, a que chamavam os outros de São Pedro” (BARRETO - CV, 1988, p. 123). A característica do interno denominado “São Pedro”, “um velho de cerca de sessenta anos”, se assemelha com as de V.O., que é descrito, no diário, como “um velho nortista”. Parte da passagem do romance possivelmente derivou-se do recorte do diário: “Custa-me crer que esses loucos, dois principalmente V.O. e F.P., me

aborreceram e irritaram-me. Esqueço-me de que são loucos e dá-me vontade de vociferar”. (BARRETO-DH, 1988, p.89).

No quarto capítulo do romance, ocorre a descrição de um paciente chamado de “Godofredo Cavalcanti”, um “poeta e homem de jornal”, com o falar desembaraçado e polidez:

Mal tinha acabado a leitura, quando uma voz forte, jovial e atraente, falou a meu lado: - O senhor não é o Vicente Mascarenhas? – Sou. [...] Deu-se a conhecer. Era irmão do Samuel Cavalcanti, jornalista, amigo do Tibério de Belém, também poeta e homem de jornal, e chamava-se Godofredo Cavalcanti. [...] ele falava com desembaraço e siso, e obedecia em tudo às regras de conveniência e polidez (BARRETO - CV, 1988, p. 161).

As características descritas de Godofredo Cavalcanti também se aproximam das de V.O., no que se refere à forma polida e desembaraçada com que o personagem fala, bem como o fato de ser poeta e ter trabalho em um jornal, assim como dizia V.O.: “[...] Quando encontrei V. de O., no corredor do hospício, e ele me falou de forma diferente de todos os outros, como se conhecesse de fato, houvesse lido alguma coisa minha [...] dizendo-se até que trabalhara em um jornal de Minas [...] Demais, recitou-me versos dele” (BARRETO-DH, 1988, p.42). Em contrapartida, cabe ressaltar que os personagens possuem contornos próprios, como o fato do primeiro tratar-se de um “jovem”, “com voz forte, jovial e atraente”, enquanto o segundo é retratado como “um velho nortista”, de “risada seca; fala entre os dentes, sibilando” (BARRETO-DH, 1988, p.87), com uma conotação mais caricata.

Por meio dos pacientes retratados no diário e no romance, tendo em vista os esboços iniciais que foram reaproveitados no espaço ficcional, nota-se a preocupação com a composição da dimensão interna desses sujeitos, sendo expostas suas dores, conflitos, contradições e interesses que movem essas personagens.

Em *O Cemitério dos Vivos*, no que se refere às motivações de escrita para representar os pacientes do hospício, segundo o Mascarenhas: “É incrível que se possa simpatizar ou antipatizar com malucos e com a maluqueira deles; no correr desta narração terei de confessar isso, que me vexa, mas é verdade” (BARRETO-CV, 1988, p. 168). A confissão exposta revela a identificação do narrador com determinados pacientes que lhe inspirava simpatia, como os que lhe causava “antipatia”, o que, de certa forma, deixa entrever o critério de seleção que envolve sobre as motivações do ato de narrar, que é conduzido não apenas pela voz do protagonista, mas ela é intercalada com as demais vozes dos pacientes retratados na trama ficcional. Este procedimento se inicia desde os esboços do diário, por meio da

recorrência de pequenos diálogos registrados, sendo ampliados e intensificados no romance. Dessa forma, Lima Barreto dá visibilidade aos segregados sociais, submetidos à condição de silenciados pela história cultural, proporcionando ao leitor conhecer as diversas experiências de confinamento no hospício. Testemunhar isto, de dentro do hospício, é como reler a história de um lugar visto como desprivilegiado. A sensação de estar à margem se intensifica, traço que alimenta a atividade literária de Lima Barreto, durante a situação extrema de reclusão.

Sob esta perspectiva, o *Diário do Hospício* e *O Cemitério dos Vivos* fazem ecoar o repertório da experiência dos internos no manicômio, submetidos à dinâmica institucional, que visa moldar, intimidar e controlar os indivíduos em seus gestos, nos modos de pensar e sentir. No caso dos protagonistas, ao mesmo tempo em que esses sujeitos são submetidos a esta dinâmica, também são capazes de reagir a ela, ao se valerem de seus escritos para resistir à opressão e ao controle que permeavam o hospício. Nas narrativas há o tom de denúncia, que acaba por divulgar um grave problema social que ultrapassa os muros do espaço asilar, mobilizando os interlocutores mais desavisados.

Ao adentrarmos pelos bastidores de criação em *Diário do Hospício* e *O Cemitério dos Vivos*, é perceptível a presença da elaboração literária como um dos temas centrais, que nos leva a perceber os desdobramentos da escrita barretiana sobre a dimensão da loucura e a atuação política da instituição asilar. Os sentimentos de união, solidariedade e a dor expressa nas páginas revelam uma literatura de valor humano engajada com realidade circundante: “o meu pensamento era para a humanidade toda, para a miséria, para o sofrimento, para os que sofrem, para os que todos amaldiçoam” (BARRETO - CV, 1988, p.145). Este valor se expressa nas escolhas dos elementos narrativos: na abordagem do tema, nas representações do espaço do manicômio, nos esboços das personagens, provenientes em sua maioria das camadas mais pobres, sendo explorados seus contornos internos.

Evidencia-se também a dimensão psíquica do sujeito da escrita, o qual absorve a atmosfera asilar, que, por sua vez, traz marcas indeléveis nesse sujeito, que não se pauta em certezas para representar uma realidade ou narrar uma história: “Pouco me recordo dos doentes que ali encontrei, a não ser do tal menino [...] Não me lembro se tudo que já narrei, foi tudo o que ele me disse ou perguntou; mas, fosse delírio ou fosse verdade, é a imagem dele que ainda hoje associo a lembrança do Pavilhão e a do seu pátio” (BARRETO-CV, 1988, p.128). Ademais, percebe-se que o próprio tempo da narração não se concebe na linearidade cronológica. Estes aspectos destacam a modernidade dos escritos de Lima Barreto, os quais não se fixam apenas no tema de viés social e no teor crítico, uma vez que distendem a forma tradicional do gênero romance, vigente no século XIX.

Em síntese, por meio da observação sobre a composição narrativa dos textos, é possível depreender alguns aspectos convergentes entre eles que se repetem: as imbricações entre elementos biográficos e ficcionais, diferenciando-se quanto ao enquadramento discursivo: de um lado, a ambiguidade que toca a voz narrativa no diário, do outro a recriação operada por meio do narrador-protagonista. Apesar das diferenças quanto às instâncias discursivas, ambas as obras possuem fronteiras instáveis entre o facto e a ficção. Outros aspectos semelhantes são as discussões estabelecidas acerca do tema proposto, sobre o qual se concentram as reflexões críticas dos protagonistas, permeadas, por vezes, pelos seus dramas internos, sendo conjugados em um relato em primeira pessoa. Notam-se também paridades nas descrições dos espaços pertencentes ao hospício (as seções, o pátio, o entorno do hospício e a biblioteca) e na composição da maioria das personagens (os narradores-protagonistas, médicos, guardas, enfermeiros e pacientes). Por fim, os referenciais canônicos auxiliam na composição das obras, tendo em vista as reflexões sobre a finalidade do romance e o seu diálogo com a tradição.

Cabe ressaltar que é justamente nas aparentes redundâncias entre os textos que podemos estabelecer um caminho a ser percorrido sobre o fazer criativo e observar o que predomina nos bastidores de criação das obras. Para tanto, o presente trabalho não busca se prender em verdades absolutas; mas em ampliar as possibilidades de discussão sobre esse processo de criação.

Nesse sentido, os esboços do diário reaproveitados no romance evidenciam o processo de construção narrativa em seu ato, o qual ganha diferentes nuances ao explorar o tema da loucura sob as diversas representações dos pacientes asilados, tendo em vista as modificações e acréscimos realizados. Por meio da construção narrativa dos textos, é possível afirmar que há processos de criação e não apenas um único processo, já que as obras não são compostas apenas por uma sucessão de fragmentos, justapostos para formar um todo. Tal aspecto dialoga com as considerações de Cecília Salles, no que se refere ao procedimento de produção de uma Obra, vinculada à “elaboração de entidades particulares, cada uma das quais atuando dialeticamente sobre a outra. Uma interação de interferências, modificações, restrições e compensações conduz gradualmente à complexidade do todo da composição” (SALLES, 2008, p. 62).

Portanto, ao analisarmos a composição narrativa de *O Cemitério dos Vivos*, grande parte de seus escritos tem como esteio os esboços de *Diário do Hospício*, em que o processo de criação literária é gestado desde os recortes do diário. As articulações e utilizações em comum de elementos estético-narrativos nos dois textos, bem como as relações dialógicas que

estabelecem entre si, levando em consideração sua produção em momentos distintos, são fundamentais para a compreensão do projeto literário de Lima Barreto, seus desdobramentos e reconfigurações após a saída do hospício. Nesse processo, são notórias as modificações sofridas no projeto do autor nos últimos anos que antecederam sua morte, bem como seu empenho em compor textos esteticamente relevantes, que trazem, em suas múltiplas vertentes, as diversas experiências dos marginalizados pela história cultural, por meio de uma linguagem que soube incorporar a riqueza da experiência humana e o diálogo tenso com a tradição literária.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao caminharmos pelos bastidores de criação literária do *Diário do Hospício* é possível depreender o método de trabalho do escritor Lima Barreto, que requer leitura, pesquisa, seleção, citações de fontes teóricas e literárias, apropriações, coleta de dados sobre o hospício, inserção de elementos biográficos, relatos pessoais e esboços de ficção. As diversas anotações, realizadas em folhas soltas, foram organizadas por meio de suas divisões em entradas, apresentando certa contextualização que conduz o leitor à sequência narrativa sobre a dinâmica asilar. Este método se assemelha à prática do *Diário íntimo*, também composto por diversos fragmentos, como esboços de obras do escritor, notas do dia-a-dia, recortes de periódicos com anotações nas margens, citações diversas, dentre outros. Esses textos, mesmo com suas especificidades, evidenciam a escrita limana, que não se restringe ao mero relato íntimo, biográfico e documental, mas é voltada, sobretudo, para o exercício literário. A entrada de abertura do *Diário íntimo* deixa entrever a iniciação de Lima Barreto enquanto escritor, atividade que também incidiu sob a tutela do diário: “Quando comecei a escrever este, uma ‘esperança’ pousou” (BARRETO, 1998, p.7). O diário, portanto, para Lima Barreto, é um espaço relevante onde se coleta um vasto material heterogêneo que serve de matriz<sup>34</sup> para o processo de criação literária.

O diário barretiano, por se tratar de uma obra composta por diversos fragmentos, que evidenciam as etapas de elaboração literária, deixa transparecer ao leitor o modo como Lima Barreto realiza o seu projeto. Como forma de ampliar a análise sobre os bastidores de criação da obra, aliado aos estudos da crítica literária sobre as obras do escritor, foi fundamental ter amparo na crítica genética, no que se refere à abordagem processual de construção de uma obra literária, tendo como base a reunião de distintos materiais que evidenciam os mecanismos construtores. No caso da presente pesquisa, cabe lembrar que foram consultados os manuscritos do escritor, correspondências, entrevista e seu acervo literário. O apoio das notas das edições críticas também foi importante, pois o estudo realizado ocorreu diretamente sobre a obra publicada, tendo em vista o estado precário do manuscrito.

---

<sup>34</sup> Termo extraído dos estudos críticos de Telê Ancona Lopez, utilizado para designar distintos materiais que servem de suporte para o processo de criação literária: “As matrizes são principais quando se ligam ao modo de formar; quando textos ou elementos de um texto – temas, motivos, sequências, cenas, personagens, estilo, tratamento do tempo e do espaço etc – enraízam a (re)criação que se afirma com originalidade e autonomia ao integrar outro contexto”. (2007, p.33).

A análise estabelecida sobre o diário se estendeu ao acervo barretiano, sobretudo, ao *O Cemitério dos Vivos*, já que seus enunciados se relacionam e se constituem reciprocamente. Em um primeiro momento, os textos parecem ser um só, já que há semelhanças quanto à abordagem temática. Porém, em uma leitura detalhada, foram reveladas as diferenças entre os dois no seu processo de construção, tendo em vista a escolha do gênero e a composição dos elementos da narrativa, como no tempo da narração e na inserção de novos personagens, o que revela as várias tentativas para representar a realidade do manicômio. Nesse sentido, o cotejo estabelecido entre o diário e o romance foi importante para evidenciar as contribuições efetivas do primeiro para o desenvolvimento do segundo. Esta leitura, apoiada nos estudos da crítica genética, nos permitiu identificar os contornos do projeto literário do escritor e os diferentes momentos do processo de elaboração das obras, bem como alguns dos princípios básicos que as regem.

Conforme foi exposto ao longo da tese, o *Diário do Hospício* não apresenta uma estrutura tradicional, tendo em vista o descompasso com a cronologia exata, os retoques ocorridos ao longo das entradas e as imbricações entre facto e ficção. Tampouco seus escritos se reduzem à biografia do escritor. Lima problematiza a noção de autoria por meio da natureza híbrida que permeia a voz narrativa, em que as memórias, os impasses e confissões do autor Afonso Henriques de Lima Barreto se coadunam com as de Tito Flamínio e das demais personas criadas por ele. Vemos na composição do texto semelhanças com um mosaico, formado por distintos fragmentos que se encaixam e, juntos, demandam novas interpretações de suas notas e apontamentos.

Dentre as peças que compõem esse mosaico destacam-se: os relatos íntimos, com inserções de dados biográficos, reflexões sobre o fenômeno complexo da loucura, esboços ficcionais, representações sobre a comunidade do hospício - enfermeiros, guardas, médicos e pacientes e o diálogo direto com fontes teóricas e literárias. Cabe, então, retomar cada fragmento, bem como suas contribuições para a composição do romance *O Cemitério dos Vivos*, aspectos que evidenciam as estratégias estéticas escolhidas pelo escritor na composição de seu projeto literário.

No decorrer das entradas do diário barretiano, ocorre, em vários momentos, a presença de relatos pessoais, a começar pelo parágrafo de abertura da primeira entrada: “Estou no Hospício ou, melhor, em várias dependências dele, desde o dia 25 do mês passado. [...] Passei a noite de 25 no pavilhão, dormindo muito bem [...] Amanheci, tomei café e pão e fui à presença de um médico [...] Desta vez, não me fizeram baldear a varanda, nem outro serviço. Já tinha pago o tributo...” (BARRETO-DH, 1988, p.23- 24). Em seus relatos, o diarista expõe

como os seus dias se sucedem no hospício e a sequência de atividades que realiza, os quais fomentam confissões dolorosas:

Digo com franqueza, cem anos que viva eu, nunca poderá apagar-me da memória essas humilhações que sofri. [...] Desde que a minha entrada na Escola Politécnica que venho caindo de sonho em sonho e, agora que estou com quase quarenta anos, embora a glória tenha me dado beijos furtivos, eu sinto que a vida não tem mais sabor para mim. Não quero, entretanto, morrer; queria outra vida, queria esquecer a que vivi, mesmo talvez com perda de certas boas qualidades que tenho, mas queria que ela fosse plácida, serena e medíocre e pacífica como a de todos. Penso assim, às vezes, mas, em outras, queria matar em mim todo desejo, aniquilar aos poucos a minha vida e sumir-me no todo universal. Esta passagem várias vezes no Hospício e outros hospitais deu-me não sei que dolorosa angústia de viver que me parece ser sem remédio a minha dor [...] Não ameí nunca, nem mesmo minha mulher que é morta e pela qual não tenho amor, mas remorso de não tê-la compreendido” (BARRETO-DH, 1988, p.50-51).

Pelos relatos, observamos a projeção de um tom lírico e reflexivo, que projeta uma subjetividade complexa, conflitante, que expõe suas profundas angústias, dores, escolhas, desejos e os caminhos trilhados que levam o diarista à condição de interno de um hospício. Por meio da inserção de um sujeito em crise, observamos esses reflexos no desenrolar da narrativa, na qual não é mais possível narrar de forma constante, bem demarcada, pautada na cronologia. Isto porque o diário barretiano não é capaz de operar dentro da completa referencialidade, voltada uma para representação fiel e acabada da subjetividade. Sendo assim, sua utilização no processo de criação destoa da forma convencional do gênero, ao estabelecer a composição de um “eu” complexo e instável, assim como a própria narrativa.

Ao se valer da narrativa em primeira pessoa e do discurso memorialístico, Lima Barreto problematiza a noção de autoria, deixando entrever a ambiguidade que toca a voz narrativa, com a presença de elementos biográficos (o dia de entrada no hospício, o fato de ter estudado na Escola Politécnica, etc.) e suas imbricações com os esboços ficcionais (a presença de um cônjuge na narrativa, por exemplo). Dessa forma, o escritor leva o leitor a transitar pelas fronteiras instáveis entre o autor e narrador, entre o real e a ficção. Nesse sentido, a ambiguidade que permeia a identidade do sujeito enunciador no *Diário do Hospício* ocorre ao longo da composição da narrativa, manipulada pelo escritor, que coloca sua narração sob constante suspeita, evidenciando um discurso que não é inabalável.

As imbricações das instâncias discursivas no diário revelam uma particularidade do texto que nos leva a diferenciá-lo de *O Cemitério dos Vivos*, já que, no romance, os elementos biográficos se mesclam com os ficcionais para compor um narrador-protagonista, sem que haja uma ambiguidade da identidade narrativa entre o autor e o personagem. O traço distinto

da personagem é demarcado desde o primeiro capítulo da obra: “Quando minha mulher morreu, as últimas palavras que dela ouvi, foram estas [...]: - Vicente, você deve desenvolver aquela história da rapariga, num livro” (BARRETO-CV, 1988, p.97). Notam-se nesta primeira passagem, as construções peculiares do narrador, como a explicitação direta de seu nome e o fato de ter uma esposa. É claro que para análise da obra, a biografia do escritor e suas reflexões críticas são levadas em consideração, já que ele expõe as fissuras desse processo, mas nem por isso Vicente Mascarenhas é reflexo direto do autor na trama ficcional.

Outra peça fundamental para a composição do mosaico no diário é o pensamento crítico sobre a loucura. Observamos as conjugações desse pensamento com as reflexões íntimas do diarista, aliadas às considerações sobre o fenômeno complexo da insanidade: “Que dizer da loucura? Mergulhado no meio de duas dezenas de loucos, não se tem uma impressão geral dela. [...] Há uma nomenclatura, uma terminologia, segundo este, segundo aquele; [...] mas uma explicação da loucura não há” (BARRETO - DH, 1988, p.39). As sucessivas internações de Lima Barreto no Hospital Nacional de Alienados lhe deram oportunidade para observar como eram diagnosticados e tratados os indivíduos tidos como loucos. As reflexões e questionamentos traçados pelo diarista estabelecem uma crítica aos diagnósticos e terminologias médicas adotadas para detectar de forma precisa a doença: “Todas as prosápias sabichonas, todas as sentenças formais dos materialistas, e mesmo dos que não são, sobre as certezas da ciência, me fazem sorrir e, creio que este meu sorriso não é falso, nem precipitado, ele me vem de longas meditações e de alanceantes dúvidas” (BARRETO-DH, 1988, p. 37-38).

O trecho acima foi reaproveitado em *O Cemitério dos Vivos*, em que se manteve a presença de um tom crítico, com algumas modificações na abordagem narrativa. A concepção misteriosa da loucura em contraposição ao determinismo da ciência também é explorada no romance por meio do narrador Vicente Mascarenhas: “Lembrei-me, então, dos outros tempos que supus o universo guiado por leis certas e determinadas [...] leis que a ciência humana iria aos poucos desvendando... Não sorri inteiramente; mas achei tal coisa ingênua e que todo saber humano [...] nunca conseguiria explicar sua origem e destino. Tudo mistério e sempre mistério” (BARRETO-CV, 1988, p. 130).

Nas obras, destaca-se o emprego da linguagem figurada como um recurso estético, que atribui à loucura, uma carga enigmática, diferenciando-se do discurso científico médico. Conforme já exposto, na composição do diário e do romance, o autor alcunhou a loucura com nomes de carga semântica metafórica (“enigma indecifrável”, “misteriosa interrogação”, “horror misterioso”, “véu das trevas” etc.). Essas denominações traçam imagens abstratas que

aproximam a insanidade de novas indagações que ressaltam a sua dimensão irrepresentável, contrapondo-se as categorizações fixas atribuídas pelos médicos. Por meio da representação literária barretiana, o significado da loucura se amplia e ganha descrições singulares.

Aliadas às reflexões sobre a loucura e como forma de desenvolver o tema proposto, o escritor traz para o seu diário notas sobre a população asilar (médicos, guardas, enfermeiros e pacientes) para contrapor as teorias médicas baseadas em discursos genéricos da ciência, evidenciar ações dos procedimentos asilares, influenciados por práticas sociais discriminatórias, além de mostrar a diversidade de pacientes, que não se limitava aos tipos catalogados pelos manuais científicos.

Nos apontamentos sobre os médicos, foram mostradas no diário as inconsistências em relação ao discurso médico, capaz de submeter os internos a diagnósticos e métodos de tratamento, pautado em teorias científicas estrangeiras, sem uma maior reflexão preliminar, como é o caso de um alienista da seção Pinel: “É capaz de ler qualquer novidade de cirurgia aplicada à psiquiatria em uma revista norueguesa e aplicar, sem nenhuma reflexão preliminar, num doente qualquer. É muito amante de novidades, do *vient de paraître*, das últimas criações científicas ou que outro nome tenham” (BARRETO- DH, 1988, p. 30-31). Ao traçar a dinâmica manicomial por meio das diversas notas sobre os alienistas e dos tipos de tratamento fornecidos, Lima Barreto permite ao leitor compreender a atuação desses profissionais e seu discurso segregador sobre o problema social da insanidade.

No diário, também ocorreram referências diretas a alienistas renomados na época, como Juliano Moreira, Henrique Roxo e Humberto Gotuzzo, as quais foram reaproveitadas no *Cemitério de Vivos*, porém com a supressão do nome dessas personalidades, como ocorre com o diretor do hospital: “Conhecia perfeitamente o diretor [...] Deu-me comigo, fez-me sentar ao seu lado e perguntou-me, sem nenhuma censura nas palavras e nem no acento de falar ou no olhar: - Você, Mascarenhas, quer ficar embaixo ou em cima? – Em cima, doutor: lá há uma biblioteca... – Pois bem; vá lá para cima” (BARRETO-CV, 1988, p.157). Este trecho foi derivado da seguinte nota do diário: “[...] fui à presença do doutor Juliano Moreira. Tratou-me com grande ternura, paternalmente, não me admoestou, fez-me sentar ao 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-DH, 1988, p.27). O exemplo acima ilustra a retirada dos elementos biográficos e as escolhas que o escritor faz sobre o que irá compor seu texto, evidenciando a manipulação desses elementos no espaço da criação literária.

Sobre as representações de guardas e enfermeiros, conforme vimos, a maioria dos procedimentos médicos adotados era delegada a esses profissionais, considerados uma peça-

chave para manter o funcionamento do hospício. Um exemplo analisado foi o caso do inspetor Santana, um antigo empregado nas Colônias de Alienados da Ilha do governador: “O enfermeiro-mor ou inspetor era o Santana. [...] Ele fora empregado na Ilha, quando meu pai lá era almoxarife ou administrador, e se lembrava dele com amizade. Deu-me uma cama, numa seção mais razoável, arranjou que eu comesse com os pensionistas” (BARRETO - DH, 1988, p.26). Nessa passagem, assim como em outras, ocorre a utilização das experiências pessoais e marcas biográficas do escritor no processo de criação literária.

A nota acima foi readaptada no espaço ficcional do romance: “Era o inspetor. Era bom homem, conhecera meu pai e se lembrava dele com amizade. Eu não me recordava dele; havia-o visto menino. [...] Deu-me uma cama num dormitório mais razoável, com melhor companhia; e, por sua iniciativa, fez com que eu tomasse as minhas refeições com os doentes mais escolhidos” (BARRETO - CV, 1988, p.146). Nesse caso, destaca-se a relevância do cotejo entre as obras, uma vez que a nota isolada do diário não se trata apenas de um apontamento factual, mas de um substrato de valor literário, que faz parte da composição do romance. Percebe-se, no trecho citado, como Lima Barreto trabalha em cima de sua matriz ao fazer as modificações de um texto para outro, como o corte do elemento biográfico - a supressão do nome do inspetor.

A descrição de guardas e enfermeiros no diário não se dá de forma isolada, pautada apenas em elementos factuais e na supressão de dados biográficos, mas também há passagens envolvendo esses profissionais, em que é realizada a inserção do elemento ficcional. Temos, como exemplo, o trecho da quinta entrada, quando o escritor insere a persona de um narrador-personagem, Tito Flamínio, episódio em que o paciente carrega a cama, sem auxílio do guarda, que assiste a cena, indiferente. De forma bastante similar, esta cena foi reaproveitada em *O Cemitério dos Vivos*, envolvendo o narrador Vicente Mascarenhas. As imbricações entre facto e ficção revelam o processo de criação literária desses profissionais e de como o hospício funcionava por intermédio deles, tendo em vista as práticas de vigilância e punição exercidas, que se relacionam à forte vinculação ideológica de progresso da ciência médica e psiquiátrica.

No que se refere às notas dos pacientes do hospício, levando em consideração os diferentes casos de insanidade, são enumerados diversos fatores que poderiam contribuir para a um comportamento desviante. Dentre os pacientes que compõem a narrativa de *Diário do Hospício*, são retratados os tipos como D.E., Borges, F.P., V.O., indivíduos que ganham contornos próprios, por meio da representação de sua dimensão interna, destoando da suposta massa homogênea delineada pelo nivelamento no hospício.

Além dos nomes citados acima, vale a pena retomar os esboços de um companheiro de dormitório, chamado Alves: “Era um rapaz pálido, de feições delicadas, franzino, que vivia sempre com um lenço na cabeça, bem molhado. A princípio, julguei que fosse para manter a pastinha inalterável, com seu vinco muito nítido no meado da cabeça: mas, bem cedo, vi que não. Uma noite, delirando, ele gritou: – Estão me queimando a cabeça!” (BARRETO – DH, 1988, p. 72). Há mais duas notas nos recortes que fazem referência ao seu nome, revelando suas especificidades e delírios. Essas notas foram aproveitadas em *O Cemitério dos Vivos*, que manteve, inclusive, o nome do personagem: “Era um rapaz fraco, delgado, fino de fisionomia [...] Trazia na cabeça um lenço umedecido, que depois me explicou os serviços que lhe prestava. Alves tinha entrado no terreno das confidências, dos motivos que tinham feito a sua família interná-lo ali” (BARRETO - CV, 1988, p. 178). Comparando os dois textos, ambos têm como foco as descrições físicas e registros fragmentados de falas, os quais deixam entrever a dimensão psíquica do paciente, seus anseios e dramas internos.

O contato direto com os internos promove a formulação acerca das concepções sobre a loucura, o que ressalta a visão crítica do escritor quanto às práticas asilares e os tratamentos no combate à doença. Sob esta perspectiva, o *Diário do Hospício* e *O Cemitério dos Vivos* trazem a lume as experiências fragmentadas e descontínuas dos internos, submetidos à dinâmica manicomial, as quais suscitam uma narrativa baseada em impressões subjetivas, incertezas, que destoam de uma sequência linear acabada. Segundo a ótica do diarista: “É muito difícil reproduzir um delírio de louco [...]. Eu quis segui-lo e guardá-lo, já de memória, já por escrito; mas nada pude conseguir, mesmo aproximadamente” (BARRETO - DH, 1988, p. 54-55).

Cabe ressaltar que os apontamentos que compõem as nove entradas do diário não são escritos de forma isolada. Esses apontamentos conectam-se uns aos outros, sendo notórias as imbricações entre os elementos biográficos, factuais e os esboços ficcionais. Aliados a estes, os recursos expressivos como a linguagem figurada, a oralidade e o tom lírico reflexivo, se coadunam no processo narrativo, sendo perceptível a modernidade do projeto literário barretiano, que não está apenas na questão temática e no discurso crítico.

Por fim, é importante destacar a finalidade do diário e do romance, voltadas para tratar sobre o próprio processo de construção literária. Destaca-se a escritura de Lima Barreto associada às suas leituras, estabelecendo um diálogo direto com seu processo de criação, não omitindo do leitor o modo como constrói seus textos por meio dos referenciais que utiliza. Sob esta perspectiva, a intertextualidade é uma peça importante que compõe o *Diário do*

*Hospício e O Cemitério dos Vivos*, seja pela presença do acervo de Lima Barreto, seja pela presença de textos teóricos e literários canônicos.

No caso da apropriação de temas e elementos estético-narrativos das obras anteriores do escritor, eles culminam com as produções do diário e do romance, o que revela um Lima leitor de suas próprias obras, aspecto importante para composição de seus textos. Vemos as contribuições de *Triste fim de Policarpo Quaresma* que se aproxima das obras por meio da caracterização da loucura e do espaço do hospício. No romance, há descrição da arquitetura do local, contrastando, com um tom de crítica, o hospício como um lugar “meio hospital, meio prisão”, assim como o diário faz posteriormente. O narrador relaciona o hospício a uma “sepultura em vida”, recurso imagético que o escritor destaca tanto no diário, como no futuro romance, a começar pelo título atribuído - “O Cemitério dos Vivos”.

No conto *Dr. Fonseca*, o narrador descreve os diferentes tipos de pacientes do sanatório e da vista do local que dava para a baía, traço que se aproxima das descrições tecidas no *Diário do Hospício* e no *O Cemitério dos Vivos* sobre os pacientes asilados e da paisagem avistada do hospício. As crônicas *As teorias do Dr. Caruru e Da minha cela* contemplam uma temática que expõe as classificações científicas taxativas aos pacientes considerados doentes mentais; *A lógica do maluco* e *Os percalços do budismo* abordam respectivamente sobre os alienistas Juliano Moreira e Humberto Gotuzzo, retratando diálogos estabelecidos entre esses médicos e pacientes do hospício, como forma de estabelecer reflexões sobre a complexidade do fenômeno da loucura, abordagens que se assemelham ao diário e ao romance. É interessante destacar que o fragmento com a citação em francês do teórico Jacques Bossuet<sup>35</sup>, encontrado no diário, posteriormente foi utilizado para a composição da crônica *Os percalços do budismo*, o que mostra também as contribuições do diário que não se limita apenas em compor o romance.

São também notórias as contribuições do conto *Como o homem chegou em O Cemitério dos Vivos*, representação da cena em que ocorre o transporte de um sujeito no carro-forte da polícia até o hospício: “É indescritível o que se sofre ali [...] A carriola, pesadona [...] sobe, desce, tomba pra aqui, tomba pra ali; o pobre diabo lá dentro, tudo liso, não tem onde se agarrar e bate com o corpo em todos os sentidos, de encontro às paredes de ferro” (BARRETO-CV, 1988, p. 122). Tal trecho tem como matriz a seguinte passagem do conto: “[...] o carro solavancava pelos maus caminhos; e o doente, à mingua de não ter onde

---

<sup>35</sup> “Posez l’amour, vous faites naître toutes les passions, ôtez l’amour, vous les supprimez toutes”. Conforme já exposto, esta citação foi escrita em um dos recortes do diário, provavelmente alguns dias antes da publicação da crônica.

se agarrar, ia ao encontro de uma e outra parede de sua prisão couraçada” (BARRETO, 1988, p. 209).

Por meio do levantamento do acervo, são perceptíveis, ao longo da carreira do autor, as frequentes tentativas de abordagem sobre o tema do hospício e da loucura, por diferentes perspectivas. Dessa forma, o diário vai muito além de servir para suportar uma experiência-limite no hospício. No caso de *O Cemitério dos Vivos*, Lima Barreto se serve não só das anotações do diário, mas também de recursos estéticos de seu acervo, conseguindo inseri-los em um novo contexto e ampliar o sentido original de sua matriz. O processo de apropriação ocorre inclusive entre o diário e o romance inacabado, uma vez que a relação entre os textos se dá através de transcrições de trechos quase que na íntegra que podem apresentar acréscimos, cortes e correções, como é o caso da abertura do segundo capítulo do romance: “Entrei no hospício no dia de Natal. [...] 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” (BARRETO - CV, 1988, p. 121). Trata-se da entrada do narrador Vicente Mascarenhas no hospício, passagem extraída, com pequenas alterações, a partir da primeira entrada: “Estou no hospício ou, melhor, em várias dependências dele, desde o dia 25 do mês passado. Estive no pavilhão de observações, que é a pior etapa de quem, como eu, entra aqui pelas mãos da polícia” (BARRETO-DH, 1988, p.23).

Sobre os referenciais canônicos empregados ao longo do diário e do romance, depreende-se a capacidade crítica do autor de conceber a produção de sua obra e as influências da tradição. Contudo, não se trata de diluir o “talento individual” e a “pluralidade” do artista, como cogita T.S. Eliot (1989). Isto porque, ao fazer citações diretas às fontes ou apropriando-se de elementos estéticos, Lima Barreto deixa entrever as frestas desse processo, como é o caso das referências diretas às obras - *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, e *A China e os Chins*, de Henrique Lisboa: o escritor dialoga com essas fontes, como forma de refletir e abordar sobre a dinâmica manicomial e a loucura, se apropriando respectivamente dos termos “bolgia” e “chins” para estabelecer uma analogia desses elementos com o hospício e alguns pacientes da instituição. Do mesmo modo, ocorre com a menção ao episódio do “banho de vapor”, retratado no romance *Recordações da casa dos mortos*, de Dostoiévski, para compor, por meio de analogias e contraposições, o episódio narrado do banho coletivo entre os internos do hospício presente tanto no diário, como no romance inacabado, com diferenças no foco de abordagem.

Há também o apoio em textos teóricos da tradição, capazes de auxiliar na reflexão crítica sobre a loucura e o hospício, como é o caso das considerações do filósofo Catão,

extraídas da obra de Plutarco *A vida dos homens ilustres*: “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” (BARRETO-DH, 1988, p. 80). Esta passagem, assim como outras de valor filosófico citadas, dialoga com a população dos ditos loucos, inserida na dinâmica manicomial. Cabe lembrar que o trecho citado foi extraído de um recorte do diário, o qual deixa de ser um fragmento isolado para ser reaproveitado no romance, com pequenas modificações: “Dizia Catão que os sábios tiram mais ensinamentos dos loucos que estes deles. Deve ser assim, conforme quem os interpela e o tempo que o faz” (BARRETO - CV, 1988, p. 141).

Com base nos referenciais citados, tanto o *Diário do Hospício* como *O Cemitério dos Vivos* são obras compostas por camadas de fragmentos discursivos ou por diversas vozes da tradição, revelando o elo entre o passado e o presente no processo de criação: “os valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo [...] o passado deve ser modificado tanto pelo presente quanto o presente esteja orientado pelo passado” (ELIOT, 1989, p.49). Os recursos intertextuais são transportados para o contexto específico do Hospital Nacional de Alienados e deixam entrever a maneira como Lima Barreto trabalha em cima das referências canônicas, seja pelas apropriações de elementos estéticos, seja pelas analogias e contraposições estabelecidas.

De acordo com a pesquisadora Telê Ancona Lopez (2007), o termo “marginália” se refere às anotações de escritores realizadas nas margens ou entrelinhas das páginas de livros ou em recortes de jornais ou revistas. Essas anotações aproximam o escritor-leitor da obra de referência, revelando tanto a absorção crítica, quanto a apropriação criativa: “as notas marginais que selecionam trechos e palavras, ao recolher, no texto alheio, ideias, concepções, achados de estilo, informações, personagens etc., concretizam, nas obras frequentadas, um celeiro da criação” (LOPEZ, 2007, p.33). Sob esta perspectiva, o *Diário do Hospício* também pode ser considerado uma forma de “marginália”, na medida em que as anotações referentes às obras canônicas ou citações de trechos são utilizadas como matrizes no movimento de elaboração artística do escritor. Um exemplo relevante são os comentários tecidos acerca das leituras que o diarista faz, como é o caso da biografia das personalidades históricas, o filósofo francês Abelardo e sua amada Heloísa, as quais dão origem, posteriormente, no romance *O Cemitério dos Vivos*, aos personagens Vicente Mascarenhas e Efigênia: “Às vezes, para variar, ia até lá [biblioteca] e pegava ao acaso um volume da Biblioteca Internacional de

Obras Celebres e lia. Foi aí que se me ofereceu pela primeira vez o ensejo de ler uma carta de Heloísa e a biografia de Abélard” (BARRETO-DH, 1988, p.65).

Sobre o “celeiro da criação” presente no diário, depreende-se a manipulação de elementos biográficos aliada aos referenciais canônicos, o que contribui para composição criativa da narrativa, já que Lima Barreto se vale da combinação de temas e elementos díspares, o que ressalta sua heterogeneidade. Os referenciais utilizados não são considerados apenas um recurso estético, mas também uma matriz fundamental para a composição da obra, perspectiva que dialoga com as considerações de Telê Lopez: as “matrizes e marginália nos conduzem, por força da intertextualidade e da dimensão documentária, à tentativa de reconstituir, no diálogo, certas instâncias do ato criador enquanto conjugação de leitura e escritura, convergência na esfera intelectual” (LOPEZ, 2007, p.24).

Com base nos exemplos levantados de obras de diferentes gêneros e tipos textuais, os referenciais ao serem reaproveitados no diário e, conseqüentemente, inseridos no universo ficcional do romance, formam um rico e híbrido acervo, de grande valor documental e literário. Em síntese, as referências diretas a escritores da tradição são utilizadas para refletir sobre o tema proposto, compor os elementos narrativos, desenvolver a narrativa, bem como pensar sobre o próprio fazer literário. Isto contribui para o escritor avaliar o que escreveu e, conseqüentemente, fazer os “ajustes” necessários em suas obras (cortar, adicionar, apropriar-se, modificar, etc.): “Cada releitura desencadeia uma reescritura: rasuras e novas versões. É o escritor colocando-se na posição de um leitor suposto que procura pesar o efeito produzido nele pela leitura do texto; assim, uma nova redação procura produzir um melhor efeito nesse leitor especial” (SALLES, 2008, p.54-55).

Para Telê Ancona, as bibliotecas dos escritores têm grande contribuição ao revelarem os caminhos tomados no processo de criação, uma vez que “ligam-se implícita ou explicitamente à gênese de obras, ao nos propor matrizes e, na marginália, materializar instantes da escritura” (LOPEZ, 2007, p.33). A biblioteca presente nas obras de Lima Barreto revelam elementos ideológicos que fizeram parte da formação do escritor, encontrando nela um direcionamento para sua atividade literária. Ademais, pelo fato da intertextualidade ser um recurso estético recorrente no acervo do escritor, isto nos mostra que não há a preocupação de apresentá-lo como se fosse novidade ou uma prática original: “Com espírito normal, nós imitamos, temos sempre modelos”. (BARRETO-DH, 1988, p.55). Nesse sentido, reafirma-se que Lima Barreto fez da intertextualidade um princípio estético para compor seu projeto literário, revelando a organização interna de sua obra e o diálogo com a tradição. Contudo,

não se trata apenas de reproduzir os modelos, mas, de modificar e transformar essa matriz, com a finalidade de renová-la e compor uma obra, com contornos próprios.

Observamos nas obras limanas uma quebra de hierarquia com o cânone, uma vez que ocorre a aproximação do escritor-leitor com seus referenciais, rasurando as fronteiras do tempo e do espaço, ao trazê-los para o tempo narrativo de suas obras e o contexto específico de abordagem. Há a superação da concepção de matriz “pura” e da própria noção de “tradição”, como uma categoria fixa e imutável: “No diálogo, o escritor/leitor supera o passado: a obra e o autor sobre o quais se debruça habitam seu presente [...] O diálogo anula uma hierarquia tácita ao refutar o domínio do que parecia terminado, ao desdenhar os limites do espaço do outro e ao fazer com que o alheio se transmute em matéria adstrita a um novo dossiê de criação” (LOPEZ, 2007, p.33-34).

O procedimento de se valer da biblioteca como matriz ocorre desde os primeiros romances: *Recordações do escrivão Isaías Caminha* e *Triste fim de Policarpo Quaresma*. No primeiro, o personagem Isaías Caminha deixa entrever sua biblioteca simbólica, ao mencionar escritores consagrados que o inspiraram a escrever e a compor seus textos:

Não nego que para isso tenha procurado modelos e normas. Procurei-os, confesso; e, agora mesmo ao alcance das mãos tenho os autores que mais amo. Estão ali “O crime e castigo”, de Dostoiévski, um volume dos contos de Voltaire, “A guerra e a paz”, de Tolstói [...] sob minhas vistas tenho o Taine, o Bouglé, o Ribot e outros autores de literatura propriamente, ou não. Confesso que os leio, que os estudo, que procuro nos grandes romancistas o segredo de fazer. (BARRETO, 2017, p.194)

Ainda que o narrador-protagonista busque nos modelos e formas consagradas o “segredo” do fazer literário, percebe-se o dilema vivido por esse intelectual ao tentar, por meio da escrita, estabelecer um diálogo com a tradição. As tensões desse personagem revelam os conflitos de elaboração de sua obra, que não se reduz a apresentar apenas um ou outro aspecto da realidade, sob premissas deterministas, positivistas e ou românticas, as quais delimitam o mundo através de certezas inabaláveis:

Talvez mesmo seja angústia de escritor, porque vivo cheio de dúvidas [...] Eu não sou literário [...] São [os literários] em geral de uma lastimável limitação de ideias, cheios de fórmulas, de receitas, só capazes de colher fatos detalhados e impotentes para generalizar, curvados aos fortes e às ideias vencedoras, antigas, adstritos a um infantil fetichismo do estilo e guiados por conceitos obsoletos e um pueril e errôneo critério de beleza (BARRETO, 2017, p.194, grifos meus).

Em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, no primeiro capítulo, há referências à biblioteca do personagem Policarpo, na qual predominavam os autores nacionais. O acervo do protagonista é uma matriz que contribui para o desenvolvimento narrativo do romance, já que é ela utilizada para compor as reflexões do personagem, o que culmina em suas ações: “Quaresma estivera muito tempo a meditar qual seria a expressão poético-musical característica da alma nacional. Consultou historiadores, cronistas e filósofos e adquiriu certeza que era a modinha acompanhada pelo violão. [...] tratou de aprender um instrumento genuinamente brasileiro” (BARRETO, 1997, p.19).

A própria composição do protagonista é atrelada aos referenciais citados: “Quaresma era antes de tudo brasileiro [...] não era o estro de Gonçalves Dias ou o ímpeto de Andrade Neves – era tudo isto junto, fundido, reunido, sob a estrelada do Cruzeiro” (BARRETO, 1997, p.14). Nesse sentido, a figura de Policarpo, em um primeiro momento, se aproxima ao ideário romântico, no que se refere a explicar as origens do nacionalismo e ler seu país, pautado apenas nos manuais, livros teóricos e filosóficos que o direcionam a concepções distantes do dinamismo social da Primeira República no Brasil. No entanto, ao rever seus ideais e os fracassos obtidos na tentativa de conceber projetos ditos genuinamente nacionais, ele reflete sobre a inviabilidade de se implantá-los no movimento complexo da realidade.

Em *O Cemitério dos Vivos*, o narrador Vicente Mascarenhas não nega os modelos que o inspiram a escrever e, ao mesmo tempo, ele não deixa de problematizar a concepção do gênero romance sob os moldes do cânone literário:

Pensei em diversas formas, procurei modelos, mas me veio, ao fim dessas cogitações todas, a convicção de que o romance ou a novela seria o gênero literário mais próprio, mais acessível a exprimir o que eu pensava [...] Mas o romance, como a canônica literária do Rio ou do Brasil tinha estabelecido, não me parecia próprio. Seria uma obra muito fria, teria de tratar de um caso amoroso, ou haver nele alguma coisa de parecido com isso. [...] foi tão somente para evitar o escolho do Amor, que comecei a escrever um. (BARRETO-CV, 1988, p.134-135).

Pela explanação do narrador-escritor, é notória a intencionalidade de se conceber uma obra, que mesmo tendo a tradição como apoio, não se pauta no estereótipo do gênero, a começar pela abordagem temática: no início do romance, ao apresentar como se deu seu casamento com Efigênia, Vicente retrata um relacionamento que destoa da premissa romântica, ao não contemplar a concepção de um amor singelo e um casamento idealizado. Apesar de ter se casado, o matrimônio era visto por ele como entrave para obter o reconhecimento enquanto escritor: “Vi logo as desvantagens do casamento. Ficaria preso, não

poderia com liberdade executar o meu plano de vida, [...] o meu casamento era a negação da minha própria obra” (BARRETO-CV, 1988, p.117-118). Logo no segundo capítulo, ocorre o rompimento do casal, com a morte da personagem feminina, fato que orienta a narrativa para “a vida interna dos hospitais de loucos”, na qual Vicente se inseriu, após o falecimento da esposa. O narrador-personagem passa a retratar a realidade inóspita do hospício, repleta de incertezas, regida por um tempo impreciso, composta por indivíduos tidos como instáveis, contraditórios, submersos em suas dores. Esta configuração destoa de um romance romântico, no qual ocorre a conciliação de todos os valores: certezas inabaláveis, personagens sem contradições, tempo delimitado, etc.

Em *Diário do Hospício*, o diarista revela seus múltiplos interesses de estudo e motivações da escrita, como forma de entender e representar o contexto diverso da modernidade. Com isto, admite a inviabilidade de se estabelecer uma obra sob os moldes dos grandes romances estabelecidos no século XIX:

[...] sou levado incoercivelmente para o estudo da sociedade, para os seus mistérios, para os motivos de seus choques, para a contemplação e análise de todos os sentimentos. As formas das coisas que as cercam, e as suas criações, e os seus ridículos, me interessam e dão-me vontade de reproduzi-los no papel e descrever-lhe a sua alma, e particularidades. Ao mesmo tempo, levado para o estudo das sociedades, da sua história, do quid que as anima, arrastado para o estudo do seu destino, sou também capaz de me emocionar diante das coisas e da natureza. Não serei nunca sociólogo, historiador, não serei nunca romancista. Falta-me amor ou ter amado. (BARRETO - DH, 1988, p. 61).

O diarista revela sua intencionalidade de não poder narrar mais, sem que haja fissuras da forma tradicional do gênero romance. Levando em consideração a afirmação acima “nunca serei romancista”, percebe-se uma ressonância com as considerações de Vicente Mascarenhas, sobre não compor um romance conforme o cânone, e com a afirmação de Isaías Caminha: “Eu não sou literário”. Há, portanto, uma percepção crítica aos modelos e estereótipos que delimitavam a forma e o conteúdo de uma obra, sendo considerados obsoletos por não contemplarem os contornos instáveis da modernidade, bem como o complexo processo de formação da subjetividade.

Ao produzir *Diário do Hospício* e *O Cemitério dos Vivos*, Lima Barreto sensibiliza o leitor não apenas pela abordagem temática e reflexões profundas, mas também o direciona para leitura e interpretação do movimento de criação literária, que está além da cronologia e do pacto com a referencialidade, no caso do diário; e do acabamento final, no caso do romance. O escritor ao mostrar seu próprio percurso literário e as várias etapas de escrita,

ressalta o valor de suas obras que está atrelado às tensões do processo de execução e à cadeia infinita de ideias, que revelam a riqueza de possibilidades de combinação dos princípios estéticos.

Pelos caminhos percorridos em *Diário do Hospício* e *O Cemitério dos Vivos*, percebemos um trabalho de criação em movimento, no qual a organização dos textos, anotações marginais, acréscimos, correções, intertextos, entrelaçamento dos discursos desdobram as significações e multiplicam as possibilidades de leitura das obras. Dessa forma, os fragmentos diversos que compõem os textos são origem de informação e seus significados estão inevitavelmente relacionados um ao outro. Afirmação esta que dialoga com as considerações de Cecília Salles: “A criação da obra mostra-se, sob essa ótica, como um sistema complexo e não como uma coleção de dados isolados” (2008, p.30). A partir disso, o cotejo realizado entre as obras foi relevante para depreender as motivações da escrita do escritor Lima Barreto, bem como observar a evolução de um pensamento e seu aperfeiçoamento dentro desse processo. A construção da personagem Efigênia ilustra, por exemplo, essa evolução do pensamento: citada no diário de forma esparsa, por meio de fragmentos isolados, os quais, ao serem inseridos dentro do contexto narrativo do romance, fazem com que a personagem ganhe maior densidade e destaque, sobretudo, nos dois primeiros capítulos. A junção desses fragmentos nos permitiu ver com nitidez, pelo menos, uma parte desse processo criação.

À luz do exposto, as estratégias estéticas optadas por Lima Barreto evidenciam a composição do projeto literário arquitetado pelo escritor. Isto nos mostra um método de trabalho, que envolve pesquisa, seleção, diálogo incessantes com as fontes, sobre as quais o artista se apropria e as transforma em uma arte literária própria, orientando o leitor a perceber o movimento da mão criadora. Como resultado, o *Diário do Hospício*, levando em consideração sua importância para a composição de *O Cemitério dos Vivos*, contribui para os estudos do acervo literário barretiano, uma vez que é uma obra em processo, formada de várias camadas de textos e que suscita novas leituras sobre a escritura do autor e sua percepção sobre a literatura.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. Trad. Jorge de Almeida. *In: ADORNO, Theodor W. Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades, 2003, p. 55-63.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia: inferno**. Trad. Jorge Wanderley. São Paulo: Abril, 2010.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Jandaíra, 2020.

ANTONIO, João. Lima Barreto: aqui e lá fora. *In.: FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de; HOUAISS, Antonio (coord.). Triste fim de Policarpo Quaresma/Lima Barreto: Edição Crítica*. Madri; Paris, México, Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José da Costa Rica; Santiago do Chile: ALLCA XX, 1997. p. 485-487. (Coleção Arquivos; 30).

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

ASSIS, Machado de. **O alienista e outras histórias**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [19--]

BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1964.

BARCELLOS, Sérgio. Aproximações: teorias contemporâneas da literatura, identidade e diário. **Terra roxa e outras terras**, Londrina, v. 9, p. 44-46, 2007.

BARCELLOS, Sérgio. Lima Barreto, homem e literato nos anos 20. *In: FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de; HOUAISS, Antonio (coord.). Triste fim de Policarpo Quaresma/Lima Barreto: Edição Crítica*. São Paulo: ALLCA XX, 1997. p. 405-412. (Coleção Arquivos; 30).

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **O cemitério dos vivos: memórias**. São Paulo: Brasiliense, 1956.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Diário do hospício; O cemitério dos vivos**. Rio de Janeiro, Biblioteca Carioca, 1988.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Diário do hospício; O cemitério dos vivos**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Diário do hospício e O cemitério dos vivos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Diário do hospício**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, manuscritos disponíveis em microfilme, código: 34A, 01, 0915A-B.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Correspondência, ativa e passiva**. São Paulo: Brasiliense, 1956. 2 t.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Numa e a ninfa**. Rio de Janeiro: Garnier, 1989.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Histórias e sonhos**. São Paulo: Brasiliense, 1956.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Bagatelas**. São Paulo: Brasiliense, 1956.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. Prefácio. **Floreal**, Rio de Janeiro, n.1, p. 3-7, out. 1907.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. Pretexto. **Floreal**, Rio de Janeiro, n.1, p. 29-32, out. 1907.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Um longo sonho do futuro: diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graphia, 1998.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá**. Rio de Janeiro: Garnier, 1990.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Clara dos Anjos**. Rio de Janeiro: Àtica. 1997.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BIRMAN, Daniela. Testemunhos visuais na literatura do hospício: Lima Barreto e Maura Lopes Cançado. **Literatura e Autoritarismo**, Santa Maria, n. 31, p. 99-100, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/31393>. Acesso em: 6 jun. 2019.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 2: a experiência-limite**. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

BOSI, Alfredo. O Cemitério dos Vivos: testemunho e ficção. *In*: BARRETO, Afonso Henriques de Lima de. **Diário do hospício; O cemitério dos vivos**. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 11-39.

BORGES, Jorge Luis. Borges e eu. *In*: BORGES, Jorge Luis. **O fazedor**. Trad. Josely Vianna Baptista. Companhia das Letras, 2008.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. *In*: BORGES, Jorge Luis. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Globo, 2000. v. 2.

BOSI, Alfredo. Prefácio. *In*: MASSI, Augusto; MOURA, Murilo Marcondes de (org.). **Diário do hospício; O cemitério dos vivos**. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 11- 39.

CANDIDO, Antonio. Os olhos, a barca e o espelho. *In*: CANDIDO, Antonio. **A educação**

**pela noite e outros ensaios.** São Paulo: Ática, 1997. p. 39–50.

CAPONI, Sandra. Degeneración y eugenesia en la historia de la siquiatria brasileña: Renato Kehl y los heredo-degenerados. **História, Ciências, Saúde**, Rio de Janeiro, v.25, supl., p.159-178, ago. 2018. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010459702018000900159](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010459702018000900159). Acesso em 6 jun. 2019.

CECHINEL, André. Notas sobre o conceito de Tradição em T.S. Eliot (à luz dos escritos filosóficos iniciais do autor). **ALEA**, Rio de Janeiro, v. 19/2, p. 291-305, maio/ago. 2017.

COSTA, Jurandir Freira. **História da psiquiatria no Brasil: um corte ideológico.** Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **O espelho do mundo: Juquery, a história de um asilo.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

DELCASTAGNÉ, Regina. Espaços possíveis. In: DELCASTAGNÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado.** Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012. p. 109-145.

DOSTÓIEVSKI, Fiodor. **Recordações da casa dos mortos.** Trad. Fernanda Pinto Rodrigues. São Paulo: Edibolso. 1978.

DUMAS, Catherine. Diário íntimo e ficção: contribuição para o estudo do diário íntimo a partir de um corpus português. **Colóquio Letras**, n. 131, p. 125-132, jan. 1994. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4298220>. Acesso em: 8 out. 2019.

ELIOT, T.S. **Ensaio.** São Paulo: Arte Editora, 1989.

ENGEL, Magali Gouveia. Os Henriques de Lima Barreto e as experiências com a loucura: um destino inexorável? **Mosaico**, Goiana, v. 14, p. 8-26, 2021.

ENGEL, Magali Gouveia. **Os delírios da razão: médicos, loucos e hospícios (Rio de Janeiro, 1830- 1930).** Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2001.

FACCHINETTI, Cristiana. No labirinto das fontes do Hospício Nacional de Alienados. **História, Ciências, Saúde**, Rio de Janeiro, v.17, supl.2, p.733-768, dez. 2010. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59702010000600031&script=sci\\_abstract&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59702010000600031&script=sci_abstract&tlng=pt). Acesso em: 6 jun. 2020.

FANTINATI, Carlos E. **O profeta e o escrivão: estudos sobre Lima Barreto.** São Paulo: HUCITEC, ILPHA, 1978.

FERREIRA, Ceila Maria; FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de (org.). **Lima Barreto, caminhos de criação: Recordações do escrivão Isaías Caminha.** São Paulo: EDUSP, 2017.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de; HOUAISS, Antonio (coord.). **Triste fim de Policarpo Quaresma/Lima Barreto: Edição Crítica.** São Paulo: ALLCA XX, 1997. (Coleção Arquivos; 30).

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

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. Fragmento de história, lembrança de paisagem: Lima Barreto, colecionador de retalhos. **Revista de Letras**, UNESP, São Paulo, v. 43, n. 2, p.75-88, jul. 2003.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. **Trincheiras de sonho: ficção e cultura em Lima Barreto**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. Lima Barreto: a ousadia de sonhar. *In:* FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de; HOUAISS, Antonio (coord.). **Triste fim de Policarpo Quaresma/Lima Barreto: Edição Crítica**. São Paulo: ALLCA XX, 1997. p. 371-401. (Coleção Arquivos; 30).

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. Cotidiano de ficção: escrita de vida e morte. *In:* FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de; HOUAISS, Antonio (coord.). **Triste fim de Policarpo Quaresma/Lima Barreto: Edição Crítica**. São Paulo: ALLCA XX, 1997. p. 275-285. (Coleção Arquivos; 30).

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. Sensibilidade moderna e romance em Lima Barreto. **Machado de Assis em linha**, Rio de Janeiro, v.7, n. 14, p. 126-136, dez. 2014. Disponível em: [http://machadodeassis.net/revista/numero14/rev\\_num14\\_artigo07.pdf](http://machadodeassis.net/revista/numero14/rev_num14_artigo07.pdf). Acesso em: 10 fev. 2020.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. Múltiplas faces de Lima Barreto. **A Terra é Redonda**, p. 1-11, maio de 2021. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/multiplas-faces-de-lima-barreto>. Acesso em: 28 maio 2021.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. **Lima Barreto em Quatro tempos**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2019.

FIGUEIREDO, Eurídice. Formas e variações autobiográficas. A autoficção. *In:* FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. Trad. Raquel Ramallete. 33. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Trad. Antônio Fernando Cascais. Lisboa: Nova Vega, 2006.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na idade clássica**. Trad. José Teixeira Coelho-Neto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FRAYZE-PEREIRA, João A. **O que é loucura**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

GALÍNDEZ-JORGE, VERÓNICA. Crítica genética e crítica literária. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 28-29, jan./mar. 2007. Disponível em:

<http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v59n1/a14v59n1>. Acesso em: 3 nov. 2022.

GENETTE, Gerard. **Paratextos editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GENS, Rosa Maria de Carvalho; OLIVEIRA, Ana Lúcia Machado. Lima Barreto, o fato e a ficção. *In*: BARRETO, Afonso Henriques de Lima de. **Diário do hospício; O Cemitério dos Vivos**. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1988. p. 11-15.

GOFFMAN, Erving. **Manicômios, prisões e conventos**. Trad. Denise M. Leite. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GOMES, Eugênio. Prefácio. *In*: BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **O Cemitério dos Vivos: memórias**. São Paulo: Brasiliense, 1956. p. 9-21.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Dp&A, 2005.

HARVEY, David. Modernidade e modernismo. *In*: HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Trad. Adail Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992. p. 20-44.

HAY, Louis, **A literatura dos escritores: questões da crítica genética**. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2007.

HERSCHMANN, Micael; KROPF, Simone. **Missionários do progresso: médicos, engenheiros e educadores no Rio de Janeiro 1870-1937**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1996.

HIDALGO, Luciana. **Literatura da urgência: Lima Barreto no domínio da loucura**. São Paulo: Annablume, 2008.

HOUAISS, Antonio. Prefácio. *In*: FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de; HOUAISS, Antonio (coord.). **Triste fim de Policarpo Quaresma/Lima Barreto**: Edição Crítica. São Paulo: ALLCA XX, 1997. p. 472-481. (Coleção Arquivos; 30).

JACÓ-VILELA, Ana Maria; ESCH, Cristiane Ferreira; COELHO, Daniela Marques; REZENDE, Marcelo Santos. Os estudos médicos no Brasil no século XIX: contribuições à psicologia. **Memorandum**, n. 7, p. 138-150, 2004. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos07/artigo09.pdf>. Acesso em: 5 set. 2019.

LEÃO, Jacqueline Oliveira. **Prática autoficcional: tentativas de apreensão de um conceito. Em Tese**, UFMG, Belo Horizonte, v. 21, n. 3, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17851/1982-0739.20.3.91-106>. Acesso em: 5 set. 2019.

LE GOFF, Jacques. **Os intelectuais na Idade Média**, Lisboa: Gradiva, 1990. p.57-58.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau a internet**. Trad. Jovita Maria Noronha e Maria Inês Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LIMA, André Luiz Dias. **Lima Barreto e Dostoiévski: vozes dissonantes**. 2009. 226 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

LOPEZ, Telê Ancona. A criação literária na biblioteca do escritor. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 59, n. 1, jan./mar. 2007. Disponível em: [http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S000967252007000100016](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S000967252007000100016). Acesso em: 3 nov. 2022.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARCANTONIO, Jonathan Hernandes. A loucura institucionalizada: sobre o manicômio e outras formas de controle. **Psicólogo informação**, ano 14, n. 14, p. 139-159, jan/fev. 2010. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S141588092010000100009](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S141588092010000100009). Acesso em: 3 ago. 2020.

MARTINS, Faedrich Anna. Os perfis da literatura de introspecção: o diário em Vírgílio Ferreira e a autoria na autoficção. **Desassossego**, n. 9, jun. 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/59410>. Acesso em: 4 abr. 2019.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

NEVES, Rodrigo Jorge Ribeiro. **Graciliano Ramos, o insone encarcerado**. 2016. 164f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

OAKLEY, R.J. **Lima Barreto e o destino da literatura**. São Paulo: UNESP, 2011.

ODA, Ana Maria Galdini Raimundo; DALGALARRONDO, Paulo. *Juliano Moreira: um psiquiatra negro frente ao racismo científico*. **Brasileira Psiquiátrica**, v.4, n. 22, p. 178-179, 2000. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1516-44462000000400007&script=sci\\_arttext](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1516-44462000000400007&script=sci_arttext). Acesso em: 7 maio 2021.

ODA, Ana Maria Galdini Raimundo. *Juliano Moreira: clima, raça, civilização e enfermidade mental*. **Brasileira Psiquiátrica**, v. 17, n. 2, 2012. Disponível em: <https://www.polbr.med.br/ano12/wal0212.php>. Acesso em: 22 out. 2021.

PATTO, Maria Helena Souza. Estado, ciência e política na Primeira República: a desqualificação dos pobres. **Estudos avançados**, v.13, n. 35, p. 167-198, 1999. Disponível em: <https://bit.ly/3eCpr5y>. Acesso em: 3 jan. 2020.

PEREIRA, Astrojildo. Confissões de Lima Barreto. In: FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de; HOUAISS, Antonio (coord.). **Triste fim de Policarpo Quaresma/Lima Barreto**: Edição Crítica. São Paulo: ALLCA XX, 1997. p. 465-471. (Coleção Arquivos; 30).

PEREIRA, Mário Eduardo Costa. Morel e a questão da degenerescência. **Latinoam. Psicopat. Fund.**, São Paulo, v. 11, n. 3, p. 490-496, set. 2008.

PESSOTI, Isaias. **Os nomes da loucura**. São Paulo: Editora 34, 2000.

REIS, Eloésio Paulo dos. Loucura e literatura: esboço de um mapa. **Trem de Letras**, v.1, n, 1, p. 1-15, nov. 2012. Disponível em: <https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/tremdeletras/article/view/73>. Acesso em: 8 nov. 2020.

RESENDE, Beatriz. Lima Barreto: a opção pela marginália. *In*: FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de; HOUAISS, Antonio (coord.). **Triste fim de Policarpo Quaresma/Lima Barreto**. Edição Crítica. São Paulo: ALLCA XX, 1997. p. 544-548. (Coleção Arquivos; 30).

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

RESENDE, Beatriz; VALENÇA, Raquel (org.). **Toda crônica: Lima Barreto**. Rio de Janeiro: Agir, 2004. 2v.

REZENDE, Maria Valéria. **Quarenta dias**. 7. ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo: EDUC, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP/Annablume, 1998.

SANTIAGO, Silviano. Uma ferroada no peito do pé: dupla leitura de Triste fim de Policarpo Quaresma. *In*: SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 163 - 181.

SANTUCCI, Jane. **Cidade rebelde: as revoltas no Rio de Janeiro no início do século XIX**. Rio de Janeiro: Casa das letras, 2008.

SCHWARTZ, Roberto (org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O esplendor das coisas: o diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin. **Escritos**, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, ano 3, p. 161-185, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Ler o livro do mundo Walter Benjamin: romantismo e crítica poética**. São Paulo: FAPESP; Iluminuras, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma: um novo paradigma. *In*: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Ed. 34, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura de testemunho. *In*: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **CULT**, p. 40-47, jun. 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. **Metamorfoses**, v. 10, n. 2, p.176-178, 25 maio 2010. Disponível em:

<https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/21820/12159>. Acesso em: 7 maio 2020.

SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **Contos completos de Lima Barreto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). Lima Barreto: termômetro nervoso de uma frágil República. *In*: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **Contos completos de Lima Barreto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 15-53.

SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **Lima Barreto: triste visionário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SEVCENKO, Nicolau. Lima Barreto e a “República dos Bruzundangas”. *In*: SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 161-194.

SEVCENKO, Nicolau. Lima Barreto, a consciência sob assédio. *In*: FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de; HOUAISS, Antonio (coord.). **Triste fim de Policarpo Quaresma/Lima Barreto: Edição Crítica**. São Paulo: ALLCA XX, 1997. p. 318- 350. (Coleção Arquivos; 30).

SEVCENKO, Nicolau. Euclides da Cunha e Lima Barreto: sintonias e antinomias. *In*: SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 119-129.

SIBILA, Paula. **La intimidad como espectáculo**. Buenos Aires: Fondo Cultura Econômica, 2008.

SILVA, Cinthia Mara Cecato da. **Do vivido ao escrito: o testemunho de Lima Barreto em Diário de hospício e O cemitério dos vivos**. 2017. 256 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES, 2017.

SOIHET, Rachel. O que acham da mulher. *In*: SOIHET, Rachel. **Condição feminina e formas de violência: mulheres pobres e a ordem urbana- 1890-1920**. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1989. p. 81-140.

VECCHI, Roberto. Seja moderno, seja brutal: a loucura como profecia da História em Lima Barreto. *In*: HARDMAN, Francisco Foot (org.). **Morte e Progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. p. 111-124.

VERNE, Jules. **20 mil léguas submarinas**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

WERKEMA, Andréa Sirihal. Entretexos: Borges e Machado de Assis. **O eixo e a roda: Belo Horizonte**, v. 9/10, p. 167-177, 2003/2004.

WILLEMART, Philippe. **Bastidores da criação literária**. São Paulo: Iluminuras, 1999.