

## Cartografias da intimidade na literatura brasileira: os diários de Lima Barreto

*Elizabeth Gonzaga de Lima\**

**RESUMO:** Este trabalho investiga a escrita autobiográfica no contexto de fins de século XIX na literatura brasileira. A análise propõe como base a escrita íntima de Lima Barreto em seus diários. Essa tangência entre biografia e arte ilumina um de seus pressupostos mais caros, o exercício de uma literatura comprometida com o social – contar a própria dor e marginalização é também contar o sofrimento e a exclusão do outro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Escrita autobiográfica, Lima Barreto, diários.

**ABSTRACT:** This paper researches autobiographical writing in the context of the end of XIX century in Brazilian literature. The analysis has in its base the intimate writing of Lima Barreto in his diaries. This relation between biography and art enlightens one of his dear presuppositions, a literature undertaken with social – telling his own pain and marginalization is also a way of articulating the pain and exclusion of the other.

**KEYWORDS:** Autobiographical writing, Lima Barreto, diaries.

A conjunção de uma série de fatores tornou-se determinante para que, no século XIX, o panorama literário-cultural da Europa fosse marcado pelo culto do autoconhecimento e pela expansão da literatura do eu. O pensamento renascentista e humanista configurou-se como base da secularização e do individualismo consolidado pela Ilustração. Quadro que preparou o espírito da intelectualidade em diversos setores para a busca do conhecimento de si.

A organização política e social baseada na autonomia do indivíduo, somada ao avanço do protestantismo, influiu para que os homens tomassem consciência de seu valor pessoal, favorecendo, dessa maneira, as condições

---

\* Professora doutora da área de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal da Bahia (UFBA) – Salvador (BA).

para os relatos íntimos. Além disso, o crescimento da alfabetização na Europa, combinado às estratégias de distribuição de livros, torna a ficção mais acessível à classe burguesa. Os romances de família e de costumes, encharcados de subjetivismo e moralismo, lidos em casa, se convertem em substitutos da leitura bíblica e devocional convertendo-se em alimento para a vida interior dos leitores.

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

Ao contrário do narrador anônimo e ubíquo que tudo sabe, abrange integralmente o domínio do romance e penetra com toda a liberdade nas idéias mais recônditas de suas personagens, a voz na primeira pessoa tem algo de intimidade: ao relatar de sua perspectiva a história que se desenrola, o narrador abre para compartilhar o tipo de confidência que se espera de um amigo, numa atmosfera confessional. (Gay, 1999, p.294)

É provável que a idéia de narrar a própria história tenha sido animada pelas leituras desses romances em primeira pessoa, por ocorrer ao leitor a possibilidade de se tornar narrador e personagem de seu enredo pessoal. Contudo, o marco para as denominadas escritas do eu, e modelo de introspecção para a literatura ocidental, é a publicação das *Confissões* de Santo Agostinho, como aponta Auerbach (1972, p.60): “Sua influência foi das maiores, não somente sobre toda a cultura européia; toda a tradição européia da introspecção espontânea, da investigação do eu, remonta a ele”.

Os *Ensaio*s de Montaigne, no século XVI, e as *Confissões* de Rousseau no século XVIII são também obras de referência. Se os *Ensaio*s de Montaigne são considerados modelo para a autobiografia moderna, as *Confissões* de Rousseau romperam a tradição de a escrita íntima ser prerrogativa de personalidades militares, políticas, eclesiásticas ou nobres, como assinala Starobinski (1995, p.191):

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

Ao expor a intimidade, derramando os sentimentos, revelando a alma de um homem do povo, destituído de títulos e capital, Rousseau termina por conquistar grande ressonância junto aos românticos franceses, como aponta Hauser (1995, p.561): “Para os poetas do pré-romantismo existe uma relação direta entre o homem simples, honesto, vivendo em modestas condições burguesas, que surge agora pela primeira vez como um ideal de literatura”.

Influenciados pelo espírito da época, da investigação do eu, associado ao encantamento com obras de lastro confessional, cidadãos comuns, artistas e escritores se sentiram animados em escancarar suas experiências pessoais. Com isso, reivindicam sua diferença e singularidade em meio a um intenso processo de despersonalização, em virtude das modificações sociais e econômicas pelas quais passava a Europa. Razões que acabaram motivando uma larga produção de literatura íntima: “autobiografias e os autorretratos, as biografias, romances e obras históricas sobre o caráter das pessoas adquiriam a força de consideráveis indústrias domésticas; em que os diários e a correspondência íntima se tornaram mais comuns e mais reveladores do que nunca” (Gay, 1999, p.16).

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

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

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

Quatro grandes temas presidem à formação da literatura brasileira como sistema entre 1750 e 1880, em correlação íntima com a elaboração de uma consciência nacional: o conhecimento da realidade local; a valorização das populações aborígenes; o desejo de contribuir para o progresso do país: a incorporação aos padrões europeus. No interior desses limites os poetas contarão as suas mágoas, os romancistas descreverão as situações dramáticas, os ensaístas traçarão as suas fórmulas. No fundo do desabafo mais pessoal ou da elucubração mais aérea, o escritor pretende inscrever-se naquelas balizas, que dão à nossa literatura, vista no conjunto, esse estranho caráter de nativismo e estrangeirismo; pieguice e realidade; utilitarismo e gratuidade. (Candido, 1975, p.66-7)

É inegável que a curiosidade acerca da investigação do eu, do individualismo, estava bem distante do horizonte brasileiro, pois as intenções da literatura nacional eram programáticas. No entanto, Antonio Candido, em “Poesia e ficção na autobiografia” (1989b, p.52), observa a vocação dos poetas mineiros do século XVIII para a literatura em primeira pessoa, em especial a autobiografia. Uma das primeiras obras de introspecção reconhecida pelo estudioso é *Marília de Dirceu*, confissão em verso, além de uma mini-autobiografia, *Apontamentos para se unir ao ca-*

*tálogo dos acadêmicos da Academia Brasileira dos Renascidos*, de Cláudio Manuel da Costa.

Segundo Candido, Minas Gerais produziu tanto autobiografias excelentes quanto medíocres. No primeiro caso, *Minhas recordações*, de Francisco de Paula Ferreira de Resende, “escritas de 1887 a (provavelmente) 1890 e publicadas apenas em 1944”, (ibidem, p.53) além de *Minha vida de menina*, escrita por Helena Morley nos últimos anos do século XIX: “uma das obras-primas da literatura pessoal no Brasil” (ibidem, p.54). No segundo caso, *Minhas memórias*, de Visconde de Nogueira Gama, “descosidas apesar de contar fatos curiosos e transcrever documentos importantes” (ibidem, p.54).

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

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

A escrita em primeira pessoa constitui um domínio imenso e solidário no seio do qual devem coexistir todos os textos redigidos por um indivíduo exprimindo-se em seu próprio nome para evocar incidentes, sentimentos e acontecimentos que lhe dizem respeito pessoalmente. Tais documentos têm a característica de testemunho que levam o autor a considerar fatos de sua vida particular, e mesmo sua vida pública e social desde que relatados do ponto de vista do protagonista da aventura. (Gusdorf, 1991, p.360, apud Mutran, 2002, p.35)

Se a perspectiva básica da autobiografia parte do ângulo de visão do indivíduo, isso sinaliza que uma de suas marcas reside no caráter pessoal e específico de cada texto. Dessa maneira, é provável que exista uma base comum, qual seja, o prazer em recordar o passado, quando os sen-

timentos íntimos se misturam aos sentimentos de um tempo vivido e de seu respectivo mundo. Nessa fusão de momentos, o passado renasce junto às emoções revividas na tentativa de segurar o tempo, substância fluida.

A relevância dessas obras nacionais não reside em seu valor estético, sua importância primordial é de serem testemunhos privilegiados de uma época e seus eventos, quando a escrita íntima se torna coletiva: “A experiência pessoal se confunde com a observação do mundo e a autobiografia se torna heterobiografia, história simultânea dos outros e da sociedade” (Candido, 1989b, p.56). Para um país de passado colonial, onde muito pouco de sua memória é preservada, esses retalhos de vida terminam por (re)compor parte de sua história, recomposição na qual o indivíduo e a sociedade formam um elo indivisível.

É preciso compreender, no entanto, que não é qualquer indivíduo em qualquer lugar ou momento que escreve sobre sua vida. Nesse sentido, Clara Rocha (1977, p.72) assinala:

é necessário que ele tenha consciência da singularidade de sua existência, o que implica um certo grau de individualismo; e, por outro lado que esta singularidade lhe pareça suficientemente exemplar para poder interessar alguém, depois de tal ter acontecido com ele próprio.

Partindo dessa prerrogativa, *Minha formação*, de Joaquim Nabuco, publicada em 1900, é exemplar nesse sentido. Autobiografia de intenção político-pedagógica na qual o autor narra o desenvolvimento de sua personalidade. A inspiração de Nabuco, segundo se sabe, é decorrente de *Um estadista do império*, biografia histórico-política de Tomás Nabuco de Araújo, pai do escritor. E é o próprio Joaquim Nabuco (1979, p.117) quem explica o projeto de *Minha formação*:

A primeira idéia fora contar a minha formação monárquica, depois; alargando o assunto, minha formação político-literária ou literário-política, por último, desenvol-

vendo-o sempre, minha formação humana, de modo que o livro confinasse com outro, que eu já havia escrito antes sobre minha reversão religiosa.

Considerando que o autobiógrafo é antes de tudo seletivo, o que implica uma modelação da própria imagem ao longo da escrita, Nabuco (1979, p.22) não foge disso ao esculpir um perfil cosmopolita bem ao gosto do *fin-de-siècle*: “Sou antes um espectador do meu século do que do meu país; a peça é para mim a civilização, e se está representando em todos os teatros da humanidade, ligados hoje pelo telégrafo”. Esse cosmopolitismo de Nabuco não possui caráter negativo, antes, descortina um mundo de liberdade e cidadania que contrasta com a pátria brasileira. É possível que essas conquistas européias em relação aos direitos do indivíduo tenham influenciado seu engajamento na causa abolicionista.

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

O mito de Narciso, para Gérard Genette (1966, p.21), conjuga dois motivos – reflexo e fuga. A contemplação ou o reflexo é uma das marcas da escritura autobiográfica – o desdobramento do eu se manifesta na escrita; corpo e letra acabam possuindo a mesma relação. O interior da escritura íntima abriga também o motivo da fuga, ao mesmo tempo que o sujeito aspira à eternidade pela escrita, ele teme não se reconhecer nela.

Tal espelhamento e temor podem ser observados nas palavras de Joaquim Nabuco (1979, p.3-4) ao apresentar sua obra:

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

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

Se no fundo de todo autobiógrafo existe um Narciso, como assinala Gérard Genette (1966), a imagem que o abolicionista molda ao longo de suas confidências, nesse sentido, é duplamente paradigmática: primeiro porque desfila erudição, escolhe episódios instigantes, relata viagens sedutoras, conta a respeito de grandes decisões no cenário nacional; segundo, porque suas revelações deixam transparecer sua estatura ética, o desejo de melhorar o país, e interpretá-lo a partir de seu lugar social. Um relato desse nível provoca no leitor o encantamento com a brilhante figura do estadista. Assim, o tom reflexivo, com vistas ao meio político e social, marca suas memórias:

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

[...]

O meu drama com ser francês, de procedência, de motivo sentimental, elevava-se, como composição literária, acima do espírito de nacionalidade, visava à unidade da justiça, do direito do ideal entre as nações... (ibidem, p.52-3)

Além das razões reconhecidamente autobiográficas que movem um relato íntimo – testemunho de seu tempo, busca do conhecimento do eu, o prazer de recordar o passado, a luta contra o escoar do tempo –, Nabuco demonstra o desejo de fazer conhecer seu ideário, em particular as motivações políticas e, especialmente, o envolvimento com

a causa abolicionista. No entanto, se essa exposição, por um lado, apresenta um traço de vaidade, por outro, contribui para a reconstituição de parte da história brasileira. Esse movimento, que desvela as minúcias da vida privada e alcança a vida pública capta uma indiscutível relação de reciprocidade entre privacidade e dimensão pública.

Se *Minha formação* representa o relato autobiográfico baseado na trajetória intelectual e política no cenário cultural do século XIX, Machado de Assis, um dos maiores expoentes do período, lança mão de formas autobiográficas para a experimentação estética e a observação social.

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

A dificuldade de se traçar limites rígidos para a diversidade dos gêneros literários, todavia, levou Lúcia Miguel Pereira (1988, p.65) a considerar *Helena, Iaiá Garcia e Casa Velha* livros autobiográficos: “Com mil cautelas e rodeios, discutiui neles Machado de Assis uma questão que na mocidade muito o preocupou: a luta entre a sociedade e o indivíduo que se quer elevar. O drama do ambicioso, do homem superior vindo do meio humilde. O seu drama”.

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

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço, a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. (Assis, 1968, p.11)

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

Eu confessarei tudo o que importar à minha história. Montaigne escreveu de si: *ce ne sont pas gestes que j'écris; c'est mon essence*. Ora, há só um modo de escrever a própria essência, é contá-la toda, o bem e o mal. Tal faço eu, à medida que me vai lembrando e convidando a construção ou reconstrução de mim mesmo. (Assis, 1983, p.93)

Em *Memorial de Aires*, Machado aproveita a forma do diário para mostrar o plácido cotidiano de um diplomata aposentado. Anotar os acontecimentos do dia para o conselheiro Aires é uma maneira de driblar a solidão, a velhice e o ócio:

Qual! Não posso interromper o *Memorial*; aqui me tenho outra vez com a pena na mão. Em verdade, dá certo gosto deitar ao papel cousas que querem sair da cabeça, por via da memória ou da reflexão. Venhamos novamente à notação dos dias. (Assis, 1938, p.127)

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

sáveis por confundir críticos e leitores que, além de não encontrarem equivalência entre a obra e a vida íntima do escritor, tomam contato com a particularidade de um brasileiro endinheirado que, mediante a volubilidade íntima do descompromisso, aponta a generalidade da filosofia, da política etc. Elementos empregados pelo narrador-personagem, em proveito próprio, como assinala Roberto Schwarz (1997b, p.78) em relação a *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

Trata-se, noutras palavras, de um livro escrito contra seu pseudo-autor. A estrutura é a mesma de *Dom Casmurro*: a denúncia de um protótipo e pró-homem das classes dominantes é empreendida na forma perversa da auto-exposição “involuntária”, ou seja, da primeira pessoa do singular usada com intenção distanciada e inimiga.

Cabe, no entanto, a advertência aos curiosos – a capacidade do “bruxo de Cosme velho” em manejar as cortinas da ficção –, e é Augusto Meyer (1964, p.160) quem nos conduz ao entendimento da representação desse eu ficcionalizado:

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

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

Esses fragmentos recolhidos nas vidas íntimas, dentro ou fora da ficção, refletem a vida coletiva brasileira daquele período, compondo, dessa maneira, uma espécie de

mosaico: de um lado, Joaquim Nabuco, o homem político, erudito, revela seu poder de intervenção no cenário social ao participar da causa abolicionista; de outro, Machado de Assis apresenta os artifícios autobiográficos para representar a intimidade de uma classe que vivia aparentemente no compasso dos discursos instituídos, mas que os atos cotidianos a desmentiam, em uma espécie de “desconcerto”:

O nosso discurso impróprio era oco também quando usado propriamente. Note-se, de passagem, que este padrão irá repetir-se no século XX, quando por várias vezes juramos, crentes de nossa modernidade, segundo as ideologias mais rotas da cena mundial. Para a literatura, como veremos, resulta daí num labirinto singular, uma espécie de oco dentro do oco. Ainda aqui, Machado será o mestre. (Schwarz, 2000, p.21)

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

Se Machado de Assis notabilizou-se por conseguir manejar as formas introspectivas, protegendo sua intimidade de escritor, ao mesmo tempo que existia o íntimo de quem tem a palavra, isto é, a personagem, no pólo oposto encontra-se Lima Barreto, que desenvolveu uma literatura de aparência autobiográfica, mas, ao contrário do “bruxo”, imprimiu sua subjetividade de forma intensa em quase todo conjunto de sua obra. Certamente não faltam razões para a opção de cada um deles, como nota Sérgio Buarque de Holanda (1956, p.12):

Enquanto os escritos de Lima Barreto, foram todos eles, uma confissão mal disfarçada, [...] os de Machado foram antes uma evasão e um refúgio. O mesmo tema que para o primeiro representa obsessivo tormento e tormento que não pode calar, este o dissimula por todos os meios ao seu alcance.<sup>1</sup>

Se pensarmos, entretanto, na composição de uma memória nacional como uma espécie de mosaico, em que cada

fragmento de vida íntima é parte da composição da história brasileira, transfigurada ou não pela arte literária, Lima Barreto contribui com outro formato e outras cores. E é nessa direção que caminha o objetivo de nosso trabalho, analisar a escrita autobiográfica que o romancista desenvolveu nos seus diários *Íntimo* e do *Hospício* e suas projeções no exercício de uma literatura comprometida com o social.

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

É provável que essa perspectiva aberta pelos textos introspectivos tenha despertado o interesse de Lima Barreto (1956e, p.33), em particular porque a diluição das formas vai ao encontro de suas concepções: “Parece-me que o nosso dever de escritores sinceros e honestos é deixar de lado todas as velhas regras, toda disciplina exterior dos gêneros e aproveitar de cada um deles o que puder e procurar, conforme a inspiração própria, para tentar reformar certas usanças [...]”. Além disso, em sua rejeição ao artificialismo, ele entende que a presença do eu na linguagem é uma maneira de se opor às manipulações da retórica. Pode-se mencionar, ainda, seu fascínio pela leitura de biografias, como demonstra em correspondência a Antonio Noronha: “O Carlos deu-me, isto é, emprestou-me o Jean-Jacques, mas pedi-lhe a biografia de Baudelaire...” (Barreto, 1956f, p.33), na justificativa do narrador-biógrafo Augusto Machado para escrever *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*: “A idéia de escrever esta monografia nasceu-me da leitura diurna e noturna das biografias do doutor Pelino Guedes. São biografias de ministros, todas elas, e eu entendi fazer as dos escribas ministeriais” (Barreto, 1956b, p.70) ou em uma das notas do *Diário do hospício*: “Hoje é segunda-feira. Passei-a mais entediado do que

<sup>1</sup> Nota prévia ao romance *Clara dos Anjos*.

nunca. Li o Plutarco, mas não tive ânimo de acabar com a leitura da vida de Pelópidas” (Barreto, 1956d, p.71).

Lima Barreto não realizou uma autobiografia, propriamente dita, ou seja, uma retrospectiva de vida desde a infância, a juventude e a idade madura, levando em consideração o que Gusdorf (1991, p.317) define: “*Une autobiographie est un livre refermé; animée par un projet de totalité, qu’il s’agisse d’une vie entière ou d’une tranche de vie, elle prétend arrêter les comptes*”.<sup>2</sup> No entanto, até a morte do romancista, em 1922, não se tem notícia de um escritor brasileiro que reunisse uma produção literária de caráter íntimo tão profundo quanto a dele.

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

Desse quadro contraditório decorre a dificuldade em definir a estética de sua prosa, em particular, pela opção

<sup>2</sup> “Uma autobiografia é um livro fechado; animado por um projeto totalitário, que trata de uma vida inteira ou de um fragmento de vida, ela pretende concluir as contas”.

<sup>3</sup> O diário, na forma que o lemos hoje, faz parte do projeto de publicação da obra completa de 1956, sob organização de Francisco de Assis Barbosa. Os manuscritos foram encontrados em cadernetas e agendas guardadas após a morte do escritor pela irmã Evangelina.

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

Algumas pistas das diretrizes da obra de um autor podem ser fornecidas, às vezes, pela leitura de um único romance; entretanto, quando é possível o acesso aos escritos de intimidade, adquire-se um entendimento mais amplo, ou seja, dos fundamentos que sustentam sua escrita. No caso do romancista, os motivos pessoais se confundem com os sociais e se concretizam numa literatura, movida em um ritmo cíclico, a vida alimenta a obra, que, por sua vez, alimenta a vida, mas acima de tudo comprometida com o movimento da sociedade. Contudo, diversas vezes transparece em suas confissões que o ofício de escrever realiza um duplo compasso: condenação e salvação: “Eu abandonei tudo por elas [as letras]; e a minha esperança é que elas me vão dar muita coisa. É o que me faz viver mergulhado nos meus desgostos, nas minhas mágoas, nos meus arrependimentos...” (Barreto, 1956c, p.184).

Graças ao empenho de Francisco de Assis Barbosa em reconstituir o patrimônio humano e literário de Lima Barreto, foi possível tornar público o conteúdo da intimidade do escritor. Nesse acervo, a obra que mais se destaca, nesse sentido, é o *Diário íntimo*, escrito por ele ao longo de 21 anos. As primeiras notas<sup>3</sup> são de 1900, quando ainda era um jovem de dezenove anos, cheio de sonhos: “Quando comecei a escrever este, uma ‘esperança’ pousou” (Barreto, 1956c, p.27). Entretanto, com o passar dos anos, as notas são de um homem desencantado pelos fracassos de suas aspirações literárias e doente pelo alcoolismo: “Desgraçado nascimento tive eu! Cheio de aptidões, de boas qualidades, de grandes e poderosos defeitos, vou morrer sem nada ter feito. Seria uma grande vida, se tivesse feito grandes obras; mas nem isso fiz” (ibidem, p.172). Além do *Diário íntimo*, o romancista escreveu o *Diário do hospício*, relato

de sua internação no Hospício Nacional de Alienados, entre dezembro de 1919 e fevereiro de 1920. Nele o diarista tenta expurgar suas frustrações do passado por meio da escrita:

Desde a minha entrada na Escola Politécnica que venho caindo de sonho em sonho e, agora estou que estou com quase quarenta anos, embora a glória me tenha dado beijos furtivos, eu sinto que a vida não tem mais sabor para mim. Não quero, entretanto, morrer; queria outra vida, queria esquecer a que vivi [...]. (Barreto, 1956d, p.67)

O diário íntimo, uma das formas da literatura autobiográfica, como vimos, floresceu com a literatura romântica e, segundo Béatrice Didier (1976, p.47), decorre de três fatores: *da tradição cristã*, guarda a atitude confessional, o desejo de purificação e absolvição, o exame de consciência; *do individualismo*, retém a crença no indivíduo, o interesse pelo particular; *do capitalismo*, a idéia do “balanço”, de livro de contas, que objetiva preservar um capital de recordações, vivências, lugares, pessoas, etc.

Francisco de Assis Barbosa relata que, três anos após a morte de Lima Barreto, A. J. Pereira da Silva pretendeu publicar o diário com o consentimento da família do escritor, porém, considerando a obra pitoresca e de conteúdo pessoal constrangedor, desistiu do projeto. O biógrafo rebateu: “longe de ser ‘uma obra pitoresca’ é documento de profundo interesse humano, repassado por vezes de lances dramáticos, de consulta indispensável para o conhecimento do homem e do escritor, que formavam em Lima Barreto uma unidade perfeita e indivisível”.<sup>4</sup> Entretanto, por mais interessante e esclarecedor que pareça a publicação, acaba por ferir um dos estatutos dessa forma literária – a privacidade –, a experiência íntima, com toda a sua elegância e deselegância, vem a público, o que é pior, sem o consentimento do autor. Mesmo sendo “documento de profundo interesse humano”, a vida e as confidências que eram privadas passam a ser públicas, o que, para alguns críticos, não deixa de ser uma contradição, como aponta Léopold Flam (1970, p.182):

<sup>4</sup> Nota prévia de Francisco de Assis Barbosa ao *Diário íntimo* de Lima Barreto, p.19-20.

<sup>5</sup> Não há apenas o discurso que alguém diz aos outros, há sobretudo o discurso que se diz a si mesmo. Este discurso não é destinado a ninguém que a si mesmo ou àqueles que o indivíduo identifica consigo mesmo. A publicação de um diário íntimo, verdadeiramente destinado, a si mesmo, não pode ser menos que uma traição.

*Il n'y a pas seulement la parole qu'on dit aux autres, il y a surtout la parole qu'on se dit à soi-même. Cette parole n'est destinée qu'à soi-même ou à ceux que l'individu identifie avec soi-même. La publication d'un journal intime, vraiment destiné à soi-même, ne peut être qu'une trahison.*<sup>5</sup>

Os diários escritos por Lima Barreto, apesar de cumprir o mesmo objetivo de reconstituir o cotidiano ou seus fragmentos, possuem diferenças na formulação. As condições em que os textos foram redigidos são bastante diversas: nas notas do *Diário íntimo*, o romancista contava com a privacidade de seu quarto, e de sua rotina cotidiana; enquanto as do *Diário do hospício* foram escritas em situação adversa. Hospitalizado, Lima Barreto estava sempre procurando um lugar reservado para escapar dos delírios e dos incômodos causados por outros pacientes. Circunstância que, de certa maneira, interfere na forma diarística, pois as anotações não obedecem ao estatuto do cotidiano, tanto assim que o romancista deu entrada ali dia 25 de dezembro de 1919, e as primeiras anotações são de 4 de janeiro de 1920, ou seja, os primeiros episódios ocorridos se tornam recordações, as quais se caracterizam pela seleção de acontecimentos.

O *Diário íntimo* é um texto mais fragmentado, as divisões seguem o calendário, abarcando 21 anos da existência do escritor. A liberdade dessa forma literária permite anotações das mais diversas; nela encontramos comentários sobre leituras de livros, jornais, orçamentos domésticos, aforismos, citações, esboços de projetos literários, confissões abafadas pela angústia, extravasamento de várias emoções. A liberdade que o eu alcança nesse espaço torna possível ao diarista promover exercícios de escrita, arquivo de idéias, como Lima Barreto (1956c, p.99) revela em 20 de fevereiro de 1905:

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

O *Diário do hospício*, em dez capítulos, possui um texto mais compacto, os primeiros capítulos são divididos por temas e os últimos são fragmentos. As anotações foram recolhidas no período de três meses, durante a passagem de Lima Barreto pelo manicômio. A forma diarística nasce de uma situação de isolamento, e o *Diário do hospício* se ajusta a tal característica pela circunstância do confinamento. Nele emerge um homem que se confessa em plena crise: “Voltei do café entediado. Um vago desejo de morte de aniquilamento. Via minha vida esgotar-se, sem fulgor, e toda a minha canseira feita, às guinadas. Eu quisera a resplandecência da glória e vivia ameaçado de acabar numa turva, polar loucura” (Barreto, 1956d, p.83).

A elasticidade da forma do diário e a diluição das fronteiras que ela promove fazem que o diarista mude o registro do cotidiano e escorregue para a ficção, ou mesmo reproduza um instante de delírio, e quem assume as confissões é Tito Flamínio: “Estava deitado no dormitório que me tinham marcado e ele chegou à porta e perguntou: – Quem é aí Tito Flamínio? – Sou eu, apressei-me” (ibidem, p.66). A personagem que invade o relato do hospício se torna autor, recordando até mesmo o passado: “Não amei nunca, nem mesmo minha mulher que é morta e pela qual não tenho amor, mas remorso de não tê-la compreendido” (ibidem). A circunstância de escrever um diário naquele momento pode configurar-se também como um exercício literário para a elaboração da obra ficcional, pois os apontamentos do *Diário do hospício* deram origem ao inacabado romance autobiográfico *O cemitério dos vivos*. Nele, algumas passagens recebem tênues mediações, como se pode observar nos relatos de identificação dos internos nas duas obras:

No *Diário do hospício*:

Sem fazer monopólio, os loucos são da proveniência mais diversa, originando-se em geral das camadas mais pobres da nossa gente pobre. São de imigrantes italianos, portugueses e outros mais exóticos, são os negros roceiros, que teimam em dormir pelos desvãos das janelas sobre uma

esteira esmolambada e uma manta sórdida; são copeiros, cocheiros, moços de cavalaria, trabalhadores braçais. No meio disto, muitos com educação, mas que a falta de recursos e proteção atira naquela geena social. (Barreto, 1956d, p.36)

Em *O Cemitério dos vivos*:

Os loucos são de proveniências as mais diversas; originam-se, em geral, das camadas mais pobres da nossa gente pobre. São pobres imigrantes italianos, portugueses, espanhóis e outros mais exóticos; são negros roceiros, que levam a sua humildade, teimando em dormir pelos desvãos das janelas sobre uma esteira ensebada e uma manta sórdida; são copeiros, são cocheiros, cozinheiros, operários, trabalhadores braçais e proletários mais finos: tipógrafos, marceneiros, etc. (ibidem, p.179)

No *Diário íntimo*, Lima Barreto desenvolvia os embriões de personagens e enredos; com isso, às vezes as escritas se confundem, ou melhor, se fundem, revelando sua importância, como assinala Arnoni Prado (1989, p.6):

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

Esse treinamento para a narrativa ficcional, desenvolvido no diário, é comum entre escritores. Virgínia Woolf, por exemplo, segundo Munira Mutran (2000, p.43), considerava que escrever no diário todos os dias é um salto para a obra de arte, pois solta os ligamentos e aumenta a facilidade na criação dos romances; enquanto Butler Yeats via essa forma como fonte de inspiração para os ensaios,

porque nele registra idéias e pensamentos do dia-a-dia e, assim, compreender e descobrir para criar.

Desde que Lima Barreto se tornou conhecido nos meios literários, ressoa um comentário já cristalizado pelas diversas citações – que ele seria a maior personagem de sua obra. Sem dúvida, a vida pessoal do romancista é carregada de todas as tintas que compõem um enredo trágico: solidão, vício, sonhos desfeitos, ausência de amor, sexualidade reprimida, exclusão racial e social, a presença da loucura. Em outros termos, a própria existência se encarregou de promover a fragmentação de sua subjetividade, que ele tentava recompor por meio dos escritos íntimos, levando-o a se questionar constantemente sobre os motivos de sua melancolia e inadaptação: “Hoje (6 de novembro) fui à ilha, pagar dívidas de papai... na volta, estava triste; na estação de São Francisco (vim pela Penha), ao embarcar, me invadiu tão grande melancolia, que resolvi descer à cidade” (Barreto, 1956c, p.46); e, em outro momento: “Em mim, eu já agora tenho observado, há uma série chocante de incongruência de sentimentos desacordes, de misteriosas repulsas. Não sei! Não sei! O futuro elucidará” (ibidem p.51).

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

Na entrada de 1903, do *Diário íntimo*, deparamos com uma nota iluminadora quanto à necessidade de o romancista se afirmar nas instâncias pessoal, familiar, social e literária – é a constante busca de si e da reafirmação de seus projetos diante do espelho de palavras:

Eu sou Afonso Henriques de Lima Barreto. Tenho vinte e dois anos. Sou filho legítimo de João Henriques de Lima Barreto. Fui aluno da Escola Politécnica. No futuro, escreverei a *História da escravidão negra no Brasil* e sua influência na nossa nacionalidade. (Barreto, 1956c, p.33)

Marcello Duarte Mathias (apud 1992, p.29) assinala que “em todo diarista existe uma ferida secreta, um desacerto com o mundo que o circunda e o diário mais não é, em última instância, do que esse frente-a-frente, a sós, sem intrusos, forma íntima e salvadora afinal de convivência”. Nesse sentido, uma das revelações mais iluminadoras para se compreender Lima Barreto e suas transfigurações na ficção é seu conflito na convivência doméstica, que implica em sua inadaptação com o mundo:

Se essas notas forem algum dia lidas, o que não espero, há de ser difícil explicar esse sentimento doloroso que eu tenho de minha casa, do desacordo profundo entre mim e ela, é de tal forma nuançoso a razão de ser disso, que para bem ser compreendido exigiria uma autobiografia que nunca farei. (Barreto, 1956c, p.77)

No *Diário do hospício*, a confissão do mergulho no vício sinaliza o mesmo descompasso interior: “Muitas causas influíram para que viesse a beber; mas, de todas elas, foi um sentimento ou pressentimento, um medo, sem razão nem explicação, de uma catástrofe doméstica sempre presente” (Barreto, 1956d, p.47).

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

Não se objete que, não sendo mais que um homem do povo, não tenho nada a dizer que mereça a atenção dos

leitores. Isso pode ser verdade para os acontecimentos de minha vida: mas escrevo menos a história desses acontecimentos que a do estado de minha alma, à medida que aconteceram. Ora, as almas são mais ou menos ilustres na medida em que têm sentimentos mais ou menos grandes e nobres, idéias mais ou menos vivas e numerosas. (Starobinski, 1995, p.192)

A transparência, que é idealizada nos diários, se transfigura em seus narradores protagonistas, nada tímidos na exposição da subjetividade, em meio a uma nova e complexa realidade que se desenhava no horizonte do século XX. E a virtude dessa exposição íntima é assinalada por Bernardo Carvalho (1993, p.10): “Num lugar onde tudo se corrompe, só lhe resta ser fiel a si mesmo. Num lugar tomado pela mesquinaria intelectual, essa integridade se torna subversão. É essa a radicalidade do que o escritor chama de ‘absoluta sinceridade’”.

A constituição melancólica, sonhadora e inadaptada de Lima Barreto e um certo narcisismo às avessas ditam o movimento nos dois diários, nos quais o mundo interior e as incursões ao mundo exterior provocam uma dialética conflituosa.

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

As notas tomadas durante a permanência no Hospício Nacional de Alienados formam, pois, um *corpus* à parte, não são uma continuação de seu diário íntimo, mas um *diário* de características especiais. Daí a decisão do organizador de manter a independência desse texto, espécie de *crônica da exclusão*, que pouca atenção já recebeu da fortuna crítica do autor, (Resende, 1993, p.172)

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

A escritura dos diários de Lima Barreto é uma espécie de espelho de Narciso às avessas, mirando a própria existência mediante a nudez da alma, traduzida pela escrita. O escritor, a seu modo, coloca uma reflexão que atinge e ultrapassa seu tempo – o culto da vida interior ou sua exposição, em diários, crônicas ou em romances autobiográficos, não podem ser privilégio das classes superiores, assim como o direito de manifestar opiniões e de ter acesso a uma “literatura inteligível”.

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

## Referências

- ASSIS, Machado. *Memorial de Aires*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1938.
- \_\_\_\_\_. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Record, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Dom Casmurro*. São Paulo: Moderna, 1983.
- AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. Trad. Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1972.
- BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Brasiliense, 1956a.
- \_\_\_\_\_. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Brasiliense, 1956b.
- \_\_\_\_\_. *Diário íntimo*. São Paulo: Brasiliense, 1956c.
- \_\_\_\_\_. *Diário do hospício; O cemitério dos vivos*. São Paulo: Brasiliense, 1956d.
- \_\_\_\_\_. *Histórias e sonhos*. São Paulo: Brasiliense, 1956e.

BARRETO, Lima. *Correspondência ativa e passiva*. São Paulo: Brasiliense, 1956f. t.I.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 1975.

\_\_\_\_\_. Os olhos, a barca e o espelho. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite & outros ensaios*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989a.

\_\_\_\_\_. Poesia e ficção na autobiografia. In: \_\_\_\_\_. *Educação pela noite & outros ensaios*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989b. p.51-69.

CARVALHO, Bernardo. Os diários irados de Lima Barreto. *Folha de S.Paulo*, 22 de agos. 1993. Caderno Mais!, p.10.

DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. Paris: PUF, 1976.

FLAM, Léopold. *La philosophie au tournant de notre temps*. Bruxelles; Paris: PUF, 1970.

GAY, Peter. *O coração desvelado: a experiência burguesa da rainha Vitória a Freud*. Trad. Sérgio Bath. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

GENETTE, Gérard. *Figures I*. Paris: Seuil, 1966.

GUSDORF, Georges. *Les écritures du moi, lignes de vie*. Paris: Odile Jacob, 1991.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MEYER, Augusto. *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro: Edições Cruzeiro, 1964.

MUTRAN, Munira. *Álbum de retratos*. São Paulo: Humanitas/FFCHL; Fapesp, 2002.

NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da ficção brasileira: prosa de ficção de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

PRADO, Antonio Arnoni. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

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

ROCHA, Clara Crabbé. *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra: Livraria Almedina, 1977.

\_\_\_\_\_. *Máscaras de Narciso*. Coimbra: Almedina, 1992.

SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997a.

\_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Editora 34, 1997b.

\_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.