



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"  
Câmpus de São José do Rio Preto

Fabiano da Silva Costa

**O personagem-narrador e seu lugar de reflexão em *Cemitério dos vivos* (1956), de Lima Barreto e *Recordações da casa dos mortos* (1862), de Fiódor Dostoiévski**

São José do Rio Preto  
2020

Fabiano da Silva Costa

**O personagem-narrador e seu lugar de reflexão em *Cemitério dos vivos* (1956), de Lima Barreto e *Recordações da casa dos mortos* (1862), de Fiódor Dostoiévski**

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Luís Ramos

São José do Rio Preto

2020

C837p	<p>Costa, Fabiano da Silva</p> <p>O personagem-narrador e seu lugar de reflexão em Cemitério dos vivos (1956), de Lima Barreto e Recordações da casa dos mortos (1862), de Fiódor Dostoiévski / Fabiano da Silva Costa. -- São José do Rio Preto, 2020</p> <p>249 f.</p> <p>Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto</p> <p>Orientador: Nelson Luís Ramos</p> <p>1. Lima Barreto. 2. Literatura Brasileira. 3. Literatura Comparada. 4. Claustro. 5. Resignação. I. Título.</p>
-------	--

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Fabiano da Silva Costa

**O personagem-narrador e seu lugar de reflexão em *Cemitério dos vivos* (1956), de Lima Barreto e *Recordações da casa dos mortos* (1862), de Fiódor Dostoiévski**

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Nelson Luís Ramos  
UNESP – São José do Rio Preto  
Orientador

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Kenia Maria de Almeida Pereira.  
UFU – Uberlândia

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cláudia Ceneviva Nigro  
UNESP – São José do Rio Preto

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elizabeth Gonzaga de Lima  
(UNEB) – Universidade Estadual da Bahia

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Norma Wimmer  
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto  
06 de março de 2020

Dedico este trabalho à minha mãe, grande inspiradora.

À minha família que sempre esteve ao meu lado nos  
momentos difíceis.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço às duas pessoas que me orientaram desde o começo deste meu trabalho: Professora Doutora Norma Wimmer e meu orientador, Professor Doutor Nelson Luís Ramos, pelas orientações enriquecedoras e por sanar minhas inseguranças. Recebi de ambos a chance e a confiança necessárias para desenvolver meu trabalho.

À Professora Doutora Giséle Manganelli Fernandes, por toda a atenção e apoio dado a mim ao longo do curso e pela confiança em minha capacidade.

Aos meus amigos Fernando Poiana e Karina, pelo apoio e pela ajuda nos momentos de dúvidas.

Ao grande amigo João Luiz Xavier Castaldi, pela ajuda nos debates, nas leituras e correções.

Agradeço a todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras deste Instituto, pela contribuição ao meu aprimoramento intelectual e humano.

“Tudo que era força e vitalidade, naquilo que os germanos infundiram no mundo romano, vinha da barbárie. De fato, só bárbaros poderiam rejuvenescer um mundo senil que padecia de uma civilização moribunda”.

Friedrich Engels (2009, p. 201)

## RESUMO

A tese que se pretende defender, na comparação entre as obras (*Cemitério dos vivos* (1956), de Lima Barreto e *Recordações da casa dos mortos* (1862), de Fiódor Dostoievski, é a de que os diferentes lugares de onde narram os narradores-protagonistas têm idêntica função procedimental: são lugares onde vozes dissonantes e contraditórias têm liberdade de se expressar apesar da repressão; a liberdade acaba sendo a característica fundamental e basilar nesses ambientes, a saber: o hospício e a prisão. Considera-se que, neste contexto, “cemitério dos vivos” e “casa dos mortos” são expressões sinonímicas: representam, ambos, o lugar onde os indesejados são postos para que fiquem separados e esquecidos do restante da sociedade. Entretanto, nestes locais, os narradores encontram espaço para expressar suas opiniões, tornando-se vozes discordantes e fazendo de seus claustros, lugares de existência do contraditório. Em *Cemitério dos vivos* prevalece a angústia, a culpa, a dor, o sofrimento, decorrentes da introspecção do protagonista Vicente Mascarenhas. É de grande pertinência a comparação entre ambas pois, pelo título, já demonstram interessante diálogo: quem são estas pessoas que habitam a “casa dos mortos” e o “cemitério dos vivos”? Por que estão mortas em vida? Trata-se da morte pelo ostracismo, silêncio como punição para os diferentes e os contraditórios. A busca pela homogeneidade pede lugares como estes. Importante estar atento para estes protagonistas narrando o horror do “inenarrável”, a partir de um lugar onde o silêncio deveria ser a regra de ouro para seus hóspedes: no local onde a liberdade deveria ser apenas uma vaga lembrança, eles conseguem o feito de serem vozes dissonantes da sociedade.

Palavras-chave: Claustro. Narrativa. Silêncio. Lima Barreto. Resignação.



## **ABSTRACT**

The thesis that is intended to defend, in the comparison between the works (*Cemetery of the Living* (1956), by Lima Barreto and *Memories of the House of the Dead* (1862), by Fiódor Dostoievski, is that the different places from which the narrator-protagonists narrate have the same procedural function: they are places where dissonant and contradictory voices are free to express themselves in spite of repression; freedom ends up being the fundamental and basic characteristic in these environments, namely: the hospice and the prison. It is considered that, in this context, "cemetery of the living" and "house of the dead" are synonymous expressions: both represent the place where the unwanted are placed so that they are separated and forgotten from the rest of society. However, in these places, narrators find space to express their opinions, becoming discordant voices and making their cloisters places of existence of the contradictory. In the *Cemetery of the Living*, the anguish, the guilt, the pain, the suffering, arising from the introspection of the protagonist Vicente Mascarenhas, prevails. The comparison between the two is of great relevance because, by the title, they already show an interesting dialogue: who are these people who inhabit the "house of the dead" and the "cemetery of the living"? Why are they dead in life? It is death by ostracism, silence as a punishment for those who are different and contradictory. The search for homogeneity asks for places like these. It is important to be attentive to these protagonists by narrating the horror of the "unspeakable" from a place where silence should be the golden rule for their guests: in the place where freedom should be only a vague memory, they achieve the feat of being dissonant voices of society.

Keywords: Cloister. Narrative. Silence. Lima Barreto. Resignation.

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO – O ESPAÇO, A VERDADE E A REALIDADE.....	9
2	CAPÍTULO I – O ESPAÇO E A DESCRIÇÃO COMO PARTE ESTRUTURAL DA NARRATIVA EM LIMA BARRETO E DOSTOIÉVSKI.....	16
2.1	Espaço como identidade e representação.....	29
2.2	Espaço em Dostoiévski .....	39
2.3	Espaço em Lima Barreto .....	47
3	CAPÍTULO II – OS PROTAGONISTAS E O ESPAÇO DE NARRAÇÃO.....	58
3.1	Alexander Petrovich e a casa dos mortos .....	65
3.2	Vicente Mascarenhas e o Cemitério dos vivos.....	85
4	CAPÍTULO III – VICENTE E PETROVICH: VOZES QUE PRECISAM SER CALADAS.....	104
4.1	A fiabilidade do narrador .....	104
4.2	Narrar o inenarrável .....	108
4.3	O tempo da narrativa.....	110
4.4	Alexander Petrovich: um nobre assassino entre os plebeus assassinos.....	116
4.5	Vicente Mascarenhas: o pseudointelectual iludido que sacrifica a família .....	127
4.6	Seria Vicente o próprio Petrovich?.....	140
5	CAPÍTULO IV – A PRISÃO E O HOSPÍCIO: ESPAÇOS DE SILÊNCIO (O ISOLAMENTO DO NARRADOR) .....	152
5.1	Prisão e hospício como gestão da pobreza e dos indesejados.....	152
5.2	Espaços de silêncio .....	161
5.3	Claustro: espaço de existência do contraditório.....	171
5.4	O espaço como isolamento para os protagonistas de Lima Barreto .....	186
6	CAPÍTULO V – MUNDO ABERTO, MUNDO FECHADO – DENTRE MUROS, FORA DOS MUROS .....	201
6.1	Linhas de amizade.....	201
6.2	Dentre muros, fora dos muros .....	211
6.3	Os de fora, os de dentro... ..	220
7	CONCLUSÃO .....	231
	REFERÊNCIAS.....	238

## 1 - INTRODUÇÃO – O ESPAÇO, A VERDADE E A REALIDADE

Afonso Henriques de Lima Barreto (1881 – 1922) é um escritor cuja dimensão não conseguimos avaliar exatamente. Esta afirmação não busca nenhuma polêmica gratuita, é apenas a manifestação de um sentimento de dúvida que ronda quem se aprofunda em sua literatura: que seria dele quando atingisse a maturidade literária? Sua morte, em plena flor da idade, aos 41 anos, consideradas as condições conjunturais de sua época, move a curiosidade de quem estuda sua obra e percebe as mudanças e construções que vão ocorrendo na técnica por ele desenvolvida ao longo dos anos. Mudanças lentas, mas estruturais, viagem sem volta. Este é o problema ao qual me referi relativamente a sua dimensão como escritor: quem busca o Lima Barreto da juventude, o Lima Barreto de *Recordações do escrivão Isaias Caminha* ou de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, não o acha em *Cemitério dos vivos...* O escritor ácido, demolidor, recentemente recriado como proto-socialista, não existe, ao menos em sua plenitude, em *Cemitério dos Vivos*.

Dáí resulta que a obra de Lima Barreto pode ser usada em explicações diversificadas e genéricas de vários discursos: é possível ver nela traços de misoginia (ou machismo), assim como é possível enxergar no jovem Lima Barreto traços de um proto-socialista, principalmente em suas crônicas, mais atuais do que nunca, alvo preferido mais de historiadores que de literatos.

Estes recortes dos textos de Lima Barreto são possíveis por lidarmos com um escritor cujo pensamento tinha mais compromisso com a complexidade do mundo do que com ideologias. Cada um escolhe o Lima Barreto que melhor se adapta em sua própria ideologia. O escritor que defendia a mulher da violência e das agressões escandalosas em uma sociedade machista era o mesmo que achava absurda a ideia de que elas poderiam trabalhar ao invés de criar seus filhos em casa junto ao marido. Como não poderia deixar de ser, era homem de seu tempo. Não santificava ou demonizava grupos sociais, o escritor carioca preferia enxergá-los como peças da engrenagem social que movia todos os interesses então presentes. Exemplo disso era Edgarda, personagem feminina (longe de ser feminista) central travestida de coadjuvante em *Numa e a ninfa*. Edgarda era oprimida e opressora: oprimia a todos e era oprimida pelo marido Numa Pompílio. Longe de lutar por sua emancipação e independência, preferia jogar o jogo dos interesses e da paciência, fazendo do próprio marido instrumento de um poder que não poderia exercer sem ele: o poder legislativo que caberia ao marido deputado federal era exercido, na prática, por Edgarda, que escrevia seus discursos e o aconselhava nos caminhos que deveria seguir. Edgarda é desprovida do maniqueísmo

militante que santifica personagens. Ela é humana, inteligente, privilegiada, e usa as armas que tem para sobreviver como mulher no contexto de seu tempo.

A época histórica vivida pelo escritor também deve ser considerada: após a Era Machadiana surge uma espécie de vazio que chamamos estranha e injustamente de Pré-Modernismo. Estranho porque supõe que nada de importante ocorreu e que todos aguardavam com ansiedade o período seguinte, iniciado pela Semana de Arte Moderna de 1922. E Lima Barreto realmente está inserido neste tempo: publica seu primeiro livro em 1909, pouco tempo depois da morte de Machado, e morre quase um ano depois da Semana de Arte Moderna.

Para entender a importância daquele período basta dizer que foi uma época fértil em discussões literárias, políticas e científicas no país e no mundo. A discussão literária no Brasil foi uma disputa para saber quem herdaria os espólios machadianos, quem seria seu sucessor oficial. De um lado os amigos da Academia Brasileira de Letras, de outro, outsiders e independentes, como Lima Barreto, Gilka Machado (poetisa e fundadora do primeiro partido feminista da América), Hilário Tácito, Gastão Cruis, Mário Sete, Vinicius Veiga, Camerino Rocha, Pinheiro Machado, Alcides Maia. Todos estes escritores mantiveram, em algum momento correspondência com o escritor carioca e ficaram soterrados no tempo junto ao chamado pré-modernismo.

É preciso pensar fortemente na ideia de que o momento pós machadiano e pré-modernista não pode ficar anonimamente tachado de “pré-modernismo”, conforme afirma Flora Sussekind:

É como se desde a última década do século XIX aos anos 20 deste século a literatura brasileira apresentasse uma estranha suspensão de sentido por três decênios. Ou melhor: como se só fosse possível compreendê-la, neste período, enquanto pré ou pós alguma coisa. Enquanto vampirização diluidora de marcas e estilos anteriores ou embrião de traços modernistas futuros. (SUSSEKIND, 1988, p. 33).

Não se trata de simples questão de nomenclatura, mas do reconhecimento e da tentativa de se resgatar o debate e a guerra de ideias que foram travadas naquele momento e que ficaram quase soterradas nos escombros do período, com o aparecimento da Semana de Arte Moderna. Perdeu-se o grande debate não apenas na área literária, mas também científica: de um lado, os que acreditavam em um determinismo social que colocava a população como parte do problema a ser solucionado, os que viam a mestiçagem como fator de degeneração do país e que o impedia de galgar novos degraus civilizatórios; do outro, aqueles que

acreditavam ser a mistura de raças motivo de orgulho e de fortaleza do povo brasileiro. Estes dois vieses foram confrontados no período e estavam presentes em muito da literatura brasileira do período.

O determinismo da época estava associado à ideia de progresso: não poderia haver progresso se os povos não fossem preparados para tal. A ideia de inclusão e de multiculturalismo não existia, pensava-se que, para haver progresso, o país necessitava homogeneizar sua população com o intuito de que todos se reconhecessem como iguais e buscassem os mesmos objetivos. Não havia nenhuma possibilidade de pensar o progresso brasileiro a partir de seu povo, de sua gente; assim ela se tornou parte do problema, mestiça e degenerada, deveria ser superada.

Não é necessária muita imaginação para saber quem foi o grande vencedor deste confronto. Os jovens de 22 se impuseram como a vanguarda que escreveu o nome na história pós-machadiana. Lima Barreto ficaria adormecido por bom tempo, até retornar aos poucos, a partir de meados da década de 70.

A narrativa reinventada sobre Lima Barreto traz muitos elementos de cunho social envolvidos em sua literatura, discurso dúbio, pois tornou-se quase um discurso unânime, a respeito de racismo, revolta, militância, crítica político-social. Difícil encontrar quem assuma o desafio de tratar apenas da construção estética de sua obra, e das inovações temáticas e de linguagem que propunha para a literatura nacional. Entre teses, dissertações e livros a respeito do escritor carioca, o caminho seguido não varia muito; as explicações seguem quase sempre a mesma toada, o inconformismo social, o alcoolismo fruto deste inconformismo, a caminhada rumo ao internamento manicomial. Uma aura santificada toma conta desta nova narrativa que o coloca como um militante disposto a se sacrificar pelo ideal de igualdade social e racial.

O literário, assim como os modelos do que o escritor considerava boa literatura. Refiro-me aqui a Dostoiévski. Quem lê os *Diários Íntimos* do escritor carioca, o conjunto de suas anotações reunidas na forma de diário, sabe que o romancista tinha escritores russos como modelares. Já em relação a textos filosóficos, os franceses eram sua principal referência. Dos russos leu os mais conhecidos, em especial Dostoiévski, de quem faz citações constantes, não apenas nas anotações diárias, como também em seus romances.

Os dois livros escolhidos para demonstrar seu trabalho estético são: *Recordações da casa dos mortos* (1862), de Dostoiévski, e *Cemitério dos vivos* (1952), de Lima Barreto. O título de ambos já dá margem e ideias a respeito do que podemos encontrar nesta comparação.

Não restam dúvidas sobre a possibilidade de confrontação ao vermos o clássico escritor russo citado dentro do próprio romance de Lima Barreto. Em hipótese alguma trata-se de uma imitação, ou coisa que o valha, o livro do escritor carioca tem vida própria e segue seu próprio caminho, deixando atrás rastros que levam até o clássico russo.

São dois principais estes rastros: o narrador/protagonista e o espaço. Nosso objetivo é o de seguir os rastros sem deixar de mostrar a vida e alma próprias que o romance barretiano possui.

Em relação ao narrador existe uma tendência em acreditar prontamente que o livro é resultado de simples memorialística de seu tempo de internamento, mas arrisco a dizer (e a tentar demonstrar) que a experiência pessoal pouco ou nada influenciou na construção da obra. Neste caso, o caminho a seguir é olhar para o narrador de Dostoievski: Alexandr Petrovich, assassino confesso da esposa, nobre decadente sem espaço no mundo. Há mais de Petrovich em Vicente Mascarenhas do que de Lima Barreto.

O outro rastro que seguimos é o espaço em que ambos os narradores-protagonistas atuam. É o claustro, seja a prisão ou o hospício; um espaço separado da sociedade onde o tempo flui de maneira diferente e as leis se constituem de maneira mais selvagem e violenta – isso não impede a esses espaços de serem privilegiados no que se refere à possibilidade de narrativa. O espaço deixa de ser um complemento da história, um acessório, uma necessidade trivial, e torna-se parte constitutiva da própria narrativa. Ele não é indiferente, conforme explicam Bourneuf e Ouellet (1976), tornando-se até a razão de ser da obra. Os narradores ali conseguem narrar de maneira livre e espontânea longe de ser um peso, o claustro é o lugar para a reflexão. Olhando para sua solidão, os protagonistas olham para a sociedade.

O espaço se amalgama ao narrador. Narrando do claustro, surge a oportunidade de fazer a representação do abjeto e do não-belo. Narrar o inominável e o sem-limite não necessariamente é um ato de heroísmo; em ambos os romances não temos o herói na concepção contemporânea do bem contra o mal: tanto Petrovich quanto Vicente não são donos da voz da razão e não procuram assumir, nas narrações, nenhuma verdade absoluta.

A comparação entre estes dois romances prende-se basicamente a estes dois elementos que ligam a obra de Barreto à de Dostoievski. Não podemos deixar de observar as diferenças entre as duas: diferenças de contextos sociais e temporais não distorcem ou impossibilitam as análises: ambas são separadas por um salto cronológico grande, e tornaram-se possíveis em realidades sociais bem distintas.

*Recordações da casa dos mortos* traz um protagonista da decadente classe social dominante (dono de terras e de servos); este declínio também representa o aumento da importância da vida urbana em detrimento da vida rural e do campesinato. Verificamos aumento dos questionamentos ao czarismo, o enorme desgaste do czarismo-feudal vigente, a proliferação das ideias liberais do ocidente, a exaustão da classe trabalhadora. Alguns destes elementos estão presentes no romance. Os prisioneiros políticos que se misturam aos presos comuns, pessoas que questionam a ordem vigente, a sensação de que algo está sempre prestes a ocorrer. A prisão de Petrovich após assassinar a esposa, representa esta perda de prestígio. Em períodos anteriores, ele jamais seria preso, mas já não tem o poder de outrora. Os nobres foram substituídos por uma emergente classe de funcionários públicos e burocratas urbanos que se tornaram responsáveis por uma tentativa de “renovação” do país.

Já Vicente está fincado nos trópicos. Oriundo das classes médias baixas, seu intuito é lutar contra o sistema filosófico e científico que domina sua época, nutre sonhos impossíveis e tarefas hercúleas como a de criar uma base de pensamento científico-filosófico para mudar a sociedade. O resultado é a loucura diante do impossível. No manicômio descobre a resignação como forma de encontrar a paz. E a culpa pela morte da esposa perturba vez ou outra sua mente.

São romances separados pelo tempo e por culturas diferentes mas, nem por estes motivos é impossível realizar esta busca por elementos que constroem pequenas pontes entre os dois escritores.

Ainda a respeito do espaço, é preciso esclarecer que consideramos aqui tanto a prisão como o manicômio, como símbolos: a experiência de Dostoiévski na prisão e Lima Barreto no manicômio pouco ou nada interessam para a leitura e o estudo de seus romances que devem ser encarados como obras de ficção. Nesta condição, a prisão e o manicômio adquirem outros significados, tornam-se microcosmos da sociedade, uma versão compacta do funcionamento do mundo da liberdade. Esta metáfora é central nos dois romances: mundo aberto e mundo fechado. Petrovich fala em mundo fora dos muros e dentro dos muros; Vicente fala-nos dos que “estão aqui dentro” e dos “de fora”. O mundo da liberdade e o mundo da prisão em muito se assemelham: as obrigações, a condição de ser calado, o tédio e a melancolia por estar sozinho em meio a tanta gente. Talvez este seja um dos motivos que levam as pessoas a não pensarem no claustro, pelo medo de encontrarem um ambiente por demais familiar ao que vivem no mundo aberto, no mundo da liberdade.

Este Lima Barreto que se pretende analisar não tem quase nada em comum com o escritor de *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915). Não há mais a patriotada de Policarpo Quaresma, não há mais as denúncias sociais de *Clara dos Anjos* (1948). As discussões políticas de *Numa e a ninfa* ficaram para trás assim como o sarcasmo, a ironia e o humor de *As aventuras do Dr. Bogóloff* (1912). O que resta é a resignação, a humilhação, o arrependimento e a preocupação em fazer um *mea culpa* amargo e triste, mas sem ressentimentos.

Pretendemos demonstrar, neste trabalho, como Lima Barreto utiliza Petrovich como um modelo para a construção de seu protagonista Vicente Mascarenhas, da prisão siberiana até o manicômio localizado na Praia Vermelha no Rio de Janeiro. E como ele o faz aproveitando-se do espaço comum aos dois romances: o claustro.

No capítulo 1, realizamos uma breve passagem por alguns conceitos de espaço na literatura, sem ter a intenção de esgotar o tema, mas apenas a de traçar algumas possibilidades. Fixando o conceito escolhido e que será basilar para o restante do estudo.

Passando pelo capítulo 2, procuramos entender como funciona a ligação entre os narradores e o espaço em que estão inseridos. Discutimos a possibilidade de narrar em diferentes espaços e, neste em particular, o claustro. Narrar o abjeto e o inominável é tarefa de quem foi ao inferno e voltou com a experiência na mente e no corpo.

Já no capítulo 3 discutimos a fiabilidade de ambos os narradores, pois são heróis atípicos. É necessário desconfiar de suas narrativas: um é assassino da esposa; o outro, um sonhador irresponsável. Também nos aprofundamos na constituição dos narradores-protagonistas Vicente e Petrovich.

No capítulo 4 temos um estudo acerca do espaço nas duas obras. A prisão e o hospício como realidades do mundo e gestão da pobreza e dos indesejados; e, como espaços simbólicos, a prisão é o lugar de encontro possível entre as diversas etnias do país, o manicômio é o lugar dos indesejados, dos que não encontram lugar na nova constituição da nação brasileira, pensada pela lógica da homogeneização. Os dois lugares seguem caminhos narrativos diferentes na origem, um serve para castigar e o outro para curar. A narrativa do hospício é mais poderosa, esconde-se por trás dele, a legitimação científica da época.

Finalizamos com o capítulo 5 em que se observa a divisão simbólica entre os que estão dentro e os que estão fora de determinados círculos ou agendas de transformações sociais. Esta ideia está ligada ao fundamento dos estudos culturais do “nós contra eles”, a base das



questões de identidade. Mas não se limita a isso, pois a questão é levada ao âmbito oficial e até de política pública. A discussão também se diferencia um pouco da questão da inclusão: só podem ser incluídos na sociedade aqueles que, evidentemente estão do lado de dentro, aqueles que aceitaram as imposições para tornarem-se parte da sociedade desejáveis.

## 2- CAPÍTULO I – O ESPAÇO E A DESCRIÇÃO COMO PARTE ESTRUTURAL DA NARRATIVA EM LIMA BARRETO E DOSTOIÉVSKI

*Os numerosos personagens falam a linguagem do povo. Quando, sem os fazer falar, o autor completa o seu pensamento ou descreve o seu estado de espírito, usa a mesma linguagem. Censuraram-no por causa disto. Pois eu o louvo. É impossível traduzir fielmente o pensamento e as sensações de um ser fora da sua linguagem própria. (Anatole France sobre L'Assomoir, de Émile Zola)*

Ao tratar do espaço na obra literária, Bourneuf e Ouellet (1976) afirmam que “longe de ser indiferente, o espaço num romance exprime-se, pois, em formas e reveste sentidos múltiplos até constituir por vezes a razão de ser da obra” (p. 131). O espaço onde se desenvolve o romance pode ser considerado por uns como matéria supérflua e até dispensável e por outros, pode ser considerado central no desenrolar da história. Poderia o romance *O estrangeiro* (1942), de Albert Camus, ter como espaço algum lugar da França ao invés da quente Argélia? Qual a importância do espaço na condução de um romance?

Podem-se distinguir dois tipos de espaços no romance: o espaço imaginado pelo escritor para posicionar seus personagens, e o espaço utilizado para demarcar sua diferenciação em relação a outros escritores. Um espaço é uma contiguidade do outro. Pode haver uma razão estética, política, ideológica para que a história se passe ali, naquele lugar propriamente dito. Por acaso não seria neste sentido que *Heart of darkness* (1902), de Joseph Conrad, se passa no “coração” de uma floresta tropical africana? É interessante observar Marlow penetrando na floresta fechada, escura e silenciosa e perceber que seu “coração”, sua mente e alma também estão escurecendo, se fechando e silenciando, embrutecendo frente aos horrores da colonização inglesa e belga, procurando, no âmago da floresta, Kurtz, alguém que as “trevas” da mata africana capturaram e a “civilização” europeia já não alcança.

Qual a importância do hospício na obra *O cemitério dos vivos*, de Lima Barreto? E no caso do romance *Recordações da casa dos mortos* (1862), de Dostoiévski? É indispensável saber que tudo se passa em um campo de trabalhos forçados? Em que o cenário influi na estética da obra? Importante ressaltar que este espaço não é apenas geográfico, físico, é também ideológico. É o lugar reservado – e forçosamente reservado – para pessoas específicas da sociedade.

A reflexão também ocorre em Lima Barreto. No romance *Numa e a ninfa* as descrições das casas, das ruas e do bairro parecem trazer o próprio estado de ânimo dos seus

moradores. Este é um ponto central na narrativa barretiana que dá voz aos moradores da periferia, centrando-os na perspectiva da obra.

Cidade Nova, naquela triste parte da cidade, de longas ruas quase retas com uma edificação muito igual de velhas casas de rótula, porta e janela, antigo charco, aterrado com detritos e sedimentos dos morros que a comprimem, bairro quase no coração da cidade, curioso por mais de um aspecto. Muito baixo e comprimido entre as vertentes e contrafortes de Santa Teresa e a cinta de colinas graníticas – Providência, Pinto, Nheco – ainda hoje as chuvas copiosas do estio teimam em encontrar depósito naquela bacia, transformam as vias públicas em regatos barrentos, saltam dos leitos das ruas, invadem, por vezes, as casas: os móveis boiam e saem pelas janelas ainda boiando, para se perderem no mar ou irem ao acaso encontrar outros donos. (BARRETO, 1989, p. 65).

A monotonia de “edificação muito igual”, a imagem de detritos e sedimentos “naquela triste parte da cidade”, as casas que são assoladas pelas enchentes têm seus móveis arrastados e estes encontram novos donos em outras casas, em uma imagem é bem contemporânea ao que ocorre nos grandes centros urbanos. Há uma coincidência entre as descrições arquitetônicas e espaciais e o estado de ânimo de seus moradores, uma correlação entre a “tristeza” da cidade e de seus moradores. Costa (2013, p. 87) afirma: “A descrição do espaço nas narrativas barretianas é tomada como uma transfiguração dos sujeitos que nele moram, traça-se um paralelo entre o estado de espírito dos moradores com a descrição dos lugares [...]”.

Em Romeiro (2009), percebemos que o espaço pode ser metafórico e alegórico, ligando-se ao espaço real. Este espaço alegórico é ideológico porque reflete as discussões de valores presentes nestes espaços.

A construção do gênero romanesco necessita de uma articulação minuciosa quanto à escolha dos recursos estéticos, ou seja, os caminhos utilizados para a organização da narrativa devem ser rigorosamente calculados, não mais para imitar fielmente uma realidade, mas para desfigurá-la e representá-la evidenciando os fios narrativos. (ROMEIRO, 2009, pág. 15).

Não necessariamente é importante na literatura imitar ou buscar a perfeição dos fatos ocorridos ou dos ambientes onde a verdade e a realidade se sucederam. É no valor ideológico do espaço e do que ele representa para a obra que poderemos encontrar o centro da história e sua razão de ser.

Os espaços não demonstram a mera passagem das personagens pelos territórios: a riqueza do espaço colocada no romance proporciona vários questionamentos sobre o fazer literário. Cada novo local apresentado sugere uma reflexão acerca da literatura e das tradições [e contradições] dos espaços referidos. Na medida em que as personagens chegam aos novos ambientes, o narrador introduz elementos culturais dessas regiões, como provérbios e máximas populares referentes aos espaços remetidos. Dessa forma, além de ampliar a diversidade cultural e geográfica, faz menção à tradição popular ao mesmo tempo em que se evidenciam as particularidades da península. (ROMEIRO, 2009, pág. 22).

Pelas viagens e deslocamentos, tanto internos como entre países, nos movimentos de imigração, percebemos que o espaço é um “vilão” a ser vencido. Assim é em *No telephone to heaven* (1987), de Michelle Cliff, onde a protagonista realiza três deslocamentos espaciais em busca de uma identidade para si, identidade cultural, social e humana. Jamaicana branca de origem hispânica, Clare se vê desprezada por um país que escolhe contar sua narrativa como um país de negros explorados tentando se reerguer: onde se encaixam os jamaicanos brancos nesta narrativa? Não há lugar para eles na Jamaica negra e a fuga para os Estados Unidos é inevitável. Lá descobre que não é branca, é hispânica, latina, o que também impossibilita sua inserção na Terra das Oportunidades, e de exercer o seu *American Dream*. Assim parte para a Inglaterra, onde se descobre homossexual e mais uma vez vê a possibilidade de integração desaparecer pelas diferenças inconciliáveis que separam sua vida do mundo.

Ainda que Lins afirme que “o estudo do tempo ou do espaço num romance, antes de tudo, atém-se a esse universo romanesco e não ao mundo” (1976, p. 64), pois este “espaço e tempo inventados” seriam reflexos criados da realidade, mas que não seria esta realidade, permanecendo uma ficção, devemos entender que o que mais aproxima a ficção da realidade na obra literária é o próprio espaço. Isto porque o espaço pode ser criado, mas pode ser transposto do mundo real: na obra de Michelle Cliff a Jamaica é a mesma que conhecemos dentro de seu contexto da década de 80.

Esta nova perspectiva do espaço na literatura é fruto dos estudos culturais do início da década de 60, mas é na literatura pós-colonial africana que temos o espaço como grande centro da narrativa porque produz identidade. É a busca por uma nova identidade pós-colonial que obriga os escritores africanos a inserirem o seu espaço como elemento essencial da história que contam.

Tal manobra é exatamente o que procuravam evitar os grandes escritores canônicos, pois a busca da universalização de uma obra passa por certa “neutralidade” espacial. Se o que interessa na “grande literatura” é que todos se reconheçam na história contada – e aí está a

universalidade da obra – o espaço pode servir como fonte de reconhecimento local, o regionalismo pode atrapalhar o efeito de generalização que leva à universalização; quanto mais importância se dá ao espaço, maior o risco de se tornar regionalista. Por este motivo o espaço na literatura canônica foi relegado ao segundo plano.

As alterações na percepção e necessidades das literaturas regionais impulsionaram certas mudanças, conforme alerta Adorno:

As modificações históricas da forma acabam se convertendo em suscetibilidade idiossincrática dos autores, e o alcance de sua atuação como instrumentos capazes de registrar o que é reivindicado ou repellido é um componente essencial para a determinação do seu nível artístico (ADORNO, 2003, 58).

Se as literaturas pós-coloniais se encaixam nas características da literatura regionalista – tanto pela valorização do que é local, (por consequência) quanto pela valorização do espaço – é mais pela necessidade individual de seus autores em separar – ou até criar, o que não é raro – a história da metrópole da história da colônia, inviabilizando a antiga tentativa colonialista de amalgamar colonizador e colonizado. Se um autor pós-colonialista tem a intenção de que sua literatura torne-se universal é coisa que deveríamos averiguar individualmente, de autor para autor. O que sabemos é que seu intuito é contar a história de um colonizado a partir de seu ponto de vista, sua versão dos fatos, sua visão do que ocorreu. Para que isto ocorra, o espaço tem fundamental importância, já que a história, a princípio, não pode ocorrer em outro lugar – exceto nos casos em que a temática envolve o convívio do colonizado na metrópole, ou as viagens em busca de identidade, como em *No telephone to heaven*, de Michelle Cliff. Na literatura pós-colonial o espaço local sempre é colocado em evidência, seja para denunciar, seja para criar uma identidade nativa.

Evidente que não é em toda a literatura que o espaço terá papel central; às vezes será relegado a terceiro plano, conforme afirma Lins:

Observa-se que em algumas narrativas o espaço é rarefeito e impreciso. Mesmo então – excetuada, evidentemente, a eventualidade de inépcia - há desígnios precisos ligados ao problema espacial: intenta-se, por um lado, concentrar o interesse nas personagens ou nas motivações psicológicas que as enreda; pode ser também que se procure insinuar – mediante a rarefação e a imprecisão do espaço – que essas mesmas personagens e as relações entre elas são mais ou menos gerais, eternas por assim dizer, carentes, portanto, de significado histórico ou sociológico: de significado circunstancial. (LINS, 1976, p. 65).

Se a rarefação e imprecisão do espaço for um recurso estético e estilístico do autor para demonstrar as relações etéreas entre as personagens, esta rarefação e imprecisão acompanharão o romance até seu final, a não ser que a intenção seja a de criar laços mais profundos entre eles. Neste caso o espaço vai ganhando em importância. Mas se o espaço não tiver destaque na obra, como em *Eugénie Grandet (1834)*, de Honoré de Balzac, ele sumirá logo nos primeiros capítulos, após longa descrição do cenário inicial, mas que não será repetida em todos os novos espaços que surgirem. Neste romance a descrição inicial da vila e da casa onde moram os Grandet dura mais de três páginas, mas não se repete em outros espaços, nem para outras casas, etc., restando ao leitor a impressão de que deverá decorar este espaço inicial se não quiser se perder nas andanças do “pai Grandet” pelas suas terras, suas parreiras de uvas, sua casa velha que indica a sovinice do dono.

Para Lins as obras realistas utilizam melhor o espaço, talvez por precisarem se embasar mais fortemente naquilo que chamamos “realidade”:

Se obras fantásticas ou míticas beneficiam-se do espaço, utilizando-o como elemento dominante, pode-se prever sua importância em narrativas de cunho declaradamente realista. *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, sendo romance social, é também um romance do espaço; seu tema dominante é certo espaço antes habitável e cuja transformação expulsa as personagens, triturando-as. (LINS, 1976, p. 67).

O exemplo de *Vidas secas (1938)* em nada desmente ou contradiz o que foi dito sobre os romances pós-coloniais. Sendo o primeiro um romance regionalista, o espaço é fonte de miséria e desgosto, e não há o que ser reinventado ali: a busca do retirante Fabiano não se dá pela busca de identidade, mas pela sobrevivência pura e simples; o espaço deve ser abandonado e não reformulado; há algo de muito mais brutal na viagem de Fabiano do que na de Clare.

Brandão explica que:

a compreensão [de espaço], por sua vez, se radicaliza a partir dos anos de 1960-1970, gerando a espacialidade disruptiva peculiar à condição pós-moderna. No novo regime espacial, constata-se o conflito entre, por um lado, a tentativa de constituir e preservar lugares de identificação, e, por outro, a progressiva abstratização e virtualização dos espaços, sobretudo os de natureza pública. (BRANDÃO, 2013, p. 19).

Este espaço e seu sentido são mais identitários ou ideológicos do que realistas, ou do que uma simples descrição da realidade. O espaço encaixa-se na narrativa e o enredo da obra

completando a trama. A ficcionalização não se dá apenas no nível dos personagens e da narrativa, mas também no espaço, na preparação do espaço como objeto ficcional, de uma obra ficcional. O manicômio de Vicente não é o manicômio de Lima Barreto. São símbolos, o espaço também é simbólico. Espaço literário sempre é ficção e, portanto, é símbolo.

E, segundo Brandão, “para os estudos literários, a consequência mais imediata da abordagem culturalista é a retomada da noção de literatura como representação, ou seja, a revalorização da perspectiva mimética” (2013, p. 30) e que “mediante o enfoque nas identidades, que se definem na interação de subjetividades individuais e referências coletivas, tratamento do espaço não prevê que se dissocie de sua materialidade uma dimensão intensamente simbólica” (Idem p. 31).

Lins ainda observa que:

Deve-se ter presente, no estudo do espaço, que o seu *horizonte*, no texto, quase nunca se reduz ao denotado [sentido literal]. Por vezes, claro, tende a fechar-se, como nas histórias policiais e de horror, onde proliferam as ilhas, as mansões solitárias, os poços, os calabouços, os subterrâneos, os quartos fechados, tudo indicando a existência de um seccionamento radical entre o mundo da narrativa e o mundo da nossa experiência. (LINS, 1976, p. 72).

Dostoiévski não coloca o nome da cidade em que ocorre a ação, e esta omissão é proposital para não haver tentativas de fazer relacionamento entre a cidade real e a fictícia. Poderia ser qualquer cidade, ou qualquer país etc. Segundo Iser, “como o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingindo, a preparação de um imaginário” (ISER, 1999, p. 13). Conforme afirma Brandão “o fictício é uma realidade que se repete pelo efeito do imaginário [...]” (BRANDÃO, 2013, p. 34). O espaço é representação social por excelência, apesar de ser ficcional, e nisto não há contradição alguma, pois a história é inventada; mas encontra ecos infinitos na sociedade que o cerca e nas consciências dos leitores que ratificam a estranha conexão entre ficção e realidade.

De fato, o caráter agonístico das relações culturais coloca em foco os lugares nos quais os discursos são produzidos, o que explica na difusão do discurso culturalista, a recorrência de termos como margem, fronteira, entre-lugar, metrópole, colônia, centro, periferia, ocidente, oriente. (BRANDÃO, 2013, p. 30).

O uso do espaço como fator de identidade na literatura serve para demonstrar como política e ideologia estão concretamente interligadas ao espaço onde as ações acontecem, ligados a diversos jogos de interesses. A luta pela identidade é uma luta por espaço, no espaço, luta de fronteiras, de bordas, de margens, entre centro e periferia, luta para construir o discurso e fazer valer o discurso, afinal “todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos” (HALL, 1999, p. 71). E conforme situa Said:

O sentido geográfico faz projeções – imaginárias, cartográficas, militares, econômicas, históricas ou, em sentido geral, culturais. Isso também possibilita a construção de vários tipos de conhecimento, todos eles de uma ou outra maneira, dependentes da percepção acerca do caráter e destino de uma determinada geografia (SAID, 1995, p. 118).

Lins vai designar este espaço como “espaço social”; cita o conceito de ambiente social como contrabalanço ao conceito de ambiente natural: enquanto o segundo é o espaço natural, a paisagem, o primeiro é a natureza modificada pelo homem. (1976, p. 74). Porém, Lins adapta este conceito para espaço social como “certo conjunto de fatores sociais, econômicos e até mesmo históricos que em muitas narrativas assumem extrema importância [...]” (Idem).

Não necessariamente a importância do espaço visa a obtenção de uma atmosfera para a cena ou para a obra, mas ele existe para a própria explicação da condição das personagens. O espaço fala. Fala tanto que as instituições podem ser representações do próprio mundo. Em Lima Barreto, por exemplo, “o jornal [O Globo], em *Isaias Caminha*, é o espelho ou a caixa de ressonância do mundo exterior” (LINS, 1976, p. 92). É este tipo de metáfora e significações que se buscam no escritor carioca, o mundo sendo representado em instituições, bairros, hospícios, prisões, cidades etc.

O espaço é uma realidade crucial para o entendimento do binômio centro/periferia. Não se trata apenas de uma questão de localização: “se a América Latina possui o atributo de ser espacializada, é importante indagar em que medida os intelectuais latino-americanos têm sido capazes de transformar tal atributo em pensamento teórico” (BRANDÃO, 2013, p. 41). Com esta afirmação não se quer dizer que um “mero determinismo espacial” (Idem) explique a periferação dos latino-americanos e a “miséria” e comiseração que é sabida por todos. Não se quer justificar o atraso devido ao espaço, conforme as teses naturalistas do século XIX, da “inevitabilidade da ausência de vocação para o processo civilizatório nos moldes europeus” (Idem). Necessita-se de uma visão de espacialização que explique as “linhas de amizade” (ARANTES, 2014, p. 201) que separaram para sempre a Europa da América Latina (mas não



só), a lei da desordem, o direito do livre mercado desregulado. Se na Europa a lei e o direito universal do homem criaram a possibilidade da civilização, além da linha prevalece a guerra total, a “mercadoria em estado puro” (Idem, p. 202) a violência causada pela total falta de vínculo entre seus habitantes senão a circulação do dinheiro. A paz europeia depende da guerra nos seus domínios para além da linha. Isso talvez não explique o caso da colonização do Canadá, por exemplo, embora a guerra identitária também esteja ali presente, mas explica o *American Way of Life* e o *American Dream* como uma batalha permanente entre seus habitantes para sobreviver à guerra social imposta pela condição de ser periferia inglesa.

É Gaston Bachelard quem vai nos dar a ideia de que o espaço não é e não pode ser neutro:

Em Paris, não existem casas, os habitantes da grande cidade vivem em caixas superpostas. [...] À falta de valores íntimos de verticalidade deve-se acrescentar a falta de cosmicidade das casas das grandes cidades. As casas não estão mais na natureza. As relações da moradia com o espaço se tornam artificiais. Tudo é máquina e a vida íntima foge por todos os lados. (BACHELARD, 1994, p. 42-43).

O espaço descrito por Bachelard já traz consigo toda a infelicidade de seus habitantes. Não é necessário escutá-los para saber seu estado de espírito, pois suas condições de moradia e convívio fora da natureza constroem o clima que devemos encontrar nos romances e histórias que retratam a Paris neste período, talvez até na atualidade. A relação entre espaço e personagem, ou entre espaço e as condições psicológicas dos personagens, pode ser observada de diferentes formas, seja como o cenário onde as ações ocorrem ou como o *locus* próprio do personagem. Desta maneira, é possível estabelecer uma ligação real e/ou simbólica entre ambos: o espaço demonstrando as condições internas do personagem, também demonstrando sua identidade, sua cultura, aspectos exteriores que em tudo acrescentam para o entendimento do romance.

Lins afirma que o espaço na literatura moderna, principalmente do século XIX, não era relevante para seus escritores, pois:

Curiosamente, em nossa época, o ponto de vista perspectívico, imposto pelo Renascimento (como um sinal da glória e do orgulho humanos) entra em declínio, atingindo inclusive a ficção. Hoje, escreve Anatol Rosenfeld, “o indivíduo já não tem a fé renascentista na posição privilegiada da consciência humana em face do mundo e não acredita mais na possibilidade de a partir dela poder constituir uma realidade que não seja falsa e ilusionista”. Assim, vem a visão perspectívica do espaço sendo negada nas artes plásticas. No romance, arte da linguagem e, portanto, temporal, a analogia com outras artes manifestar-se-ia no tempo: “À eliminação do

espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal.” Mas o próprio Anatol Rosenfeld, aprofundando o exame, nomeia obras “cujo tema é a simultaneidade da vida coletiva de uma casa ou cidade ou de um amplo espaço geográfico num segmento do tempo”, acrescentando que a técnica simultânea, jogando “com grandes espaços e coletivos”, tende a eliminar “o centro pessoal ou a enfocação coerente e sucessiva de uma personagem central.” (LINS, 1976, p. 93).

Ou seja, os romances modernos não estariam preocupados com o espaço, mas em contar a história de uma classe social: os burgueses, em declínio moral, social, estético. Não é sem motivo que Lukács vai nomeá-lo de epopeia burguesa, com seus heróis egoístas, arruinados, medrosos, solitários, pensativos, esquivos. São romances não-espaciais porque dão conta de uma classe social e não de um período ou de um lugar.

Conforme o homem foi se afastando dos ideais e das ideias renascentistas, o espaço foi perdendo importância no romance, pois não sendo mais o centro do universo, o homem não necessitava mais ser localizado com tanta precisão. O tempo passou a ser o principal meio de localização (é a própria marcha da história, da civilização e do progresso humano). No entanto, parece que o espaço como identidade ganhou muito em importância desde o processo de descolonização das periferias do capitalismo, em meados dos anos 1950. A literatura pós-colonial passou a dar grande importância ao espaço. Já que era ele quem identificava o local onde se passava a história, localizar o espaço colonial era dar voz àqueles que queriam ser lidos, ouvidos, agora como nações independentes com literatura e uma história própria que precisava ser contada. História que depende de um espaço, espaço de onde emana identidade.

De certa forma Lins já previa esse novo espaço no final do capítulo V:

Aproxima-se, portanto, vendo o problema através de algumas manifestações temáticas, de um núcleo importante e associado à ambientação: a visão ou foco narrativo. A visão não perspectívica, expansão e transfiguração do narrador onisciente, agora livre das limitações humanas e evocando uma espiritualização não muito diferente da que conhecia o artista medieval, insinua-se na ficção contemporânea. Anunciando um espaço como que sacralizado, oposto ao espaço profano do Renascimento, uma percepção mais profunda do mundo logo irá provocar recursos mais sutis de inserção do espaço, com o que não mais serão indispensáveis os recursos plausíveis — janela aberta, visita etc. — que Philippe Hamon enumera. Não apenas no tempo, mas no espaço mesmo, expressará o romance contemporâneo sua desconfiança “na posição privilegiada da consciência humana em face do mundo” e que os criadores do Renascimento erigem em dogma. (LINS, 1976, p. 94).

“Janela aberta” pode-se entender por fronteiras, passagens, entre-lugares. Lins acerta ao apostar na desconfiança da posição privilegiada do homem no romance moderno. É a descentralização, a pluralidade de lugares e de narrativas que constroem nossa literatura do

século XX. Só há literatura pós-colonial quando o espaço é sacralizado para contar uma nova narrativa, descentralizando o homem (europeu?) e dando ao espaço um grau de importância poucas vezes visto para dar voz aos que antes eram calados. Voz esta que existe em um espaço determinado, em uma localidade específica, não é francesa, mas franco-argelina; é franco-canadense; franco-senegalense. É o sol quente da Argélia que transforma Mersault em assassino, porém vai além, o transforma de cidadão francês em um pária argelino, alguém que não chora a morte da própria mãe. Se chorasse, não seria argelino, mas cidadão francês. Mersault está claramente na fronteira, na linha de amizade, sujeito fronteiriço que não sabe (ou não se importa) se é francês ou da Argélia, mas suas atitudes é que vão definir o que ele é. É como se o próprio escritor franco-argelino Albert Camus fizesse a seguinte afirmação: “Se faço sucesso sou francês, se não, sou argelino”.

Como afirma Lins:

Se há o espaço que nos fala sobre o personagem, há também o que lhe fala, o que a influência. Sua função caracterizadora é quase sempre limitada e a influência que exerce restringe-se por vezes ao psicológico [...] Mesmo no hospício, no romance inacabado de Lima Barreto, *O Cemitério dos Vivos*, afeta psicologia o personagem-narrador, não o induzindo, entretanto, a qualquer espécie de ação (a não ser que a ação, neste caso, seja a própria decisão de escrever sobre o internamento). Não surpreende, aliás, que em Lima Barreto o espaço nunca induza a personagem a agir e que, quando o faz, seja remotamente, de um modo difuso. (LINS, 1976, p. 99).

É na inadaptação que encontramos um dos maiores vetores de explicitação do espaço como identidade: estou onde não quero estar, não sou bem-vindo, não sou esperado ou querido. A divisão dos espaços para diferentes tipos de pessoas é corriqueira na literatura e nem sempre é levada em consideração a importância desta divisão entre pessoas. Uma das mais conhecidas é a divisão espacial por classe social e econômica. Esta divisão resulta em certo *status quo* para o lado “mais forte”, a saber, os mais ricos, mais prestigiados; o espaço destinado aos pobres e miseráveis é sempre aquele a ser evitado. De certa forma podemos entender a luta de classe por este viés espacial: a luta para manter-se separado e longe dos espaços dos pobres, ou do contrário, a luta para ser incluído nos espaços destinados aos ricos. A literatura abunda deste tema: o sonho de se mudar de país, a busca por um lugar utópico e mítico que destoa da realidade suja e miserável. Em *L'Assomoir*, de Zola, o sonho é o de sair do bairro imundo, o cortiço da rua La Goutte d'Or, mas o destino parece mantê-los ali em uma espécie de confinamento. Nunca é demais refletir sobre os motivos que causam esta divisão espacial e confinamento: evidentemente há por um lado o desejo da separação e por outro o desejo de ascender aos espaços utópicos destinados aos vencedores. Seja um jovem

pobre que quer entrar na faculdade, ou os moradores da rua La Goutte d'Or, nada há de proibido nesta transição. Conforme afirma Candido, “não porque o barrem ou expulsem, mas porque enfrenta uma série de restrições, que vão da má vontade e do riso à impossibilidade de se adaptar”. (CANDIDO, 2006, p. 30).

Candido cita a passagem do casamento entre Gervaise e Coupeau em que os noivos pobres devem esperar pacientemente por três casamentos burgueses feitos de forma “lenta e caprichosa”. Por sua vez, receberam um padre mal-humorado que reduziu ao máximo a cerimônia.

Mas é nas ruas do centro que a marginalidade explode, definida pelo riso com que é recebido o desejo de, pelo menos uma vez na vida, o operário vestir como os burgueses e passear com eles. Naquele espaço ele não cabe, tem um ar de bicho doutro tempo e outro lugar, com as roupas desempareiradas, misturando diversos momentos da moda num vago carnaval. (CANDIDO, 2006, p. 30).

A inadaptação é mais sutil do que a proibição pura e simples, porém é um mecanismo maléfico de exclusão, pois trabalha com a ilusão do requerente, seguida de sua desilusão. O próprio sujeito chega à conclusão de que não nasceu para aquele mundo, para conviver naquele espaço. Bem mais cruel se fosse simplesmente proibido de entrar naquele espaço.

A crueldade da inadaptação continua quando os amigos e parentes do casal passam pelas partes nobres da cidade:

No meio do riso e da piada dos moleques, o cortejo atravessa as ruas centrais e vai visitar o museu do Louvre, para encher tempo. Depois das instituições civis, da religião e das zonas privilegiadas, é a vez do mundo da arte e da cultura, onde os operários vagueiam desnorteados, piscando o olho em frente dos nus, procurando em vão a sala das joias reais, divertindo os guardas, os artistas e os visitantes burgueses, completamente perdidos no labirinto, de onde emergem tontos, para encontrarem de novo a tranquilidade embaixo de uma ponte do Sena, que passa vagaroso e engordurado, enquanto eles contemplam felizes os detritos da cidade boiando na superfície. (CANDIDO, 2006, p. 31).

A própria presença dos moradores da rua La Goutte d'Or já causa estranhamento nos espaços que não estão preparados para recebê-los. Eles próprios estranham este novo espaço em que se encontram de passagem, antes de voltarem para suas realidades no cortiço da periferia parisiense.

Cuspido de outros ambientes, o pobre volta ao seu bairro, de onde saiu apenas por um momento. Daí o papel desta exceção, – contraste que salienta

a dimensão normal da narrativa, marcando o confinamento social e topográfico onde ela se desenvolve. (CANDIDO, 2006, p. 32).

Zola ainda estabelece uma maneira de fazer com que espaço e linguagem interajam dentre si, conforme observa Candido, “Zola, nessa altura do livro, aumenta a taxa de gíria, acentua no discurso indireto a energia coloquial do direito e chega a um momento de suprema degradação do estilo, quando chegou também ao ápice a degradação do espaço e da vida nele encasulada”. (CANDIDO, 2006, p. 59). Para cada espaço, uma linguagem. Espaço e linguagem se misturam estabelecendo uma ligação que aumenta a sensação de estranhamento; quando há invasão de espaços por parte dos personagens. Em *Recordações da casa dos mortos*, Alexandr Petrovich se encontra em um espaço que efetivamente não é o seu. Homem rico, dono de posses, está em uma prisão de trabalhos forçados. Sua educação, sua linguagem, em nada se compara à dos demais detentos, em sua maioria semianalfabetos, pobres, sem destino antes ou depois de cumprirem a pena. Vicente de *Cemitério dos vivos* também se encontra deslocado no espaço: homem de letras, intelectual, é internado em um hospício por causa da bebida e “perturbação da ordem pública”. Sua linguagem também é diferente dos demais internos conforme veremos.

Além deste fato percebemos que o espaço em *L'Assomoir* vai diminuindo, restringindo a humanidade e as possibilidades de Gervaise, segundo Candido:

Numa espécie de afunilamento metafórico, vigoroso e sórdido, culmina assim o sentimento abissal do livro, indicado a propósito dos orifícios devoradores que vão progressivamente diminuindo e se especificando: a depressão imensa da cidade, o poço da escada, a fossado cemitério e, agora, isto. O mundo a engoliu; ela engole o mundo de maneira agressivamente figurada. (CANDIDO, 2006, p. 59).

O próprio espaço em que o casal se encontra vai demonstrando a degradação paulatina de ambos na diminuição e ocupação de espaços mais sórdidos e conflitantes. De um apartamento de baixa burguesia aconchegante, Gervaise termina em um pequeno quarto imundo embaixo da escadaria do mesmo prédio. A mudança espacial não apenas revela a queda da dignidade humana e material, mas também o fim da possibilidade de ascensão tão sonhada pela esposa, a fraqueza mental do marido que se entregou ao vício do álcool, o estado emocional interior do casal que não soube contornar o destino que o determinismo social do naturalismo havia lhes dado.

O espaço é, no romance citado, não agente, mas símbolo do destino inescapável que Gervaise tem pela frente. Este determinismo histórico e social, típico do naturalismo de Zola,

apela ao espaço como forma mais visível da impossibilidade de mudanças: o tempo transcorre e os espaços demonstram quem é quem. Espaço cheio de significados, que mudam ao sabor do tempo. Conforme Barthes afirma, “os significados são como seres míticos, de uma extrema imprecisão, e a certo momento tornam-se sempre os significantes de outra coisa: os significados passam, os significantes ficam”. (BARTHES, 2002, p. 443). Assim, o espaço não necessariamente é o mesmo no romance do séc. XIX e da contemporaneidade, nem em seu aspecto descritivo ou em sua significação – embora fique clara a importância da movimentação dos miseráveis da Rua La Goutte d’Or passando pelos bairros mais abastados de Paris como uma estranha procissão grotesca que ofende aos espaços que não foram feitos para aquelas pessoas.

De encontro à ideia de Candido e Barthes, Marques afirma que:

A leitura da espacialidade instalada dentro da narrativa busca contemplar os macro e micro espaços avaliando os cenários e a natureza, suas relações com o todo narrativo e suas transformações e ressignificações[...] no processo de construção do espaço, lugares que revelam conflitos sociais, psicológicos e existenciais do homem em confronto com sua origem e seu destino. (MARQUES, 2009, p. 10).

É evidente que o espaço como cenário e ambientação puramente estética para uma obra literária é não apenas real como muito utilizado em romances e outros gêneros textuais. Não é uma lei estabelecida que o espaço deva conter ou ser fonte de significações, sem as quais seria impossível ler uma obra. Não é esta afirmação que se busca. Tampouco se quer o espaço como desculpa para quaisquer manifestações militantes na literatura de cunho social ou psicológica (como há aos montes na dita literatura de “*best sellers*”, e aqui também não há nenhum julgamento prévio deste gênero ou também do interessante, porém militante livro de Leitão (2006) sobre Lima Barreto e as lutas de esquerda).

Quando Candido, Marques e Barthes afirmam o espaço como lugares onde ocorrem os conflitos sociais e/ou psicológicos, estão lidando com algo mais básico do ser humano, que são suas culturas e a interação entre estas culturas que, em momentos diferentes da história humana, ocorreu de maneira mais ou menos conflituosa, mas sempre conflituosa. No fundo, trata-se da interação humana e de como esta interação se metamorfoseia em diferentes espaços ao longo do tempo. O espaço é nossa casa e nos sentimos confiantes pois a proximidade deste espaço nos é comum e não causa estranhamento. O que é melhor: o conforto do lar calmo ou o abrigo do imigrante recém-chegado? Ou podemos reformular: o

desconforto do lar imerso em conflitos ou o abrigo do imigrante bem recebido? A questão extrapola a visão do espaço como lugar de conflitos sociais.

Conforme afirma Marques:

Na literatura, como sabemos, o espaço compõe uma das categorias narrativas que auxilia não apenas na estruturação da narrativa, mas ultrapassa sua realidade objetiva assumindo nesta uma função primordial ao constituir um plano altamente significativo que plasma as relações dos homens com a natureza e com suas consciências. Mergulhados no tempo e no espaço, movem-se os homens recordando seu passado e projetando perspectivas futuras. (MARQUES, 2009, p. 11).

O espaço não pode ser visto apenas pela “realidade objetiva” que aponta, mas através da consciência de que há uma significação metafórica em alguns espaços, que inclusive transcendem o próprio espaço e tempo em que estão inseridos. É certamente o caso de Lima Barreto, pois, para Lins, “nossa contemplação de Lima Barreto é atual. Ele nos interessa, principalmente, como um escritor voltado para o nosso tempo. Como um antecipador”. (LINS, 1976, p. 108). Em vários aspectos Lima Barreto antecipa seu tempo, “projetando perspectivas futuras”, conforme afirma Marques (idem), sem deixar de ser um crítico de seu tempo (e espaço!). Ele ressignifica os lugares de onde narra, criando, em muitas ocasiões, um amálgama entre espaço e personagem, lugares e pessoas, associando um ao outro de forma indelével e inseparável. Talvez seja o espaço que faça dele um escritor universal e atual: seu espaço é identitário, mas não se restringe ao espaço carioca. Trata-se do espaço que contrapõe centro e periferia, urbano e rural, nacional e o globalizante, portanto, pode ser transferido para qualquer localidade.

## 2.1 Espaço como identidade e representação

Espaço como reconhecimento e produtor de identidade é o princípio norteador deste trabalho, pedra fundamental para compreender que o personagem não está apenas inserido em um lugar, mas ele “é” este lugar, o lugar o cria, o transforma, estabelece os rumos (que talvez chamemos de destino), as experiências e as expectativas de cada ser inserido em um romance.

Bourneuf utiliza os deslocamentos espaciais em *Madame Bovary*, de Flaubert, que ele chama de “romance quase imóvel” (BOURNEUF, 1976, p. 135) para demonstrar que as deslocamentos adquirem, por isso mesmo, mais força. (Idem). Força narrativa, força nas expectativas geradas no leitor e força nas consequências dos deslocamentos. Cada andança da

protagonista é um passo a mais em sua decadência moral, um mergulho sem volta causado pela angústia para fugir do tédio interior de sua vida burguesa, representado pela imobilidade espacial, a impossibilidade de avançar grandes espaços. O deslocamento é posto como mudança na maneira de pensar e um novo ponto de vista da personagem. A imobilidade é o próprio tédio da personagem, a representação deste tédio, que é um tédio estrutural, típico, próprio das classes burguesas do período, retratado em outras obras, como *Eugénie Grandet*, de Balzac. Ao mesmo tempo é o espaço quem divide e estrutura a obra, conforme observa Bourneuf:

A viagem dá aos romances o tema e o principio de unidade, a matéria das peripécias, o ritmo; por ela se revelam ou se realizam as personagens e, para além dessas aventuras grotescas ou épicas, o autor sonha uma outra viagem, e ado homem durante a sua existência. (BOURNEUF, 1976, pag. 131).

Há os espaços que podem dividir a obra, entre temas, e o espaço que muda a personalidade, que molda o caráter, que estabelece um início, a essência do personagem. Por entre alguns espaços Emma Bovary decai, sua decadência é fruto de seu meio, mas está intimamente atrelado aos espaços por onde busca algum sentido a sua vida de “pobre menina burguesa”. Em *Eugénie Grandet*, a jovem vinda da mesma classe burguesa que Emma está presa à sua pequena mansão decrepita, que representa a própria mente de seu pai: sovina, prefere morar em uma mansão caindo aos pedaços a reformá-la e gastar uma pequena parte de sua imensa fortuna (a morte do pai Grandet acariciando suas moedas de ouro é um dos episódios mais deprimentes e reveladores do espírito de pessoas que criaram e educaram as tantas “Emmas Bovarys” que existiram). Os espaços nos romances de Balzac mudam apenas para os que se atiram ao mundo, a pobre Eugênia não pode sequer sair do seu quarto sem autorização do pai, aguardando que o destino lhe traga um pretendente que a retire de sua prisão paterna (e a tranque em outra prisão).

Em Lima Barreto, o trânsito espacial, o deslocamento, também tem suas simbologias. Em *Vida e morte de M. J. de Sá* a personagem Alcmena muda-se da cidade para o subúrbio, em um claro sinal de perda, redução de sua condição de cidadã e classe social. Mas esses deslocamentos espaciais na obra do escritor carioca não seguem um esquema simplista; em *Policarpo Quaresma*, o protagonista se desloca da urbe para o meio rural por vontade própria, tentando provar a viabilidade da agricultura tupiniquim, representando de maneira caricata e carnavalesca a máxima “no Brasil em se plantando, tudo dá”, presente também no romance *Numa e a Ninfa*, quando o co-protagonista Bogoloff, estrangeiro e inocente dos costumes da



terra, em sua fé de recém-chegado, demonstra disposição para o trabalho braçal na terra, algo que nunca pensou em fazer como intelectual russo. Policarpo Quaresma é caricato, mas não deixa de expressar certa crítica social a respeito do uso da terra, conforme Leitão (2006) observa.

O trânsito contrário, da periferia para o centro, também pode ser problemático, e o é principalmente em Lima Barreto, onde a tentativa de ascensão representada pelo sonho da “cidade grande” quase sempre acaba em tragédia. É o caso de *Cemitério dos vivos*; nesta obra, Vicente Mascarenhas vai do campo para a cidade em busca de seu sonho de escritor de fama, mas o que encontra é desprezo e miséria além da morte da esposa que lhe deixa marcas profundas: e da loucura que o conduzirá ao manicômio, onde lutará para não ser considerado mais um dos mortos-vivos daquele “cemitério de pessoas vivas”.

É fugindo da simplificação nas ideias estabelecidas entre centro e periferia, meio urbano e meio rural que utilizamos a citação de Hall (1999) para as questões de espaço e identidade: “Todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos”. (HALL, 1999, p. 71).

Lima Barreto faz, ao longo de sua obra, esta desmistificação em relação ao senso comum que temos da relação centro/periferia e cidade/campo: nem sempre é um deslocamento de degradação, nem de elevação no caso contrário, justamente porque todas as identidades estão em todos os espaços, ou todos os espaços abarcam todas as identidades e as tentativas de homogeneizar os espaços são sempre econômicas, políticas, sociais e artificiais. As individualidades sempre gritam mais alto, apesar de serem sempre caladas.

Apesar de focar em uma tentativa de ler Lima Barreto como um escritor militante, um possível proto-marxista ou proto-socialista (coisa que não foi), Leitão (2006) faz interessante leitura a respeito do espaço em algumas obras do escritor carioca, principalmente utilizando como tema as questões centro/periferia e cidade/campo. Para este, a narrativa moderna é de natureza essencialmente urbana, em particular no romance (LEITÃO, 2006, p. 52), não atentando inclusive para a condição agrária e rural do país, cuja vida se passava basicamente no interior com seus costumes e crendices.

Lima é um caso à parte. Enquanto Machado regula seus passos nos limites da urbe [...], o autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma* transita por espaços periféricos, deambula por roçados e arruamentos delirantes, denuncia a soberba improdutiva do latifúndio e desconstrói velhos preconceitos assacados contra os caboclos indefesos. (LEITÃO, 2006, p. 52).

A afirmação de Leitão, de que o romance moderno era basicamente urbano (porque era a epopeia burguesa por excelência, e as cidades – os burgos – sempre foram a morada dos burgueses) e de que o romance brasileiro, por consequência da imitação dos costumes europeus, também era urbano, apesar de a estrutura social e econômica brasileira mais se assemelhar ao sistema feudal, é um dos centros de análise do autor, que reconhece em Machado toda a genialidade a ele apontada, porém é Lima Barreto quem vai apontar para outras possibilidades espaciais na literatura brasileira. É desvelando esses novos espaços que ele faz aparecerem novos personagens que provêm destes mundos esquecidos.

Não é difícil perceber que, desde Manuel Antônio de Almeida [...] até Machado de Assis, nossa prosa de ficção se limita ao exíguo tecido urbano das camadas burguesas médias, contentando-se em perambular pelas ruas do centro e de Botafogo, os bairros mais nobres da então capital federal. Porque os rincões mais distantes só serão entrevistados na obra visionária de Lima Barreto? (LEITÃO, 2006, p. 53).

O próprio autor responde que a causa para esta atitude “visionária” do escritor carioca será o “compromisso de resistência” que Lima assume e que vai “determinar tais preocupações” (Idem). Para além das questões sociais que estes trechos incutem, devemos estar atentos para a perspicácia de Lima Barreto em tentar aumentar seu nicho de leitores. Não é à toa que Machado e outros escritores focavam as classes médias: era lá que havia leitores, era lá que havia consumidores de livros, e certamente a classe que financiava a possibilidade de viverem de escrever livros queria ver-se nesses romances. Não faria muito sentido falar sobre a vida da periferia para as senhoras e senhores dos bairros mais nobres que queriam um pouco de diversão ao fim do dia, e não saber das tragédias e das necessidades dos mal arrumados dos cantos da cidade, que nem sequer ler sabiam. A escolha não era difícil, era até óbvia. Muito mais difícil é tentar entender porque Lima Barreto quis escrever sobre e para pessoas não letradas. O escritor carioca sabia que não estava escrevendo para eles, mas apenas sobre eles. Que classe média carioca de início de século XIX sentir-se-ia na obrigação de ler aquelas “patadas” que eram dirigidas a ela? Só resta supor que Lima Barreto escrevia para a posteridade, para novos leitores, com uma nova mentalidade. Já na chamada segunda geração de modernistas havia pessoas das classes médias altas dispostas a ler Lima Barreto sem se sentirem ofendidas. Talvez seja esta sua capacidade “visionária”: o leitor futuro.

Importante também apontar que, ao escolher pela periferia e pelo campo, Lima Barreto não esquece o centro e a cidade; sua relação é sempre dual, dialógica e dialética. O campo explica a cidade, e vice versa; o centro explica a periferia, e vice versa. Não há como falar de

um sem citar o outro. Para Leitão “os outros expoentes da prosa ‘realista’ ambientada no Rio de Janeiro jamais atentaram com tamanha pertinência e perspicácia para as correlações entre o urbano e o agrário ou, então, entre o centro e a periferia, na singular configuração espacial do país” (LEITÃO, 2006, p. 53), e que “até então, cumpre reiterar, nenhum expoente da prosa realista soubera atingir tamanha abrangência espacial (Idem, 2006, p. 67)”. Com esta afirmação percebemos que Lima Barreto não escolheu entre centro e periferia, queria ambos, queria expandir suas possibilidades de falar sobre o país, e não apenas sobre a capital federal.

Nolasco também pensa nas dualidades como uma discussão já superada, embora admita que esta forma de divisão espacial das identidades seja um conceito fundamental para discutir o mundo e suas injustiças sociais:

Primeiro, Segundo e Terceiro mundos, centros e periferias, eixos e foras do eixo, fronteiras e não fronteiras se, por um lado, não interessam mais para a discussão crítica desta virada de século enquanto entidades, e não que tais entidades não tivessem existido, por outro lado, trazem no seu bojo a divisão conceitual delas no/do mundo que precisa, sim, ser discutida criticamente como forma, inclusive, de resolver parte das injustiças sociais, políticas e epistemológicas que ainda imperam no mundo global. (NOLASCO, 2009, p. 36).

Os espaços estão definidos: primeiro, segundo e terceiro mundos, apesar de realmente estes termos estarem ultrapassados (não em razão de alguma emancipação dos países latino-americanos, mas porque o antigo bloco espacial da “contestação” já não existe mais) ainda nos permite demarcar com certa segurança os espaços de dominadores e dominados. Este processo espacial atualmente é mais complexo, sendo o dominado também dominador em certas circunstâncias e em relação a outros espaços – a relação Brasil-Bolívia em muito se parece com a relação México-EUA ou Brasil-EUA: a necessidade de se cruzar fronteiras, buscar novas oportunidades, novos espaços, etc..

Outro conceito importante a ser apreendido neste trabalho e que ainda envolve espaços de identidade e suas respectivas fronteiras – e que será aprofundado ainda mais no capítulo V – é o conceito de “dentro da linha” e “fora da linha”, ou ainda, o “lado de cá” e o “lado de lá”. Que linha seria esta? Quem demarca o quê? As “linhas de amizade” são conceitos trabalhados por Arantes (2014):

Enquanto a Europa fora instituída como uma zona de amizade e de comportamento civilizado, mesmo em tempos de guerra a área externa à Europa fora instituída como uma zona à qual nenhum padrão de civilização

era aplicável e onde os rivais podiam simplesmente ser varridos do mapa. (ARANTES, 2014, p. 202).

A ideia do espaço como garantidor de direitos, Arantes vai buscar em Carl Schmidt (2012), jurista do regime nazista que traz à tona a terra (espaço) como fonte de toda jurisprudência europeia: a terra (espaço europeu) é o local da lei, e por conseguinte, da civilização; para além dela esta lei garantidora não existe, sendo possível que dois países que se saqueiam e se digladiam mutuamente no Novo Mundo (lugar sem lei), vivam em perfeita paz e harmonia civilizada no Velho Mundo (lugar da lei). Eis a linha de amizade: quem está “dentro da linha” é cidadão, portador de direitos, quem está “fora da linha” é marginal (do sentido mais literal e denotativo até os sentidos mais metafóricos possíveis), portanto esvaziado de qualquer possibilidade de direitos. Esta linha é inclusive espacial, mas extrapola os limites do espaço em nosso mundo globalizado: mesmo dentro do espaço europeu, portanto dentro da linha, há indivíduos e povos, que estão fora da linha; mesmo na América Latina, lugar fora da linha, há indivíduos que estão dentro da linha. Estar dentro ou fora das linhas de amizade extrapola os limites espaciais, embora ainda assim estejam fortemente amarradas ao espaço (terra, Europa, lugar de direitos, civilização). A viagem de Kurtz no *Coração das trevas* é uma viagem para fora da linha, e fora da linha é a barbárie, a desordem, a loucura, exatamente este o fim do europeu que desafiou ir para além da linha.

Tanto em *Cemitério dos vivos* quanto em *Recordações da casa dos mortos* claramente os espaços estão postados e divididos em: dentro da linha e fora da linha, ou, como gosta de afirmar Alexander Petrovich: “dentro dos muros” e “fora dos muros”; ou mais, como afirma Vicente Mascarenhas: “os que estão aqui dentro” e “os que estão lá fora”. Diferentemente do que tratam as teorias de identidade, em ambos os romances, a questão da fronteira pouco aparece, ou quase nada; em compensação, a terceira via de Guasch aparece como uma comparação metafórica entre os dois lados, os dois mundos, como se um fosse a emulação do outro, mais precisamente: como se o “lado de dentro dos muros” fosse um simulacro, uma metáfora, um microcosmo do mundo do “lado de fora dos muros”. Assim, eles se equivaleriam em uma espécie de “mundo sem fronteiras”, afinal, hospício ou prisão não seriam muito distantes e diferentes do mundo real, do mundo aberto, de fora dos muros. Aí está o quebra-cabeça espacial que ambos os autores propõem: são espaços distintos ou se equivalem?

Interessante notar que para Arantes o indivíduo que tem um pé em cada lado da linha de amizade não é um “homem subalterno” da fronteira, é um privilegiado, como um senhor de

engenho, habitando o submundo com status de colonizador, dono de terras, completamente abraçado pelas leis. Está nos espaços fora da lei, mas a lei da terra (Europa) o protege.

Dalcastagnè (2015) ao analisar o deslocamento pelo espaço na literatura – principalmente no meio urbano – aponta para “a ideia de espaço como vazio a ser ocupado” (DALCASTAGNÈ, 2015, p. 87) e que isto ocultaria as relações de poder que envolvem essa luta para a ocupação dos espaços, pois naturalizaria essas ocupações sem que fossem observados os fatores sociais que determinaram esta ocupação. No exemplo que foi dado sobre o “bota-abaixo” carioca e a reformulação dos espaços centrais do Rio de Janeiro, fica claro que a escolha sobre quem deveria sair daquele espaço para dar lugar aos bulevares foi uma escolha não apenas política, mas social, e de poder, o poder de preservar os que estão “do lado de cá”, expulsando os “do lado de lá”. Desta forma “incorpora-se, aqui, o entendimento de que os espaços físicos refletem as hierarquias sociais e de que pobres e ricos ou mulheres e homens, por exemplo, têm acesso diferenciado a diferentes locais”. (DALCASTAGNÈ, 2015, p. 87).

Todos, de alguma forma, se tornam limitados espacialmente pela sua condição social, pessoal e econômica. Esta limitação ocorre de diferentes formas e pode nos ser favorável e do nosso agrado, ou pode ser algo imposto, que inclusive gostaríamos de superar.

Uma das formas de limitação espacial é a internação e a prisão. Estas são involuntárias, e estão na categoria dos deslocamentos. Tonus (2015) fala sobre o deslocamento e sobre o clandestino. Apesar de tratar mais especificamente do exilado, refugiado, viajante, é possível aplicar suas ideias para as questões de espaço e identidade. Afinal, o prisioneiro e o internado sofreram deslocamentos abruptos no espaço e sua condição acaba sendo de clandestino, não do local onde habitavam, mas da função que querem exercer em um contexto espacial que não permite a atividade de narrar com a liberdade. Narrar do claustro é ser clandestino, narrar na e da clandestinidade.

O estado de clandestinidade implica um deslocamento voluntário (ou involuntário) do sujeito em direção a um espaço que o abriga temporária ou definitivamente e com o qual ele estabelece relações de inclusão e exclusão de vizinhança e distanciamento, de proximidade e de lateralidade. A contradição do estado de clandestinidade repousa justamente nesta relação metonímica que o sujeito entretém com o espaço do qual é oriundo e com aquele onde passa a residir. (TONUS, 2015, p. 141).

A limitação espacial cria uma identidade, ou transforma as identidades: saem da identidade e se tornam a diferença. Quem antes era livre, agora é enclausurado, e sua

condição de não-adaptado ao ambiente o torna clandestino em sua própria condição. Condição que, para além de tudo, é espacial, e não apenas circunstancial. Narrar do claustro é condição de clandestinidade. Quem narra do claustro somente consegue narrar o inominável? O horror? Por ora precisamos ter em mente que espaço e identidade abrem diversas perspectivas para a literatura: de onde se narra? É um espaço civilizado ou um espaço sem lei? Narra-se do conforto do domínio espacial ou da/na clandestinidade? A condição do narrador-clandestino para Tonus exige uma constante negociação entre os dois espaços (territórios) com que ele tem contato: “o espaço do qual é oriundo e com aquele onde passa a residir” (TONUS, 2015, p. 141).

Esta implica uma conexão de contiguidade entre dois significantes [...] Em outras palavras, a clandestinidade induz a uma dupla territorialidade em função da qual se elaboram as condições de existência e de sobrevivência do sujeito. É a partir desta dupla espacialidade que o clandestino não-autorizado elabora e administra um espaço de liberdade cuja independência possibilita sua resistência. (TONUS, 2015, p. 142).

Que narrar é resistir, principalmente em um espaço de clandestinidade, é quase senso comum para quem estuda literatura e identidade. O que é interessante aprofundar é como este espaço duplo do clandestino, gerador de “liberdade” (moral) para narrar, resulta em força para resistir. Tanto Vicente quanto Petrovich possuem esta dupla territorialidade: vieram de meios espaciais completamente diferentes (espaço de origem, a casa com a família, a mansão) dos que encontraram no claustro (espaço atual, de residência, o presídio, o hospício). Começam, então, a tomar forma a ligação entre as questões teóricas e nosso objeto de pesquisa. Não por coincidência nossos dois protagonistas possuem dupla territorialidade; é uma estratégia estética interessante para causar estranhamento ao leitor. A todo instante ficamos tentados a comparar o lugar de origem ao lugar de convivência de ambos. Os dois personagens são figuras estranhas ao lugar em que se encontram, fora de contexto, presentes em um espaço que não é deles. Tudo é estranho, tudo é estranhamento. Não poderiam Vicente e Petrovich ser a mesma pessoa em certo sentido? A despeito de terem origens sociais diferentes (um é rico e o outro é de origem humilde), a dupla territorialidade e o estranhamento do local de vivência são técnicas de posicionamento espacial que os escritores podem utilizar para fazer seu protagonista narrar na clandestinidade sem lhes retirar a legitimidade, causando no leitor o estranhamento de ver seres deslocados no espaço, narrando com uma liberdade que lhes é outorgada pela própria dupla territorialidade.

Que as definições e concepções de espaço que se propõem neste trabalho estão tangenciando a área da “politização da teoria” (BRANDÃO (2013, p. 29) e BHABHA (2000, p. 31) é razoável aceitar, mas não se limitam a elas, de maneira alguma. Não se trata de militância, tampouco de qualquer tentativa de sociologizar a literatura dos autores. O espaço como gerador de identidade também está no campo da estética literária, porque percebemos os autores levando em consideração as origens e os destinos espaciais de seus protagonistas, exigindo de ambos alguns cuidados no preparo da narrativa construída em locais tão díspares e estranhos. Conforme afirma Bhabha (2000, p. 29):

Tais negociações entre política e teoria tornam impossível pensar o lugar do teórico como metanarrativa demandando uma forma mais total de generalidade. Nem é possível demandar certa distância epistemológica familiar entre o tempo e o espaço do intelectual e do ativista, como Fanon sugere quando observa que “enquanto os políticos situam suas ações nos eventos do presente atual, os homens de cultura tomam lugar no campo da história”. (BHABHA, 2000, p. 29).

Se, conforme observamos, o espaço é o lugar da identidade, também é o lugar da representação. Quando se fala em espaço como representação, um exemplo que pode ser dado é a representação da periferia, seja em Lima Barreto ou nos romances contemporâneos ditos “marginais”. As linhas que ligam e que criam identificação entre pobreza e periferia foram estabelecidas como “politização do espaço” a partir da segunda metade do século XX, com os Estudos Culturais. Antes disso não havia uma identidade da periferia (típica da literatura marginal). Conforme afirmado em parágrafos anteriores, o pobre habitava o centro do Rio de Janeiro, então Capital Federal, junto à classe média em formação, os mais ricos que queriam criar seu próprio espaço habitavam o bairro de Botafogo, até o episódio da reforma da cidade, popularmente chamado de “bota-abaixo”, conforme já explicado, quando houve a “periferização” da população mais pobre. Para Lima Barreto, a periferia (hoje “comunidade”) não era local de orgulho, cultura e identidade própria, ela era apenas constatação, consequência de um projeto nacional excludente, que empurrou para os cantos da cidade os indesejados, em uma política de separação e determinação dos espaços. Portanto não se deve buscar na escrita de Lima Barreto um louvor à periferia e a sua cultura, porque ainda não era possível falar em cultura da periferia. A periferia a que Lima Barreto deu “voz e vez” não era a periferia que imaginamos, transpondo-a de maneira anacrônica para as nossas periferias atuais.

Conforme explica Brandão (2015, p. 29) a literatura como representação, na abordagem culturalista do espaço, deixa de ter qualquer privilégio em relação às totalidades dos discursos em operação na sociedade. Estes discursos sociais e a literatura é o que mais importa nesta análise, pois os espaços são palcos onde os vetores de conflitos se manifestam, e se manifestam pela cultura, pela identidade, pela representação. O melhor espaço para observar estes conflitos é na fronteira. Nos espaços identitários os discurso são produzidos e preparados para a “batalha” que ocorre nas fronteiras. A intenção é politizar o espaço, a definição de espaço, a noção de espaço, sem deixar de cuidar da estética e dos recursos estilísticos utilizados pelos autores.

O espaço social (identitário) transpõe o universo físico de significados mais imediatos e denotativos, então é preciso “ler” os espaços buscando interpretações que digam o que temos por trás deles.

Um dos aspectos mais interessantes dessa possibilidade é tomar a parte pelo todo, por exemplo: o hospício não é apenas o hospício, mas pode representar algum espaço maior, ou uma ideia, um conceito presente na sociedade. Ou que a prisão pode representar uma condição mental, emocional, psíquica do protagonista, ou mais, a prisão representaria as hierarquias sociais que regem o mundo, com seu sistema de divisão do trabalho, e das obrigações e rotinas que somos obrigados a suportar. Veremos estas possibilidades nos próximos capítulos.

Para Brandão:

nos estudos literários contemporâneos, a vertente mais difundida dessa tendência é possivelmente a que aborda a representação do ‘espaço urbano’ no texto literário. Outra vertente significativa é a que, em maior ou menor sintonia com os estudos culturais, utiliza léxico espacial que inclui termos como margem, território, rede, fronteira, passagem, cartografia, buscando compreender os vários tipos de espaços representados no texto literário em razão do fato de se vincularem a identidades sociais específicas. (BRANDÃO, 2015, p. 59).

Embora o autor cite os dois tipos de representação do espaço de maneiras separadas, é possível (desejável, inclusive, para este trabalho) tratar do espaço urbano (periferia/centro) em conjunto do espaço como identidade. Em Lima Barreto este espaço urbano é um espaço de identidade e, em Dostoiévski o espaço não é urbano, mas é uma simulação do urbano, portanto de identidade. Não faz sentido, portanto, separar espaço urbano e espaço de identidade. Confirma este fato a afirmação de Brandão de que “no âmbito da representação se encontram algumas das chaves analíticas mais frequentes em estudos críticos”, sendo uma “o



contraste entre os efeitos gerados por procedimentos descritivos e procedimentos narrativos” e o outro “é o reconhecimento de polaridades especiais e a análise de seu uso” utilizando “pares como alto/baixo, aberto/fechado, dentro/fora, vertical/horizontal, direita/esquerda”. (BRANDÃO, 2015, p. 59).

É nesta sequência de definições e conceitos que nos apoiamos para continuar este trabalho: o espaço como gerador de identidade e cultura, e ainda, espaço como representação de uma sociedade, de caráter substancialmente urbano, ligando centro e periferia dialeticamente (da mesma forma que une dentro/fora, aberto/fechado, etc.).

## 2.2 Espaço em Dostoiévski

Não é intenção de, neste trabalho, desenvolvermos de maneira exaustiva a questão do espaço na obra do escritor russo, mas apenas realizar observações suficientes para dar continuidade à tese: alguns conceitos e observações podem ajudar no entendimento do caminho escolhido para traçar uma convergência entre Dostoiévski e Lima Barreto em relação a espaço e protagonistas nas obras escolhidas.

Para Vicente Mascarenhas, de *Cemitério dos vivos*, não interessa se sua permanência no hospício será de um mês ou um ano; é a consciência de não pertencimento, nem ao mundo exterior, nem ao mundo do hospício, que o atormenta. Justifica-se, assim, a ideia de que não é obrigatoriamente necessário estudar o espaço junto ao tempo. Ambos são importantes e quase (quase!) inseparáveis, mas é possível (e necessário) visualizá-los também em suas individualidades.

Como já afirmado antes, o escritor russo mantém em sua literatura a temática do “dentro” e do “fora”, seja em relação ao conflito identitário entre Rússia e Europa, seja entre a sociedade plutocrática e senhorial e os pobres e servos.

Para Miranda (2014, p. 36), “Dostoiévski manteve um posicionamento mais coerente com sua própria biografia, sempre visando a um equilíbrio entre a alma russa e a civilização ocidental quando o assunto era o desenvolvimento do seu país”. O “dentro dos muros” e o “fora dos muros”, em Dostoiévski, poderia ser esta relação conflituosa entre a Europa liberal e civilizada e a Rússia feudal e bruta, aquilo que o mundo pode oferecer em termos de ideias e o que há de mais atrasado em seu país. Este tema está sempre bem presente em suas obras, algumas vezes de maneira mais metafórica e carnavalizante; outras de maneira mais dura e direta.

As dualidades identitárias nos romances de Dostoievski trazem à tona o “problema da relação Rússia-Occidente [...], elite educada/ocidentalizada x camponeses; Rússia petrina x Rússia moscovita; tendências ocidentalistas x eslavófilos” (MIRANDA, 2014, p. 39).

Ao dizer que “o homem está para a nação como está para o mundo” (MIRANDA, 2014, p. 40), Miranda não apenas resume de maneira bem sintética a ideia central do pensamento contido em *Recordações da casa dos mortos*, como também resume sua ideia de espaço contido em sua literatura. A metonímia da parte que contém o todo e do todo que é formado por partes demonstra como o escritor russo parte do indivíduo para mostrar o Homem, parte da prisão para mostrar a sociedade russa, a europeia e o mundo. O indivíduo representa seu país, é uma parcela significativa dele, traz consigo os costumes, culturas e todo um pensamento que não trai aquilo que recebeu em seu solo original. Também é justo afirmar que as instituições representam o país, mostram o sentido de justiça, de injustiça, confiabilidade, e a visão social que seus dirigentes carregam sobre seu povo.

Schnaiderman considera Dostoiévski o “romancista-filósofo por excelência”; filósofo não apenas das inquietações interiores do povo russo, conforme observou Manuel Pinto, mas também dos espaços. Os personagens questionam o “racionalismo ocidental” (Schnaiderman, 1994, p. 242) como invasores (do “fora” para “dentro”), como em *Memórias do subsolo*, ou como em *A morte de Ivan Ilyich*, do escritor russo, onde o protagonista é retratado de forma caricata com modos e costumes dos europeus ocidentais, ao contrário de Ivan Turguêniev, escritor de *Pais e filhos* e *Histórias de caçador*, que se encantava com a França e a Inglaterra, considerando-os lugares civilizados e julgava as ideias liberais como libertadoras, modernizantes e civilizadoras.

Nada disso é novo para Roberto Schwarz, que já apontava neste caminho em seu artigo “As ideias fora de lugar”. A novidade seria enxergar este artigo e o contexto da obra de Dostoievski sob a ótica do espaço (o “fora” e o “dentro”) como uma guerra ideológica que ainda hoje é travada pelo controle da produção e disseminação cultural.

A Rússia era o espaço do niilismo dostoiévskiano, apontado por Turguêniev em *Pais e filhos*. Mais do que um conflito de gerações, temos nesta novela o desenvolvimento do pensamento pré-soviético crescendo e se desenvolvendo sob a forma de uma geração niilista e desesperada, e a crítica ao sistema feudal/czarista/servil de um lado e as ideias liberais “fora de lugar” dos europeístas como Turguêniev. O espaço estava mais do que demarcado para o que viria depois: a luta entre os brancos e os vermelhos.

Dostoiévski dispunha-se a despertar um pan-eslavismo libertador em solo russo. Em *Recordações da casa dos mortos* o autor presta homenagem às qualidades do povo russo: percebemos isto ao notar a presença de representantes de prisioneiros vindos de várias regiões da Rússia – várias etnias mostram seus costumes, sua cultura, e se orgulham disto. O escritor russo quer mostrar os diversos espaços de sua pátria representados por seus habitantes, na individualidade dos prisioneiros que, ao invés de serem transformados em uma massa amorfa de condenados e enfeitados sociais, têm seus costumes, nomes, sentimentos e espaços. Nós os reconhecemos como homens. Nestes dois romances (*Recordações da casa dos mortos* e *Memórias do subsolo*) o espaço é o ponto inicial; não é possível falar o que os narradores têm a dizer se não for do “subsolo” ou da “casa dos mortos”.

É em *Memórias do subsolo*, temos a temática do muro como algo que separa e que faz pensar sobre onde estamos: “O muro tem para eles alguma coisa que acalma; é algo definitivo e, talvez, até místico...” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 22). Muro é fronteira, o lugar da limitação, “que encerra uma solução”, “algo definitivo”. Não sabemos de onde o narrador fala em *Memórias do subsolo*. O subsolo é lugar mais moral do que físico; embora sua condição social seja das piores no romance, sabemos que é um narrador solitário, mas sem um lugar, sem espaço. Admira a natureza como um “muro limítrofe”, entre a natureza como condição do insuperável e incontrolável e o civilizado como criação social e controlável, “a natureza vos pede licença” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 25). Este é o espaço, a fronteira entre o natural (insuperável, incontrolável) e o civilizado (humano controlável). A resignação vem do fato do muro ser intransponível, trazer tranquilidade, em estabelecer que cada coisa esteja em seu devido lugar.

Esta civilização humana e controlável não é o lugar da modernidade e da bondade humana, é o espaço da violência. A prisão em *Recordação da casa dos mortos* inverte com a sociedade o papel espacial esperado de cada um, pois ali é o local de cultura, teatro, música. Mesmo assim, da violência, pois toda a sociedade é violenta. O espaço da civilização é bárbaro e violento, pois é humano. Esta metonímia é típica de Dostoiévski, se a sociedade é violenta não será a prisão diferente disso, ou a escola, ou a igreja, ou qualquer outra instituição.

Assim como Lima Barreto, os protagonistas de Dostoiévski também não querem abraçar qualquer lado de um conflito, querem contar as histórias:

E, aliás, quereis saber uma coisa? Estou certo de que a nossa gente de subsolo deve ser mantida a rédea curta. Uma pessoa assim é capaz de ficar

sentada em silêncio durante quarenta anos, mas quando abre uma passagem e sai para a luz, fica falando, falando, falando... (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 50).

Está dividido entre ser o homem do subsolo e o homem normal, eis o diálogo com Lima Barreto, não há uma defesa incontestada sobre um espaço idealizado e seus habitantes, a crítica ao homem do subsolo é tão mordaz quanto à crítica ao homem normal:

O fim dos fins, meus senhores: o melhor é não fazer nada! O melhor é a inércia consciente! Pois bem, viva o subsolo! Embora eu tenha dito realmente que inveje o homem normal até a derradeira gota da minha bÍlis, não quero ser ele, nas condições em que o vejo (embora não cesse de invejá-lo. Não, não, em todo caso o subsolo é mais vantajoso!). Ali, pelo menos, se pode... Eh! Mas estou mentido agora também. Minto porque eu mesmo sei, como dois e dois, que o melhor não é o subsolo, mas algo diverso, absolutamente diverso, pelo qual anseio, mas que de modo nenhum hei de encontrar! Ao diabo o subsolo! (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 51).

A dúvida moral do homem do subsolo é se deve admitir que odiasse a miséria ou se encontra alguma forma de justificativa para sua condição, sem demonstrar nenhuma sublevação moral ou ética pela sua condição social: não há nenhuma ascese na periferia ou no subsolo, portanto, nada há de sagrado a ser procurado ali, ou protegido. Para Dostoiévski a linha que separa o homem normal do homem do subsolo é artificial, criada pela civilização, portanto fruto de violência e antinatural, inclusive, obstáculo para a criação de um pensamento pan-eslavista em que ambos os tipos de homens precisarão se unir para criar a necessária noção de nacionalismo russo.

Para Miranda, Dostoiévski achava “que o fator distintivo de sua nação era o dom para o universalismo cultural, pelo qual a Rússia lograria fundir as ideias do Ocidente às suas próprias” (MIRANDA, 2014, p. 42). Este provável dom universalista do escritor russo em nada chocava com seu nacionalismo pan-eslavista. Se por um lado a elite educada mirava este universalismo e uma forte ligação com a Europa, o povo significava a fraternidade e a união nacional e ambos criariam a “nacionalidade russa”. Não haveria uma total incompatibilidade de classes uma vez que as características de um complementariam as do outro.

Dessa forma, a divisão social do espacial na Rússia de Dostoiévski, apesar de bem marcada, era alvo de questionamentos principalmente da parte dos nacionalistas e pan-eslavistas.

Por que a nacionalidade deveria pertencer apenas ao povo simples? A nacionalidade por acaso desaparece quando o povo se desenvolve? Será que

nós, os educados, também não somos o povo russo? Parece-nos dar-se justamente o oposto: com o desenvolvimento do povo, de todos os seus dons naturais, toda a sua riqueza se desenvolve e se fortalece e seu espírito brilha mais intensamente. (...) Sabemos apenas que fomos divididos por circunstâncias puramente externas. Tais circunstâncias externas não permitiram que a massa do povo nos seguisse aí incluídas todas as forças do espírito nacional. Sabemos apenas que nós somos uma parte muito separada e muito pequena do povo e que, se o povo não nos seguir, nunca estaremos aptos a nos expressar completamente (...), não como nos expressaríamos se a totalidade do povo russo estivesse conosco. (MIRANDA, 2014, p. 43).

Segundo Miranda, “o russo educado, por mais que se quera ocidental, não consegue livrar-se de sua nacionalidade arraigada” (MIRANDA, 2014, p. 43). Vários personagens do escritor russo se caracterizarão por este embate filosófico/social: o narrador de *Memórias do subsolo*, Raskolnikov, Ivan Karamazov, todos eles “heróis deslocados de seu eixo moral” (MIRANDA, 2014, p. 43).

O espaço do nacional deveria conviver em harmonia com as boas ideias vindas do Ocidente, o homem simples camponês deveria conviver com os homens educados, em prol do nacionalismo russo e do pan-eslavismo, não havendo um espaço específico para cada um, nem uma separação espacial radical entre as classes.

Sobre *Recordações da casa dos mortos*, Miranda afirma:

À medida que avançam os anos 60, a baixa qualidade moral do povo russo, expressa nas *Recordações da Casa dos Mortos* (1860-62), vai sendo matizada, aos olhos de Dostoiévski, pela tendência das classes populares à fraternidade, tendência essa que se torna ainda mais significativa à luz da história de opressão do *narod*. Um povo que se mantém temente a Deus e capaz de viver comunalmente mesmo em meio a circunstâncias de intensa miséria e barbárie há de carregar em seu espírito comum um dom para a fraternidade. A sociedade perfeitamente fraterna seria aquela em que todos se unem em um esforço de autodoação, seguindo o comando de Cristo para amar ao próximo como a si mesmo – coisa de que só o povo russo seria capaz instintivamente, isto é, sem sequer precisar esforçar-se. (MIRANDA, 2014, p. 50).

O livro demonstra esta tendência à fraternidade mesmo na miséria e na barbárie do cárcere, que é abrandada por esta “irmandade natural” emanada do povo russo, do espaço habitado pelos eslavos. Aqui fica patente a divergência em relação aos escritos de Lima Barreto, pois o escritor carioca, longe de apostar em um espírito de união nacional entre classes, vê e constata a separação espacial cada vez mais explícita, assim como a separação dos brasileiros em graus de origem e situação econômica e social.

Em seu livro *Notas de inverno sobre impressões de verão*, Dostoiévski brinca com o conceito de espaço e de “relatos de viagem”. O autor viaja à França e Inglaterra não para conhecer estes lugares e relatar o que viu, mas viaja para (re)pensar a Rússia! O deslocamento espacial serve para ver a pátria com distanciamento. A paisagem estrangeira serve como temática e exemplos para problematizar a situação do país.

O deslocamento espacial do autor é uma viagem interior, ao coração da Rússia para tentar desvendar o que falta para atingir o grau de civilização que havia em outros locais da Europa.

Para Miranda ocorre que

tais considerações são feitas no segundo capítulo das *Notas*, intitulado “No Trem”, capítulo que deveria descrever a chegada do narrador à França; porém, ao invés de discutir a “terra das santas maravilhas”, sua atenção continua fincada na Rússia, exatamente como, segundo Dostoiévski, a alma do russo educado reluta em tornar-se plenamente europeia. O título “No Trem” sugere indeterminação geográfica, a localização fronteira que é análoga à cisão do russo entre Oriente e Ocidente. De fato, as *Notas de Inverno* estão sempre nessa posição fronteira, pois mesmo quando o narrador descreve sua visita ao coração da Europa (à França, à Alemanha, à Inglaterra) sua atenção continua voltada à Rússia. (MIRANDA, 2014, p. 63).

Vemos pela primeira vez menção à ideia de fronteira em Dostoiévski, à situação do narrador, sempre em trânsito no trem, indo de um a outro lugar na Europa, indicando esta indeterminação geográfica, espacial. Tanto assim que Miranda chama este romance de “anti-relato de viagem” (MIRANDA, 2014, p. 92). O “dentro” e o “fora” que estão muito presentes, claros e delimitados em *Recordações da casa dos mortos*, estão sublimados, imprecisos, em *Notas de inverno*, quase como uma confusão mental do narrador a respeito do mundo ao qual pertence. Também é possível pensar em *Notas de inverno* como uma crítica irônica a Turguêniev e seu europeísmo militante.

Para Miranda:

No fundo, o grande problema é aproximar-se de Dostoiévski buscando nele as categorias de “positivo” e “negativo”; se há, de fato, ideias com que Dostoiévski tem afinidade e outras que são hostis, sua expressão literária da dinâmica entre essas ideias e os sujeitos e sociedades que as produziram é bem mais complexa. Pode-se, para fins didáticos, elencar Ivan Karamazov entre as “personagens negativas” de Dostoiévski: o tipo social e psicológico por ele representado era considerado pelo autor como um aspecto doentio da cultura russa. Porém, o que dizer da “Lenda do Grande Inquisidor”, produto da imaginação de Ivan e inserida no romance a partir de suas falas? Seria a Lenda também “negativa?”. (MIRANDA, 2014, p. 119).

Este é um ponto que representa uma convergência em estilo com Lima Barreto; em ambos não há a defesa incontestada de um determinado lado, seja “positivo”, seja “negativo”, e mesmo seus protagonistas são heróis comuns e errantes. A preocupação está em relatar e constatar a realidade dos personagens. Para Dostoiévski o povo é um só e não faz sentido lutar por um ou outro lado, mas sim buscar o equilíbrio entre a unidade nacional e as ideias liberais vindas do ocidente. Seus personagens, apesar de enfrentarem dilemas morais, não são nem bons nem maus, apenas sobrevivem e são jogados para as encruzilhadas morais. O espaço em Dostoiévski geralmente não permite a crise e o conflito dramático; a intriga não chega a um ápice, não causa um desequilíbrio, a rotina é o mal a ser vencido. A prisão de *Recordações da casa dos mortos* não é geradora de conflitos. O conflito vem da convivência dos diferentes, dos diversos interesses em jogo, dos dilemas morais de cada um. Mas este espaço é portador de simbologia, conforme veremos nos próximos capítulos.

Em seu romance *Uma criatura dócil*, Dostoiévski traça o destino de dois indivíduos – um casal - que, apesar de habitarem o mesmo ambiente, o mesmo espaço físico, possuem espaços identitários diferentes, não conseguindo se comunicar. O suicídio da esposa, “que não aceita o mundo tal qual se apresenta” (VARGAS, 2016, p. 38) revela a vida vazia de ambos naquela que seria a continuação da ideia de “subsolo”, presente no outro romance.

À vista disso, há um abismo intransponível entre o Eu e o Outro, entre ele e a mulher, num desequilíbrio que leva a uma não-relação (LEVINAS, 2004), o que ele vai construir internamente no decorrer do conflito. Interpelando uns “senhores”, que tanto pode ser o leitor, tido como uma espécie de juiz de suas digressões, ou ele mesmo, ou seja, a própria consciência, o homem opta por contar “tudo como aconteceu”, desde o início. (VARGAS, 2016, p. 38).

Esta não-relação, o compartilhamento do mesmo espaço físico sem uma conexão identitária entre o casal, leva ao sentimento de solidão e a constatação de que não há um companheirismo verdadeiro entre eles. De modo que não se trata de um “nós” na concepção dos estudos sobre a identidade, mas de um autêntico “eu” e o “outro”, a identidade e a diferença.

Habitar o mesmo espaço estando cada um em seu território próprio repete-se em *Memórias do subsolo*, no encontro entre o narrador e a prostituta Liza. Estando no mesmo quarto, não conseguem entender um ao outro, restando o jogo de cinismo e mentiras do protagonista.

No Brasil, Dostoiévski foi conhecido no início do século XX entre alguns círculos intelectuais mais progressistas. Foi um sucesso que obteve remetia a um pensamento mais radical de crítica social, ainda insípida no Brasil, conforme Gomide:

Sabe-se que houve, na década de 30, certa bruma dostoiévskiana impregnando intelectuais. Ou que literatura russa e problemática social sempre foram companheiras de viagem. A circulação de Dostoiévski e Tolstói seria, então, reflexo de 1905 ou 1917, marcos “naturais” desse caminhar. E Lima Barreto o escritor filo-eslavo por excelência. São fenômenos reais e importantes. Em geral, mais pressentidos e esboçados do que efetivamente destrinchados. (GOMIDE, p. 13).

Lima Barreto traz, em alguns romances, personagens de origem russa que irão olhar o país com estranhamento e pena. Entre eles, Bogóloff, de *Numa e a ninfa*, será um dos mais marcantes e irá revelar o país pelo olhar de um estrangeiro.

Faustino analisa outro romance de escritor russo, *O Idiota*. Nele, Míchkin chega a São Petersburgo vindo de um trem da Europa, aonde foi levado, anos antes, para tratar de uma doença chamada idiotia. Aqui já temos algumas situações importantes com relação ao espaço na obra de Dostoiévski. O trem que chega da Europa pode ter o mesmo significado do trem de *Notas de inverno*, o rápido deslocamento espacial entre países reafirma a crise identitária e as questões de fronteira presentes na obra de alguns intelectuais russos. O motivo da viagem também é sugestivo: o personagem saiu da Rússia e foi até a Europa tratar de uma doença chamada idiotia, que é uma grave doença mental (oligofrenia). A princípio supomos que o paciente é curado na Europa e retorna são a pátria, mas seus atos no transcorrer no romance irão deixar o leitor em dúvida quanto à eficácia do tratamento a que foi submetido.

Mais uma vez, o tema do deslocamento Rússia-Europa aparece em seu romance e agora de forma mais enfática: a solução do problema só pode estar no ocidente, a cura só vem saindo da pátria-mãe e fora dos limites do país. Podemos afirmar que o tema do deslocamento espacial entre Rússia e ocidente é um dos mais significantes e abundantes na literatura de Dostoiévski. Esta relação não é exclusividade deste escritor. Conforme já afirmado, outros escritores utilizaram estes deslocamentos como forma de comparar a civilidade europeia ao atraso russo. Entre eles temos Turguêniev, que levava a sério esta proposta. Dostoiévski observa esta questão de forma mais irônica e metaforizada: irônica porque não acreditava nas soluções vindas de fora como o único meio de “cura” para a sociedade russa. Por isto, as viagens e os trânsitos espaciais entre ocidente e Rússia são quase sempre feitas de forma irônica e com ressalvas, como em *Notas de Inverno*, uma crítica direta ao europeísmo acrítico



de Turguêniev, *A morte de Ivan Ilyich*, uma sátira ao russo europeizado e *O Idiota*, crítica feroz à aceitação, sem critérios, de ideias ocidentais.

A obra de Dostoiévski estava voltada para um equilíbrio entre o “dentro” (o nacionalismo russo representado nos camponeses) e o “fora” (as ideias liberais ocidentais – europeias – trazidas pelos intelectuais europeístas), cujo niilismo primeiro se converteu em uma busca por um nacionalismo de união sem classes (presente em *Recordações da Casa dos mortos*) quase místico e religioso, enquanto a geração de niilistas de Turguêniev, como Basarov de *Pais e filhos*, preparavam o terreno não para liberais europeístas, mas para a geração de *soviets* que tomariam a Rússia de assalto em 1917. Este é, pelo menos a princípio, o espaço identitário de Dostoiévski: a dúvida entre o nacionalismo interno e o progressismo de fora; a valorização da cultura do campesinato e do homem simples e a possibilidade de modernização vinda do exterior. Esta dúvida, esta dualidade, vai seguir Dostoiévski em vários de seus livros, às vezes de maneira mais explícita, ora de maneira mais metafórica.

### 2.3 Espaço em Lima Barreto

Osman Lins na década de 70 se aventurou em tentar entender qual era o espaço literário de Lima Barreto. Assim escreveu seu livro de referência *Lima Barreto e o espaço romanesco*. O espaço que Osman Lins pesquisa não vai ao caminho escolhido neste trabalho: ao invés do espaço como identidade, Lins disserta sobre o espaço físico, os diversos cenários escolhidos pelo escritor carioca e a importância deles para compor sua obra. O Rio de Janeiro é amplamente estudado para demonstrar a influência desta cidade sobre o romancista. Para minha tese a especificidade do local onde este escreve é praticamente irrelevante, pois os processos de urbanização forçada e a expulsão dos mais pobres do centro são fatos que ocorreram em outras metrópoles, seguindo um modelo de ocupação que melhor atendia a especulação imobiliária e a centralização do comércio em áreas privilegiadas. Ademais o cerne de nossa pesquisa gira em torno do espaço como gerador de símbolos, representação e identidade nos personagens, mas Lins é o ponto de partida recomendado para quem deseja pesquisar Lima Barreto.

É justamente para fugir da análise de cunho mais social – e militante – que procuraremos buscar outras interpretações sobre o espaço na obra do escritor carioca. Conforme já afirmamos, não é verdadeira a visão de que Lima Barreto só valorizava os rincões da urbe, a periferia, e preferia o campo à cidade. Era apaixonado pelo Rio de Janeiro e

constante frequentador do centro da cidade e das regiões mais agitadas. A periferia não era uma utopia ou um objeto de luta, era uma constatação do menosprezo do governo central (federal, estadual e municipal) e das tentativas de realizar certa “limpeza social” no ambiente carioca, naquela que seria a grande construção da modernização da capital federal. Já podemos de antemão imaginar que o coração do escritor estava dividido entre os “de dentro” e os “de fora” ou “aqui dentro” e “lá fora”, expressão usada para se referir aos habitantes do hospício e os “normais” que estavam em liberdade, expressão esta carregada do simbolismo que iremos explorar neste trabalho.

É na linguagem que esta divisão espacial parece estar mais nítida, conforme afirma Bertolazzi:

Em relação à realidade brasileira, o autor parece ser um representante desse ímpeto, na medida em que traz para o contexto literário as tensões da sociedade da época, ao usar um código social e linguístico de caráter misto que circula culturalmente entre o acadêmico e o popular, o que faz surgir em suas narrativas sujeitos, expressões e discussões antes desconsideradas, obstaculizadas e emudecidas. (BERTOLAZZI, 2008, p. 7).

É importante frisar que a linguagem de caráter misto indica que Lima Barreto nunca desprezou ou desprestigiou a linguagem formal. Longe disso, basta lermos seus discursos, como seu famoso *O destino da literatura*, para percebermos que o escritor tinha uma gramática irrepreensível. Parece-nos que retratar os moradores do subúrbio não seria um trabalho completo se o escritor não fosse capaz de, ao menos, colocar-se no lugar de quem está retratando. A linguagem tem um lugar importante para focar os diversos extratos da sociedade, porque os traços distintivos que a compõem se dão também pela linguagem. Este “código social e linguístico de caráter misto” é uma estratégia estética e estilística para compor um quadro realista que quer retratar mundos por demais diferentes. Este é o grande propósito da divisão espacial na obra literária: os personagens mudam porque o espaço contém diferentes aspectos culturais e identitários. Na obra de Lima Barreto não seria diferente. O dentro e o fora não estão competindo em importância, mas estão em uma dinâmica dialética em que um explica o outro, e ambos dão a exata constatação da importância do jogo de espaços em sua obra literária.

Para analisar *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, Scheffel toma a Ronai a ideia de que este romance “quase não tem enredo” e que é o espaço, a admiração do espaço, o grande tema da obra, acompanhada de várias discussões sobre a modernidade. Este foi romance escrito durante o grande “bota-abixo” do prefeito carioca Pereira Passos, e as discussões dão-

se dão entre dois personagens admirando os escombros e o barulho insistente da picareta a quebrar o antigo concreto dos cortiços do centro. É o romance das mudanças e indefinições de espaço, que expressa a própria indefinição da escrita deste romance:

Assim, num movimento de idas e vindas, circundando a região central da escrita de Lima Barreto – sua produção romanesca, em especial *Vida e morte* – [...] nesse movimento, centro e periferia confundem-se e mostram-se como posições relativas na escrita do autor [...] (SCHEFFEL, p. 20).

Scheffel já percebe que a obra de Lima Barreto é constituída de “idas” e “vindas”, e deslocamentos espaciais em um movimento dialético que torna sua literatura o lugar onde os opostos se explicam. Então, podemos afirmar que este movimento entre “centro” e “subúrbio” é uma técnica para balizar sua capacidade de mudar rapidamente os discursos, os sentimentos, as expectativas, e sair da segurança do discurso fixo, da narrativa única e sem expectativas. Tudo isso graças aos deslocamentos espaciais propostos por Lima Barreto.

Exemplo disso está no uso do bonde que, para Scheffel, era um “microcosmo social” (p. 21), ligando os espaços opostos com a rapidez típica da modernidade que despontava. Os bondes, na obra de Lima Barreto exercem a mesma função que os trens em Dostoiévski: são espaços de indefinição, dúvida, e deslocamento contínuo, corroborando para a ideia de que Lima Barreto também buscava na metonímia uma forma de tornar os espaços simbólicos e metaforizados, assim como fez Dostoiévski em *Recordação da casa dos mortos*, *Memórias do subsolo* e *Notas de inverno*. O rápido deslocamento pela cidade cria uma nova perspectiva para a realidade.

Para Lima Barreto a periferia não é “o espaço do prazer, até porque é, antes o espaço da constatação do que da imaginação” (RESENDE, 1993, p. 100). Contrariando o que se tem dito do escritor carioca, a periferia não é seu espaço predileto. Conforme explica Resende, Lima Barreto é um homem da cidade, urbano, que a enxerga por inteira, sempre deixando claro que a divisão centro/periferia é completamente artificial e forçada e foi a ruína dos pobres que antes habitavam o centro da então Capital Federal. Quando fala da periferia, Lima Barreto está constatando a maléfica divisão feita empurrando pessoas para os confins da cidade, em momento algum naturalizando ou romantizando esta separação.

Conforme deixou claro em seu discurso “O destino da literatura”, a obra literária deve conter forma e conteúdo, ambas andando juntas. A obra de arte não deveria ser apenas bela, mas deveria ter uma ligação com a sociedade e com a realidade desta sociedade. Não deve ser alienada, mas também não deve ser militante. Um pé na estética e outro na sociedade. Sem

posições radicais. José Veríssimo foi um dos críticos que Lima Barreto mais respeitava, e este aceitava quase tudo que aquele dizia. Seu “pessoalismo” forte nos dois primeiros livros (*Memórias do escrivo Isaias Caminha* e *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá*) foi abandonado graças a conselhos de José Veríssimo, conforme Scheffel nos revela:

O crítico também remeteu uma carta ao autor onde manifestava sua admiração pela escrita de Lima Barreto, mas fazia o reparo ao pessoalismo exagerado e à cópia de modelos tirados da realidade que só podiam agradar a malícia dos contemporâneos que põem um nome sobre cada pseudônimo [...] Lima admirava José Verissimo e procurou evitar esse traço circunstancial na sua produção romanesca, reservando essa característica para seus textos satíricos. (SCHEFFEL, p. 39).

Realmente esta característica “pessoalista”, sem “papas na língua”, falando tudo que vem a cabeça, vai diminuir muito, até sumir por completo em *Cemitério dos Vivos*. Em *Numa e a ninfa* Lima recorre à metonímia, e faz de cada personagem representante de sua classe social e não mais de um indivíduo: Numa representa os políticos burgueses que não possuem nenhuma aptidão para o cargo que ocupam; sua esposa Edgarda é a mulher de classe alta oprimida e opressora ao mesmo tempo, como várias outras; Lucrécio Barba-de-Bode é a figura do pobre cooptado e sem escrúpulo, que nada tem de coitado.

A diferença entre *Recordações de Isaias Caminha* e *Cemitério dos vivos* é uma aposta maior no monólogo, no distanciamento com as questões políticas de forma direta. Estas questões aparecem de formas mais metaforizadas ou metonimizadas. Vicente deixa transparecer seus sentimentos mais íntimos em pensamentos a respeito de sua situação, com uma ponta de resignação e uma serenidade inédita em sua escrita: não há revolta, não há denúncia, não há raiva. Sua situação é vista com certa naturalidade, ele se culpa por estar ali. Até sua ironia deixa de ser ressentida, como o sarcasmo duro e incisivo de *Recordações de Isaias Caminha*; em *Cemitério dos vivos*, sua ironia é mais fina, calma, serena, sem gritaria.

Pacheco (2013) insere Lima Barreto entre os escritores desajustados em seu espaço. *Recordações de Isaias Caminha* encarna para a autora “o enigma do exílio no espaço urbano” (2013, p. 16), “os protagonistas, que por sua vez são os narradores, adoecem de um desajuste ou uma não identificação com os lugares em que se inserem” (Idem), seus discursos são o oposto do que emitem as vozes oficiais, não que haja desprezo pela pátria, mas porque o próprio conceito de pátria e nacionalismo está corrompido para estes personagens. Policarpo Quaresma imagina a pátria como o lugar de convivência, celebração e irmandade entre seus moradores, o sacrifício pela pátria não é um sacrifício, pois ela não iria requerer de seus filhos

nada que os prejudicasse. Assim, o que prevalece são os interesses próprios e mesquinhos dos políticos e autoridades que tomam para si os desejos da pátria e retomam estes desejos com o rótulo de “moderno”.

Em *Triste fim de Policarpo Quaresma* Lima Barreto aprofunda o questionamento e a negação da possibilidade da ideia de nação; cria um esvaziamento da narrativa de pátria e nacionalismo. No romance *Numa e a ninfa* a mesma ideia é colocada de forma mais tangencial, mas se chega as mesmas conclusões de esvaziamento pelas atitudes egoístas e grotescas dos deputados e governadores. Esvaziado o conceito de espaço pátrio, o que resta é apenas a constituição política e fragmentária de um país que não consegue se comportar como nação, um amontoado de pessoas que não conseguem se enxergar como membros de uma mesma comunidade.

Desta maneira, em *Cemitério dos vivos* o hospício é como um exílio dentro do próprio país, “o estar fora de si e a experiência de se estar fora do território” (PACHECO, 2013, p. 17) dentro do território. O hospício é terra sem lei, lugar sem direitos, onde o cidadão se converte em ser inumano, como ocorre em *A metamorfose*, de Kafka: de repente o sujeito é despossuído de sua cidadania e humanidade, e passa a ser um objeto sem rosto à mercê das forças externas que o controlam, “contra o perigo que espreita a comunidade, contra o transbordamento que significa a comunidade como inclinação ao outro, o Estado desdobra técnicas de segurança por meio da clausura [contra] um amplo espectro de indivíduos perigosos” (Idem, p. 18). O espaço é restrito, há uma limitação do acesso ao espaço.

Deleuze e Guattari denominaram de literatura menor (1977, p. 26) aquela que desobedece ao Estado em termos linguísticos, pois vai contra aquilo que o estado considera como língua oficial ou maneira oficial de se comunicar, “uma vez que a consciência nacional passa necessariamente pela literatura” (PACHECO, 2013, p. 19). Outra característica da literatura menor para Deleuze e Guattari “diz respeito ao fato de que nelas tudo é político” (Idem):

Nas grandes literaturas, ao contrário, o caso individual familiar, conjugado, etc.) tende a ir ao encontro de outros casos menos individuais, servindo o meio social como ambiente de fundo [...] A literatura menor é totalmente diferente: seu espaço exíguo faz com que cada indivíduo seja imediatamente ligado à política. [...] O que no seio das grandes literaturas ocorre em baixo e constitui como que uma cave não indispensável ao edifício, aqui ocorre em plena luz; o que lá provoca tumulto passageiro, aqui não provoca nada menos do que uma sentença de vida ou de morte (DELEUZE e GUATTARI, 1977, p. 26).

O conceito de literatura menor de Deleuze e Guattari está voltado às questões idiomáticas, também falam em outros contextos como desobediência gramatical, linguística, ideológica etc, ou seja, toda literatura que busca alterar o modo de uso oficial da língua, indo contra a denominada “consciência nacional”. Nesta conceituação a literatura barretiana pode sim ser considerada “literatura menor”, nos termos de Deleuze e Guattari. Realmente, a possibilidade de crescimento da obra de Lima Barreto era exígua: devido ao caráter combativo de suas obras iniciais (principalmente as duas primeiras, *Recordações do escrivão Isaias Caminha* e *Vida e Morte de M. J. Gonzaga*) sua literatura passou por boicotes e isolamentos, mas após conselhos críticos de José Veríssimo, Lima Barreto iniciou uma mudança na sua maneira de escrever e criticar a sociedade, o que não aplacou a ira de seus inimigos. Pacheco cita Massimo Cacciari quando considera que “la historia de este siglo es la historia del fin progresivo de todo espacio de cohabitacion” (PACHECO, 2013, p. 24 apud CACCIARI, 1996, p. 17). A literatura de Lima Barreto trata deste espaço de coabitação social que se limitou a convivência entre os iguais, não admitindo que todos os setores da sociedade sejam habitantes de um mesmo espaço nacional. Para que a coabitação entre os iguais seja possível, é preciso acabar com o espaço nacional como um teto comum a todos e tornar os espaços privados a única possibilidade de “lar”. Só assim possibilita-se a existência de um país sem nação, onde não é necessário admitir o próximo como igual e morador de um mesmo teto. Assim inicia-se a degradação do espaço e da coisa pública como sendo sem donos, passíveis de destruição e de zombaria. Lima Barreto revisita estes espaços, como a rua, as calçadas, os bondes, as praças: é na via pública que os diferentes se encontram, e o conflito gerado pelo encontro é matéria prima do escritor carioca. Com isto não se quer afirmar que Lima Barreto seja um defensor do “nacional”, do nacionalismo oficial doentio, do qual vemos as críticas em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, mas sim um defensor da convivência e do entendimento entre os moradores de uma mesma comunidade.

Outra obra de Lima Barreto que se ocupa do espaço como elemento principal é o romance *Clara dos Anjos*. Silva e Palhares afirmam que este é o

romance que retrata a vida no subúrbio e as transformações que, em nome do progresso, se instauravam na cidade. Logo, essa narrativa apresenta, em seu cenário enunciativo, um ponto de vista geográfico-social, noção esta que nos permite revelar os segredos do Rio de Janeiro do século passado, lugar de circulação de boêmios e intelectuais, e por onde Lima Barreto viveu e circulou. (SILVA e PALHARES, 2009, p. 137).

Realmente, *Clara dos Anjos* talvez seja o romance em que o escritor carioca mais se aprofunda na periferia, nos bairros afastados, na vida dos pobres e miseráveis da cidade. E de certa forma, Lima Barreto revela uma vida autofágica dos que lá habitam, ficando distante da visão romantizada de que estabelecem uma rede de ajuda e de resistência ao centro. Longe disso, o que seus moradores mais querem é sair daquele espaço e daquela condição e se juntar aos que estão nos melhores bairros.

Essa obra de Barreto incide sobre o trânsito entre a cidade e o subúrbio, que se constitui pelas “perambulações” realizadas pelos personagens centrais da narrativa – Cassi e seus amigos trapaceiros em contraponto à família de Clara dos Anjos. A idealização do espaço urbano, de seu planejamento, e as diferentes estratégias de intervenção que fizeram parte do Rio de Janeiro no começo do século XX, parecem transformar a cidade em alvo de denúncia de uma sociedade injusta e racista. (SILVA e PALHARES, 2009, p. 137).

A figura do *flaneur* não é novidade em sua obra, visto que já em *Morte e Vida de M.J. Gonzaga* temos dois personagens que perambulam pelo centro destruído do Rio de Janeiro para narrar as transformações por que passava a cidade. Agora em *Clara dos Anjos* estes *flaneurs* nada têm de pensadores reflexivos: ao contrário, são malandros e trapaceiros que buscam aventuras e dinheiro fácil. Ainda assim, o contexto central são as mudanças empreendidas por Pereira Passos.

O romance não trata dos abusos das classes abastadas contra as classes pobres: Cassi Jones é “um rapaz de uma condição social um pouco melhor do que a dela – Cassi Jones, um trapaceiro nato, que usa meios ilegais para sobreviver”, portanto é a força autodestrutiva da periferia contra ela mesma. Talvez o não-reconhecimento de sua própria condição, leve à alienação completa de Cassi Jones, filho da periferia carioca. As casas retratadas no romance são nossas conhecidas favelas:

Há casas, casinhas, casebres, barracões, choças, por toda a parte onde se possam fincar quatro estacas de pau e uni-las por paredes duvidosas. Todo o material para essas construções serve: são latas de fósforos distendidas, telhas velhas, folhas de zinco, e, para as nervuras das paredes de taipa, o bambu, que não é barato. (BARRETO, 1998, p. 72).

A literatura de Lima Barreto é uma tentativa de reconhecimento dos espaços em constante e brutal mudança. O aparecimento e crescimento descontrolado das favelas, a demolição do centro, sua literatura ignorada e incompreendida: acontecimentos que abrem as portas para movimentos renovadores como o modernismo, mas que ignoraram aqueles que já

questionavam tanto o “antigo” quanto o “moderno”. Sua literatura pode ser considerada exígua porque não se encaixava nos projetos oficiais da Academia Brasileira de Letras, e acabou sendo um “exilado” dentro do próprio país. Suas ideias sobre como deveria ser a literatura ofendiam a quem não admitia a representação dos conflitos existentes em nossa sociedade, justamente porque se buscava esconder estas diferenças.

A convivência não é possível, pois não há como estabelecer uma comunidade, esta é a característica da chamada “tríade da incomunicabilidade” dita anteriormente. Assim são denominados por Lins os três primeiros livros de Lima Barreto. Esta incomunicabilidade resulta no chamado “espaço dos vencidos”. Costa ainda explica:

Tanto em *Cemitério dos Vivos* quanto em *Numa e a Ninfa*, temos o espaço dos vencidos (OAKLEY, 2011, p. 14), o espaço que é tão importante para compor sua obra. Nesse espaço os vencidos são apanhados por diversas armadilhas, seja a da pobreza, conforme Oakley afirma (2011, p. 14), seja o dos jogos de interesse, da dependência e da política do favor presentes em *Numa e a Ninfa*. (COSTA, 2015, p. 23).

Como não existe possibilidade de comunicação e sociabilidade, a comunidade se desfaz ou se fragmenta em grupos identitários que mantêm entre si relações de poder. Sem empatia e a possibilidade de se colocarem uns nos lugares dos outros, as relações de poder aumentam e se tornam mais bárbaras, inconsequentes: são os vencidos contra os vencedores. O espaço dos vencidos é o lugar de certa resignação. Assim temos, em *Cemitério dos vivos*, uma resignação que combina com o nome do romance: é a resignação que transforma Vicente Mascarenhas em um morto-vivo.

*Cemitério dos vivos* foge da característica dos outros romances do autor carioca, que não raras vezes é considerado pela crítica como “engajado” e “panfletário”. Nela, vemos um movimento de “resignação” do protagonista, que segue em direção contrária às obras iniciais de Lima Barreto. A palavra “resignação” é constantemente repetida ao longo do romance, em momentos-chave: resistir, revoltar-se e lutar não é o tom desta obra. Vicente Mascarenhas aceita sua posição naquele lugar, culpa a si mesmo por estar lá, e diz que ali está mais seguro:

Era o bastante que me ordenassem segui-lo, em nome do poderoso chefe de polícia, eu obedeceria incontinenti, porquanto estou disposto a obedecer tanto ao de hoje como ao de amanhã, pois não quero, com a minha rebeldia, perturbar a felicidade que eles vêm trazendo à sociedade nacional, extinguindo aos poucos o vício e o crime, que diminuem a olhos vistos. [...] Jamais pensei que tal coisa me viesse acontecer um dia; hoje, porém, acho uma tal aventura útil, pois temperou o meu caráter e certifiquei-me capaz de resignação. (BARRETO, 1961, 54).



Podemos entender que há ironia na fala resignada do personagem; esta obediência e esta resignação podem ser parte da estratégia irônica do escritor. A sutileza está no fato de que, além da hipótese da ironia, é possível supor uma fase mais resignada do escritor carioca (devido ao processo de seu amadurecimento como escritor?). Traços desta resignação são encontrados em seus últimos livros: *Marginália*, *Impressões de leitura* e *Vida urbana*. Esta dubiedade interpretativa do romance permanece do início ao fim. Uma resignação que, em certos momentos, ganha ares de uma suposta resistência irônica a si mesmo e não a um ideal, como ocorre na passagem “... acho uma aventura útil, pois temperou o meu caráter...” (Idem). Para que o personagem quer “temperar” seu “caráter”? Para resistir ou para aceitar sua situação? Para aguentar as agruras da rotina manicomial? Se a intenção é resignar-se, basta entregar-se. Não é preciso “temperar o caráter” para se resignar. Há um jogo entre a resignação e traços de resistência, mas uma resistência a si mesmo, à tentação do ódio, da vitimização e do rancor: Vicente não acusa nenhuma autoridade por sua internação, sequer se revolta com isso, mas há uma vontade de resistir à própria derrota, um movimento de não permitir entregar-se ao desespero.

O início do século XX esconde escritores que já pensavam o Brasil com novos olhos: Gilka Machado (poetisa e fundadora do primeiro partido feminista da América), Hilário Tácito, Gastão Cruls, Mário Sete, Vinicius Veiga, Camerino Rocha, Pinheiro Machado, Alcides Maia, todos escritores que se correspondiam com Lima Barreto e que estão soterrados pelo tempo. Esquecidos, foram tragados pelo movimento modernista, que sequer deu a eles o direito de existirem. Todos queriam saber exatamente em que espaço estavam habitando. Lima Barreto foi mais um dentre tantos escritores que queriam opinar sobre o futuro da literatura nacional: o momento chave, após a morte de Machado de Assis, muitos queriam o direito de dizer para onde nossa literatura deveria seguir. De fato, esta história não foi totalmente contada e estudada; estudar Lima Barreto é contar a história deste momento chave de nossa história literária. Quem foi o vencedor desta batalha? Pode-se dizer que foram os modernistas, que tiveram força para destronar os “coelhistas” da Academia Brasileira de Letras (Artur Azevedo, Inglês e Souza, Olavo Bilac, José Verissimo, Valentim Guimarães, Coelho Neto, etc...). Lima Barreto contou com a simpatia de alguns setores do movimento de 22, conforme demonstra Nolasco-Freire (2005, p. 118) em seu capítulo “Lima Barreto e os modernistas”, mas o escritor desdenha do grupo afirmando que são imitadores do futurismo italiano (que o escritor carioca classifica como “grotesco”).

Em se tratando dos espaços onde as ações ocorrem, fica difícil imaginar alguma semelhança entre Lima Barreto e Dostoiévski, uma vez que são escritores separados por uma distância temporal significativa e os espaços contextuais também possuem pouco em comum. As metrópoles russas são mais homogêneas do ponto de vista étnico (embora integrem povos etnicamente distintos que vivem em diferentes espaços, são nativos daquele local, mas que acabam convivendo entre si principalmente nas prisões, conforme veremos em *Recordações da casa dos mortos*).

O que chama a atenção em ambos os escritores em relação ao espaço é justamente a possibilidade de seus personagens terem a liberdade de se expressarem no claustro, em espaços onde, em tese, não seriam autorizados para tal. Esta é a grande pergunta a ser respondida.

Os dois personagens narram aquilo que Guinzburg chama de “o inominável e o sem-limite” que aparecem nas obras que se propõem a “não nos elevar, mas ao contrário, nos levam a encarar os fundamentos da experiência humana” (GUINZBURG, 2003, p. 2) e também o que Seligman-Silva chama de “necessidade absoluta do testemunho” (SELIGMAN-SILVA, 2008, p. 66). Esta necessidade está ligada a preservação da memória histórica e também funciona como uma forma de aliviar o trauma. Mas aliviar o trauma não é necessariamente um exercício autobiográfico dos autores. Estamos falando de ficção, sem dúvidas. Tanto Petrovich quanto Vicente são personagens de mundos construídos por Dostoiévski e Lima Barreto: trata-se da prisão de trabalhos forçados construída por Dostoiévski, assim como se trata do manicômio construído por Lima Barreto.

Na realidade, este é o primeiro impacto que romances deste tipo causam: a ilusão de que os autores estão contando algo da realidade de maneira “realista” e que os narradores estão tão somente buscando “[...] o efeito gerado pela plenitude e plasticidade daquilo que é contemplado e humildemente acolhido [...]” (ADORNO, 2003, p. 55). A matéria do romance pode até ser a realidade, mas não é esta realidade que está presente no texto. A experiência dos narradores é uma experiência subjetiva, pouco tendo em comum com a descrição objetiva e fria dos fatos. A comparação feita por Adorno sobre a função do romance moderno em relação às funções exercidas pela fotografia e a pintura ao longo do tempo é didaticamente interessante para este momento:

Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema. O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato. Só

que, em contraste com a pintura, a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda o constrange à ficção do relato: Joyce foi coerente ao vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva. (ADORNO, 2003, p. 56).

Para Adorno, haveria meios mais objetivos de contar como são a rotina e os descabros que se cometem em uma prisão de trabalhos forçados ou em um manicômio. Se não compete mais a literatura cair no objetivismo e no denunciamento, qual a necessidade de contar os tais “fatos inenarráveis e abjetos”?

### 3-CAPÍTULO II – OS PROTAGONISTAS E O ESPAÇO DE NARRAÇÃO

*Narrador, não sei quem é. Parece-me, e sou leigo na matéria, que no meu caso particular é como se estivesse a dizer ao leitor: “Vai aí o livro, mas esse livro leva uma pessoa dentro”.*  
José Saramago, 1998.

É necessário começar este capítulo com Adorno e sua famosa frase a respeito da impossibilidade de narrar: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2003, p. 55). Esta frase tem a ver com o romance enquanto “epopeia burguesa”, ideia de Lukács e muito difundida por Adorno. Para Adorno, na medida em que o romance se apossava da “realidade”, a experiência da narratividade se perdia. Após a Segunda Guerra, os soldados que sobreviveram voltavam para casa sem nada para contar, tamanha a experiência da brutalidade e da desumanidade que testemunharam (Idem, p. 56). Ver até onde a maldade humana poderia chegar só permitiu o silêncio como manifestação final daquele conflito. Além deste motivo, a *overdose* de fotografias, filmagens e reportagens retiraram algum espaço do romance na tarefa de contar a guerra (e as coisas duras da vida), já que a opinião pública exigia extrema fidelidade ao contar o que se passava no *front*.

É este silêncio que nos interessa...

O silêncio do narrador é consequência da modernidade (mais do que impossibilidade, é a desnecessidade de narrar que o causa), mas não apenas dela: é também da incapacidade de narrar as experiências mais atrozes que só podem ser sentidas. Esta última hipótese é a que nos move ao falar das obras estudadas aqui, uma vez que os efeitos visuais e tecnológicos da modernidade ainda não se faziam sentir na sua totalidade na época de Lima Barreto e, tampouco na de Dostoiévski. Ainda assim, é possível falar na dificuldade em narrar o “trauma”, “o abjeto”, o “medonho” e o “inominável”. Não são estas as experiências que desejamos ter ao ler um livro (principalmente quando nos referimos a nossa contemporaneidade, com “Harry Potters” e outras obras que buscam a convergência pacificadora via achatamento das expectativas e possibilidades da narrativa).

A impossibilidade de narrar está ligada, também ao silêncio a que o abjeto e o medonho nos levam (e aqui já não me refiro mais ao silêncio causado pelas tecnologias atuais).

No fundo destes espaços de silêncio, às vezes brotam vozes que narram: Primo Levi, por exemplo, foi um dos grandes narradores do abjeto e do ominável. Mesmo em tempos de fotos e filmagens que trouxeram a nós os horrores dos campos de concentração na Polônia. É

indispensável a leitura deste autor para se ter toda a intimidade e proximidade com os campos da morte (como exemplo podemos citar a relação hierárquica entre os prisioneiros do campo de Auschwitz causada pela presença de prisioneiros políticos alemães, cujo símbolo eram os triângulos vermelhos – estes tinham tratamento diferenciado, como acesso a melhor alimentação, trabalhos menos pesados, ficavam fora da “seleção” para a câmara de gás, etc.). Seus livros *A trégua* e *É isto um homem?* são desafiadores ao nos entregarem memórias que são romances da brutalidade humana em toda sua força. Lê-los é um exercício de viver aquelas agruras; narrá-los é um exercício de reviver o que foi suportado. É impossível pensar em seu narrador-protagonista longe daquele espaço. O espaço da barbárie é o espaço próprio de seu personagem narrador. Levi responde a este desafio com pinceladas de ironia que perpassam boa parte de sua narrativa, como no caso do prisioneiro político alemão que “subiu” na escala hierárquica e passou a ser chefe do pavilhão. O autor trata com ironia sua repentina mudança no tratamento com os demais prisioneiros:

Thylle fizera diligentes inspeções em seu novíssimo feudo, verificando o estado do chão e das tigelas e o número das cobertas (uma para cada hóspede, vivo ou morto). Numa de suas visitas ao nosso quarto, elogiara Arthur, em virtude da ordem e da limpeza que soubera manter. Arthur, que não compreendia o alemão, e muito menos o dialeto saxão de Thylle, respondera-lhe “vieux dégoûtant” e “putain de boche”; apesar disso Thylle, daquele dia em diante, com evidente abuso de autoridade, adquirira o hábito de vir todas as noites ao nosso quarto para se servir da confortável privada: era a única, em todo o campo, com a qual tomávamos regularmente todos os cuidados, e a única situada nas proximidades de umaquecedor. Até aquele dia, o velho Thylle fora um estranho para mim e, portanto, um inimigo; além disso, alguém do poder, e, portanto, um inimigo perigoso. (LEVI, *A trégua*, p. 8).

Esta ironia só é possível na medida em que o narrador, que viveu as situações, se dispõe a observar sua história de diversos pontos de vista. E a ironia aparece poderosa como uma agulha que ferroa a alma. Levi retira graça de onde apenas há tragédia.

Então, concluímos que existe sim lugar para o narrador, e a possibilidade de narrar é real, mesmo em épocas de filmagem e guerras transmitidas *on-line*: só a literatura pode quebrar a barreira do impessoal e a frieza dos fatos “como realmente são”. Não devemos esperar fatos da literatura, mas a dor e os gritos dos que sofrem, o que, como já foi esclarecido no primeiro capítulo, nada tem de militância ou engajamento.

O silêncio que enfatizamos em parágrafos anteriores é o que obviamente se espera de lugares como uma prisão ou um hospício: não é a respeito destes lugares que esperamos que

leituras lúcidas da realidade. Por estes motivos aqui se diz que são “espaços de silêncio”. Mas é daí que seus protagonistas narram: de onde a única coisa que se espera é o silêncio.

Então temos o silêncio intimamente ligado ao espaço – este é feito para produzir um silêncio ensurdecedor e medonho, vozes que precisam ser caladas.

Antes, porém, é preciso mergulhar mais na relação entre o narrador, seu espaço de narração, a relação entre estes dois elementos literários, e a “moderna” impossibilidade de narrar. Sobretudo o trauma, o inominável e o abjeto.

Adorno apega-se a outra questão a respeito da impossibilidade de narrar: só narra quem tem algo a dizer. E em nossa sociedade, onde as experiências estão massificadas, “em um mundo administrado, pela standardização e pela mesmice” (Idem), a impossibilidade de narrar é fruto da falta de originalidade e de capacidade crítica frente ao mundo.

Resta à capacidade subjetiva a tarefa de propiciar condições para o narrador exercer sua atividade. É a subjetividade quem dá esta reviravolta na pretensa condição de contar a realidade do romance (ou de outro fato qualquer), mas é esta mesma subjetividade e falta de apego à descrição jornalística quem garante a tentativa de convencimento do leitor sobre a realidade que se quer contar. Para convencer o leitor sobre esta realidade tudo é permitido ao escritor/narrador, inclusive mentir acerca desta realidade.

O romance parece ter uma “técnica de ilusão”, segundo Adorno, em que:

o leitor deve participar do que acontece como se estivesse presente em carne e osso. A subjetividade do narrador se afirma na força que produz essa ilusão e [...] na pureza da linguagem que, através da espiritualização, é ao mesmo tempo subtraída do âmbito da empiria, com o qual ela está comprometida. (ADORNO, 2003, pag. 60).

Esta subjetividade é usada para criar a ilusão da objetividade (e mantém relação com a desautomatização e desnaturalização de Chklovski). A subjetividade vem da reflexão do próprio escritor/narrador que não compactua com a realidade, mas faz dela material estético para sua reflexão. Lima Barreto parte da realidade para escrever seus romances, mas estes não são fatos reais, a realidade é subjetivada e torna-se apenas romance, uma narrativa a ser contada, literatura em sua essência, porque é pura reflexão, e para Adorno: “Um pesado tabu paira sobre a reflexão: ela se torna o pecado capital contra a pureza objetiva. Hoje em dia, esse tabu, com o caráter ilusório do que é representado, também perde sua força” (ADORNO, 2003, p. 60).

É preciso ser subjetivo (reflexão) para tentar convencer, mas esta subjetividade compromete a objetividade da realidade; sem a subjetividade não é possível praticar a desautomatização e a desnaturalização da realidade. Então, a minha realidade é meu olhar reflexivo (subjetivo) sobre os fatos que me cercam e me sucedem.

A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação (ADORNO, 2003, p. 60) já que a reflexão não permite que a realidade descrita seja objetiva e faça parte da realidade como imitação perene do mundo. A neutralidade do narrador é sempre falsa e é desmascarada na sua reflexão (subjetividade). Vários personagens-protagonistas barretianos são reflexivos, mesmo os de sua produção tida como militante: em *Recordações do escrivão Isaias Caminha*, o protagonista não tem a intenção de dar cunho de verdade a suas “recordações”; mesmo Policarpo Quaresma reflete mais do que age, embora sua reflexão esteja sempre no campo da idealização; em *Numa e a ninfa*, há um co-protagonismo entre Numa Pompilio e Dr. Bogóloff. Embora o segundo roube praticamente todo o romance para si a partir da metade da história e ambos formem uma estrutura antagônica no romance: Numa é feito de ações sem reflexão, instintivo e despreocupado com o funcionamento do mundo; Dr. Bogoloff é reflexivo, filosófico e sua tendência à idealização vai se quebrando à medida em que vai se “abrasileirando” e percebe que necessita de mais ação (mesmo que eticamente reprovável) e menos reflexão.

Em *Cemitério dos vivos*, chega ao auge este movimento de reflexão sobre a realidade. O romance inacabado é em grande parte formado por diálogos internos e reflexão. Assim como Gonzaga de Sá (*Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*) e outros personagens barretianos, Vicente Mascarenhas está “menos propenso a agir que a refletir” (LINS, 1976, pag. 112).

A resistência desses heróis não é pela luta; é justamente pela reflexão individual; (LINS, 1976, pag. 112), reflexão esta que tira qualquer possibilidade de o romance ser apenas a história de uma prisão ou um internamento. É ficção, pela reflexão da realidade. O homem desagregado da sociedade, desarticulado, “não relacionado com os demais” (LINS, pag. 112).

Ao fazer com que o leitor acompanhe o narrador, momento após momento, nos pormenores da história, não deixando nada de fora, o escritor destrói aquilo que Adorno chamou de “tranquilidade contemplativa diante da coisa lida”, pois tudo está sempre em uma “permanente (e eminente) ameaça de catástrofe”, não permitindo mais a “observação imparcial” do romance realista. Que realidade sobrevive a isto, a esta crise causada pela reflexão, como se fosse uma ausência de contemplação da realidade? A distância é diminuída

e cessa qualquer possibilidade de isenção, restando a atitude de tomar o partido do narrador (ou não...). Assim, o realismo já não é real, é pura ficção de quem escreve. Não basta dizer que literatura é representação, é preciso demonstrar os recursos estéticos por trás desta representação.

A abolição da distância entre leitor e narrador, a reflexão (pela desautomatização e desnaturalização chklowskyana) e a sua conseqüente subjetividade são os fatores que levam a literatura a perder qualquer possibilidade de ser cópia isenta da realidade. Portanto, tudo é ficção.

Abandonamos a possibilidade de considerar que as obras aqui estudadas sejam apenas frutos de experiências ruins, cujo resultado são obras autobiográficas que dizem respeito apenas a esta experiência pessoal

Na realidade, em ambos os romances temos o chamado “périplo do herói” como grande constitutivo de um espaço de vivência e convivência em busca de uma realização: nada mais literário e ficcional do que isto. A relação entre os protagonistas e o espaço é o da busca por entender o que o mundo espera de ambos e sua inabilidade em aceitar esta exigência de adaptação. O resultado é que “o espaço, quer seja real ou imaginário, surge, portanto associado, ou até integrado, às personagens, como está à ação ou ao escoar do tempo” (LINS, 1976, pag. 141). Temos aqui o próprio conceito de “homem ilha”, muito explorado por Joseph Conrad, mesmo em *Coração das Trevas*, mas principalmente em *Vitória*: o típico herói burguês lukacsiano fugindo de suas obrigações morais para com a comunidade e se isolando, se escondendo para não cumprir seu périplo como herói. A busca pela paz não é mais a solução dos problemas que afligem a humanidade – a comunidade – mas a própria fuga destes problemas e o isolamento com a desculpa do direito individual de se manter apartado da sociedade que o cobra a exercer a sua função de herói.

Este mesmo homem-ilha encontramos em *Memórias do subsolo*, e em *Crime e Castigo* de Dostoiévski, assim como em *Cemitério dos vivos*, *Numa e a ninfa* e *Triste fim de Policarpo Quaresma* de Lima Barreto.

Em seu livro *Teoria do Romance*, Lukács estabelece a relação problemática entre o herói romanesco e o mundo, fazendo uma comparação entre a estrutura narrativa do épico e do romance moderno para, entre outras análises, contrastar o herói épico e o herói romanesco. Uma vez que as “formas artísticas estão estritamente vinculadas à sociedade que as gerou” (FÉRRER, 2013, p. 12), a epopeia representaria coerentemente a sociedade fechada de onde foi criada. Nela o herói não está em desarranjo com o mundo, não há questionamentos, nem



culpa, nem a racionalização típica dos tempos modernos; há apenas o dever do herói épico em realizar suas obrigações. Conforme Lukács:

Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação; integrado, porque seu ato desprende-se dela e, tornado si mesmo, encontra um centro próprio e traça a seu redor uma circunferência fechada. (LUKACS, 2000, p. 25)

O herói épico está integrado em seu mundo, não há cisão ou qualquer sentimento de separação entre eles. Esta conformidade não ocorre apenas na guerra, mas em todas as instâncias da vida do herói épico: sua família está em conformidade, seus filhos, seus amigos, seu relacionamento social, nada escapa à integração do herói épico e seu mundo,

além disso, convém ressaltar que as ações do herói épico estão intimamente ligadas à coletividade, não havendo qualquer resquício de consciência individual no sentido de autopromoção. Os grandes feitos desses heróis são eternizados por refletirem diretamente no destino de seu povo” (FERRER, 2013, p. 14).

Ou, como afirma o próprio Lukács (2009, p. 67): “O herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre se considerou traço essencial da epopeia que seu objeto não é o destino pessoal, mas o de uma comunidade”, isto porque “a grandiosidade das ações heroicas deve-se, sobretudo, por estarem condensadas num único personagem os valores apreciados por toda comunidade em que ele está inserido” (FERRER, 2013, p. 14). Essa condensação e esta inclusão do herói épico transparecem na capacidade de ação do personagem, ele é o senhor das ações, não pensa, apenas age, e age na confiança do porvir, dos deuses que o ajudam e na necessidade de se fazer o que precisa ser feito.

Na contraposição com o herói épico, temos o herói romanesco, este sim, problemático e em constante desacordo com o mundo. Sua origem está no aparecimento do próprio romance. Conforme Lukács: “o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que, apesar de tudo, não cessou de aspirar à totalidade”(2009, p.55). Para entender o herói moderno é preciso levar em consideração que a forma artística reflete a origem de onde surgiu, seu espaço e seu tempo. O romance nasce em uma transição de sistemas, em uma sociedade heterogênea, fragmentada e cada vez mais

individualizada. O individualismo, símbolo máximo do novo sistema capitalista que chega, é também uma das principais características do herói romanesco, seus atos são para si mesmo, e não para a comunidade, suas aspirações, quando ele as tem, são isoladas e individuais.

Preso em seus próprios raciocínios, o herói moderno apenas pensa, não age, é passivo e apartado do mundo, é solitário mesmo estando casado. O casamento enquanto instituição não surge do ideal romântico, é fruto de arranjos sociais e motivo para mais angustias. A comunidade, ao contrário do herói épico, está longe de ser um apoio nas batalhas. Para o herói romanesco ela é sua rival, quando não inimiga, contra quem deve lutar para sobreviver, em uma relação que vai da dependência às falsas relações sociais.

Desse modo, o parâmetro heroico da epopeia clássica não cabia mais, já que a totalidade estava dissolvida, que o mundo havia sido abandonado pelos deuses. O herói problemático do romance configura-se na tentativa constante de restaurar a imanência à vida, de integrar-se a uma totalidade que não mais existe. (FERRER, 2013, p. 15).

A partir desse quadro, o herói moderno irá partir em busca de sua harmonia com o mundo e a busca em si será uma das suas principais características, como alguém que está perdido e não sabe exatamente o que quer encontrar. Conforme Lukács: “Assim, a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo. O simples fato da busca revela que nem os objetivos nem os caminhos podem ser dados imediatamente[...]”, (LUKÁCS, 2000, p. 60). Esta busca, sempre no sentido de tentar se ajustar ao mundo, será quase que invariavelmente vã, e causará apenas maiores dores e sofrimentos ao herói romanesco – ao contrário, por exemplo, do herói pícaro, cuja busca aventureira termina em sucesso e redenção do personagem. Mas a busca do herói moderno não necessariamente ocorre por meio da ação: ao contrário do herói épico, quase sempre ela é convertida em diálogos internos, idealizações, falsas expectativas, esperanças frustradas. Assim, segundo Lukács:

[...] quando o mundo das ações desprende-se dos homens e, por essa independência, torna-se oco e incapaz de assimilar em si o verdadeiro sentido das ações, incapazes de tornar-se um símbolo através delas e

dissolve-las em símbolos; quando a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra (LUKACS, 2009, p. 67).

Não há possibilidade de integração do herói moderno com o mundo, e esta realidade se concretiza na falta de ação do herói, que não consegue ou não quer a ação, o enfrentamento do mundo. Assim “existe a impossibilidade de a alma integrar-se plenamente à realidade externa. Mas, para que o personagem problemático se constitua enquanto tal deve haver essa busca, ainda que de impossível alcance. É um conflito indispensável, e torna-se irônico à medida que consiste numa tensão necessária, mas nunca superada” (FERRER, 2013, p. 16).

O alheamento e a hostilidade dos mundos interior e exterior não são superados, mas apenas reconhecidos como necessários, e o sujeito desse reconhecimento é tão empírico, ou seja, tão cativo do mundo e confinado à sua interioridade, quanto àqueles que se tornaram seus objetos. (LUKÁCS, 2009, p. 75)

Apesar do “não enquadramento”, sua busca por integrar-se não cessa mesmo que esta seja sua vontade. Um dos motivos da continuidade dessa busca vão poder ocorrer por diversos motivos. Um deles são suas obrigações morais e sociais e seus compromissos com seus pares, a importância dada a sua “imagem social” perante os demais membros da sociedade em que frequenta, preocupações típicas do moderno herói burguês.

Fica evidente que tanto em Conrad quanto em Dostoiévski e Lima Barreto falamos deste herói moderno, cuja conexão com o mundo está esgarçada e é inábil para a ele se adaptar.

### **3.1 Alexander Petrovich e a casa dos mortos**

No início da obra temos um narrador desconhecido, possivelmente um funcionário público enviado até a Sibéria para compor um corpo de funcionários em uma repartição qualquer. Lá ele conhece Alexander Petrovich Goriantchikov, um ex-nobre proprietário rural que se tornou simples colono, por um motivo trágico que não é revelado de imediato: ele assassinou a mulher por motivo desconhecido; aliás, Petrovich pouco fala no romance sobre este assassinato e nada diz sobre sua motivação.

O que nos chama a atenção na introdução é a voz de um narrador desconhecido que não se digna a fazer uma apresentação de si, esta introdução serve apenas para:

- 1- dar contorno geral ao espaço inicial do romance, a gélida Sibéria com suas casas afastadas, povo conservador, e não afetados “pelas ideias liberais” (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 09),
- 2- apresentar Petrovich e seu misterioso passado,
- 3- revelar a morte de Petrovich e as cartas confessionais que este deixou
- 4- fazer uma espécie de “propaganda”, um resumo a respeito do conteúdo do romance – que são as cartas deixadas por Petrovich. Vejamos esta “propaganda” na íntegra:

Levei os papéis comigo e passei o dia inteiro colocando-os em ordem. Três quartas partes eram anotações indecifráveis ou ocasionais e folhas de cadernos de lições corrigidas. Por último, encontrei um calhamaço cheio da primeira até a página trezentos e tantos com uma letra miúda. [...] naquele texto incompleto se alinhavam casos bizarros, recordações por vezes cândidas, redigidas em estilo nervoso, altamente pessoal, também repletas de paroxismos. Reli uma porção de vezes aquelas memórias e acabei chegando quase à conclusão de que tal obra devia ter sido escrita em meio a crises e acessos de alienação mental. Tenho para mim que aqueles escritos sobre o presídio – Recordações da casa dos mortos, como o próprio narrador em certo trecho os denomina – não deixam de ser interessantes. Um universo inteiramente novo – até então completamente desconhecido para mim -, toda aquela singularidade de fatos, determinadas observações sobre aquelas almas decaídas, fascinaram-me sobremaneira, e eu li tudo com muita curiosidade. Bem sei que posso estar enganado: que fique, então, ao juízo do leitor, apreciar os dois ou três capítulos iniciais e dar seu veredito... (DOSTOIEVSKI, 2006, p. 14 – 15).

Não se trata de Alexander Petrovich narrando suas memórias, pois este já está morto. O narrador desconhecido toma para si as cartas e as oferece para que o leitor leia “dois ou três capítulos iniciais” e ver se gosta. Então, o próprio leitor é o narrador das memórias deixadas por Petrovich. Ainda assim, a voz narrativa é do protagonista Petrovich; tudo é visto de sua perspectiva e através da sua experiência. Este narrador/apresentador anônimo conclui sua participação, e a partir do capítulo I. Petrovich, por meio das cartas, é quem toma as rédeas da narração.

O livro tem dois capítulos (primeira e segunda parte) e vinte e um subcapítulos. Na primeira parte, Petrovich faz uma apresentação do presídio: as primeiras impressões, novos conhecidos, e a apresentação de alguns personagens mais centrais na obra, assim como a narrativa da festa de natal do presídio, um dos pontos altos do romance. Termina com uma

espécie de segunda apresentação do local. A segunda parte é sobre a ida de Petrovich ao hospital do presídio, uma história avulsa (“O marido de Akulka”), o início do verão, os animais de estimação da cadeia, uma tentativa de fuga e a saída de Petrovich.

Nossa primeira impressão é que se trata de uma divisão por ambientação do protagonista: na primeira parte temos sua adaptação ao ambiente, e a segunda parte é o personagem já ambientado àquele mundo. Na primeira parte um clima de espanto e suspense em cada atitude do personagem, três subcapítulos dedicados as “primeiras impressões” do lugar, um apenas para descrições geográficas e físicas do presídio e dos arredores. Outros dois subcapítulos relatam sobre “o primeiro mês” de estadia ali, há outro sobre “novos conhecimentos” adquiridos, uma apresentação dos “facínoras” que conviviam com ele, uma história que, à primeira vista, se apresenta como avulsa. Chamo aqui de avulsa as histórias que contam uma passagem específica de um interno: existem duas histórias assim, os subcapítulos nove da primeira parte (“A história de Bakluchin”) e quatro da segunda parte (“O marido de Akulka”).

Na segunda parte são três os subcapítulos sobre sua entrada no hospital, outro sobre a chegada do verão no presídio. Depois sobre os animais de estimação que havia ali. Há também a história de uma reclamação coletiva, em seguida se fala dos companheiros (em oposição aos “facínoras” na primeira parte), a história de uma fuga, e sua saída da prisão. Este é, em suma, a estrutura que iremos encontrar no romance.

## **Primeira Parte**

### **1- A Casa dos mortos**

Em “A casa dos mortos”, Petrovich faz a apresentação física e geográfica da prisão, nada sabemos de seu crime e sua pena. Descreve cada bloco, as construções, os prédios, “encravado em meio a uma fortaleza”(DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 19), “quase com a forma de um hexágono” (Idem), “um mundo bem outro, regido por estatutos, disciplinas, horários específicos, uma casa para mortos vivos” (Idem).

Havia os lugares onde “os detentos mais melancólicos e menos sociáveis fazem caminhadas nas horas de folga” (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 20), quase como trabalhadores em dia de descanso. Este é o tom que Dostoiévski dá ao romance: em alguns momentos não nos damos conta de que se trata de um presídio, mas pensamos tratar-se de uma casa qualquer.

Um deles passava o seu tempo livre a contar as estacas da cerca. Eram quinhentas, contudo ele as conhecia de cor. Cada uma das estacas lhe significava um dia. Descontava uma diariamente e, assim, contando as que restavam, podia com um olhar calcular o tempo que ainda passaria nos trabalhos. Quando terminava um dos lados do hexágono, não escondia a sua alegria, restava-lhe ainda mais de um ano de espera, mas o presídio é um a boa escola de paciência. (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 20)

Este exercício desesperado de contar os postes para passar o tempo e ter noção das horas e dias era algo íntimo para os detentos, assim como o motivo que os fez serem presos e a pena, sendo que apenas o olhar observador de Petrovich deu conta deste fato. Os detentos são extremamente sigilosos e discretos quanto aos seus segredos. Crime e penas são tabus e não se pode perguntar ou comentar em público este tipo de informação.

Conforme afirma o protagonista “o presídio é uma boa escola de paciência” (Idem). Ele ilustra esta necessidade de paciência com duas pequenas histórias: um presidiário que, após vinte anos de penas, foi solto, mas antes cumprimentou todos os presos, um a um; na outra história, o detento recebe a notícia de que sua esposa havia se casado novamente:

Agora, era ela própria que o mandava chamar para lhe dar uma esmola. Conversaram dois minutos, rebentaram em pranto, e despediram-se para sempre. Ainda lhe vejo o rosto quando voltou à caserna... Sim, realmente o presídio é um a boa escola de paciência. (Idem)

Em seguida temos a descrição de como era o dormitório dos detentos:

Quando chegava o crepúsculo, fechavam-nos a todos nas nossas casernas. E nunca me deixou de ser penoso sair do pátio para o alojamento. Candeias de sebo espalhavam uma luz parcamente iluminada pela sala comprida, baixa, saturada dum odor nauseabundo. Não consigo compreender, hoje em dia, como pude passar, ali, dez anos. Na espécie de cama que servia de leito comum a trinta de nós, todo o meu domínio se reduzia ao espaço de três tábuas. (Idem).

O protagonista dá destaque ao fato de que havia, no presídio, uma grande variedade de etnias (“raças”), provenientes de todas as regiões da Rússia.

Havia em nosso presídio aproximadamente duzentos e cinquenta homens; esse número era quase constante. E que variedade de gente havia ali! Acredito que cada província, cada distrito da Rússia tinha o seu representante naquele lugar. Entre os condenados, contavam-se tantos russos quanto montanheses do Cáucaso. (DOSTOIEVSKI, 2006, p. 21)

Temos até aqui alguns elementos para pensarmos a respeito desta obra:

Primeiro: apesar da surpresa de Petrovich, há uma rotina de trabalho e afazeres que em muito lembram a vida fora dos muros, ou seja, a vida em liberdade;

Segundo: a variedade de etnias parecem nos remeter a uma espécie de tentativa de representação do mundo real naquele universo minúsculo, uma espécie de encontro da Rússia multiétnica para um encontro de acerto de contas.

Terceiro: há de se ter em mente que a polifonia de Dostoiévski é amplamente conhecida por dar vida e opinião própria a seus personagens. Portanto, a experiência real do escritor deve ser vista com muito cuidado na composição desta obra. A opinião de Petrovich a respeito dos detentos e do presídio não pode ser confundida com a experiência real vivida pelo escritor russo.

Depois, Petrovich fala sobre os criminosos militares e civis e a diferença entre eles:

Havia também criminosos militares, e esses não eram privados de seus direitos civis, como é usual nos estabelecimentos penais russos. Suas penas eram curtas e uma vez cumprida a condenação, retornavam como soldados para regimentos siberianos da linha. (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 21)

Em seguida, já tomado de mais confiança, Petrovich conta como foi sua entrada no presídio:

Tudo foi há muito tempo; hoje é como se fosse um sonho. Lembro-me de minha entrada no presídio. Era um anoitecer de dezembro, estava escurecendo, e os presidiários voltavam do trabalho; preparativos para a hora da chamada: um oficial de baixa patente, bigodudo, abriu-me a porta de tão estranho lugar, para os dez anos vindouros, onde eu haveria de suportar sensações de tal tipo que, se não as estivesse experimentado, diria que seria impossível enfrentar. (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 22)

Sabemos agora seu crime, que nos foi revelado na introdução, e sua pena, reclusão de dez anos de trabalhos forçados.

Em seguida ele lista de forma explícita, e o fará poucas vezes, alguns dos crimes cometidos por seus companheiros, sem citar nomes:

Havia lá assassinos ocasionais e matadores de profissão, malandros e capitães de bandidos. Havia gatunos, batedores de carteiras, vagabundos, cavaleiros de indústria e vigaristas. Havia também alguns deles que nos

deixavam perplexos: por que estariam ali? Contudo cada um tinha a sua história, história tão perturbada e confusa quanto o amanhecer após um a noite de bebedeira. Aliás, eles pouco falavam do passado, não gostavam de narrá-lo, procuravam até não o rememorar jamais. (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 22)

Petrovich fixava-se à ideia de que cada um ali tinha uma história e que ninguém gostava de falar sobre sua vida, sobre seu passado.

Conheci entre os presidiários alguns assassinos, tão satisfeitos, tão descuidosos, que, nunca (poder-se-ia apostar com segurança), a consciência os atormentara um só instante. Mas havia também outros de rosto sombrio, quase sempre mudos. Em resumo, quase ninguém falava sobre a vida pretérita, e a curiosidade não pertencia nem aos costumes, nem às regras da casa. Todavia, de tempos em tempos, um detento que queria desabafar confiava um segredo qualquer a um vizinho, que o ouvia friamente, de cara fechada. Ninguém, ali, poderia causar espanto a ninguém. "Nós cá sabemos ler e escrever", dizíamos presos comum a espécie de cínica satisfação. (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 22)

Petrovich não pensa no detento, no assassino, com simplismo dualista, maniqueísta, de bem X mal. Para ele, todos são seres complexos, porque a condição de detento não retira deles essa complexidade. Parece que este é o sentido de “humanização”: a capacidade de produzir “maldade” não está apenas no presidiário, ou não é monopólio de pessoas nesta condição, mas do ser humano em geral. Os seres humanos não se diferenciam em sua condição de precariedade. Nossa condição de vida é bastante precária, e não é necessário muito para nos depararmos com situações de encarceramento, literalmente ou metaforicamente falando. Então, “humanização” aqui não é uma palavra pertencente ao campo dos direitos humanos, mas à ideia de que o que fez deles prisioneiros é condição que todos corremos. Desta forma, não é válida a dualidade homens livres x detentos, ou dentre muros x fora dos muros. Daí a ideia de tratar o presídio (e o hospício) como um microcosmo da sociedade e, analisar seu espaço como transposição do mundo real para o mundo metafórico. Esta ideia está clara na fala de um detento: “nós somos sujeitos educados” (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 22).

## **2- Primeiras Impressões (I)**

Neste subcapítulo temos as lembranças dos primeiros dias da prisão. Para Petrovich, tudo ali era “mais estranha surpresa, das mais abruptas enormidades” (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 31), e ele afirma “só depois de viver tanto tempo lá dentro que pude compreender a



excepcionalidade de tal experiência, embora as indagações ainda me acompanhem” (DOSTOIÉVSKI, 2006. p. 30).

O protagonista chama sempre a atenção para o ineditismo de suas aventuras rumo ao desconhecido, as situações absurdas por ele vivenciadas. Porém, ele lança um curioso parágrafo enigmático: “Minha primeira impressão foi insuportável; contudo, e isso não deixa de ser bastante curioso, a rotina da vida me pareceu muito mais definida do que aquela que eu havia imaginado, quando estava a caminho”. E conclui:

Os prisioneiros, embora confinados e presos a grilhões, andavam pela prisão; proferiam blasfêmias, cantavam; trabalhavam, fumavam cachimbo, bebiam vodca (não todos) e, à noite, jogavam cartas manuseadas ao extremo. Mesmo a ideia que eu tinha de trabalho forçado não me pareceu tão verdadeira: a opressão estava mais na palavra “forçado”, obrigatório, do que na palavra “trabalho”, coisa que é da natureza humana, mas ali era imposição mantida pela lei da chibata. (Idem).

Poderia nosso protagonista estar notando certa semelhança entre o mundo fechado do presídio e o mundo livre fora dos muros? Petrovich faz uma digressão a respeito da diferença entre trabalho útil e trabalho inútil:

É certo que o camponês livre trabalha muito mais que um prisioneiro e, no verão, por exemplo, prolonga sua jornada noite adentro; mas tal trabalho reverte para benefício próprio, diferente de ser forçado a uma tarefa com a qual não conquista nenhuma vantagem pessoal. Ocorreu-me certa vez que, para se aniquilar um ser humano livre, castigá-lo com a mais assustadora das penas – mesmo que ele fosse um rematado facínora –, bastaria que se desse a ele um trabalho o mais absurdo e inútil possível. Por mais duros que sejam os trabalhos forçados, agora, pelo menos beneficiam alguém, tem um fim utilitário. O prisioneiro faz tijolos, planta alicerces, levanta paredes; nisso ele se aplica, há um plano e tarefas a cumprir. (DOSTOIÉVSKI, 2006. p. 32)

O discurso do trabalho útil pode ser uma maneira do prisioneiro não sentir tanto as dores de sua pena, mas faz sentido. Faz mais sentido se verificarmos seus argumentos contra o chamado “trabalho inútil”, e suas consequências para o prisioneiro:

Mas, em vez disso, se lhe ordenassem levar água de um depósito para outro até enchê-lo, depois esvaziá-lo, sendo obrigado a encher o que tinha acabado de vazar; ou fosse buscar e levar terra de um canto a outro, creio que tal humilhação, depois de alguns dias, o levaria a enforcar-se ou então o conduziria a cometer crimes, ou a tentar fugir, mesmo com o risco de morrer. Esse tipo de castigo simplesmente se transformaria em uma tortura e vingança, não servindo a nenhum propósito racional. Tal exemplo mostra

como o trabalho forçado, por ser compulsório e carregar todo um sentido de tortura, degradação e vilania, é incomparavelmente mais cruel do que qualquer tipo de trabalho livre. (Idem).

Aqui novamente temos a comparação entre o “fora e o dentro”, o “trabalho livre” e o “trabalho forçado”.

Petrovich lista as tarefas que precisavam fazer na rotina de inverno do campo: desmontar velhas barcaças, trabalhar nas bancadas, varrer os prédios, amontoar a neve, queimar e fragmentar alabastros. À noite eles se recolhiam e faziam “trabalhos pessoais”, outros se envolviam em brigas, intrigas, bebidas, jogos de baralho. O protagonista se ressentia da falta de privacidade: “o pior de tudo é ser obrigado a ficar o tempo inteiro com os outros, sem direito a um momento consigo próprio...” (DOSTOIÉVSKI, 2006. p. 32).

A comida é descrita como “bem adequada”. Vejamos: podia-se comprar carne no mercado paralelo, quem tinha dinheiro comprava carne “por fora”. O pão era famoso até na cidade “por causa da qualidade do forno”. A sopa era rala e aguada, “e o que mais me horrorizava eram os pedaços de baratas boiando. Os outros detentos, contudo, não ligavam para isso” (DOSTOIÉVSKI, 2006. p. 33). Os cozinheiros eram escolhidos entre os próprios detentos; em cada cozinha havia uma única faca, e o detento-cozinheiro era o responsável por ela.

Por fim, o protagonista fala sobre sua relação inicial com os detentos, sendo ele de origem nobre (o que era sabido por todos):

Na prisão, é comum implicarem com gente da antiga nobreza. Embora ali coisas como cidadania e títulos nada valham – todos estão reduzidos às mesmas condições -, os nobres não são considerados companheiros. Mas trata-se de algo que ocorre de maneira simples, genuína, espontânea, quase como uma zombaria. “Lá em Moscou, o Piotr gastava horas dando um nó na gravata; agora, leva horas trançando a corda com a qual vai se enforcar”, é um dos exemplos de amabilidades que diziam. (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 37).

Neste subcapítulo Petrovich nos introduz ao mundo do presídio, aos usos e costumes, e ao fato de que misturavam presos comuns com nobres, militares e presos políticos. Os prisioneiros comuns desprezavam os outros tipos de presos. Petrovich nos conta que levou “dois anos ali no presídio para ganhar a confiança de alguns detentos”, passado esse tempo, muitos passaram a tê-lo como sujeito decente. (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 38).

Percebe-se que esta segregação dos próprios prisioneiros para com os prisioneiros de origem nobre serve para separar o narrador-protagonista do meio em que está e dos demais

personagens que o cercam. Ele não pertence àquele mundo e isto fica muito claro. É o olhar distanciado de um narrador supostamente neutro. Algo semelhante ocorre em *Cemitério dos vivos*, de Lima Barreto. No capítulo III, veremos este tema com mais cuidado.

### 3- Primeiras impressões (II)

Neste capítulo, fala-se sobre as ocupações dos presos e a necessidade de se conseguir dinheiro – mais uma vez fica claro que o ambiente e as necessidades dos detentos não são muito diferentes das necessidades da sociedade, do mundo dos “livres”. A necessidade de dinheiro é curiosa em um ambiente onde supostamente não necessitariam deste recurso.

O dinheiro ganho não é conservado pelos presidiários, tudo que é ganho logo é gasto, com jogos, vodka, apostas e dívidas. Sem dinheiro eles ficam de mau humor, apreensivos, por isso roubam, vendem coisas, fazem de tudo para ter algumas moedas no bolso.

Mas andei divagando em minha narração. Eu explicava por qual motivo o dinheiro não parava no bolso dos prisioneiros. Embora seja difícil mantê-lo seguro, há tanta infelicidade na prisão, que o prisioneiro – com uma enorme sede de liberdade e vendo a sociedade, de sua perspectiva, de uma forma tão irresponsável e indisciplinada – fica naturalmente aberto para a tentação de buscar uma fuga de sua realidade por meio do dinheiro. Era estranho vê-los trabalhar meses e meses a fio, indiferentes ao cansaço, já com o objetivo predeterminado de despender num só dia até o último centavo conquistado, para depois, outra vez, recomeçar tudo até a próxima ganância. (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 49-50)

Aqui também a passagem não parece evocar um comportamento exclusivo da prisão, mas um modelo de consumismo que já estava em andamento na Europa ocidental e que vinha sendo adotado pelos russos ocidentalistas. Havia uma busca por emular o modelo da sociedade livre, fora dos muros.

O protagonista explica a origem das bebidas que entravam no presídio e como certas atitudes como esta eram toleradas, como era feita “vista grossa” pelas autoridades, “certamente por saberem que, se proibissem a bebida, a coisa seria pior”. (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 51).

Era comprada dentro dos próprios muros da prisão, dos chamados taberneiros. [...] Com uns tostões para iniciar um negócio, decide comercializar vodka [...] Deixa o lombo sempre à mercê das chicotadas, está sempre na iminência de perder o dinheiro e a continuidade do negócio [...] Logo tem uma empresa organizada, transforma-se em intermediário, em

seguida capitalista, contrata agentes e auxiliares, passa a se arriscar muito menos e a ganhar mais. Daí em diante, seus auxiliares passam a correr o risco por ele. (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 51).

O esquema capitalista que se forma dentro do sistema prisional russo fala por si mesmo: um pequeno comerciante de vodka monta seu pequeno império com funcionários e tudo o mais. Sua escalada em nada difere do que ocorre no mundo fora dos muros.

O capítulo termina com Petrovich lamentando que não se faça distinção entre os diferentes tipos de crimes e criminosos e que a pena de todos seja cumprida da mesma forma, em um mesmo ambiente. É possível que tenha feito esta observação para livrar a si mesmo. Um matou para roubar cebolas e outro matou para defender a honra da filha, outro “degola criancinhas, só por satisfação mórbida, deliberadamente, para sentir espirrar o sangue inocente, para se deliciar com o terror, para sentir o último suspiro sob sua faca. E o que acontece? Vão todos para o mesmo presídio. Ali, contudo, as diferenças de castigo são mínimas” (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 60):

E há também os que cometem deliberadamente um crime apenas para virem para o presídio, assim, se livrem da vida dura, trocando, portanto, a servidão da vida livre pela prisão. Pois a vida “lá fora” estava cada vez pior, miséria tal que nem comer podiam, de nada servindo se esfolarem, de sol a sol, a serviço do patrão; na prisão, o trabalho é muito leve, o pão é coisa que não falta e às vezes tão bom como antes nunca o viram (DOSTOIÉVSKI, 2006, p.60).

#### **4- Primeiras impressões (III)**

Petrovich fala sobre a rotina ordinária do presídio, a última contagem do dia, as horas de ociosidade antes de ir dormir. Os monitores de cada cela eram escolhidos pela guarda entre os próprios prisioneiros. Aquele que tivesse bom comportamento seria o escolhido, mas, frequentemente, o próprio monitor cometia alguma infração e era açoitado e substituído.

À noite havia o jogo de cartas em que os prisioneiros apostavam todos os níqueis que possuíam e que haviam conquistado duramente no decorrer do dia.

O protagonista descreve seus companheiros de cela, conta a história de quando ensinou um circassiano a ler e escrever e o quanto este ficou grato pelo feito.

Conta também que os poloneses ficavam separados dos demais detentos, uma vez que ninguém gostava deles, com exceção do judeu violinista, por ser o único músico da prisão e

também porque, segundo o narrador, ele lembrava o “personagem Jankel, o judeu de *Taras Bulba*, de Gógol” (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 65).

Petrovich trata da aplicação das penas por delitos internos, sempre açoites, em quantidades que chegavam a 500 chibatadas por delitos mais graves, e que os criminosos mais covardes, quando eram condenados a tais castigos, ficavam doentes e iam passar algumas semanas na enfermaria. Outros cometiam mais crimes, com o intuito de serem novamente julgados e terem suas penas adiadas, mesmo que por um pequeno espaço de tempo.

Por outro lado, havia alguns prisioneiros corajosos e destemidos que enfrentavam as penalidades da chibata de maneira ativa e sem medo. Um destes era o assassino Orlov, criminoso sem coração “que não se importava em acabar com velhos ou crianças, dono de uma força descomunal e ciente de seu poderio físico” (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 67). Ele recebeu metade das chibatadas e, tendo desmaiado, foi levado a enfermaria. Uma semana depois já estava pronto para receber a outra metade de sua pena, sem reclamações.

Outro assassino que enfrentou as chibatadas com coragem foi Koreniev: “um animal selvagem sob todos os aspectos, e quando a gente se aproximava dele, mesmo nada sabendo de seu passado, percebia instintivamente estar diante de um sujeito monstruoso” (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 67).

Estes prisioneiros mais perigosos eram sempre tomados de grande arrogância, como se vê em “tinham motivos de sobre para me menosprezar, podendo me considerar como um ser frágil, sem valor e lamentável sob todos os pontos de vista” (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 68).

## **5- O primeiro mês (I) e (II)**

Petrovich fala sobre seu primeiro dia de trabalho, três dias após sua entrada no presídio. Foi uma ocasião inesquecível para Petrovich, “embora nada se tenha passado de extraordinário, a não ser marcar o início de uma nova situação a que eu não estava acostumado” (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 79). A realidade parece ter ficado clara para Petrovich: “Chegaste ao fim da tua jornada! [...] Eis aonde viste ancorar por longos anos; este é o teu estaleiro [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 79).

Mas ele imagina que, depois de cumprir a pena de dez anos, pode até sair de lá com “certa emoção” (DOSTOIÉVSKI, 2006, p.79).

O pensamento de que um dia pudesse ter saudades de tal degradação me enchia de espanto; era como se já presentisse até que grau a condição

humana conduz à desdita. O que eu pressentia ainda estava por chegar; por enquanto só me cercava um ambiente hostil e execrável... (DOSTOIEVSKI, 2006, p. 79).

Petrovich também se deparava com casos de presidiários que eram emotivos, e outros que, sabendo de sua origem nobre, queriam a todo instante servir-lhe em troca de algumas moedas. Estes faziam de tudo: arranjavam comida, faziam pequenos consertos, costuravam cobertores, serviam de criados a Petrovich, para alguns trabalhos no presídio. O protagonista admite que este era seu primeiro contato com o “povo”:

Eu próprio me tornara subitamente tão “povo” quanto os demais, tão prisioneiro quanto eles. Seus gestos, opiniões, modos de ser, gírias, ficavam sendo também meus, pelo menos na forma e na rotina, mesmo que eu tentasse evitar. Aquilo tudo me amedrontava e irritava, embora antes já previsse ou soubesse, por meio de informações alarmantes. Porém, nada impressionava mais que a própria realidade, coisa muito diferente das meras informações. Mas, em outros tempos, como haveria de supor que mesmo roupas maltrapilhas e sujas têm valor? E não tinha eu mesmo conseguido um cobertor? (DOSTOIEVSKI, 2006, p. 90).

Neste ponto Petrovich torna a falar da importância do dinheiro no presídio, apesar de sua oficial proibição:

Creio que já deixei transparecer que o dinheiro tinha no presídio um valor enorme, fundamental. Afirmando de forma absoluta que o presidiário com algum dinheiro, por menor que fosse a quantia, sofria dez vezes menos do que o que nada tivesse. A administração possuía o seguinte ponto de vista: se o governo fornece tudo, não é preciso dinheiro. Repito, porém: caso tirassem dos detentos a possibilidade de terem dinheiro consigo, ou perderiam a razão, ou morreriam como moscas (embora providos de tudo); ou acabariam cometendo as piores faltas, uns por desespero, outros para forçar novo julgamento e tentar mudar seu destino, de algum modo; “já estamos ferrados mesmo”, diriam. (DOSTOIEVSKI, 2006, p. 90).

Ele explica que o detento dá valor a dois elementos que se unem: dinheiro e liberdade, “e não dá o dinheiro ao menos uma sensação de liberdade?” (DOSTOIEVSKI, 2006, p. 91).

Petrovich confessa que quando chegou ao presídio trouxe algum dinheiro, escondido em uma bíblia, único livro que poderia ficar com eles. Quando os colegas de presídio descobriram o fato, passaram a pedir dinheiro emprestado quatro ou cinco vezes ao dia.

O nobre procurava observar as fisionomias dos presos e seus gestos para identificar o caráter e a personalidade de cada um. Descobriu que havia dois tipos de rostos mais comuns

na prisão: os de rosto crispado e os “que fingiam parecer alegres”. (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 92).

## **6- Novos conhecimentos - Petrov**

Petrovich vai se ambientando e se acostumando ao lugar e à rotina de trabalho e convivência com os outros. A curiosidade dos detentos por estarem convivendo com um nobre já não o incomodava tanto.

Raspava a cabeça uma vez por semana, para evitar piolhos e outras pragas. Confessa ter sonhado com a liberdade desde o primeiro dia de sentença de reclusão. Os detentos tratam suas sentenças de vinte anos como se fossem dois anos e fazem planos a todo instante, mesmo os condenados à prisão perpétua têm a esperança de terem suas penas revertidas com o passar do tempo.

Encaminhe-se detento Sicrano para as minas de Nertchinsk”. Seria ótimo! Para começar, só a viagem dali até Nertchinsk demora quase seis meses; além disso, é muito melhor marchar do que ficar estancado num presídio! E, depois de pagar a pena lá em Nertchinsk, então... E eles continuam pensando, enquanto os cabelos vão ficando brancos! (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 109).

Petrovich percebe que só o trabalho o salvaria do “pessimismo destrutivo” (p. 109) e manteria sua mente sã e seu corpo com saúde. No início, os capatazes davam trabalhos leves aos prisioneiros de origem nobre.

Petrovich conhece Petrov, o primeiro colega com quem teve alguma amizade: foi um dos únicos prisioneiros que não pediu dinheiro a Petrovich, apesar de ser um conhecido assassino, frio e cruel. O protagonista traça o perfil de Petrov contando suas conversas, que giravam em torno de conhecimentos formais como história e geografia. Era um dos prisioneiros mais curiosos e tinha uma educação boa, que gerava algumas suspeitas por parte de Petrovich. Era violento e já havia criado várias situações de conflito no presídio, entre elas um plano de assassinato do major responsável pela aplicação das penas de açoites. Por isso, Petrovich resolveu lidar com ele de outra forma:

Suas perguntas eram diretas, claras, mas quanto às explicações que eu lhe dava, não lhe causavam grande admiração, ouvindo-as às vezes sem demonstrar surpresa. Por fim fiquei convencido de que ele, por seu turno, chegara à conclusão firme de que deveria conversar comigo de forma

diferente da que conversava com os demais detentos, uma vez que eu nada sabia de crimes e peripécias, pois era eu uma criança, interessado em coisas de ciências e de literatura. Desse modo, devia tratar comigo tão somente de fatos imaginários e vagos, e não de coisas sérias. (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 117).

## **7- A festa de natal**

Nas vésperas de festas não se trabalhava na prisão, e era mais tempo para planejar como arrumar mais vodka ou ganhar mais dinheiro. Os prisioneiros resolveram se envolver em uma peça natalina de teatro, e iniciaram os planejamentos para arrumar os figurinos e as demais necessidades para a apresentação. Os que não tinham nada para fazer fingiam estar ocupados para dar boa impressão.

À noite, os prisioneiros inválidos tiveram permissão para comprar carnes para a noite de natal: carne de vaca, de porco e gansos. Todos cooperavam com alguma coisa, por mínima que fosse, mesmo os presidiários mais mesquinhos se sentiram na obrigação de ajudar em algo.

O próprio regulamento permitia a regalia em dias festivos, inclusive o benefício de não se trabalhar no natal, “e havia apenas três dias durante o ano inteiro com iguais condições”. (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 143).

Vai se saber quantas memórias não brotavam na alma daqueles renegados quando chegava um dia como esse? As datas sagradas e nacionais exercem desde a infância uma influência marcante na memória da gente do povo. Nesses dias o trabalho é suspenso, todos os membros de cada família se confraternizam. Natural, portanto, que na prisão um dia desperte evocações e saudades. [...] Não obstante alguns bebesses, a maioria se mantinha sóbria e respeitosa, como na expectativa de algo extraordinário. (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 143 – 144).

O respeito e a veneração do presidiário em relação aos dias santos e datas nacionais parecem, à primeira vista, uma maneira de conectá-lo ao mundo exterior (fora dos muros, portanto é uma ligação espacial), que o desligava, por um momento, de sua condição de prisioneiro e excluído e se fizesse “co-participante da alegria universal” (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 144), resgatando algum sentido de humanidade. Em uma primeira visão, parecem-nos ser expressões de sentimentos sinceros, mas é preciso ter cuidado com nosso narrador. Veremos depois o que ocorre no final da festa natalina e no comportamento dos presos.



Nestes dias os detentos evitam brigas, bebedeiras e excessos, mantendo uma ordem aparentemente voluntária, “ciente do que significa aquela data” (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 146). Os diversos grupos andavam pelo alojamento desejando boas festas uns aos outros de maneira cordial e sincera, apesar de que:

Vale dizer que entre os condenados não há propriamente amizades, sendo coisa rara dois amigos na autêntica concepção da palavra, menos ainda uma amizade coletiva. O que havia de sobra, isso sim, era uma constante atmosfera de rixas, ódios, puxadas de tapete. (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 146).

Então por que os cumprimentos de natal se entre eles só há inimizade e muitos nem se falam?

Muitos que nunca haviam trocado uma palavra com Petrovich agora desejavam a ele boas festas, eram as tradições que forçavam os prisioneiros a mudarem seus hábitos e vícios, não de maneira pensada e consciente, mas em um automatismo que ocorre a todo instante no mundo fora dos muros. É a força das tradições.

Os cidadãos da cidade próxima doavam mantimentos que eram prontamente entregues aos cozinheiros e distribuídos entre as seções em igual parte, nunca surgindo desconfiança ou inveja entre eles. Após a benção do padre, todos os detentos cearam, alguns foram descansar, outros já estavam bêbados e ainda mantinham a compostura.

Após a saída do major, começou a jogatina de baralho, assim como a bebedeira desenfreada. O respeito mostrado pelos presos no início parece, agora, que era apenas encenação, apenas para aguardar a oportunidade que viria depois.

Ao fim da festa, indo para a madrugada, com a escuridão, “vieram o enfado e o desespero calado, misturado aos efeitos da bebedeira” (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 151).

Muitos, que uma hora antes estavam rindo, agora choravam amargamente, embriagados, jogando num canto qualquer. Outros aproveitavam a oportunidade para armar uma rixa ou uma briga mesmo. Sem contar os que já nem se aguentavam em pé, atravessando como almas penadas os alojamentos, e ainda assim dispostos a provocações. Aqueles em que a bebida produzira tristeza procuravam, bambos, alguma amizade a fim de descarregar a alma, esvaziando-a das mágoas que o álcool despertara. Aqueles pobres homens queriam buscar alegria, desejavam ansiosamente comemorar o dia de natal; mas Deus, que razão funesta de angustias lhe era oferecida ali! Iludiam-se com a felicidade de um só dia, mas mesmo essa não viera, apesar de tão esperada. (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 151).

## 8- Apresentação no presídio

Um dos capítulos mais carregados de simbolismo e esperança, e deslocado dos demais, é o da apresentação do teatro dos presidiários.

A primeira apresentação do nosso teatrinho aconteceu na noite do terceiro dia após o feriado. Os preparativos custaram muito esforço, mas os atores tinham se encarregado de tudo, de maneira que nós, além de desconhecermos os problemas, não sabíamos a que íamos assistir, pois nem os ensaios havíamos visto. Desde três dias antes, nas saídas em turmas para o trabalho, os atores faziam o possível para carregar o figurino para os personagens. (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 159).

Petrovich não sabe se os responsáveis pelo presídio tinham conhecimento ou autorizaram a realização do teatro.

Sorte que o major andava tranquilo. A verdade é que ninguém sabia se ele estava ou não sabendo da premeditada apresentação, se havia autorizado formalmente, ou se achara melhor fechar os olhos e os ouvidos, desde que os funcionários garantissem que os detentos não passariam dos limites. Para mim, ele sabia de tudo, ou não pôde deixar de tomar conhecimento, e decidiu que se proibisse seria pior; os detentos poderiam se embriagar e reagir com desordens. O mais indicado, pois, seria deixar que tivessem algo com que se ocupar. Atribuo a ele essa resolução porque me parece que tal raciocínio lhe parecera ser o mais lógico e racional. (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 159).

Os próprios detentos organizaram a apresentação. Mais uma vez o narrador advoga em causa própria, ao citar a inflexibilidade do major e sua mania de achar que “com rufiões facínoras é preciso apenas que a lei seja cumprida com severidade e ao pé da letra” (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 160). Petrovich argumenta que a lei deveria ser compreendida dentro de determinado contexto e que “a aplicação cega da lei sem a interpretação do seu sentido leva à desordem e a nada mais” (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 160). Este argumento de Petrovich repete-se ao longo do texto; suas tentativas de separar determinados tipos de prisioneiros e circunstâncias de crimes nos leva a pensar que ele quer safar a si mesmo de seu crime, que, aliás, nunca é citado.

“É o que diz a lei; de quem mais você precisa?”, afirmam eles, e ficam muito surpresos quando alguém ousa interceder, solicitando equanimidade e coerência na interpretação do instrumento. Flexibilidade é tida como um

luxo, complacência incabível, tolerância nociva e deslealdade para com a justiça e, portanto, é repelida. (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 160).

É preciso realmente prestar atenção ao jogo de interesses de Petrovich ao falar estas palavras, que parecem ser apenas os ideais de um homem justo e equilibrado: ele está condenado pela morte da própria esposa, e não demonstra ou fala em arrependimento ao longo do romance.

Nestas constantes passagens, em que o protagonista defende o uso da lei com flexibilidade e bom-senso, fica a impressão de que está “legislando em causa própria” e que tem atitude de mau-caratismo (somado à falta de arrependimento visível pelo crime que cometeu). No capítulo III certamente nos aprofundaremos neste tema.

O major realmente não impede os preparativos e os detentos ficaram gratos, evitando confusões e roubos durante dias.

O espetáculo duraria uma hora e meia e o cenário seria montado e desmontado em quinze minutos.

Não havia um roteiro pronto e o prisioneiro Bakluchin foi quem criou um texto para mostrar aos oficiais:

Havia no ar a certeza de que a fama do teatrinho do presídio se espalharia não só pela fortaleza, mas pela cidade inteira, pois ali não existia nenhum teatro, tendo ocorrido nessa cidade uma única representação teatral, e mesmo assim de amadores. Não importando qual seria o resultado, os detentos estavam radiantes e orgulhosos com a coisa toda. “Quem sabe”, diziam entre si, “os lá-de-cima se interessem. Pode ser que venham! E poderão ver, puxa, que apesar de tudo, somos gente [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 160).

Havia duas peças teatrais: a primeira era *Os rivais Filatka e Mirochka*, e a outra *Kedril, O glutão*. Petrovich detalha os preparativos mostrando como foram conseguidos os figurinos, os tecidos, como alguns detentos não se importaram em fazer o papel de mulheres, colocando vestidos longos e maquiagem, e isso em momento algum causou qualquer briga ou desrespeito entre os prisioneiros. Eles sentiram-se leves com as apresentações que levavam uma grande quantidade de pessoas da cidade, todas as apresentações estavam lotadas e não ocorreu nenhum incidente.

Muito satisfeitos, os detentos começaram a sair, elogiando os atores e agradecendo a presença e o consentimento do sargento. Retiraram-se todos de maneira ordeira e, posso mesmo dizer, feliz. Desta vez foram dormir de uma maneira diferente, digamos, com a alma serena. “E, por quê?”, pode-se

perguntar. Minha afirmação é a pura verdade. O fato é que aquelas pessoas puderam viver, embora por pouco tempo, com leveza, divertir-se como gente, não sentindo durante aquele período como prisioneiros, e sim, como pessoas normais, experimentando uma libertação da alma, ainda que por poucos minutos... (DOSTOIÉVSKI, 2006, p.176).

## 9- Saída da prisão

Para Petrovich, seu último ano no presídio foi o menos insuportável de todos. Primeiro porque todos já o conheciam, tinha alguns amigos e “dedicados camaradas” (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 305).

Como nós, após deixarmos a prisão, ainda ficaríamos mais um mês no lugar num estabelecimento governamental, ele nos visitaria quase diariamente, esticando, desse modo, nossos contatos. Mas alguns detentos se mantiveram soturnos e fechados até o fim, evitando peremptoriamente – e só deus sabe o motivo – trocar comigo uma só palavra, como se entre mim e eles existisse uma muralha. (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 305).

Petrovich restabeleceu certas amizades fora dos muros, graças a alguns privilégios que conseguiu nos últimos tempos, como a possibilidade de receber livros e dinheiro de conhecidos de fora.

Sua saída inicia-se com a leitura de um livro que faz com que sua vida “repentinamente se reabrisse luminosa diante de mim” (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 206). Então, foi a literatura quem trouxe a esperança de volta para o protagonista, e não a possibilidade de soltura. A liberdade surge com o direito à leitura restabelecido – a literatura é quem trouxe ele de volta da casa dos mortos, do mundo da escuridão: “Por meio da literatura eu me esforçava por verificar o quanto me distanciara da existência real” (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 306). Petrovich enumera as coisas que esperava encontrar naquele livro (na literatura):

Será que tem acontecido muita coisa durante a minha ausência? Tentava chegar à essência de cada palavra, lia nas entrelinhas, agitava-me, ansioso por descobrir o sentido denso e misterioso, como em busca de uma referência ao passado. Buscava resíduos das coisas que excitavam os homens. Com que louca pressa não li um artigo assinado por um conhecido meu? (DOSTOIEVSKI, 2006, p. 306).

Interessante é que nestas passagens parece não mais Petrovich, mas o próprio Dostoiévski falando sobre a criação literária, da mesma forma como fez em *Memórias do*

*subsolo* : “chegar à essência de cada palavra”, “ler as entrelinhas”, “descobrir o sentido denso e misterioso”. E continua:

Nos primeiros anos, na época da administração do major, era muito temerário um detento possuir livros. Caso os encontrasse numa inspeção, Deus que nos livrasse! “Onde o conseguiu? De que modo entram livros aqui dentro? Está mancomunado com alguém nesse negócio?” Como poderia eu, por exemplo, responder a tal pergunta? Portanto havia me conformado a não ler livro nenhum, fechei-me em mim mesmo, atormentando-me com as mais diferentes perguntas, procurando eu próprio resolvê-las. Agora já não tem cabimento ficar aqui, repetindo-as. (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 306).

A impossibilidade de ter e ler livros foi uma das razões de se sentir aprisionado, por isso ele fechou-se em si mesmo. Petrovich iria deixar a prisão no inverno, no mesmo período em que entrou.

A todo instante meu coração batia com intensidade forte, na perspectiva da liberdade. E o mais estranho é que, quanto mais se aproximava a hora, quanto mais curto ia se tornando o tempo no qual a liberdade me abraçaria, mais paciente ia me tornando. Nos penúltimos dias, então, até me assombrei e me recriminei: “Quem sabe me transformei numa pedra de gelo, encarando com indiferença o que vai me acontecer”? (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 306).

Petrovich não menciona em nenhum momento algum arrependimento pelo crime cometido. Aliás, em momento algum ele toca no assunto. A única coisa que importa para ele é a liberdade, sair daquele espaço e recomeçar sua vida, sua antiga vida. Ao se encontrar com seu colega Martinov, este se indaga sobre quando será solto, e olha para o mundo de fora como sinônimo de futuro: “e estanque, imóvel, suspirou e voltou a olhar para o além da cerca, como se estivesse olhando para o futuro” (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 307). Pela primeira vez há uma diferenciação espaço/temporal entre o “dentro” e do “fora”, o primeiro é o passado e o segundo o futuro. O futuro como possibilidade de liberdade e recomeço. Outro comentário sobre liberdade e espaço aparece neste trecho:

Fazendo um parênteses, afirmo que para nós, devido à falta de hábito e à nostalgia, a liberdade parecia muito mais “livre” do que na realidade é. Os detentos exageram a representação do que chamam liberdade, mas têm clara compreensão dela. Qualquer soldadinho era visto pelos detentos como um rei, como o ideal do homem livre, só porque ia e vinha sem ter metade da cabeça raspada, sem carregar correntes e sem andar sob a mira das sentinelas. (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 307).

Na véspera de sua saída, Petrovich percorre pela última vez a cerca do presídio onde os prisioneiros fazem sua caminhada, e continua com suas reflexões:

Quantas milhares de vezes eu não percorrera aquela volta durante todos aqueles anos! Nos primeiros tempos de reclusão, andara sozinho, humilhado, atrás dos alojamentos, como um órfão. E como naquele tempo eu me punha a contar quantos milhares de dias ainda teria que viver ali dentro! Meu Deus, como isso agora já me parece longínquo! (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 307).

Em seguida o protagonista reflete sobre os detentos que deixam sua juventude naquele lugar, não como defesa das infrações que eles cometeram, pois ali ninguém era inocente, mas pelo infortúnio de haver tantos jovens que poderiam estar sendo úteis à sociedade e a suas famílias:

E entre estas paredes... quanta juventude, quanta energia e ímpeto aprisionados!... Vamos deixar claro: a gente que vive aqui é, sem dúvida, fora do comum. É certamente a mais dotada, estruturalmente mais vigorosa do nosso povo. Mas toda essa força estava condenada a perecer de forma inútil, nada natural, errada e definitiva. E de quem é a culpa? Essa é a questão: de quem é a culpa? (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 308).

Na manhã seguinte, Petrovich percorre o alojamento despedindo-se de todos, e as mãos estendem-se amigavelmente a ele:

Alguns apertaram a minha mão como amigos; mas não muitos. Outros entenderam muito bem que eu em breve ia me tornar outro homem, que tinha conhecidos na cidade, gente de posição, onde me sentiria de igual para igual. (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 308).

Por esta razão muitos se despediram dele não como amigo, mas com a cordialidade dispensável a um cavalheiro. Petrovich esperou os colegas saírem para o trabalho para dar a Sushilov seu miserável enxoval de detento: “umas duas camisetas, as correias de forrar as algemas e algum dinheiro” (DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 308).

[...] deixei o presídio para nunca mais voltar. [...] primeiramente nos dirigimos ao ferreiro, para que ele nos tirasse as correntes [...] As correntes caíram no chão. Peguei-as... Desejava segurá-las, olhá-las bem, ainda mais uma vez. Pasmado, não conseguia acreditar que não estivesse mais nos meus tornozelos. [...] Sim, com Deus! Liberdade, vida nova, ressuscitado dos mortos...(DOSTOIÉVSKI, 2006, p. 308).

### 3.2 Vicente Mascarenhas e o Cemitério dos vivos

No artigo “Imagens da Tortura”, de Jaime Ginzburg, o autor recorre à ideia de que a obra de arte, na tradição, deveria ter “um papel importante na afirmação de valores positivos” (GUINZBURG, 2003, p. 1) e no princípio de idealização do belo. Esta visão da arte não permitiria que a literatura representasse certas realidades presentes no mundo.

O autor prossegue afirmando que, conforme Hugo Friedrich já havia mostrado, autores do século XIX já haviam adotado recursos e estratégias de composição passíveis de serem entendidos como categorias negativas e que afastavam qualquer princípio de idealização ou percepção de unidade da obra de arte como forma orgânica e coesa (Idem).

Ou seja, a representação do belo, do ideal e de valores positivos não seria apenas a única alternativa para a arte e, em nosso caso, para a literatura. A partir de então, “encontramos obras em que, de diferentes maneiras, é operada uma ruptura com essa tradição” (Idem). Desta forma, foi possível tratar de questões que a sociedade considerava como tabu, construindo uma estética própria na literatura, mesmo dentro daquilo que se considerava “abjeto”, ou que causava grande incômodo aos leitores: por exemplo, as guerras, o sofrimento de quem foi torturado, a fome dos miseráveis, a luta de classes, o comportamento sexual dos indivíduos.

Alguns autores utilizaram largamente esta oportunidade de usar a literatura para fazer a representação do “abjeto”, e do “não-belo”. Entre eles está Lima Barreto, escritor que soube como ninguém dar voz aos excluídos e narrar a opressão autoritária aplicada pelos sucessivos governos da república velha sobre a população. Sendo ele mesmo vítima desta opressão do Estado, resolveu contar suas experiências não por autobiografia ou relatos panfletários, mas através da ficção literária.

Em sua obra *Cemitério dos vivos*, Lima Barreto relata o que Guinzburg designa “o inominável e o sem-limite” que aparece nas obras cuja proposta não é nos elevar, mas nos levar a encarar os fundamentos da experiência humana (Idem, p. 2).

*Cemitério dos vivos* é um romance inacabado e póstumo, escrito entre 1919 e 1922 e publicado em 1956. Nele relatam-se as memórias do narrador-protagonista Vicente Mascarenhas, funcionário público e escritor frustrado, que conta ao leitor, de dentro de um hospício, toda sua trajetória de degradação física e psicológica, culminando com seu internamento no manicômio. Antes de escrever o romance, Lima Barreto registrou sua segunda passagem por um instituto manicomial (de 25 de dezembro de 1919 a 2 de fevereiro

de 1920, no Hospital Nacional de Alienados no Rio de Janeiro) em um diário publicado com o título *Diário do hospício* (1956). A partir dessa experiência e dos fatos registrados no diário, Lima Barreto iniciou a construção do romance que permaneceu inacabado devido a sua morte.

Dostoiévski é trazido para este estudo por ter deixado marcas nas obras de Lima Barreto. O próprio escritor carioca admite, em correspondência, estas marcas:

Não nego que para isso tenha procurado modelo 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 Paz* de Tolstói, *O Rouge et Noir* de Stendhal, a *Cousine Bette* de Balzac, a *Education Sentimentale* de Flaubert, o *Antechrist* de Renan, o Eça; na estante, 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 descobrir nos grandes romancistas o segredo de fazer. (BARRETO, 1996, p. 60).

Ferreira afirma em seu artigo que “será, por exemplo, na leitura do modelo da narrativa russa que [Lima Barreto] buscará inspiração para a construção de sua visão de arte” (2011, p. 5) e que

Dostoiévski, dentre todos os autores russos, recebeu uma atenção especial de Lima Barreto. O autor de *Crime e Castigo* ficcionalizou a sua vida tal como Barreto também fez. Além disso, o autor russo representou em suas obras as grandezas e misérias de seu país, caminho seguido também pelo escritor brasileiro. Ademais, Dostoiévski registrou seu sofrimento de ser um prisioneiro e Barreto o de estar internado em um hospício. Em *Recordações da Casa dos Mortos*, de Dostoiévski, e *Cemitério dos Vivos*, de Lima Barreto, os autores transformaram as suas experiências de cárcere forçado em inspiração para a matéria-prima de seus romances. Os sofrimentos no real foram transportados para a ficção. (Idem).

Em carta a um jovem escritor, Barreto aconselha: “Leia sempre os russos: Dostoiévski, Tolstói, Turguêniev, um pouco de Gorki; mas, sobretudo, o Dostoiévski da Casa dos Mortos e Crime e Castigo” (BARRETO, 1956, p.171).

O romance do escritor russo também é lembrado dentro da própria obra de Lima Barreto: “Eu me lembro do banho de vapor de Dostoiévski, na Casa dos mortos. Quando baldeei chorei; mas lembrei de Cervantes, do próprio Dostoiévski, e por pior deviam ter sofrido em Argel e na Sibéria”. (BARRETO, 1956, p. 171)



O romance, inacabado, sempre é bom lembrar, tem cinco capítulos, sendo o quinto bem curto devido à doença do autor, que o impediu de termina-lo. Os capítulos não são nomeados. É possível, porém, supor a lógica que envolve os cinco capítulos, como veremos adiante.

Em *Cemitério dos vivos* prevalece a angústia, a culpa, a dor, o sofrimento, decorrentes da introspecção do protagonista Vicente Mascarenhas, internado devido a um surto de loucura causado pela morte da esposa e pelo uso excessivo de álcool.

## 1- Capítulo I

No primeiro capítulo Vicente fala sobre a morte da esposa e sobre como era sua vida antes e durante seu casamento:

Quando minha mulher morreu, as últimas palavras que dela ouvi foram estas, ditas em voz cava e sumida:

- Vicente, você deve desenvolver aquela história da rapariga, num livro. [...] Nas ocasiões em que me aproximava dela, nos últimos momentos, o seu olhar de moribundo tinha uma doce e transcendente expressão de piedade. Era como se ela dissesse: “Vou morrer! Que pena! Vou deixá-lo só por este mundo afora”. (BARRETO, 2010, p. 145).

Em seguida, o protagonista inicia uma segunda retrospectiva, de sua vida antes e depois do casamento e quais eram seus sonhos. Assim como na introdução de *Recordações da casa dos mortos*, o trecho parece um convite ao leitor, uma propaganda do livro:

O melhor é contar como foi o meu casamento, um pouco da minha vida, para que se possa compreender porque esse espetáculo doméstico, em geral de tão pouco alcance, trouxe para mim consequências desenvolvidamente dolorosas, um verdadeiro drama psicológico e moral, que todas as satisfações posteriores não puderam dar termo na minha consciência, nem tampouco o trabalho e o vício. (BARRETO, 2010,p. 146).

Seu sonho era ser “doutor em alguma coisa” (BARRETO, 2010,p. 146), e, não tendo quem o patrocinasse, teve que se dedicar ao trabalho de funcionário público menor. Resolveu morar sozinho em uma pensão no centro do Rio de Janeiro, onde tinha enormes dificuldades em se sociabilizar:

Canhestro e tímido, apesar de ter vivido fora do ambiente doméstico, em internatos, no meio de meninos e rapazes desenvolto, nunca fui dado à

sociabilidade feminina, muito menos a namoros, e sempre que, por esta obrigação ou aquele obséquio, me impunham a tomar parte em sociedade de moças e senhoras, saía daí aborrecido. (BARRETO, 2010, p. 146).

E assim foi até que conheceu Efigênia, filha da dona da pensão que ajuda a mãe nos trabalhos de casa. Vicente pensou em abandonar o hotel devido à presença de Eugênia, mas o motivo lhe pareceu muito ridículo e temeu sobrecarregar o colega com quem dividia as despesas. Assim, resolveu evitá-la a todo, custo sempre esperando o colega como companhia.

Efigênia então reparou que ele a evitava, e isso apenas despertou a curiosidade da moça a respeito do hóspede. Ela passou a espioná-lo e a questionar regularmente sobre seus estudos e o que pretendia para seu futuro. Apesar de se aborrecer com estas perguntas, Vicente afirma que seu esforço para se formar era mais para atender a um capricho e vaidade. A morte do pai, porém, obrigou Vicente a trabalhar para sustentar os irmãos e a mãe.

Lembrou-se da infância feliz no interior, quando tinha sete anos: “minha avó materna sentava-se, tendo os pés num tamborete e todos os netos sentados no chão a ouvir-lhe histórias ou a responder a suas perguntas afetuosas [...]”. (BARRETO, 2010, p. 153). Também traz as lembranças dos velhos professores, que o trataram bem e foram responsáveis por seu amor aos estudos.

Enfasiado e desiludido com os “estudos superiores” ortodoxos e tradicionais, resolve estabelecer uma nova linha de pesquisa, criando um roteiro próprio que prestigiasse seus escritores e filósofos.

Vicente explica a razão pela qual estes “estudos oficiais” tanto o contrariavam:

Com o diploma, o pergaminho da superstição popular, não permitia a censura geral que havia de reagir sobre mim, que ficasse eu copiando ofícios numa repartição do governo. Tinha que obter um emprego adequado ao meu título, para isto era necessário dar passos que me repugnavam; arranjar pistolões, mendigá-los mesmo, para me colocar e, de acordo com a alta conta em que então tinha as minhas faculdade mentais, para não fazer feio, estudar, estar ao par das coisas da profissão de que o Estado me investira solenemente [...] Queria depender o menos possível das pessoas poderosas, as únicas capazes de me darem um emprego [...] (BARRETO, 2010, p. 155-156).

Vicente estava decidido a seguir o plano de vida sem prestar contas a ninguém – “sem nenhuma autoridade moral sobre mim, pois a única que tinha era meu pai, que morrera [...]” (p. 156). Ocorre que Efigênia começou a exercer certa influência sobre Vicente e suas ideias a respeito da vida.

Ao menor pretexto, conversasse ela qualquer coisa com outro comensal da pensão, voltava-se para mim e indagava:

- Não é, seu Mascarenhas? Não é assim? Não é isso?

E deitava sobre mim aquele seu olhar de flecha, que fazia baixar o meu, timidamente. Estava sempre a procurar jeitos e modos para que eu falasse. Ora falava-me na guerra russo-japonesa, ora sobre os méritos de uma dessas efêmeras celebridades que os jornais noticiavam a sua estadia; e eu respondia com muito acanhamento e timidez, em começo com certo mau-humor. (BARRETO, 2010,p. 157).

Estas investidas de Efigênia surtiam efeito, pois ele foi “aos poucos porém, perdendo o medo e por fim, já dava respostas mais longas, sustentava a palestra, levantava o olhar, não me limitando a respostas secas e curtas” (BARRETO, 2010,p. 157).

Vicente fala sobre suas preferências literárias e os autores que o influenciaram desde a adolescência. Informa:

As minhas leituras literárias eram poucas. Em menino, lia autores nacionais: Alencar, Macedo, Manuel de Almeida, Aluísio, Machado de Assis; e também os poetas: Gonçalves Dias, Varela, Castro Alves e Gonzaga, de quem soube de cor várias líras da Marília de Dirceu. Jules Verne, porém, era o meu encanto, pois me fazia sonhar no concreto de novos mares, novos céus e até novos meios diferentes dos possíveis de admitir, mesmo imaginando. Depois dos dezesseis anos, pouco procurei literatura, a não ser o Paulo e Virginia, o D. Quixote, o Robinson, que são livros geralmente conhecidos e universalmente prezados. (BARRETO, 2010, p. 157).

O protagonista fala sobre sua breve passagem pelo positivismo, influenciado por seu amigo Napumoceno (“positivista simpático”), e que herdou desta experiência seu gosto por alguns filósofos e autores pouco conhecidos.

Efigênia começou a pedir livros emprestados para Vicente que, na falta de alguns, se desdobrava para consegui-los.

Seu amigo Chagas notou que o livro não era para ele e perguntou se estava namorando:

- Você está namorando, Mascarenhas? [...] Qual! Você , positivista, lendo Bilac – não é possível! Isto é para “alguém”, seu manata! Vou emprestar a você o Bilac e é já!

Nunca tinha passado semelhante coisa pela cabeça, pois me julgava completamente inapto para semelhante atividade [...] Chagas, porém, me fez ver melhor a mim mesmo, examinar mais detidamente as minhas atitudes diante da moça e as modificações que elas tinham sofrido, naqueles oito meses de convivência [...] Não deixava de ter ele razão, em parte... (BARRETO, 2010,p. 160).

Dáí em diante a relação entre Vicente e Efigênia estreitou e ele a presenteava com livros comprados, que ela pedia. Seu amigo Chagas (Vicente o trata como “nefelibata, decadente, simbolista ou coisa parecida”) ao vê-la pela primeira vez afirmou: “- Olha que ela não é má, Mascarenhas. Para musa é pouco escultural, tem muito pouco de Deusa; na rua das Marrecas, há mais perfeitas; mas para fabrico dos feijões e dos bebês deve ser excelente”. (BARRETO, 2010,p. 160).

Vicente, ao perceber que Efigênia dava atenção a outro cliente, percebe com “algum travo de ciúmes”; mas este fato passou a ele “por completo alheamento”.

Mais do que os grandes acontecimentos, na nossa vida, são os mínimos que decidem o nosso destino; e esses pequenos fatos encadeados, aparentemente insignificantes, vieram influir na minha existência, para a satisfação e para o desgosto. Entretanto, quando se davam, eu me limitava a responder o que ela me perguntava e, sem força de consciência fazia uma observação banal. (BARRETO, 2010, p. 162).

E observa que estes detalhes é que, de forma dolorosa, formam a “imaginação e reconstrução” da figura de sua esposa que “não soube ver quando viva”. (BARRETO, 2010,p. 162). É necessário repensar o papel que Efigênia representava para Vicente e sua importância para a visão de mundo do protagonista.

[...] o meu orgulho, o pavor de parecer ridículo, de mistura com uma forte depreciação a que, à minha personalidade, eu mesmo tinha levado , tudo isso e outros fatores difíceis de registrar contribuíram para que eu não visse, ou mal visse, a alma excepcional daquela pobre moça, cujo olhar, onde não havia ódio, me amedrontava como se não fosse humano. (BARRETO, 2010, p. 162).

Agora temos um pouco do que representava Efigênia para nosso protagonista. A culpa de Vicente não é exatamente sobre sua morte, mas por não a ter visto como ela era em sua plenitude, e como alguém que o apoiou até o ultimo instante: “Arrependo-me, embora não me sinta em nada culposos para com ela; arrependo-me por não a ter bem visto e não a ter extremado da massa humana, onde só via indiferença e incapacidade para o amor e para a bondade.” (BARRETO, 2010,p. 163).

Agora Vicente/Lima fala direto ao leitor, utilizando estratégia parecida com a de Petrovich/Dostoiévski em seu *Recordações da casa dos mortos*: Vicente/Lima alerta seus

leitores que esta é mais do que uma “simples obra literária”, é uma confissão. Mas confissão do quê? Qual é sua culpa?

Expiei bem duramente essa minha falta íntima, que tantos sentimentos desconstruídos fez surgir em mim, a tantas dores deu nascimento, como verão no decorrer destas páginas, que são mais de uma simples obra literária, mas uma confissão que se quer exteriorizar, para ser eficaz e salutar o arrependimento que ela manifesta. (BARRETO, 2010, p. 193).

Assim como em Dostoiévski na obra citada, aqui temos a impressão de estar lendo uma carta de confissões (como a de Petrovich); e, assim como o protagonista russo, Vicente também faz uso corriqueiro de digressões e divagações ao longo do romance, retomando a história depois de longas explicações de cunho científico, filosófico e literário.

Finalmente, Vicente tem a ideia de escrever: começa com artigos filosóficos, influenciado por um amigo. Procura inspiração nos clássicos, mas logo desiste, achando que melhor seria “unicamente vaziar o melhor possível o pensamento que queria vaziar no papel”. Começou a escrever para jornais e revistas literárias, frequentar “roda de estudantes literatos que abandonam as letras mal se formam, e também na de profissionais”.

O objetivo de Vicente era se exercitar para escrever bem, “de modo a dirigir-me à massa comum dos leitores”.

Efigênia logo soube da iniciativa de Vicente e o aconselhou a fazer contos ao invés de artigos filosóficos, o que resulta em mais uma digressão de Vicente para explicar a relação literária que existia entre ele e Efigênia. E Vicente /Lima, mais uma vez, fala diretamente ao leitor para explicar estas digressões:

Tenho me alongado em detalhes que parecem não ter interesse algum para o meu primitivo objetivo; mas espero que, quem tiver a paciência de me ler, há de achá-los necessários para a boa compreensão desta história de uma vida sacudida por angústias íntimas e dores silenciosas. (BARRETO, 2010, p. 166-167).

Depois, a mãe de Efigênia ficou doente e não havia quem cuidasse das duas. Esta tentou carregar a pensão, mas a mãe tomou todos os cuidados e anunciou o fechamento do estabelecimento.

Fechada a pensão Vicente segue seu caminho, e quatro meses depois, já quase esquecendo Efigênia, recebe um bilhete dela dizendo que sua mãe estava melhor, mas que gostaria de receber uma visita do estudante.

Sem suspeitar de nada, Vicente vai pagar sua visita e encontra a mãe de Efigênia bem boas condições, mas muito debilitada pela idade. Ela reclama da solidão de sua filha e que já estava chegando seu tempo de partir e tinha medo do destino solitário de Efigênia.

Esta pede para conversar a sós com Vicente.

- Mas o que há, dona Efigênia? [...]
  - O senhor não me tomará mal, não é? [...]
  - Não há motivo... fale, minha senhora; seja franca! [...]
- Ela acalmou-se, olhou-me com sua firmeza habitual de olhar e perguntou-me naturalmente:
- Eu amo, Seu Mascarenhas; o senhor quer casar comigo? (BARRETO, 2010, pag. 174).

O pedido de casamento deixou uma péssima impressão em Vicente, que pensou na perda de sua liberdade e no fim de seu sonho de escritor. Teria que deixar o orgulho de lado e trabalhar para sustentar a família, ser submisso e atender aos “melindres” de seus patrões. Essa ideia assustava Vicente. Mas o protagonista é hesitante, e Efigênia, percebendo isso, aproveita para dominar a situação: “Ela já me governava, eu tremia”.

- Mas, minha senhora – animei-me – sou apanhado assim de supetão... A senhora não me conhece bem... Sou cheio de defeitos, de caprichos... Não vá se arrepender...
- Parece-me que tinha falado mais alto, a ponto de dona Clementina [mãe de Efigênia] ouvir lá, de dentro do quarto, e dizer, que eu escutei:
- Também eu quero, doutor! [...]
- Havia me esquecido desta. Olhei mais firme a filha. Não tinha mais o aspecto de angústia, de vergonha, de humilhação; os seus olhos não tinham mais aquela vontade incoercível de chorar. A sua fisionomia estava risonha, banhada de alegria. Acudindo à mãe, ela respondeu:
- Ele aceita, mamãe. (BARRETO, 2010, p. 175).

## 2- Capítulo II

Agora Vicente faz um corte temporal em sua narrativa e inicia o capítulo dentro do hospício. Antes de continuar narrando sua vida de casado e os motivos que o fizeram parar no sanatório, fala sobre o começo naquela instituição:

Entrei no hospício no dia de natal. Passei as famosas festas, as tradicionais festas de ano, entre quatro paredes de um manicômio. [...] O pavilhão de observação é uma espécie de dependência do hospício a que vão ter os doentes enviados pela polícia, isto é, os tidos e havidos por miseráveis e

indigentes, antes de serem definitivamente internados. (BARRETO, 2010,p. 177).

Uma das primeiras e principais reclamações de Vicente é em relação à violência e à brutalidade policial no tratamento dos presos. A autoridade policial era o principal meio encarregado de recolher os doentes e levá-los ao hospício, de forma truculenta e brutal.

Em si a providência é boa, porque entrega a liberdade de um indivíduo, não ao alvedrio de policiais de todos os matizes e títulos, gente sempre pouco disposta a contrariar os poderosos [...] A polícia, não sei como e porque, adquiriu a mania das generalizações, e as mais infantis. Suspeita de todo o sujeito estrangeiro com nome arrevesado, assim os russos, polacos, românicos são para ela forçosamente caftens; todo cidadão de cor há de ser por força um malandro; e todos os loucos hão de ser por força furiosos e só transportáveis em carros blindados. (BARRETO, 2010,p. 177-178).

O interessante nestes trechos é também o uso do recurso da “legislação em causa própria” de Vicente, situação semelhante à que se deu com Petrovich em *Recordações da casa dos mortos*. Vicente afasta-se moralmente dos demais internos como forma de defesa, retirando de si qualquer traço de culpa e colocando-se na postura de inocente e infortunado pelo destino.

Os superagudos homens policiais deveriam perceber bem que há tantas formas de loucura quanto há de temperamentos entre as pessoas mais ou menos sãs, e os furiosos são exceção, há até dementados que, talvez, fossem mais bem transportados num coche fúnebre e dentro de um caixão, que naquela antipática almajarra de ferro e grades. (BARRETO, 2010,p. 178).

Como veremos mais adiante, é possível (e este é um dos intuitos deste trabalho) traçar um paralelo entre ambos os protagonistas, como também é possível entender a postura de Vicente não como um inocente que sofre os infortúnios do destino, mas como um cínico que foi em parte responsável pela morte da esposa. No trecho acima percebemos claramente a tentativa de se separar e se afastar dos demais internados. São diversos tipos de loucos, ele afirma, e certamente a sua loucura não o habilitaria a ser tratado como os demais, assim como ocorreu com Petrovich, nobre e tornado assassino “por honra” e não por gênio ruim. Este é um dos fatores que os unem.

Vicente descreve sua cela: “uma espécie de solitária, pouco mais larga que a largura de um homem, cercado de ferro por todos os lados, com vigia gradeado, por onde se enxergam as caras curiosas dos transeuntes a procurarem descobrir quem é o doido que vai ali”.

(BARRETO, 2010, p. 178). Em seguida descreve como é feito o transporte de doentes dentro do camburão da polícia:

A carriola, pesadona, arfa que nem uma nau antiga, no calçamento; 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; e, se o jogo da carruagem dá-lhe um impulso para frente, arrisca-se a ir de fuças de encontro à porta de praça-forte, a cair no vão que há entre o banco e ela, arriscando-se a partir as costelas... Um suplício destes, a que não sujeita a polícia os mais repugnantes e desalmados criminosos, entretanto, ela aplica a um desgraçado que teve a infelicidade de ensandecer, às vezes um minutinho... (BARRETO, 2010,p. 178).

Aqui, mais uma vez, Vicente utiliza o recurso de comparação para se separar dos demais tipos de presos: um transporte feito de maneira tão indigna não poderia ser utilizado para lidar com doentes tão insignificantes como ele, que apenas ensandeceram um pouco, ao invés de fazerem estes procedimentos com criminosos perigosos.

Afirma ainda que iria para o hospício por vontade própria se assim fosse chamado, que não era necessária violência porque “[...] disposto a obedecer tanto ao de hoje como ao de amanhã, pois não quero, com minha rebeldia, perturbar a felicidade de eles vêm trazendo à sociedade nacional, extinguindo aos poucos o vício e o crime, que diminuem a olhos vistos”. (BARRETO, 2010,p. 179). Apesar de parecer clara a ironia de Vicente, é preciso ter em conta que o protagonista é um homem que pode estar escondendo sua verdadeira personalidade. Conforme já afirmado; é possível que seja um cínico e que, na ânsia de sair daquele lugar, esteja fazendo um jogo de desfaçatez como parte de sua estratégia para defesa. O fato de estar ali feria seu orgulho próprio, ainda mais tendo sido conduzido pela polícia e tendo que passar o natal de forma indigna:

[...] mais doeu quando nesse dia, eu tomei café num pátio, sem mesa, com pratos sobre os joelhos, comi a refeição elementar que me deram, servida numa escudela de estanho e que eu levava à boca com uma colher de penitenciária. Jamais pensei que tal coisa me viesse acontecer um dia; hoje, porém, acho uma tal aventura útil, pois temperou o meu caráter e certifiquei-me capaz de resignação. (BARRETO, 2010,p. 179).

Uma das palavras que vão caracterizar este romance inacabado é “**resignação**”. Ela vai aparecer em outros lugares e dar um tom narrativo diferente dos demais romances barretianos. Aqui em *Cemitério dos vivos* a luta, a resistência, a carnavalização, a militância feroz, características de seus romances anteriores, principalmente os primeiros, ficaram de fora. Mas é preciso entender em que contexto se dá esta resignação: se é uma reação irônica



de Vicente ao seu estado atual, como tendem a pensar alguns estudos e críticas a respeito da obra; ou parte do processo de amadurecimento do próprio escritor que, ainda jovem (42 anos quando falecido), buscava sua identidade de escrita, sua melhor forma de ver o mundo, e fazer suas críticas.

O protagonista afirma que da primeira vez realmente estava fora de si e em uma “crise profunda”, devido às alucinações “que o álcool e outros fatores lhe tinham trazido”. Tiraram a roupa dele, coisa que o deixava extremamente constrangido, e trancaram-no em um quarto-forte o que lhe provocou lágrimas. Ali ele lembrava-se de sua esposa falecida, o que aumentava seu desalento, mas dava-lhe mais forças para aguentar a situação.

Vicente apresenta os dois primeiros companheiros de hospício com quem teve contato: o primeiro só atendia pelo nome de “São Pedro” e ficava em um canto rezando, e o outro era um português, que acreditava estar montado em um carro de boi.

A hora do banho era das mais repugnantes para Vicente, pois eram coletivos e todos tinham que ficar nus e à vista dos guardas. É nesta passagem que o protagonista cita a obra de Dostoiévski:

Quis ver se o guarda me dispensava, não pelo banho em si, mas por aquela nudez desavergonhada, que me repugnava, tanto mais que até de outras dependências me parecia que nos viam. Ele, com os melhores modos, não me dispensou, e não tive remédio; pus-me nu também. Lembrei-me um pouco de Dostoiévski, no célebre banho da Casa dos mortos; mas não havia nada parecido. (BARRETO, 2010,p.182 - 183).

E mais uma vez (isso será comum ao longo de sua narrativa) Vicente faz comentários que parecem ironias com respeito à sua situação naquele lugar:

Tudo estava limpo e o espetáculo era inocente, de uma tranquilidade de colegas que ajustaram tomar banho em comum. As duchas, principalmente as de chicote, deram-me um prazer imenso e, se fora rico, havia de tê-las em casa. Fazem-me saudades do pavilhão... (BARRETO, 2010, p. 183).

Vicente admite que para conviver bem ali era preciso esquecer quem era e reconhecer que não era diferente de ninguém. Porém, a diferença entre ele e os demais internos era evidente pela educação e formação humana. Podemos admitir que ele buscava essa igualdade diante dos olhos dos demais, mas perante o leitor a diferença já estava estabelecida desde o início da narrativa. Da mesma forma age Alexander Petrovich, porta-se como um igual

perante os demais detentos, mas perante o leitor faz questão de acirrar a diferença, e mantê-la sempre viva na mente de quem o lê. Porém, nem mesmo os detentos deixam de notá-la.

Desde lá, não o levei a mal, por ter-me conduzido àquelas baldeações. Estava ele no seu papel, tanto ele no seu papel, tanto mais que eu não era melhor do que outros a que o destino me nivelara. Sofri, com resignação e, como já disse, às vezes mesmo com orgulho, o que poderia parecer a outrem humilhação. Esqueci-me da minha instrução, da minha educação, para não demonstrar, como uma inútil insubordinação, como que uma injúria aos meus companheiros de desgraça. Não reclamei; não reclamo e não reclamarei; conto unicamente. (BARRETO, 2010, p. 184).

Agora Vicente já começa a entregar sua culpa, não culpa material, mas moral... E volta a explicar sobre seu casamento com Efigênia: “Sentia muita falta de minha mulher e toda a minha culpa, puramente moral e de consciência, subiu-me à mente... Pensei... Não... Não... **Era um crime...**”. (BARRETO, 2010, p. 184). Então realmente existia um sentimento de culpa em Vicente, mas se ele não matou a esposa, ao contrário de Petrovich, por que a culpa?

Casado, como já contei, com tantas reservas íntimas, vivi cinco anos com minha mulher, até sua morte, na mais perfeita paz de decência doméstica. Logo após passar o meu primeiro ano de casamento, aí pelo nascimento do meu primeiro e único filho, sua mãe, a minha sogra, melhorara muito das consequências do ataque, ganhara quase todos os movimentos, mas de juízo não me saiu muito sã e o foi perdendo aos poucos, até chegar à mania declarada. (BARRETO, 2010, p. 189).

Ele esclarece que foi depois da morte da esposa que sua vida se desnordeou, levando-o duas vezes ao manicômio. O primeiro ano de casamento correu bem, como todos os casamentos, segundo ele. Não tinha por Efigênia grandes sentimentos, tinha apenas “a imagem das minhas responsabilidades de marido”, e tinha por ela estima e prezo, “mais como um companheiro, como um amigo, do que mesmo objeto de uma profunda solicitação da minha total natureza. Reprimia mesmo o mínimo movimento nesse sentido porque sempre tive vexame, pudor de amor”. (BARRETO, 2010, p. 190). Então o sentimento de Vicente pela esposa é de amizade, de companheirismo, ele a respeita como respeita seus amigos. E deixa bem claro que não tem grande atração pela esposa, por pudor, segundo ele. Não contava a ela seus segredos, seus pensamentos, e seus planos, mantendo entre os dois um relacionamento respeitoso, mas formal, “não me queria abrir a ela, dizer tudo, temendo que a sua medíocre condição de pequena e modesta burguesa não se assustasse com as minhas ambições intelectuais” (BARRETO, 2010, p. 190). Ocorre que as vidas intelectual e laboral de Vicente

estavam atreladas e, com o sucesso da revista onde escrevia, passou a ganhar um “ordenado razoável”, o que fez a esposa ficar a par de suas realizações. Foi nesse período que algumas coisas começaram a mudar: o sucesso de seus artigos e a revista deixou-o despreocupado com seus estudos, que praticamente abandonou. E começou a entregar-se ao vício do álcool, nas grandes horas vagas do dia:

Saía da repartição, ia ao escritório da publicação, entregava originais, conversava um pouco, jantava nos fregues literários e ficava até a meia-noite nas cervejarias. Quase sempre encontrava minha mulher acordada, costurando, fazendo *crochet* ou mesmo lendo. Não chegava muito são, mas minha embriaguez era discreta e pouco evidente. Nunca ela me disse nada; nunca lhe fiz a mínima má-criação. (BARRETO, 2010, p. 191).

Então percebemos que o vício do álcool não surgiu da morte da esposa, mas de sua ociosidade e indisposição para um trabalho que lhe ocupasse todo o tempo, e também de uma má formação na cabeça de seu filho que o deixava desgostoso, o que fazia com que se ausentasse o máximo possível (BARRETO, 2010, p. 192). Sua situação desmorona quando a esposa diz a ele que não deveria perder tempo em “coisinhas de revista sem importância” ao invés de se dedicar a “estudos altos”. É necessário perceber que a falta de estudos formais foi uma de suas ruínas, contradizendo tudo o que Lima Barreto havia dito a respeito do tema em seus primeiros romances. A ideia de que o “país dos doutores e dos canudos” era um dos grandes desprezos e desgostos de Lima Barreto em seu início de vida literária, agora era contradito pela voz mais serena e iluminada do romance, a da sua esposa Efigênia. Vicente negou seu talento para as letras e, falhando em sua missão por motivos puramente egocêntricos, levou sua família à plena destruição.

A resposta de Vicente ao clamor e censura de sua esposa foi aprofundar-se e se alienar ainda mais nos livros, deixando sua responsabilidade com a família de lado: “evitando o amor, voltei minhas vistas para os grandes livros de aventuras; [...] foi somente para evitar o escolha do amor” (BARRETO, 2010,p. 194). A criada Ana já sentia grande antipatia por Vicente e começava a falar certas verdades:

- No tempo do seu Zuzu, as coisas eram outras... Havia sempre de um tudo a se fartar em casa... Não era, Clementina?  
 - Ora, Aninha! Águas passadas não movem moinhos...  
 - Não movem! [...] É que naqueles tempos havia “homes”... (BARRETO, 2010,p. 196).

Vicente desistiu de escrever seu livro quando a esposa caiu com uma “moléstia dolorosa e duradoura”, “mais de quatro meses, ela esteve acamada, morrendo aos bocados. No fim só tinha de humano o olhar vivo, [...] penou muito e muito me fez penar”. (BARRETO, 2010,p. 199). A sogra, depois da morte da filha, não queria ver ninguém, não se movia. Voltou em Vicente o hábito da bebida, só que agora bebidas fortes em doses diárias, e seu filho com cinco anos tinha convulsões e problemas de saúde:

Tinha trinta e poucos anos, um filho fatalmente analfabeto, uma sogra louca, eu mesmo com uma fama de bêbado, tolerado na repartição que me aborrecia, pobre, eu vi a vida fechada, moço, eu não podia apelar para minha mocidade, ilustrado, não podia fazer valer a minha ilustração, educado, era tomado por um vagabundo por todo mundo e sofria as maiores humilhações. A vida não me tinha mais sabor e parecia que me abandonava a esperança. (BARRETO, 2010,p. 202).

Vicente então bebe durante uma semana, e em uma noite acordou gritando e passou o dia “cheio de terrores”. Seu sobrinho André pediu à polícia que o levasse ao hospício. “Foi esta a primeira vez”. (BARRETO, 2010,p. 202).

### **3- Capítulo III**

Depois de explicar como veio parar no hospício, Vicente agora fala sobre a loucura e os loucos do sanatório, classificando a situação como um dos “mais tristes espetáculos que se pode oferecer [...]”. É na seção Pinel que está a grande maioria dos internos, quase duzentos, apinhados, amontoados, sendo que mesmo no hospício há basicamente duas seções: a seção dos indigentes, e a dos que podem pagar por um conforto melhor. Vicente, no início, foi designado para a seção dos indigentes, mas depois, tido em boa conta com o diretor geral, acabou indo por um tempo para a seção particular.

Depois de uma conversa com o médico geral, muito jovem, sentiu que este queria soltá-lo, mas “veio pela polícia, tem que se demorar um pouco”. (BARRETO, 2010, p. 204). Após a visita do médico-chefe Vicente tinha esperança de ser solto, mas foi novamente transferido para a ala dos pobres. Normalmente isto ocorria quando era constatado que nenhum familiar iria interceder pelo interno oferecendo dinheiro para melhorar suas condições. Então Vicente teve que ceder a vaga para outrem de melhor sorte.

A origem dos loucos já nos oferece uma visão do uso social que se fazia daquela instituição:

Os loucos são de proveniências as mais diversas; originam-se, em geral, das camadas mais pobres da nossa gente pobre. São pobres imigrantes italianos, portugueses, espanhóis e outros mais exóticos; são negros roceiros, que levam a sua humildade, teimando em dormir pelos desvãos das janelas sobre uma esteira ensebada e uma manta sórdida; são copeiros, são cocheiros, cozinheiros, operários, trabalhadores braçais e proletários mais finos: tipógrafos, marceneiros etc. (BARRETO, 2010, p. 205).

É possível entender que o hospício era um local próprio para se esconder os indesejados e incompatibilizados com a sociedade. O narrador lembra-se mais uma vez da esposa falecida, agora falando sobre sua culpa na morte de Efigênia:

Depois de quase dez, ou antes, logo nos primeiros anos da morte de minha mulher, é que eu senti bem a falta dela e que me convenci que ela viera ao meu encontro, para realizar o meu destino e o meu sonho. Perdida ela, perdida nas condições em que foi, parecia-me que eu tinha praticado um crime, uma falta grave, sem remédio e sem resgate. (BARRETO, 2010, p. 208).

Neste capítulo há grande semelhança com *Recordações da casa dos mortos*, pela descrição que o protagonista faz dos internos. Vicente, assim como Petrovich, busca classificar os companheiros de hospício sem deixar de enxergá-los de forma individual, contando a história dos que se destacam na multidão de prisioneiros/internos. O protagonista faz uma reflexão sobre o determinismo biológico e social que havia na época, sobre a possibilidade da loucura ser hereditária, e que “se ela fosse exercer tão despoticamente o seu poder, não haveria um só homem de juízo, na terra”. (BARRETO, 2010, p. 212 -213).

Vicente recorda sua infância, a vida no interior. Passou a ver o pomar no fundo do hospício, de onde se lembrava das coisas de sua mocidade.

Uma horta, um pomar com grandes jaqueiras, mangueiras, laranjeiras, abacateiros, sempre foi o 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, consolavam aquele sombrio lugar de dor e de angústia. (BARRETO, 2010, p. 220).

Uma das últimas imagens que Vicente traz para o capítulo é a de um “bando de crianças loucas, todas com menos de dez anos”, que saíram para brincar, sob os cuidados de uma enfermeira alemã. “Havia de todas as cores, e todas eram feias, algumas mesmo aleijadas”. (BARRETO, 2010, p. 222).

#### 4- Capítulo IV

No capítulo IV, Vicente já é conhecido pelos diretores do hospício, que gostam dele e desejam colocá-lo em melhores condições: seu bom comportamento e relativa fama fazem com que seja tratado melhor. No entanto, o personagem em momento algum pede por melhores condições para si, pois entende que “o culpado de estar ali era eu, era a minha fraca vontade, que, entretanto, era forte em outros sentidos” (BARRETO, 2010, p. 223). Por isso nada pedia para si, pois ali quase nada feria sua honra, “as pequenas coisas que feriam minha honra eram decorrentes do modo porque eu ia me conduzindo a vida, deixando cair, aniquilar-me” (BARRETO, 2010, p. 224).

Vicente é chamado para conversar com o diretor de sua seção, porque este queria saber se gostaria de ficar na parte de cima (na seção particular) ou na parte de baixo (na seção pública). O interno manifestou o desejo de ficar na parte de cima, pois havia a biblioteca, ao que o médico-diretor consentiu de imediato.

A biblioteca do hospício era a seção que Vicente mais recordava:

Quando estive lá pela primeira vez, enchia o tempo lá, lendo. Havia um razoável número de livros, mas além dos muito 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 [...] (BARRETO, 2010, p. 225).

Vicente agora faz uma crítica à falta de cuidado com os livros da biblioteca, que somem a cada dia. Também critica o excesso de livros de ficção e a falta de livros de filosofia. O que se destaca nos livros citados por Vicente é a grande quantidade de obras em francês em um hospital para loucos: havia o *Essais de psychologie contemporaine* de Bourget; a *Bhoème Galante*, de Gérard de Nerval; *L'État civil des nouveaux-nés*, de cujo autor ele não se recordava; *Études sur Colbert*, de Joubleau; *Histoire des classes rurales em France*, de Poirier, e vários outros livros citados (são duas páginas apenas citando e fazendo levantamento dos livros franceses a que ele tinha acesso na biblioteca).

O protagonista descreve a biblioteca, com seu mobiliário antigo e mal cuidado, suas sacadas grandes com vista para o Pão de Açúcar e o Morro da Urca, e os doentes “que

continuavam a passar ao corredor, a entrar e a sair do salão, a tirar livros e consultá-los durante minutos, e, depois, desandavam a delirar. Um ou outro de fato lia, mas as obras mais vulgares que lá existiam.” (BARRETO, 2010, p. 227). Ali Vicente se surpreendeu ao encontrar pessoas conhecidas de quando estava livre, umas pareciam colegas de classe, já outras eram dos cafés, das festas e da vizinhança, e até pessoas conhecidas de vista da rua mesmo. (BARRETO, 2010, p. 228). Contudo, não se atreveu a conversar com ninguém. Durante sua leitura alguém o chamou pelas costas, um conhecido da época dos jornais: era Godofredo, poeta e jornalista, homem de “desembaraço e siso, e obedecia em tudo às regas da conveniência e polidez”, Vicente não entende como pode um homem de seu nível estar ali. Junto dele havia um interno que se dizia ex-capitão do exército, que tinha ataques de raiva e batia a cadeira e as portas violentamente. Vicente percebeu que aquela biblioteca “podia se destinar a tudo, menos à leitura”.

Depois reflete sobre a dedicação de alguns enfermeiros como o Sr. Carneiro. Este há quase quarenta anos “lidava com loucos”: imagina-se que deva ser uma missão difícil de cumprir, pois o enfermeiro dormia pouco e comia mal. Muito resignado, aturava o insulto e agressões dos mais exaltados:

o mister desses humildes guardas fez-me pensar e entristecer; mas naqueles exemplos de renúncia e abnegação, tão somente movidos pela dura necessidade de ganhar o pão de cada dia, retemperei-me eu, para imitá-los a fim de chegar são, sem o afluxo de aquisições externas aonde o destino me levasse, fosse como fosse. (BARRETO, 2010, p. 223).

Para Vicente, os guardas e enfermeiros estrangeiros, principalmente os portugueses, eram mais dedicados e cientes de suas responsabilidades, enquanto os brasileiros tinham “uma malsã vaidade nossa de mandar, de querer fugir à verdadeira situação do seu emprego e ter de qualquer modo uma importância” (BARRETO, 2010, p. 235), sendo que “revela aí esse lado mau do nosso caráter nacional, de exibição de mando e autoridade [...]” (BARRETO, 2010, p. 236).

Um garoto de uns dezessete anos pediu um cigarro para Vicente. Este logo pensou em que destino pode ter dado seu filho. A hora do almoço era para ele a melhor hora, pois sempre sentava junto a um grupo de senhores mais velhos que mantinham boas conversas.

Em compensação, as horas mais tristes eram aquelas depois do almoço. Sem ter o que fazer, acendia um cigarro e pensava sobre sua vida até ali. Pensava em seus companheiros já

eram falecidos: “E fulano? E cicrano? E este? E aquela ronda de mortos lá surgiam aos meus olhos, sem álcool, bons, quase todos inteligentes e cavalheiros” (BARRETO, 2010, p. 241).

Via todos os meus tropeços, todas as tolices que tinha feito, o tempo perdido nela, as minhas hesitações, os meus pavores, que não deveriam existir e que só me faziam sofrer. Eu devia ser reto como uma seta e rápido como um raio; mas vinha a pensar na minha vida atribulada, na saudade da minha mulher, no arrependimento que eu tinha de não tê-la compreendido em tempo... no meu filho... na minha sogra... na minha embriaguez. (BARRETO, 2010, p. 240).

## 5- Capítulo V

O último capítulo do romance é curto pois foi interrompido por motivos de saúde. Vicente fala um pouco sobre os tratamentos que se dão aos pacientes e as ideias científicas de alguns médicos, quase todos deterministas em relação a doenças mentais. Um destes médicos era um jovem que havia chegado há pouco tempo. O protagonista conhecia-o de vista fora do hospício, mas resolveu não tocar no assunto: “eu o tinha por muito amante de novidades, de experiências, e o meu temor é que viesse a cisma que eu era um magnífico campo para algumas delas”. (BARRETO, 2010, p. 243). A preocupação de Vicente procede, pois era normal na primeira parte do século XX os médicos destes institutos manicomializarem seus pacientes como cobaias de experimentos, uma vez que ninguém iria reclamar de seu desaparecimento ou degeneração física e mental.

Procuram os antecedentes, para determinar a origem do paciente que está ali, como herdeiro de taras ancestrais; mas não há homem que não as tenha, e se elas determinam loucura a humanidade toda seria de loucos. Cada homem representa a herança de um número infinito de homens, resume uma população, e é de crer que nessa houvesse fatalmente, pelo menos, um degenerado, um alcoólico etc. (BARRETO, 2010, p. 243 – 244).

É interessante perceber que mesmo na falta de conhecimentos profundos sobre o tema (conhecimentos estes que eram raros mesmo para quem era da área), Vicente procura utilizar a sua brilhante lógica racional para problematizar as afirmações generalizantes que se faziam na época. Havia um inconformismo do personagem em relação às ideias que se tinham dos loucos e alcoólatras, em torno das quais ele tenta criar um debate, problematizando tanto o diagnóstico como a explicação científica que se dava, bem como o tratamento. Criticava a



maneira descuidada com que os médicos novos observavam seus pacientes, receitando-lhes remédios experimentais e tratamentos não ortodoxos como se cobaias os pacientes fossem.

Para a surpresa de Vicente, ele foi transferido para outro médico mais paciente, “cuja inteligência, solicitada e atraída para outros campos de atividade, dava-lhe mais dúvidas, mais necessidade de reexaminar [...] de modo a não se permitir liberdades com a vida dos outros” (BARRETO, 2010, p. 246). Examinou-o com cuidado e viu que os estragos causados pelo álcool a seu corpo foram mínimos, e ficou admirado: “foi aí que eu vi bem o mal da bebida. Ela não me matava, ela não me estragava de vez, não me arruinava [...] assim levava uma vida insegura, desgostosa [...]” (BARRETO, 2010, p. 247).

Assim termina o último e inacabado capítulo de *Cemitério dos vivos*. Apesar do término brusco, os cinco capítulos são suficientes para buscar elementos para a análise que iniciaremos nos próximos capítulos. Primeiro parece necessário refletir mais profundamente sobre ambos os protagonistas: Quem são? Quais seus interesses junto ao leitor?

## 4 - CAPÍTULO III – VICENTE E PETROVICH: VOZES QUE PRECISAM SER CALADAS

*Todos falavam ao mesmo tempo, com vozes insistentes e contraditórias e impacientes, fazendo da irrealidade uma possibilidade, depois uma probabilidade, e por fim um fato incontestável, como costumam fazer as pessoas quando seus desejos se transformam em palavras. (FAULKNER, 2004, p. 113).*

### 4.1 A fiabilidade do narrador

Para Paul Ricoeur (1997, p. 274), há um problema na obra literária que surge da perspectiva única e monológica do narrador: estaria ele falando a verdade a seus leitores? “O ter-sido é problemático”, revela o autor, “na medida exata em que não é observável, quer se trate do ter-sido do acontecimento, quer se trate do ter-sido do testemunho”. Temos apenas a visão do narrador que nos conta. É necessário confiar em quem nos relata – ou não.

Não é apenas uma característica do romance moderno – como o herói problemático luckasiano. A fiabilidade do narrador faz parte do jogo da literatura, é estrutural em sua constituição. Podemos ou não aceitar o que nos é dito, sob pena de alterarmos a mensagem e a significação daquilo que está escrito.

Os escritores costumam aplicar técnicas para conquistar a empatia, a aceitação e a confiança do leitor para com seus narradores. A verossimilhança é um destes truques: se a história pertence ao mundo real, com regras do mundo real, então está espelhando certa verdade. Também podemos apontar para a seriedade e importância do personagem-narrador. É mais fácil acreditarmos em um homem bem vestido e em homem da sociedade, do que em um parco, um ladrão ou um palhaço que nos conta uma história sem muito compromisso com a realidade tangível.

Mas, sem dúvida, o monopólio da fala é uma das características mais fortes do processo de empatia e confiança do leitor para com o narrador. Não há – com exceção dos casos em que a própria estrutura estética e estilística do romance quebre com esta característica – nenhum embate de ideias de narradores. Quem nos conta a história tem o monopólio da palavra e a ele e a mais ninguém nos fiamos, para chegarmos a nossas conclusões a respeito da história contida no romance.

Uma das principais semelhanças entre Petrovich e Vicente é que ambos são narradores não dignos de confiança. Ao contar suas histórias, podemos elencar vários elementos (isso

será feito em seguida) que nos permitem observar a parcialidade com que contam suas histórias.

Conforme afirma Booth (1980, p. 21): “Um dos processos mais obviamente artificiais do contador de histórias é o truque do passar além da superfície da ação, de modo a obter uma visão fidedigna do que vai na mente e coração do personagem” (BOOTH, 1980, p.21). Esta fidedignidade apenas se obtém quando temos um narrador onisciente, quase sempre exterior e em terceira pessoa. Nas obras do nosso *corpus*, os narradores são os protagonistas que sofrem e monopolizam a fala e os fatos contados. Ainda assim temos a tendência de acreditarmos no que dizem, primeiro porque estão em situação vulnerável, segundo porque são heróis supostamente injustiçados. Mas esta suposta injustiça é efeito que aceitamos pela própria condição de presos e oprimidos pelo sistema em que estão e por se colocarem em situação de vítimas e injustiçados, além do que “sabemos perfeitamente o que temos a esperar e a temer; não há ambiguidades na nossa simpatia para com os heróis” (BOOTH, 1980, p. 24). No fundo é uma armadilha retórica: o herói sempre recebe de nós a confiança e o benefício da dúvida, mesmo em situações constrangedoras e reticentes como a dos protagonistas que claramente distorcem e omitem os fatos. É o que Angelini (2008, p. 15) designa retórica direta e autoritária. Porque o narrador-protagonista possui o monopólio da fala, coloca-se na posição de herói injustiçado, mas, nas entrelinhas, surgem faíscas de contradições e omissões mal explicadas que, em uma leitura mais descansada e atenta, destroem a fidedignidade e abalam nossa confiança no narrador. Ainda segundo Angelini:

alguns personagens degenerados morais ou físicos, segundo Booth, acabam ganhando a simpatia do leitor, transformados em seres convincentes pela tarefa do narrador, caso de Gregor Samsa, em *A Metamorfose* (1916)<sup>12</sup>, de Kafka, e Raskólnikov em *Crime e Castigo* (1867)<sup>13</sup>, de Dostoiévski. Ambos enquadram-se numa categoria de personagem quase repulsiva, mas a técnica dos respectivos narradores (aumentando e diminuindo a distância entre personagem e leitor) permite que os leitores entendam e aceitem os personagens (ANGELINI, 2008, p. 29).

Ambos os protagonistas estudados são degenerados (pelo álcool e pelo crime), mas a posição de herói oprimido e injustiçado e o monopólio da narrativa criam nos leitores uma simpatia que naturalmente temos para com os injustiçados.

Em *Tom Jones*, de Fielding, o narrador tem preocupação com os possíveis mal entendidos que sua narração possa causar: “Antes de continuar, desejo pedir licença para evitar a ocorrência de algumas falsas interpretações ou perversões do meu pensamento a que a diligência de alguns leitores pode conduzi-los” (FIELDING, 2003, p.93). Nem Vicente nem

Petrovich estão preocupados em desfazer mal entendidos, querem apenas contar os fatos de acordo com sua perspectiva, como se fora a única verdade possível.

São a omissão e a falta de informações que tornam ambos os narradores indignos de confiança.

Chamei de narrador fidedigno quando ele fala e atua de acordo com as normas da obra (ou seja, com as normas do autor implícito), e pouco digno de confiança quando não o faz [...] É verdade que, na sua maioria, os grandes narradores fidedignos usam e abusam da ironia incidental e, assim, são pouco dignos de confiança. Por outro lado, não merecer confiança não consiste, necessariamente, em mentir. (BOOTH, 174).

Tanto Petrovich quanto Vicente omitem informações sobre suas vidas. Estas dariam-nos outra perspectiva da história, e parecem ser omitidas de forma proposital. Essa atitude, proposital segundo Booth, visa deixar o leitor desamparado:

Essa espécie de desamparo é extremamente produtiva por obrigar o leitor a decifrar o texto a partir dessa desconfiança instaurada. Como se vê, Ricoeur avança no conceito: o narrador não-digno de confiança não é apenas aquele que vai na contra-mão do autor da narrativa, mas sim aquele em quem o leitor não pode confiar e, ao mesmo tempo, por quem não consegue deixar de ser seduzido. (BOOTH, 2008, p. 34)

Ao negarem-se a dar detalhes de suas vidas, e até desprezá-las, Vicente e Petrovich deixam o leitor em desamparo e agonia, não lhe restando outra atitude a não ser preencher as lacunas com suas próprias definições.

A falta de fidedignidade dos narradores protagonistas cria um elo entre ambos, e mais à frente veremos em detalhes o que ambos têm de não-confiáveis. Não só: também o fato de que narram em lugares improváveis. Ao procederem assim tornam-se pessoas perigosas, são vozes que precisam ser caladas pelo sistema em que estão inseridos, sob o risco de serem ouvidos pelos demais.

O que à primeira vista pode ser interpretado como uma contradição – afinal, se são narradores não fidedignos, não dignos de confiança, porque precisam ser calados? – na verdade revela a complexidade proposital das obras: o fato de omitirem informações, tornando-se narradores suspeitos, não desfaz a crueldade do sistema em que foram colocados e a necessidade de narrar os horrores ali vividos. Ademais, não podemos perder de vista o contexto histórico da obra e cair no erro de julgar de forma anacrônica as situações descritas no romance. É evidente que em uma sociedade ferozmente patriarcal como a Rússia do século

XIX, um rico dono de terras e de servos provavelmente não ficaria conformado em passar vinte anos na prisão de trabalhos forçados por ter assassinado sua esposa. Talvez por esse motivo não saibamos, partindo de suas narrativas, o porquê do crime, além de sua falta de arrependimento e sensação de estar sendo injustiçado. É preciso olhar este fato dentro do prisma das questões literárias – e menos históricas – e da importância deste narrador não-confiável: suas omissões tornam-no suspeito, e sua narrativa, problemática.

É a própria confiabilidade da narrativa que Dostoiévski coloca à prova; a verdade, que pertence ao narrador, ao herói, dá lugar à verdade do narrador, e se diminui e se mistura a diversas verdades, ou melhor, discursos de verdade.

O termo “verdade”, quando usado com referência a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso. Designa com frequência qualquer coisa como a genuinidade, sinceridade ou autenticidade (termos que em geral visam à atitude subjetiva do autor); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; ou a coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou mesmo a visão profunda — de ordem filosófica, psicológica ou sociológica — da realidade. (CANDIDO, p. 11)

Afastamos-nos do protagonista porque é omissivo – senão mentiroso – e sua verdade lhe escapa por entre os dedos. A verdade é que é um assassino. Ainda assim escutamos sua verdade, sua narrativa por entre os muros da prisão. Como que em um exercício de provocação, Dostoiévski nos obriga a escutar este assassino omissivo e frio porque a cadeia não é lugar seu lugar de fala, e assim poderá melhor narrar o horror: não a injustiça que ele erroneamente diz sofrer, mas o horror de estar ali.

Narrar é uma forma de sair em definitivo do claustro, é realizar o movimento de expurgo, de purificação mental. É uma tentativa também de encontrar alguma solidariedade para com os que estão fora dos muros. Quando falo com o outro que não está lá, abro uma passagem pelo muro que retira minha liberdade. Entro em contato com quem está do lado de lá do muro, é o outro que me ignora que faz parte de uma civilidade e cidadania de que já não faço parte. O narrador de dentro dos muros do claustro é como um fantasma sem voz que perambula por um espaço atípico: ali não há cidadania, nem civilização, nem humanismo, nem direitos. É o antiespaço da narração, não se pode narrar do claustro porque não há ninguém para ouvi-lo. E quem narra não tem crédito para tal: Petrovich não é inocente, Vicente tampouco está ali por motivo algum, ambos sabem que de alguma forma ofenderam as leis dos homens. O que se espera deles é que fiquem calados em sua própria vergonha, que

assumam seus erros e os paguem calados, porque não há nada de injusto a ser contado, nenhum ato de heroísmo típico dos mártires. Não há mártires ou injustiçados nessas histórias.

Ainda assim, eles narram.

E suas narrativas exigem de nós, leitores, confiança e credibilidade. Como acreditar em um assassino e em um bêbado doente? Não somos obrigados a acreditar, mas é este esforço e desafio estético que os dois autores impõem-se, para nos fazer acreditar e nos tornar simpáticos a ambos. Afinal de contas, independentemente de quem sejam, só dispõem da narrativa testemunhal para se sentirem imunes à privação de liberdade.

É como se houvesse uma barreira invisível a ser rompida, barreira além da divisão física entre os que estão dentro e fora dos muros. Quem habita o lado de fora é considerado livre, e, portanto, goza do privilégio da fala, pode falar e narrar.

Falar ao outro é uma tentativa de restabelecer o contato perdido com a humanidade e a civilização. É o desejo de serem ouvidos para religar os vínculos, mais do que qualquer necessidade de justiça ou reparação. Esta necessidade pode resultar no afastamento de quem ouve ou na atenção do ouvinte, mas de maneira nenhuma é garantia de que haverá compreensão, porque quem testemunha o horror está “narrando o inenarrável”, segundo expressão de Seligmann-Silva.

Narrar o trauma seria uma maneira de criar uma passagem, um caminho entre o dentro e o fora dos muros. Mas narrar do claustro é impossível, é a impossibilidade de narrar o horror.

#### **4.2 Narrar o inenarrável**

É impossível narra o horror porque o que se vive não é o que se conta, o que se sente não pode ser escrito. É a “impossibilidade da obra” de Blanchot (1987, p. 47): o que é pensado ou vivido não pode ser escrito com a mesma clareza e intenção, por causa das limitações da gramática, do texto escrito, da fala, da linguística. Tudo colabora para que o testemunho, a narração do horror, seja sempre diminuída em seu efeito de transmitir a experiência grotesca que foi vivida. Quem viveu a catástrofe e chegou ao fundo do poço não encontra palavras para expressar o horror. O silêncio acaba sendo o ato final do desespero e da incapacidade de resistir. Não raro, a loucura e o suicídio são o destino final de quem chegou ao fundo do poço causado pela catástrofe. E não à toa, nos romances estudados, esses parecem ser o fim dos protagonistas: a morte de Petrovich é estranha e sem explicações, as cartas que deixa parecem ser a única maneira que encontrou de narrar o inominável. Se em

um primeiro momento nos dá a impressão de que consegue manter-se sobre controle, sua não explicada morte e as cartas testemunhais atestam o contrário: há ali um homem perturbado. Vicente, apesar de não ser louco, flertou com a loucura e com a insanidade causadas pela pressão que sofreu com a morte da esposa, e de certa forma, sabe que tem algo a ver com essa morte, ainda que de forma culposa. Quem esteve no claustro fica impossibilitado transmitir sua experiência.

A racionalidade que se exige na construção de um texto não condiz com a falta de lógica e racionalidade da violência sofrida, mas em hipótese alguma isso quer dizer que é desimportante o testemunho de quem esteve naquela situação. Apenas é preciso estar atento ao fato de que, se a obra literária em si já é um simulacro de nossas emoções, a obra baseada no sofrimento e na vivência do horror torna ainda mais impossibilitada a transferência da experiência para o papel. Assim é construída a impossibilidade de narrar o inominável.

Podemos entender que diferentes pontos de vista criados por diferentes vivências no campo de concentração constituíram a maneira como cada indivíduo reagiu àquela situação de extremismo inédito. Para Levi, quem vivenciou o campo de concentração não tem a menor condição de testemunhar, de narrar, porque não conseguiria racionalizar minimamente sua experiência. Por outro lado, quem racionaliza sua experiência para narrar e testemunhar diminui a capacidade de sua narração de contar o que aconteceu.

O sobrevivente, como o tradutor, está submetido a um duplo vínculo. Enquanto aquele que traduz deve se submeter, ao mesmo tempo, sem esperanças de uma trégua, à ditadura da língua que traduz e a da língua para qual está traduzindo, do mesmo modo o sobrevivente no caso da Shoah tenta (sem sucesso) conciliar as regras de verossimilhança do universo concentracionário com as do “nosso mundo”. (Levi, 1990, p 69 – 70)

Tanto Petrovich por ser nobre e Vicente por se comportar como lúcido. Conseguiram manter certo distanciamento dos fatos e das pessoas, e assim racionalizaram melhor a experiência vivida, mas contaram aquilo que lhes convinha, da maneira que acharam melhor. Logo, a verdade é relativizada em Dostoiévski e em Lima Barreto, e acreditar em suas narrativas torna-se mais complicado a cada nova leitura: conforme ganhamos mais intimidade com os narradores, mais temos a impressão de que estamos sendo enganados pelo monopólio da narrativa imposto por ambos. Todavia, nossa simpatia está ao lado dos privilegiados sofrendores que têm muito a dizer por detrás dos muros.

Por outro lado, o testemunho também se quer compreensível e, mesmo o testemunho se quer exemplar. Neste sentido reencontramos um veio tradicional do conceito de testemunho, que o articula à figura cristã do mártir (também muito cara a Dostoiévski). Mártir é aquele que sofre e morre para testemunhar sua fé. O mártir (do grego mártus- uros, aquele que testemunha, ou seja, que percebe o mundo), ao testemunhar de modo único esta fé universal, torna-se ele mesmo um exemplo, um modelo, uma vida exemplar, que as hagiografias até o século XX reproduziam com certo sucesso. Aquele que testemunha um fato excepcional muitas vezes torna-se ele também uma figura exemplar. Sabemos do valor atribuído em nossa sociedade aos sobreviventes. Eles representam exemplos únicos daqueles que viram de perto atrocidades inomináveis. Eles portam estas verdades e são tratados como porta-vozes delas. (Levi, 1990, p. 73)

O testemunho alça os protagonistas a figuras de mártir, apesar de não o serem. Esta é a razão da simpatia que sentimos por ambos: condoemo-mos com seus sofrimentos e a posição em que se encontram nos parece injusta e questionável. Porém, esses mártires não podem ser santificados, pois eles também têm pecados. Não pode Petrovitch ser considerado um mártir, ele não está ali injustamente. E Vicente, depois de beber e ter um acesso de fúria, não esperaria ir parar naquele lugar? O que se quer não é um julgamento moral, mas tampouco devemos aceitar o jogo dos autores sem questionar – afinal, este é nosso papel como críticos e estudiosos da literatura – a martirização a que estão sendo submetidos. Pistas e indícios estão semeados ao longo dos romances, é necessário questionar.

Se por um lado ambos narram o horror e o trauma porque querem resistir e voltar para o mundo de fora dos muros, por outro usam o leitor para atingir o objetivo de saírem ilesos dessa narrativa. O mártir que pretendem ser é uma fraude da narrativa

### 4.3 O tempo da narrativa

Tanto Vicente Mascarenhas quanto Alexander Petrovitch narram de locais equivalentemente isolados, separados também pelo tempo. O tempo da narração difere do tempo de suas confissões. Em *Recordação da casa dos mortos* a narrativa não se dá no tempo real do protagonista – trata-se de uma leitura feita por um leitor hipotético de um conjunto de cartas escritas por Petrovitch antes de sua misteriosa morte. É um tempo posterior aos acontecimentos que, lido por este hipotético leitor, traz de volta a voz do autor.

Assim, a estratégia do escritor ao tornar a narrativa de *Recordações da casa dos mortos* a leitura de cartas confessionais escritas postumamente pelo protagonista cria dois tempos na narrativa: o tempo real – tempo da narrativa - em que aconteceu a história e o



tempo da coisa-contada, que é o instante em que se lê as cartas. Quando se lê o conteúdo das confissões, abre-se um túnel entre a coisa-contada e o tempo da narrativa. É como se Petrovich vivesse de novo e narrasse pessoalmente, diretamente do presídio. Para que este efeito fosse possível é introduzido no início do romance outro narrador, um narrador anônimo, que aparece, nos apresenta o espaço, alguma história a respeito de Petrovich, e nos oferece as cartas, desaparecendo logo depois, dando espaço para a voz das confissões escritas. Este narrador misterioso é de um tempo presente, tempo que se inicia depois do ocorrido na prisão, entre a construção das cartas e a morte de Petrovich. Sua presença na introdução parece cumprir apenas esta função de apresentação e de ligação entre o leitor e as cartas, uma vez que Petrovich está morto.

O espaço são as “regiões distantes da Sibéria” onde “é comum encontrarmos cidades rudes feitas de madeiras [...] com mil ou, no máximo, dois mil habitantes” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 9). Em seguida este narrador misterioso nos descreve como são os homens que ali vivem: “simples e conservadores, não afetados pelas ideias liberais”. O fato é que estamos em uma cidadezinha no interior da Sibéria, cercados de homens conservadores e avessos às ideias cosmopolitas e liberalizantes que correm nas grandes cidades russas. Os funcionários que ali estão exercem “por assim dizer, um papel de nobreza local”. Se existem funcionários públicos exercendo a liderança e a autoridade que cabiam a nobres, onde estarão os realmente nobres dessas regiões interioranas? Uma plêiade de altos funcionários da burocracia tomou conta do lugar que antes pertencia à nobreza rural russa. Petrovich pertencia a esta nobreza: “numa dessas cidadezinhas amáveis abastecidas de tudo e cujos habitantes são imensamente cortesões [...] vim a conhecer um colono que fora um nobre proprietário rural na Rússia: Alexander Petrovich Goriantchikov” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 10). Agora parece ficar claro que estamos em uma fase de decadência desta nobreza rural proprietária de terras, e Petrovich representa esta nobreza decadente.

Em seguida o narrador critica a maioria desses funcionários da burocracia, pois não se adaptam ao local, e, depois de algum tempo, retornam aos grandes centros, maldizendo a Sibéria. O narrador faz uma defesa da Sibéria, elencando todas as benesses de se morar em tal lugar, assim como a sua natureza, o clima salutar, a hospitalidade e convivência social, a caça abundante e há “champanhe de sobra”, “o caviar é esplêndido” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 10). A defesa da Sibéria parece ser a defesa do que resta de uma cultura nacionalista conservadora, o famoso eslavismo versus o liberalismo europeu de Turgueniêv e outros autores.

Nosso narrador anônimo nos conta que conheceu Petrovich em uma destas cidadezinhas e que ele havia cumprido dez anos de prisão em um estabelecimento de trabalhos forçados por ter assassinado sua esposa, e que ao fim ficou morando em um destes lugarejos como humilde e discreto colono onde se dedicava a “ensinar crianças, atividade na qual ganhava seu sustento” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 11).

O que Petrovich lecionava? Língua francesa, “idioma indispensável na vida prática”. Indispensável na vida prática? No interior da Sibéria? O francês era a língua universal da época, a língua dos liberais europeus. Primeiro a afirmação do narrador anônimo parece uma imensa ironia para com os liberais frente aos povos conservadores da Sibéria. Ensinar francês às crianças parece simbolizar uma nova educação para o futuro da Rússia. É a própria emancipação das ideias liberais nos últimos rincões do país, o ensino da língua erudita, a língua dos civilizados e da civilização, é a própria modernidade que vem das mãos de “deportados que se devotam ao magistério, e não lhes falta trabalho” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 11). Desta forma, “indispensável” parece encaixar-se mais em relação ao futuro da Rússia do que propriamente “à vida prática” de um povoado conservador do interior da Sibéria.

O narrador conheceu Petrovich na casa de “um velho burocrata [...] cujas cinco filhas tão diferentes já pronunciavam as belezas que viriam a ser”. Petrovich ensinava francês para estas cinco filhas. Elas parecem representar o futuro de uma Rússia liberal, filhas da burocracia vencedora, que expulsou as tradições e o conservadorismo feudal, mas agora a velha e decadente nobreza tem uma última missão: educar os novos nobres burocratas, filhos da modernização da Rússia. Ironicamente, o que a velha nobreza tem a oferecer é um dos símbolos de sua aristocracia: a língua francesa, antes símbolo de cultura e distinção, agora convertida em língua universal, novo símbolo das ideias liberais e modernizantes. O próprio Petrovich “vestia-se decentemente à moda europeia” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 11), as marcas das mudanças culturais, dos costumes e da própria estrutura social da Rússia aparecem entre as descrições do narrador anônimo.

A permanência de Petrovich na prisão aparentemente muda seu comportamento. Digo “aparentemente” porque não sabemos como ele era antes da prisão, temos apenas a descrição do narrador anônimo sobre seu encontro com o personagem depois dos dez anos de reclusão. Temos um sujeito “altamente instruído que lia muito e falava pouco, sendo muito difícil manter uma conversa solta com ele”. Parece-nos que, ao entrar no presídio (mundo fechado), Petrovich deixa de ser o nobre dono de terras em relação aos seus conhecidos que ficaram do lado de fora (mundo aberto). Para os que estavam com ele dentro do presídio ele ainda

continuou sendo um nobre, alguém apartado dos demais. O narrador descreve um homem fechado, mas gentil, que se esforça em ajudar os membros da comunidade.

Pela primeira e única vez, o narrador anônimo dá algumas informações sobre sua prisão: “Todos conheciam o motivo de sua condenação: ter matado a mulher por ciúmes, um ano depois de casar-se, entregando-se logo após o crime, fato que tinha lhe valido a atenuação da pena” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 12). Estas são as únicas informações que temos do seu crime. Ao longo do romance, aparecem ainda alguns vestígios e indícios passíveis de interpretação.

Percebemos que há necessidade de um narrador introdutório, que nos apresente o próprio Petrovitch em um ângulo diferente. É realmente uma visão de fora, externa, com uma descrição inicial do personagem, seus defeitos, razões e mistérios. É uma posição única no romance e que não voltará a se repetir, já que o protagonista passa a ser o próprio narrador. É bom adiantar – pois veremos nas páginas seguintes – que o Petrovich da prisão em nada se parece com o Petrovitch livre, o que dá margem a mais desconfianças em suas narrativas. Talvez, mais do que isso, as várias tentativas infrutíferas do narrador inicial em tentar descobrir quem era Petrovich deem a entender que o protagonista jamais conseguiu de fato sair da prisão. Saiu de corpo físico, mas sua mente ficou presa ao mundo fechado, dentro dos muros.

A morte de Petrovich também é apresentada de maneira quase apressada, sem detalhes, depois que nosso narrador anônimo volta de uma viagem conveniente: “o tal Petrovich tinha morrido em começos de novembro, sem assistência medica nem amigos. Tal morte quase já estava esquecida, tão poucos meses depois” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 14). Conversando com a senhora dona da pensão onde Petrovich estava e “dando-lhe uma moeda de vinte copeques”, conseguiu dela “uma cesta velha com papéis dele” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 14), cartas escritas ao longo de sua nova vida. O narrador passa um dia colocando os papéis em ordem: “três quartas partes eram anotações indecifráveis ou ocasionais e folhas de cadernos de lições corrigidas”; em seguida ele encontrou “um calhamaço cheio da primeira ate a pagina trezentos e tantos com uma letra miúda. Certamente o autor não quisera ou não pudera terminar a narrativa que ali se desenvolvia, abordando justamente a vida que havia levado no presídio durante dez anos” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 15). Petrovich não conseguir terminar suas narrativas, eram “textos incompletos” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 15), um romance acabado com uma narrativa inacabada.

O narrador termina sua participação fazendo uma espécie de propaganda do próprio romance:

Naquele texto incompleto se alinhavam casos bizarros, recordações por vezes cândidas, redigidas em estilo nervoso, altamente pessoal, também repletas de paroxismos. Reli uma porção de vezes aquelas memórias e acabei chegando quase à conclusão de que tal obra devia ter sido escrita em meio a crises e acessos de alienação mental. Tenho para mim que aqueles escritos sobre o presídio – *Recordações da casa dos mortos*, como o próprio narrador em certo trecho os denomina – não deixam de ser interessantes. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 15)

Nesta última aparição do narrador anônimo, último parágrafo da introdução, notamos que há uma espécie de recomendação das narrativas epistolares, e como consequência, uma recomendação do próprio romance. O título que dá nome ao livro é o mesmo que dá título as cartas de Petrovich. É como uma propaganda dentro do próprio romance. O tom impressionista do narrador em relação a Petrovich - de que o protagonista estava em meio a “crises e acessos de alienação mental” – pode ser questionado por quem ler as cartas. Fica claro que esta é uma opinião deste narrador com a qual o leitor não precisa concordar. Ele encerra:

Um universo inteiramente novo – até então completamente desconhecido para mim -, toda aquela singularidade de fatos, determinadas observações sobre aquelas almas decaídas, fascinaram-me sobremaneira, e eu li tudo com muita curiosidade. Bem sei que posso estar enganado: que fique, então, ao juízo do leitor, apreciar os dois ou três capítulos iniciais e dar o seu veredito... (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 15)

O narrador termina com mais recomendações, tentando instigar a curiosidade do leitor para que inicie a leitura – e tire suas próprias conclusões. Esta liberdade que o narrador introdutório nos dá abre as portas para que fiquemos à vontade para concluir coisas diferentes do que ele até então nos descreveu. Assim ele cumpre sua missão e cede a narrativa a Petrovich e aos que se interessarem por ler suas cartas.

Em *Cemitério dos vivos* não encontramos o elemento do narrador anônimo inicial, como em *Recordações da casa dos mortos*. É Vicente quem comanda a narrativa desde seu início, mas podemos também fazer a separação da “coisa contada” e o “tempo da narrativa”. Apesar de o romance ser todo baseado em lembranças (o narrador está recordando seu passado), há uma “introdução”, o Capítulo I, em que Vicente faz um recorte temporal

preciso: sua vida antes e durante o casamento. Estes dois recortes são importantes para a narrativa, pois são os elementos centrais para explicar sua ida ao hospício. As mudanças de sua personalidade por conta do casamento são visíveis: abandona seus sonhos, é arrastado para uma vida mais simples e realista do que havia planejado. Podemos afirmar que começa aqui o “dentro e fora dos muros” de Vicente: o sonho de ser escritor e intelectual (fora dos muros) se desfez não por exigência da esposa, mas pelas necessidades de pai de família (dentro dos muros). Justamente, a compreensão da esposa e sua disposição em sacrificar a família pelo sonho do marido culmina com a morte dela e produz um sentimento de culpa intensa e massacrante.

Aqui os dois tempos da narrativa não ficam tão claros, mas é possível distinguir a introdução com fatos anteriores aos narrados no hospício dos fatos do sanatório em si: a introdução relata os motivos que o fizeram ir parar no hospício.

O mesmo recurso de propaganda e chamariz para o leitor é utilizado no livro:

O melhor é contar como foi o meu casamento, um pouco da minha vida, para que se possa compreender porque esse espetáculo doméstico, em geral de tão pouco alcance, trouxe para mim consequências desenvolvidas dolorosas, um verdadeiro drama psicológico e moral, que todas as satisfações posteriores não puderam dar termo na minha consciência, nem tampouco o trabalho e o vício. A minha história de casamento é singular. Vou narrá-la. (BARRETO, 2010, p. 146).

A função que o narrador anônimo de *Recordações da casa dos mortos* exerce – apresentar o protagonista, entregar o monopólio da narração, recomendar a leitura da história, dirigindo-se diretamente ao leitor - é utilizada em partes por Lima Barreto, que não usa um narrador anônimo. Afinal, não há cartas, o protagonista não está morto, não é necessário um intermediário. O recurso de tentar instigar o leitor e fisgá-lo pela curiosidade é visivelmente usado por Lima Barreto no início do romance, contendo uma espécie de resumo do conteúdo do capítulo e um convite ao leitor: “A minha história de casamento é singular. Vou narrá-la”.

Vicente não usa o recurso das cartas, mas em determinado momento age como se estivesse deixando algum documento escrito sobre suas confissões:

Expiei bem duramente essa minha falta íntima que tantos sentimentos desencontrados fez surgir em mim, a tantas dores deu nascimento, como verão no decorrer destas páginas, que são mais de uma simples obra literária, mas uma confissão que se quer exteriorizar, para ser eficaz e salutar o arrependimento que ela manifesta. (BARRETO, 2010, p. 163).

A seu modo, Lima Barreto lança mão do recurso que Dostoiévski usou com as cartas para emular a narrativa como um registro escrito a ser lido posteriormente pelos leitores. Em vez de cartas, Lima Barreto deixa explícito que se trata de um livro (“simples obra literária”).

Ao final do primeiro capítulo e início do segundo há o salto temporal para o hospício, embora em alguns momentos haja flashbacks (da época do casamento, a “coisa-contada”) que trazem elementos para o “tempo da narrativa” (o instante do hospício).

#### **4.4 Alexander Petrovich: um nobre assassino entre os plebeus assassinos**

A narração de Petrovich inicia-se diretamente do presídio, faz uma descrição geral do espaço que o rodeia. É sempre a visão de dentro para fora, do mínimo para o máximo: “mesmo forçando o olhar por entre as brechas da paliçada, pouco se oferecia a nossa visão: um trecho mínimo de céu [...]” (BARRETO, 2010, p. 19).

A ideia de espaço e narrativa é central nesta obra e para este protagonista sua experiência gira em torno de como o espaço interfere em sua fala. O espaço entra para desenvolver a noção de “dentro” e “fora”; marca a diferença, para então estabelecer a semelhança. A diferença está explícita, a todo instante o personagem faz a diferenciação em ter o “mundo da liberdade” e o “mundo de dentro dos muros”. Já a semelhança está implícita, vai depender da experiência e da visão de mundo do leitor e, em certa medida, de sua experiência em relação à classe social que ocupa: “Por detrás dessa saída, o claro mundo da liberdade. Do lado de cá o nosso mundo, em nada parecido com aquele [...]” (BARRETO, 2010, p. 19).

A explicitação desta ideia espacial, de manter uma comparação que vai seguir durante todo o romance, entre o dentro e o fora, o mundo da liberdade e o mundo entre muros, desde o início já nos prepara para que possamos indagar qual é a diferença entre o dentro e o fora: “o nosso era um mundo bem outro, regido por estatutos, disciplinas, horários específicos; uma casa para mortos vivos; uma vida à margem e homens de vivência muito diferentes. É esse canto tão distinto da vida que me proponho a descrever aqui” (BARRETO, 2010, p. 19).

A ideia que propomos aqui é a de que por trás da diferença entre o dentro e o fora estabelecida pelo narrador-protagonista há semelhanças que só podem ser inferidas pelo leitor atento e lúcido sobre a realidade do mundo acerca da relação entre trabalho e as dificuldades de sobrevivência.

Petrovich fala em um “mundo bem outro: regido por estatutos, disciplinas, horários específicos”, o mundo dentro dos muros; mas não será esta também uma boa descrição para o “mundo da liberdade”? Não serão estas as exigências normais a que precisa obedecer um trabalhador que dependa do seu sacrifício diário pra obter seu sustento? Aqui é que se dividem a visão de mundo do narrador e a de alguns leitores, principalmente quando se trata das classes menos privilegiadas das sociedades? Agora é necessário conhecer um pouco sobre este narrador-protagonista para responder a estas perguntas. Afinal, com quem estamos tratando?

É preciso atentar ao fato de que Petrovich é um nobre decadente, mas ainda assim nobre senhor de terras: não conheceu, fora dos muros as dificuldades de uma vida atribulada pela necessidade do labor pesado e diário, sua visão de mundo é outra, curta, limitada pela sua condição de nobre; tanto que em sua chegada ao presídio foi poupado, no início, do trabalho braçal mais pesado, que acomete a todos os outros.

Ao inserir um nobre para cumprir pena junto a presos comuns, sem posses nem educação, Dostoiévski já trabalha com os efeitos de estranhamento que surgem dessa situação. A visão de Petrovich é a de quem vê o trabalho pela primeira vez, por isso sua fala traça uma diferença, uma divergência, entre a vida dentro dos muros e fora dos muros. Esta diferença, da maneira como é colocada pelo narrador, só faz sentido para quem não vivia uma vida de trabalho no “mundo da liberdade”.

Nosso estranhamento, ou pelo menos aquilo que se espera que o leitor capture, é um estranhamento inverso: o de quem não vê a diferença entre as obrigações da prisão e as obrigações de quem precisa viver da força do seu trabalho no mundo da liberdade. Desta forma podemos entender que estes também estão “presos”, enclausurados em suas necessidades, o que os obriga a uma vida de trabalho alienante.

Então, a diferença entre a vida dentro dos muros e do mundo da liberdade só faz sentido do ponto de vista deste narrador de origem nobre, embora decadente, conforme já pontuamos.

Faz todo o sentido que Petrovich reclame de sua vida ali dentro, afinal ele sente-se injustiçado por sua situação. Precisamos olhar para este protagonista com desconfiança. Estamos lidando com um assassino (observando propositalmente de forma anacrônica, apenas como um exercício de exemplificação, diríamos hoje que ele cometeu um feminicídio). Petrovich mata sua esposa por ciúmes e em momento algum se mostra arrependido, muito pelo contrário, sente-se injustiçado:

[...] lembro que, acima de tudo, tinha um pensamento fixo que, durante muito tempo, ali, em todo o período de minha detenção, me perseguiu: um pensamento que era uma pergunta insolúvel, sem resposta concreta ainda hoje. Era o seguinte: a desigualdade de castigos para crimes semelhantes. É verdade que os crimes não se parecem nunca uns com os outros; podem, no máximo, ser aproximados. Dois homens, por exemplo, cometem cada qual um homicídio; as circunstâncias são consideradas e, afinal, como se trata de um crime – assassinato – o mesmo castigo é determinado para ambos os casos. Mas quanta diferença entre um e outro caso. Um deles esfaqueou um homem por uma besteira, por causa de uma cebola [...] Já o outro matou para vingar a honra da amada, da filha, da irmã, que seja, de um facínora que a ameaçava. [...] Outro degola crianças, só por satisfação mórbida, deliberadamente, para sentir espirrar o sangue inocente [...] E que acontece? Vão todos para o mesmo presídio (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 60).

Observando este trecho a luz de sua condição de assassino da esposa, por ciúmes – “legítima defesa a honra” conforme se dizia – percebemos que ele claramente está fazendo uma defesa de seu caso sem citá-lo diretamente. E mais, está externando sua revolta por estar naquele lugar juntamente com assassinos comuns. Para o narrador, um assassinato por honra é justificável, conforme o exemplo dramático que deu. De um lado temos o assassino de crianças, de outro a legítima defesa a honra. Este é seu caso, por isto ele traveste sua autodefesa como se fosse um pensamento profundo, quase filosófico, sobre a devida aplicação mais justa da lei. Ele acha que não deveria ter recebido a mesma pena – e nem estar no mesmo lugar – que os assassinos frios e injustificáveis que o cercam. Em outras passagens fica mais claro que ele está “advogando em causa própria” e não em nome de um suposto humanismo, ou denunciando as condições da prisão e as calamidades que sofrem os prisioneiros. Suas críticas e denúncias atendem antes de tudo à sua certeza de estar sendo injustiçado, está olhando para si quando faz estas avaliações.

Petrovich continua fazendo suas comparações, justificando seu sentimento de injustiça:

Aqui está um homem que vai se consumindo no presídio, da mesma forma que se extingue a luz de uma vela; e lá está outro que jamais pudera imaginar que a vida no presídio fosse assim tão agradável, uma alegre reunião de espíritos divertidos; existem também desses tipos na face da terra. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 60).

Mais uma vez ele marca a diferença entre ele e os demais presos: os assassinos por ofício gostavam de estar ali na prisão, era sua casa por natureza, enquanto outro extingue-se como a luz de uma vela. Sempre que pode, Petrovich marca a diferença entre ele e os demais



companheiros de prisão: “Um homem educado, com a compreensão desenvolvida, uma mente madura, um bom coração. Sua própria dor é maior que a pena que lhe coube. Condena-se a si próprio a nunca mais ter paz, sossego, pois é muito mais implacável consigo do que a própria lei.” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 60). Este “homem educado” que é usado no exemplo encaixa-se exatamente em seu perfil, mais uma vez faz defesa indireta de seus próprios interesses.

E há também os que cometem deliberadamente um crime apenas para virem para o presídio e, assim, se livrarem da vida dura, trocando, portanto, a servidão da vida livre pela prisão. Pois a vida “lá fora” estava cada vez pior, miséria tal que nem comer podiam, de nada servindo se esfolarem, de sol a sol, a serviço do patrão; na prisão, o trabalho é muito mais leve, pão é coisa que não falta e às vezes é tão bom como nunca o viram [...] (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 60).

Aqui Petrovich faz uma inversão dos valores que havia enunciado no início do capítulo; agora o lugar da “servidão”, da “vida dura”, é a “vida livre”, “lá fora”, onde está cada vez pior, a ponto de a vida na prisão ser melhor do que a vida do mundo da liberdade. Onde pode-se pensar haver contradição de ideias, também é possível conciliá-los, se enxergarmos nos dois discursos um deles como tentativa de justificativa e autodefesa e outro como ironia, sendo um discurso voltado para si e outro para os presidiários: quando disserta sobre a dureza do mundo dentro dos muros em detrimento do imenso céu do “mundo da liberdade”, está pensando em si; quando fala que a prisão é melhor que a servidão e a vida dura da “vida livre”, esta pensando nos outros prisioneiros. Portanto, seguindo esta lógica, concluímos que a vida na prisão só é difícil para ele, o protagonista, sendo, contudo, o mundo ideal para os prisioneiros comuns que ali estão (mal comparando, e ainda fazendo um exercício de anacronismo histórico, mas nem tanto do ponto de vista literário, podemos entender seu segundo discurso como sendo de uma pessoa qualquer que afirma que os prisioneiros gostam do crime porque na cadeia encontram comida e bebida de graça – um exercício de simplificação, mas que ajuda a entender seu duplo discurso). Então o espaço da prisão não tem apenas um significado para Petrovich, que molda este significado conforme o uso que quer retirar dele, moldando ao mesmo tempo seu discurso, ora para se justificar, aproximando-se dele, ora para se diferenciar dos presos, se distanciando do espaço.

Entre as representações do espaço do presídio está a própria Rússia, já que “a variedade de gente” ali era grande: “acredito que cada região, cada província, cada distrito da Rússia tinha o seu representante naquele lugar” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 21). Assim como a prisão representava a vida comum do mundo da liberdade com suas obrigações, a própria

sociedade russa e suas etnias em um encontro forçado dentro de um presídio, em uma espécie de representação da Grande Rússia, são uma tentativa de que se entendam como nação pela convivência, indo de encontro às ideias do autor sobre a possibilidade e necessidade de se criar um sentimento de “pan-eslavismo”, que iria elevar o povo russo à conscientização de que precisam aprender a ser um só povo.

Em outras passagens é possível verificar a prisão como representação do mundo livre. Mesmo ali dentro certas regras morais eram seguidas, não por moralismo ou dignidade, mas por tabu social mesmo:

Acabo de me lembrar de um bandido que estava bêbado [...] e se pôs a contar de que forma matara uma criança de cinco anos, como a enganou com um brinquedo, levou-a para um barracão e ali a matou. O alojamento todo, que até então ria de suas piadas, soltou um grito, obrigando-o a parar de falar; não gritavam por indignação, mas simplesmente porque não se fala sobre isso, ali não é o lugar (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 22)

Ao contrário do que se possa imaginar, a prisão não era um lugar onde os prisioneiros poderiam expressar sua maldade sem limitações. Havia um código de ética que em muito se parecia com o que se exige no convívio em sociedade livre. Mas, em ambos os casos, o motivo dessa autocensura não é arrependimento ou redenção pelos crimes cometidos, e sim para que se mantenha certa aparência de normalidade no convívio.

Todas estas passagens indicam uma simetria, na medida do possível, entre o mundo livre e o mundo dentro dos muros. Ou, para que o efeito da comparação fique mais profundo, certas qualidades da prisão são exaltadas e apontadas como sendo melhores do que as do mundo livre: “Diga-se de passagem que não se tratava de gente totalmente ignorante; mais da metade sabia ler e escrever. Em que outro lugar, na Rússia inteira, é comum encontrar duzentas e cinquenta pessoas juntas, a metade constituída de alfabetizados?” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 22). Uma potente crítica ao analfabetismo russo, fruto da omissão e desinteresse estratégico das autoridades. A comparação leva-nos ao espanto com a taxa de pessoas que não sabem ler em todo o território russo. Este é mais um dos efeitos de estranhamento que o romance carrega, são constantes os efeitos de comparação ente o dentro e o fora: o que no início são diferenças aos poucos vai se transformando em convergências e similaridades. As comparações vão nos levando a estabelecer igualdades entre os dois mundos, até que percebemos tratar-se da metaforização de um pelo outro. A prisão representa a sociedade livre e, como consequência, o contrário.

Petrovich lembra outro personagem de Dostoiévski, o narrador-personagem do romance *Memórias do Subsolo*

o sujeito do subsolo que tem um propósito cruel e egoísta: salvar a si mesmo, mas externalizando esse encargo à esposa e aos planos futuros para a vida. Ele *precisa* dela para que o planejamento funcione sem frustrações. Frente à morte dela, aparentemente sem motivo e sem sentido, a não reciprocidade de uma relação fadada ao fracasso, ele se vê impelido a interpelar os seus valores morais num processo autoconsciente quase doentio. (VARGAS, 2016, p. 13)

Petrovich claramente é um homem do subsolo: apesar de tentar esconder o fato, quer apenas livrar a si mesmo e não se importa com o crime cometido. O homem do subsolo é ressentido, amargurado e não consegue olhar para outro que não seja ele mesmo. A esposa tinha uma única serventia: facilitar-lhe o caminho da vida. Uma vez que não cumpre este objetivo, sua importância já não era mais nenhuma, de forma que sua morte em nada altera sua vida vazia. Da mesma forma, no romance *Uma criatura dócil*, o protagonista vê-se arruinado pelo suicídio da esposa que era desprezada, pois deveria apenas seguir os passos do marido em seus “planos futuros para a vida”. Sem arrependimento, mas com a culpa de ter escolhido um caminho mais difícil, “ele se vê impelido a interpelar os seus valores morais num processo autoconsciente quase doentio.” (VARGAS, 2016, p. 13). Esta é a classe dos “homens do subsolo”, em que Petrovich se encaixa: personagens de Dostoiévski que estão em declínio moral e sabem de sua condição de decadência. Não por confissão, mas pelos atos de autopiedade, procuram se justificar a todo instante, sempre caindo nos mesmos erros de julgamento que os levaram ao declínio.

Este declínio não passa pela ausência de personalidade, está é uma das principais funções da cadeia de trabalhos forçados, destruir qualquer traço de individualidade e personalidade nos que ali estão. Era preciso se sujeitar, matar o desejo do indivíduo. A narração de Petrovich busca justamente a resistência dos prisioneiros em manter suas personalidades e individualidades, alguns sucumbem, outros se mantêm orgulhosos, apesar dos castigos e da tentativa de coletivizar as mentes, construindo uma massa amorfa de criaturas dominadas. Os relatos ressaltam as personalidades e as características de cada detento. Uns se destacam, por este motivo ele dedica capítulos a alguns prisioneiros em particular: Petrov; Luka, O facínora; Isaías Formitch; Bakluchin e Akulka. Todos assassinos perigosos que mantiveram suas fortes personalidades intactas naquele ambiente, apesar dos castigos físicos e mentais. Era este o fato que mais causava admiração em Petrovich: havia

um esforço imenso em tentar manter ares de normalidade no cotidiano, e para isso colaborava a insistência em não perder a personalidade e a individualidade

A narrativa vai revezando entre as descrições e histórias dos prisioneiros e da rotina e as comparações entre o mundo livre e o mundo dentro dos muros: “É certo que o camponês livre trabalha muito mais que um prisioneiro e, no verão, por exemplo, prolonga sua jornada noite adentro” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 32). Mais uma vez, sua atitude ao se referir aos prisioneiros é positivar a situação deles em relação ao mundo externo. Até em relação à comida há esta comparação positivadora da situação dos prisioneiros, mesmo quando soa como irônica:

A comida ali era bem adequada. Os prisioneiros asseguravam que não havia nada igual nas colônias prisionais da Rússia europeia. Não posso confirmar essa opinião: nunca estive em outras colônias. [...] Do que se falava bem era do pão [...] era famoso até na cidade [...] O mesmo não se podia dizer da sopa, com aquele gosto aguado de couve crespa que se percebia já no cheiro que se subia do caldeirão. [...] O que mais me horrorizava eram os pedaços de baratas boiando. Os outros detentos, contudo, não ligavam para isso. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 33).

Petrovich inicia a fala sobre a comida afirmando que “era bem adequada”, apesar dos “pedaços de baratas na sopa”, mas deixa implícito que não comia desta comida: “Ademais, podia-se conseguir comida por fora. Meio quilo de carne custava dois copeques. [...] É claro que somente depois de ter fontes de ganho podiam comprar comida extra. Para os outros, era alimentação normal” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 33). Ele não confirma em qual dos dois grupos se encaixa, mas em outras passagens paga presos para fazerem serviços como costura, por exemplo, e daí é possível inferir que ele comprava comida à parte na prisão.

Uns prisioneiros me cercaram, suspeitando que eu tivesse trazido algum dinheiro comigo. Não faltou quem me oferecesse favores, aconselhando-me como carregar os grilhões [...] Dias depois me roubaram, transformando tudo em bebida. [...] Apresentaram-me também ao cozinheiro da temporada, o qual, com um terço de rublo por mês, cozinhará à parte para mim. Nem é preciso dizer que acabaram com todo o meu dinheiro. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 37).

Então sua fala a respeito da comida pode ser de distanciamento da realidade, assim como as outras em que compara a prisão com o mundo livre tendo como referencia os prisioneiros e não a si próprio. Os grilhões que ele usava eram ocos e não maciços como

usavam os demais prisioneiros, esta é a única afirmação que faz sobre o assunto, não há nenhuma outra explicação ou justificativa para o fato.

A figura de um nobre ali é fator de desequilíbrio na convivência entre eles:

Na prisão, é comum implicarem com a gente da antiga nobreza. Embora ali coisas como cidadania e títulos nada valham – todos estão reduzidos as mesmas condições -, os nobres não são considerados companheiros. [...] “Lá em Moscou, o Piotr gastava horas dando um nó na gravata; agora, leva horas trançando a corda com a qual vai se enforçar” [...] Nos primeiros tempos, como não estávamos acostumados a trabalhos braçais, éramos alvos constantes de gozações. Tínhamos dificuldades em carregar pesos. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 37).

É um estranhamento de parte a parte, mas a visão que predomina, pelo monopólio da narrativa, é a de Petrovich, de um nobre sobre os prisioneiros comuns. O motivo da falta de empatia dos prisioneiros comuns é fácil de entender:

Eles não gostam de nobres, principalmente se vieram para cá por motivos políticos; se for por assassinato, eles não ligam muito. Bem, é compreensível, primeiramente porque os nobres são pessoas totalmente diferentes deles; em segundo lugar, porque trabalharam para a nobreza, foram seus servos ou soldados. É fácil ver, então, que não podem mesmo gostar de aristocratas. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 39).

Este improvável encontro da nobreza com a plebe na prisão representa a própria decadência da aristocracia russa, cuja autoridade e prestígio estava sendo absorvida pelos altos funcionários públicos que representavam o poder central nas periferias do país: isto já era sintoma da adoção das ideias liberais vindas da Europa. Ademais, o efeito de estranhamento serve de pronto para o autor que quer manter seu personagem distante dos demais prisioneiros para retratá-los e para marcar a diferença necessária entre o discurso a respeito da vida na prisão, sendo ele a referência ou sendo os demais prisioneiros a referência. A força de trabalho de Petrovich era desprezada pelos próprios presos, que preferiam que ele ficasse de fora do trabalho braçal:

No que me dizia respeito fiz a seguinte observação: onde quer que durante o trabalho eu quisesse me intrometer para ajudar, consideravam-me a mais, atrapalhando, mandando-me sair dali sempre, como um moleque. Até os mais desajeitados entre eles, cujo trabalho os demais consideravam atrapalhado, atreviam-se a gritar comigo quando eu tentava ajudar, mandando-me embora para não estorvar. [...] – Vai pegar uma panela e fazer bolos – aconselhou-me um terceiro. – Aqui não é teu lugar. Era vergonhoso

ficar ali de braços cruzados. No entanto, foi ao que tive que me resignar, humilhado [...] (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 104).

A inversão de valores quanto ao trabalho no presídio fica clara quando os prisioneiros negam a Petrovich a possibilidade da inclusão pelo esforço físico, ato este que no mundo livre é desprezado pela indignidade que significa a um nobre realizar o serviço de um servo<sup>1</sup>. Na prisão esta visão é invertida, agora o nobre se torna indigno de fazer o trabalho braçal, e se torna um inútil, o que só reforça o estranhamento da ideia original. Aqui há uma característica que, em um primeiro momento, diferencia a relação dentro e fora do romance, mas que acaba chamando a atenção para a fragilidade dos costumes e preconceitos culturais que fundamentam as sociedades cujo trabalho tem origem no serviço forçado de parte de seus habitantes. Nesse sentido, escravidão e servilismo desaguam em um mesmo problema: a construção da imagem do trabalho como algo degradante, indigno e aviltante. Com um pouco de esforço pode-se usar esta chave para um diálogo com o romance *Cemitério dos vivos*, de Lima Barreto: seu protagonista também tem reservas quanto a outras formas de trabalho que não sejam o intelectual, por achar (implícito no texto) que estão aquém de um intelectual. Esta visão está perfeitamente encaixada com o que se observava entre escritores e intelectuais da época, embora em uma ocasião Petrovich admita que “era meu primeiro contato com o povo. Eu próprio me tornara subitamente tão ‘povo’ quanto os demais, tão ‘prisioneiros’ quanto eles. Seus gestos, opiniões, modos de ser gírias ficavam sendo também meus, pelo menos na forma e na rotina, mesmo que eu tentasse evitar” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 90).

Havia na prisão uma hierarquia entre os prisioneiros que Petrovich chamava de “natural”, pois alguns tinham tino para serem chefes, outros para serem comandados, e os que eram mesmo mendigos e desocupados, não se importando em se encaixar na sociedade interna do presídio. Petrovich se apressa em comparar a hierarquia social da prisão com a hierarquia social do mundo da liberdade:

---

<sup>1</sup> A diferença entre a concepção de escravidão/servilismo (servidão) é maior do que entre a de escravo/servo, primeiro porque conceitualmente e historicamente são formas de sociabilidades diferentes, mas a situação do servo e do escravo não eram tão díspares na prática. Embora o servo não fosse juridicamente propriedade do nobre – como na escravidão –, estava intimamente e estruturalmente ligado à terra de seu senhor, de modo que não se podia dissociar o camponês da terra onde vivia. Desta maneira ele fazia parte da gleba herdada ou vendida, em uma tradição informal amplamente aceita socialmente e vista como natural. A escravidão era uma instituição mais “moderna” e capitalista do que a servidão, que era essencialmente feudal – esta guardava as mesmas características da relação suserano/vassalo das monarquias feudais medievais europeias.

Nos nossos cômodos assim como nos demais, havia sempre sujeitos “quebrados”, que já haviam gasto seus bens com bebida ou com o próprio jogo; ou então já eram miseráveis por natureza. Digo “por natureza” e insisto nessa expressão. Na verdade, no nosso povo, há por toda parte e sempre haverá em todos os meios e em diferentes proporções, estranhíssimas pessoas sossegadas, de índole um tanto preguiçosa, que a sorte teima em reduzir a mendigos. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 69).

Petrovich toma como exemplos as pessoas preguiçosas não da prisão, mas da Rússia (“no nosso povo”), como se fosse uma qualidade intrínseca, natural dessas pessoas, que, na prisão, irá continuar da mesma forma se estivesse em liberdade. As formações sociais do mundo livre repetem-se na prisão: há o dono da banca, que vende bebidas, organiza jogos, apostas, empresta dinheiro; estes têm funcionários que dependem dos “patrões” para sobreviver com um salário; e há os que mendigam, realizam os serviços mais perigosos, vivem bêbados, endividados com os demais, principalmente os “banqueiros”.

Aliás, a existência dos “banqueiros” da prisão deve-se à importância que o dinheiro tem dentro da estrutura presidiária, o que já revela a contradição típica destes lugares de limitação de liberdade. Seus habitantes sempre tentam emular a vida que tinham em sociedade livre, daí a importância do dinheiro. E Petrovich já notou esta contradição:

Creio que já deixei transparecer que o dinheiro tinha no presídio um valor enorme, fundamental. Afirmando de forma absoluta que o presídio com algum dinheiro, por menor que fosse a quantia, sofria dez vezes menos do que o que nada tivesse. A administração possuía o seguinte ponto de vista: se o governo fornece tudo, não é preciso dinheiro. Repito, porém: caso tirassem dos detentos a possibilidade de terem dinheiro consigo ou perderiam a razão, ou morreriam como moscas (embora providos de tudo) (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 90).

O dinheiro tinha a função exatamente igual a que tem no mundo livre, dar aos seus possuidores uma possibilidade de melhora nas condições de vida. Era possível viver sem dinheiro, apenas com a manutenção básica do governo, mas a permanência se tornava muito mais penosa e miserável. Ao passo que, com um pouco de dinheiro, melhorava-se a vida e a “sensação de liberdade”:

Uma vez que o detento consegue uns dois copeques a duras penas – ou se apossa de algumas moedas, em função de alguma esperteza arriscada, até mesmo às vezes por furto ou embuste -, logo os gasta de maneira tola, infantil; isso não significa, embora possa parecer, que ele ignore ou menospreze o valor do dinheiro. O prisioneiro tem para com o dinheiro uma afeição extrema, maníaca, e exatamente se o gasta loucamente, em uma bebedeira, por exemplo, isso prova que o valoriza. E, acima do dinheiro, a

que o detento dá enorme importância? À liberdade. E não dá o dinheiro ao menos uma ilusão de liberdade? (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 91).

A fala do protagonista parece ser provocativa, pois o comportamento dos presos em relação ao dinheiro em nada deve ao dos que estão em liberdade. O comércio, que era tolerado pelas autoridades, mantinha a ordem e a paz sem que eles precisassem apelar sempre para a violência. O dinheiro criava em parte as hierarquias, os privilégios, as situações de subserviência, e “uma ilusão de liberdade”, de se poder fazer tudo o que se quer, até que se gaste todo o dinheiro. A relação entre dinheiro e liberdade é coisa das mais comuns no mundo da liberdade, na sociedade livre. A possibilidade de generalização das ideias de Petrovich é resultado desta constante comparação entre o dentro e o fora que em determinados momentos nos levam a pensar se ele está se referindo ao mundo da prisão ou à sociedade livre. Mais uma vez não sabemos se os presos emulam a sociedade livre ou se são apenas espelhos dela, sendo as pessoas da sociedade livre prisioneiras de suas ações, costumes e necessidades.

Petrovich é um narrador que precisamos observar com cuidado, ele não é um inocente nem está sendo injustiçado; é um assassino que imagina estar em um lugar indigno de sua origem; não se considera assassino como os demais, apenas um homem que agiu pelo impulso da justa defesa da honra, diferentemente das centenas de assassinos psicóticos que o rodeiam. Sua narrativa é marcada por observações parciais, onde podemos separar duas situações: a sua e a dos demais prisioneiros, perante a prisão e o sistema judicial. Na primeira descreve uma série de injustiças e falta de equilíbrio ante os “diferentes tipos” de assassinos e o tratamento dispensado a eles. A relação entre o dentro e o fora tem inclinação positiva para o fora, o mundo da liberdade. No segundo caso, descreve os prisioneiros como acostumados ao sistema penal e merecedores do lugar em que, segundo ele, escolheram morar, por ser mais brando do que o mundo livre. Desta forma, a comparação entre o dentro e o fora tem inclinação positiva para o dentro: agora o mundo livre exige força de vontade e determinação para se viver nele, e os presidiários têm tendência à preguiça e ao comodismo de morar em um lugar onde podem comer e beber de graça. Assim, a “casa de mortos” não tem o mesmo significado para ele e para os demais prisioneiros.



#### 4.5 Vicente Mascarenhas: o pseudointelectual iludido que sacrifica a família

Pouca coisa, entretanto, acrescentará ao livro apenas esboçado, o bastante, porém, para que se deixe entrever uma obra de grande envergadura, talvez sua obra prima. No Cemitério dos Vivos houve quem visse, e com acerto, “momentos de poesia, de enternecimento, e até de misticismo”. (BARBOSA, 1988, p. 252).

Pode haver uma tendência do leitor de Lima Barreto em espelhar em seus personagens a mesma angústia, sofrimento e sentimento de injustiça que aparenta ter o romancista carioca. Depositamos em seus personagens a mesma confiança que daríamos a seu criador, automaticamente aquele tornam-se dignos. Situação problemática, pois os personagens não são espelhos de seus criadores, tampouco carregam as mesmas opiniões ou caráter. São criaturas com personalidade própria, vontades e desejos que são alheias a do escritor.

Vicente pode assustar aos leitores que veem nele o próprio criador: escritor frustrado, alcoólatra, internado em hospício, intelectual. A tentação em comparar é grande e encontra vestígios inegáveis de que Vicente é Lima. É preciso olhar com cuidado, mais de perto.

Primeiro é preciso estabelecer a ligação entre seu *Diário do Hospício*, livro de memórias e *Cemitério dos vivos*, romance ficcional:

Afinal de contas, quem é o narrador de *Diário do Hospício*? A aparente obviedade da questão formulada pode encobrir um problema ainda não totalmente resolvido. Vejamos; do ponto de vista oficial sabemos que os relatos narrados durante o período entre 25 de dezembro de 1919 a 02 de fevereiro de 1920 foram efetuados pelo escritor Afonso Henriques de Lima Barreto. Ou seja, aquilo que mais tarde ficou conhecido como *Diário do Hospício* foi produzido pelo romancista durante os dias de internação no Hospício Nacional dos Alienados. Hoje, sobretudo, esta memória não se perdeu graças aos esforços e diligência do crítico e pesquisador Francisco de Assis Barbosa, que contou com a inestimável participação de Antonio Hoauaiss e M. Cavalcante Proença no trabalho de compilação, reunião e preparação dos manuscritos do escritor para a edição de suas obras completas. Na organização do crítico, a narrativa do *Diário do Hospício* ganhou lugar no volume XV da referida obra completa, apresentado sob o título *Cemitério dos Vivos* e assim disposto: *Diário do Hospício* (os registros da visão de Lima Barreto sobre a experiência de internação no manicômio); *Cemitério dos Vivos* (fragmentos de um romance inacabado); “*Inventário*” (Coleção Limana, o registro da relação das obras existentes na pequena biblioteca do escritor); “*Uma Entrevista*” (entrevista concedida por Lima Barreto, ainda internado, ao jornal *A Fôlha*, do Rio de Janeiro, em 31 de janeiro de 1920) e “*O Caso Clínico*” (reunião de documentos referentes às internações do autor no Hospício Nacional dos Alienados). Mesmo

reconhecendo, em nota prévia à edição de 1956, que o Diário do Hospício é “um prolongamento do Diário Íntimo” (BARBOSA, 1956, p.25) o pesquisador decidiu coligá-lo aos documentos já apresentados em função da temática especial do universo do hospício. (LIMA, p. 22).

Diário do Hospício então serviu como um apanhado de situações vividas no manicômio com a intenção de ser material para a criação de sua ficção, portanto não é uma obra que tem um fim em si. Aliás, conforme Lima pesquisou na citação acima, Diário do Hospício é um apanhado de escritos que foi organizado pelo próprio pesquisador Francisco de Assis Barbosa, Antonio Houaiss e Cavalcante, então pode-se questionar Diário do Hospício como “obra” de caráter memorialística ou biográfico, porque não foi sistematizada pelo escritor, sendo um caderno de anotações, em certa altura até caótico e improvisado, que tinha como função final recolher material para a construção do romance ficcional. Romance este que tinha como modelo (de espaço, de narrativa e de protagonista) o *Recordações da Casa dos Mortos* de Dostoiévski, conforme explicaremos mais adiante. De imediato interessa saber quem é o protagonista, Vicente Mascarenhas.

O protagonista inicia sua narrativa afirmando que “como toda gente, quis ser doutor em alguma coisa”. Aqui já temos um ponto de inflexão em relação a Lima Barreto, pois era justamente esta uma de suas principais críticas em relação ao pensamento intelectual da época: o desejo de obter um título que fosse apenas decorativo ou que servisse para obter vantagens de curto prazo (“doutor em alguma coisa”) ao invés de desenvolver o verdadeiro pensamento crítico intelectual para ajudar o país e a sociedade. Como não tinha quem “custeasse os estudos, logo pelos dezessete anos, com uma **falsa certidão** de idade, fiz um concurso em uma repartição pública e obtive um pequeno lugar de funcionário” (BARRETO, 1956, p. 146). Temos alguém que deseja ser doutor e, como não tinha dinheiro para isso, falsificou um documento para mentir a idade e com isso entrar para o baixo funcionalismo público. Sua atitude errática já seria suficiente para dar um voto de desconfiança a este narrador, embora, para ser justo, este até o momento não tenha omitido nenhuma informação ao leitor.

É na pensão do Rio de Janeiro que conhece Dona Efigênia, filha da dona da pensão. Tímido (ou misantropo? ou misógino?) evitava a moça, que justamente ficou curiosa e o procurava para conversar e saber de sua vida (“Dona Efigênia, que deu com meu embaraço, veio ao meu encontro” (BARRETO, 2010, p. 147)). Dona Efigênia, ao que parece, exerce o papel de tentar conectar Vicente ao mundo real, à experiência de conviver com as pessoas sem idealismos e aversões, pois vai estimular sua busca pela carreira de escritor ao mesmo

tempo em que constrói de maneira arriscada uma família. Quando está no mundo da liberdade, Vicente vê-se exposto a outra dualidade: mundo real x mundo ideal, a busca dos sonhos x a vida real, aquela que se pode ter a cada dia. Vicente fugia dela sempre que podia, com um desejo de não se ver nesta dualidade. Traçou seu projeto de vida com base em seu idealismo, seus sonhos, e nele não havia lugar para filhos, rotina, família e casa para sustentar, contas a pagar. Queria ser doutor, intelectual, escritor.

Não gostava de vê-la senão na escrivaninha alta, sobre um estrado; e era onde, 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, detonando uma grande vontade de me adivinhas, e eu fugia deles com medo de **me traír** [grifo meu]. (BARRETO, 2010, p. 149).

Efigênia era o risco da autotraição, o risco de abandonar seu mundo de idealismo e entrar para o mundo real. Não conseguia escapar dos questionamentos da moça a respeito de seus estudos, o que já lhe causava aborrecimentos, pois os fazia apenas para agradar ao pai e ter sua vida facilitada de alguma forma. O constante questionamento de Efigênia o obrigava a refletir sobre suas escolhas e a se questionar a respeito de suas atitudes:

Ela me fazia perguntas de costume sobre os meus estudos e os meus avanços neles. Aborrecia-me com isso, porque já começava a aborrecer-me com eles. O que os estudos normais e consagrados no Brasil me podiam dar, eu já supunha ter obtido [...] O meu esforço em formar-me, como se diz por aí, era para atender a um capricho de meu pai, que até o último momento de vida, desejou isso, para vingar-se (BARRETO, 2010, p. 149).

Efigênia cria em Vicente uma tensão em suas certezas, uma dúvida que o faz criticar as próprias escolhas. Vicente tinha “grandes ambições intelectuais, um grande orgulho de inteligência” (BARRETO, 2010, p. 151) que o faziam buscar sonhos que se misturavam aos desejos de seu pai em fazê-lo doutor para compensar suas frustrações e derrotas. No entanto, com os questionamentos de Efigênia, os desejos de seu pai começaram a se chocar com seus próprios desejos:

Por isso eu me aborrecia, como já disse, quando Dona Efigênia, com toda a sua unção de mulher e de moça, me perguntava pelos meus estudos oficiais. De acordo com o meu sistema, a ninguém fizera confiança dessas minhas tensões. Tinha para mim que todos, admitindo que eu fosse capaz de tudo ser, até poeta, haviam de rir-se do meu singular e estupendo plano de trabalhos intelectuais. Se não me julgassem totalmente incapaz, certamente

havam de aconselhar-me: - Bem! Está direito! Mas você pode formar-se, pois uma coisa não impede outra. (BARRETO, 2010, p. 155).

Com esta citação começamos a compreender a mente de Vicente. Ele quer ser doutor por vontade do pai, e para conseguir uma maneira de se manter para conseguir aquilo que quer realmente: seguir seu próprio “plano de trabalhos intelectuais” e criar um novo sistema de pensamento intelectual e filosófico que fugisse do pensamento acadêmico oficial. Queria criar algo novo, e negar a academia era parte deste processo:

Impedia, sim. Com o diploma não permitia a censura geral que havia de reagir sobre mim, que ficasse copiando ofícios numa repartição do governo. Tinha que obter um emprego adequado ao meu título, para isso era necessário dar passos que me repugnavam; arranjar pistolões, mendigá-los mesmo, para me colocar e dar acordo com a alta conta em que então tinha as minhas faculdade mentais, para não fazer feio, estudar ao par da coisa da profissão de que o estado em mim investira solenemente [...] (BARRETO, 2010, p. 155).

Para uns Vicente não gostaria de abrir mão de sua independência de intelectual, para outros pode haver um patente orgulho ferido de quem sabe que não conseguiria entrar no mundo acadêmico. Vicente não consegue ver-se formado e preso em uma repartição pública fazendo trabalhos burocráticos, tinha repugnância em pensar que teria de arrumar protetores, padrinhos, para conseguir empregos e favores em troca de lealdade e da quebra de sua independência intelectual. Queria permanecer livre para realizar as críticas que quisesse contra tudo e contra todos. É um dos momentos mais claros e brutais do confronto entre seus ideais e a realidade que o cercava. Efigênia era a chave que acionava o conflito mental entre um e outro mundo. A questão da independência intelectual parece ser central para Vicente:

Queria depender, o menos possível das pessoas poderosas, mas únicas pessoas capazes de me darem um emprego e, conquanto elas nada exigissem, eu ficava tacitamente obrigado a não expender umas certas opiniões radicais sobre varias questões que as podiam interessar proximamente. De resto, aplicar-lhe, ao estudo uma profissão liberal, o que exigia o meu amor-próprio, se a fosse exercer, seria desviar da aplicação normal, da inclinação natural e espontânea da minha inteligência, que não levava para isso. (BARRETO, 2010, p. 156).

O grande problema de Vicente é que sua linha de pensamento o levava a concluir que não poderia exercer uma atividade qualquer e sim aquela para que tinha sido designado quase como que por uma missão divina, era seu destino profetizado que criaria uma linha de

pensamento intelectual e literária diante daquela que ele considerava engessada pelo mundo acadêmico. Sua certeza o deixava cego para a realidade que o cercava, como se fosse um ungido para quem nenhuma outra atividade ou trabalho seria digno, a não ser aquela que lhe fora dada. Era a barreira que criou para não enxergar a tensão entre o mundo ideal e o mundo real que vivia. A aversão ao mundo cotidiano, das contas a pagar, do emprego medíocre, das obrigações de pater familis, martelavam em sua cabeça contra seu ideal de intelectual superior, pronto a criar uma nova base de ciência e pensamento crítico filosófico para esclarecer a sociedade. Este é seu pecado original, **a negação do mundo em prol de seus ideais**. Este é o caminho que o levará ao manicômio.

Efigênia estava sempre aparecendo para lembrá-lo de que fora de seus ideais havia um mundo real que precisava ser vivido. Não se poderia fugir do mundo para sempre sob pena de perder o direito de viver nele.

Ao menor pretexto, conversasse ela qualquer coisa com outro comensal da pensão, voltava-se para mim e indagava:

- Não é, seu Mascarenhas? Não é assim? Não é isso?

E deitava sobre mim aquele seu olhar de flecha, que fazia baixar o meu, timidamente. Estava sempre a procurar jeitos e modos para que eu falasse. Ora falava-me na guerra russo-japonesa, ora sobre os méritos de uma dessas efêmeras celebridades que os jornais noticiavam a sua estadia; e eu respondia com muito acanhamento e timidez, e até, em começo, com certo mau humor. (BARRETO, 2010, p. 157).

Com os pedidos de Efigênia para emprestar livros, Vicente acabou revisitando autores clássicos da literatura que há muito tempo não lia, obrigando-o a refletir sobre eles. Alencar, Macedo, Aluísio, Machado, Gonçalves Dias, Varela, Castro Alves – Vicente cita vários autores que admite ter lido em sua adolescência e que agora retornavam a sua mente graças a Efigênia. O episódio que muda a relação entre Vicente e Efigênia é justamente aquele que parece simbolizar uma crítica às velhas ideias literárias: em um almoço na pensão, senta-se junto com os dois um conhecido de Vicente chamado Chagas, este “nefelibata, decadente, simbolista ou coisa parecida, detestava o romancista francês [falavam de Zola]” (BARRETO, 2010, p. 1261). Apesar de não estar atento ao que Chagas dizia, Vicente percebeu que Efigênia estava ficando encantada por sua conversa:

Tanto eu como Pinto, pouco ou nada sabíamos dessas coisas de escolas literárias; e Chagas, apesar de enfronhado e devoto desses assuntos de literatura, não explicava claramente, nitidamente, a diferença ou as diferenças que existiam entre elas. Falava nevoamente, com grande calor,

frases bonitas e novas; mas não as definia cabalmente. A discussão foi absolutamente inócua, mas a moça seguiu-a com atenção e, com algum travo de ciúme, observei que ela bebia, saboreando, o palavreado de Chagas. (BARRETO, 2010, p. 161).

Aqui é possível inferir uma crítica dirigida a alguns escritores que gritavam pelo legado de Machado, como sendo seus herdeiros, membros da Academia Brasileira de Letras, que Lima Barreto considerava ultrapassados. A conversa de Chagas era “inócua”, “não explicava claramente”, “falava nevoamente”, “com grande calor, frases bonitas”, mas “não as definia cabalmente”. Mais do que isso no romance: Efigênia está sendo seduzida pelo discurso velho e decadente. Assim é se pensarmos Chagas como portador desta voz ultrapassada e Efigênia como a ligação entre o ideal e o possível. O passado decadente estava brigando com Vicente, que era a voz do novo, do moderno, pela posse de qual seria o futuro real da literatura e do pensamento filosófico brasileiro. O problema é que Vicente estava agindo de forma vacilante perante a possibilidade de pensar o ideal sem abandonar o real na composição deste futuro. Então, na ausência e na omissão, na falta de coragem da “voz do novo”, o “velho discurso”, o decadente, chega para seduzir e definir como serão os ideais do futuro da literatura e do pensamento intelectual brasileiro. Vicente Mascarenhas vê-se obrigado a tomar alguma atitude perante esta encruzilhada: se não fizer uma ligação entre seu ideal e o real, o futuro será tomado pelas ondas do passado que estavam voltando para assumir o lugar vago. O casamento entre ambos era algo necessário.

Após a mãe de Efigênia adoecer e precisarem fechar o albergue para dela cuidarem melhor, Vicente foi chamado por esta para conversar com Efigênia, que declara seu amor por ele e o pede em casamento “- Eu o amo, seu Mascarenhas; o senhor quer casar comigo?” (BARRETO, 2010, p. 174). É evidente que este pedido desencadeia em Vicente toda a visão de uma profunda mudança em seu destino:

Vi logo as desvantagens do casamento. Ficaria preso, não poderia com liberdade executar meu plano de vida, fugiria a 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, mesmo que fosse só de demolição? [...] De resto, mesmo que conseguisse aproximar-me da realização do que planejava, o meu casamento era a negação da minha própria obra. (BARRETO, 2010, p. 175).

Neste derradeiro encontro entre o real e o ideal, é Efigênia quem pede um ultimato, e Vicente mostra ao leitor, de forma muito clara, essa dicotomia. Casar-se com Efigênia é assumir a vida real e abandonar os sonhos. Aturdido, Vicente não aceita, mas consente: “- Ele aceita; mamãe!” diz Efigênia, “deu um suspiro muito longo e nós nos abraçamos. A Ana chorava, eu também, mas me sentia feliz” (BARRETO, 2010, p. 176). Sua felicidade estava na tentativa que fez, ou que foi coagido a fazer, de abraçar o mundo real. Mas a adaptação não ocorreria como desejava. Vicente estava fadado a ser engolido pelo mundo real.

Foram casados por cinco anos até a morte da esposa, após um ano teve seu filho, que nasceu com um problema que ninguém sabia identificar. Não era um filho normal. Sua vida no mundo real começava a se abalar, pois não tinha uma ligação forte com a esposa, preferia ficar na rua, tentando publicar seus artigos e livros. Só procurava trabalho em revistas e em jornais como escritor e colunista, negando-se a se rebaixar com outros tipos de emprego. As dificuldades em casa começaram a aparecer devido à falta de dinheiro, não por parte de Efigênia que apoiava o marido em “minhas ambições intelectuais” (BARRETO, 2010, p. 190): “Eu respeitava muito minha mulher, via-a, às vezes, interessada pelas minhas tentativas; mas não me queria abrir com ela, dizer tudo, temendo que a sua medíocre condição de pequeno burguesa se assustasse com as minhas ambições intelectuais”. (BARRETO, 2010, p. 190). As reclamações e admoestações vinham da empregada Ana, que fazia parte da família:

- No tempo de seu Zuzu, as coisas eram outras... Havia sempre de um tudo a faltar em casa... Não era, Clementina? [...]  
 - Clementina, você lembra daquele São João em que seu pai matou um boi, para receber a visita do deputado? [...]  
 - Ora, Aninha! Águas passadas não movem moinho...  
 Não move! Exclamava a velha cabrocha, tirando o cachimbo da boca. É que naqueles tempos havia “homes”...  
 E olhava para mim significativamente (BARRETO, 2010, p. 197).

Via-se que Vicente não conseguia cumprir as exigências de uma vida matrimonial em grande parte por seus ideais que constantemente se chocavam com o mundo real, que “escolheu” para viver: “repugnava-me aceitar um lugar subalterno, sentia-me capaz de outra coisa, mas ao mesmo tempo não me queria hipotecar por gratidão ou dinheiro a pessoas e influências, que iriam sepultar em mim as minhas ideias e abafar a paixão com que elas deviam ser expostas” (BARRETO, 2010, p. 200).

A esposa rapidamente adoeceu, e antes de morrer o aconselhou a não desistir de seu sonho e publicar seu livro: “- Você deve desenvolver aquela história da rapariga num livro... Já estava morta quando o livro apareceu” (BARRETO, 2010, p. 199).

Sua situação o levava a beber cada dia mais, até que se encontrou alcoólatra: “Voltou-me o hábito de beber, e, desta vez, sem dinheiro, mal vestido, sentindo a catástrofe próxima da minha vida, fui levado às bebidas fortes e, aparentemente, baratas, as que embriagam mais depressa. Desci do whisky à genebra, ao gin e, daí, até a cachaça” (BARRETO, 2010, p. 200). Não conseguindo controlar-se, com a morte da esposa, a miséria, a doença do filho e, acima de tudo a incapacidade de se adaptar àquele mundo que adotou como seu, tem um surto depois de uma bebedeira:

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, 2010, p. 201).

Qual a culpa de Vicente na morte da esposa? Não uma culpa direta como em Petrovich, um assassinato, mas o quanto de sua omissão e idealismo levaram à destruição da própria família? Existe sim parte desta culpa, que não é assumida pelo protagonista. Seu orgulho, sua incapacidade de se adaptar ao mundo real, de sair de suas idealizações, foram suficientes para não enxergar o abismo em que estava caindo junto com sua esposa e filho:

Não era menino, mas o meu sonho interior, o meu orgulho, o pavor de parecer ridículo, de mistura com uma forte depreciação a que, a minha personalidade, eu mesmo tinha levado, tudo isso e outros fatores difíceis de registrar contribuíram para que eu não visse, ou mal visse, a alma excepcional daquela pobre moça, cujo olhar, onde não havia ódio, me amedrontava como se não fosse humano. Arrependo-me, embora não me sinta em nada culposos para com ela; arrependo-me por não a ter visto e não a ter extremado da massa humana, onde só via indiferença e incapacidade para o amor e para a bondade. (BARRETO, 2010, p. 163).

O comportamento de Vicente de não se sentir culpado segue a mesma linha de Petrovich. Este distanciamento de sua parte na morte da esposa vai se refletir em sua narrativa dentro do presídio. No mundo dentro dos muros.

Em um de seus flashbacks no manicômio, Vicente diz que: “escrevendo estas linhas hoje e percorrendo na lembrança toda a minha vida passada, causa-me assombro de que, em face de todos esses episódios, a minha atitude fosse de completo **alheamento**”. (BARRETO,



2010, p. 162). Alheamento em relação ao mundo real que o cercava, pois não conseguia, e não queria, fazer a ligação com seus ideais. Admite que “foram precisos muitos e dolorosos acontecimentos, erros e guinadas, na minha vida, para que eu os resumisse todos na imaginação e reconstituísse com eles a figura excepcional de minha mulher, que eu não soube ver quando viva” (BARRETO, 2010, p. 162).

Se sua atitude no mundo da liberdade foi de “alheamento”, que resultou na internação, no mundo dentro dos muros sua atitude será de negar a culpa pela morte da esposa, embora uma forte angústia e um sentimento de resignação sigam-no, desmentindo a fala. Assim como em *Recordações da casa dos mortos*, o personagem cai em um círculo de autonegação e omissão de informações que o tornam desautorizado a ser um narrador digno de confiança, conforme explica Booth:

E verdade que no meio da maior parte dos narradores dignos de confiança, os mais célebres deixam-se ir ligeiramente a longos momentos de ironia: eles são, por consequência, indignos de confiança, na medida que eles são suscetíveis de enganar. Mas uma ironia que surja das dificuldades não é suficiente para restituir o narrador indigno de confiança. Deveria se guardar esse termo para os narradores que, apresentados como se falassem todo o tempo de acordo com as normas do livro, de fato não fazem mais (BOOTH, p. 105).

O protagonista, no manicômio, adquire uma ironia que não tinha antes da internação, e essa ironia ajuda a construir a falta de fidedignidade do personagem, pois é um dos recursos que utiliza para esconder sua culpa. Abre assim um distanciamento dos demais internos: da mesma maneira que Petrovich, agora o que vale não são mais o mundo ideal e o mundo real, estes ficam do lado de fora, ao entrar no hospício passa a conviver com o dentro e o fora, o mundo da liberdade e o mundo dentro dos muros. Único lugar onde não tem mais voz alguma (a possibilidade da voz do novo, do moderno, que tinha no conflito entre seu idealismo e a realidade que o cercava, desapareceu como em um limbo). Neste novo mundo dos que não têm voz alguma é que tenta criar sua narrativa, monopolizada, já que sua esposa está morta e não pode falar por si. Por mais que esteja em um espaço cruel e claustrofóbico, não pode deixar de ser um narrador omissos e não-fidedigno.

No hospício, Vicente faz um autoexame da vida que levou, e, conforme nos explica Lima:

Será exatamente a partir do lugar de alguém com o espírito profundamente abalado pelas experiências do cerceamento da liberdade, da possibilidade da

deestruturação identitária e consciente da sorte destinada aos despossuídos de seu tempo que Lima Barreto – durante o período de internação – criará a figura de uma imagem de autor, a quem caberá o trabalho de narrar uma história do escritor, agora feito personagem, sob três vertentes majoritárias. A primeira organizada em torno da tarefa da realização de um autoexame da trajetória de vida do romancista, com seus anseios, frustrações, temores e desejos – serão apresentadas as causas e os processos que contribuíram para a sua internação no Hospício Nacional de Alienados; a segunda buscará refletir sobre as condições estruturais do manicômio e os tipos de médicos, enfermeiros, guardas e pacientes ali encontrados; e a terceira será capaz de revelar como o hospício – local destinado aos doentes mentais – pode ser encarado como uma metáfora da sociedade existente fora dele, que se crê racional e lúcida. A narrativa arquitetada sob estas três perspectivas será fundamental para a manutenção da identidade do escritor e para a reafirmação de sua lucidez. Pois, para o romancista, narrar era acima de tudo resistir, não se perder de si mesmo, manter a sintonia fina com o mundo ao redor. Cada linha de seu diário pode ser compreendida como a maneira por ele encontrada de afirmar que o manicômio era uma parte do mundo – deveras áspera, é bem verdade –, mas não o mundo todo. (LIMA, 2009, p. 27).

Lá dentro Vicente fará do hospício imagem do mundo, não um mundo específico, diferente, mas familiar. O que diferencia a representação do mundo na prisão de Petrovich e no manicômio de Vicente é que neste os hábitos e costumes sociais são intensificados e carnavalizados, satirizados, a ponto de se tornarem atitudes tresloucadas e fora de sentido. Um destes era um interno cujo apelido era São Pedro, que permanecia em um canto rezando durante horas em voz alta, acompanhado de gestos repetitivos. O que o torna louco não é o fato de rezar, mas de levar suas ações a extremos. Então concluímos que a diferença entre os que estão do lado de fora e os que estão dentro dos muros do hospício é mínima, talvez inexistente, sob certo ponto de vista

No ambiente do hospício, através de um narrador que fala a partir da perspectiva de um doente, emerge a voz dos, supostamente, esquecidos pela razão. Porém, o surpreendente na narrativa é o fato de as análises contidas nos apontamentos do narrador conduzirem a uma simetria bastante clara entre o mundo do hospício com suas possibilidades, vícios e limitações e o mundo do lado de fora, considerado são. Nos detalhes dos registros sobre o hospício vemos a habilidade do narrador que, a um só tempo, constrói uma estratégia de manutenção de sua identidade e uma perspicaz metáfora capaz de revelar como o hospício – lugar de guardar os loucos – é uma extensão incontestada da sociedade que se encontra fora daquelas dependências e se arvora como sã. (LIMA, 2009, p. 35).

Um dos primeiros sinais desta comparação constante entre o hospício e a sociedade está na afirmativa de que no manicômio os doentes são provenientes de diversas origens: “imigrantes italianos, portugueses, espanhóis, e outros mais exóticos, negros roceiros,

cozinheiros, operários, etc.” (BARRETO, 2010, p. 205). É um ambiente multicultural que não se limita a uma única origem social ou étnica. Igual ao próprio país. Havia um poeta que enlouqueceu porque perdeu alunos e não tinha mais dinheiro para as despesas (BARRETO, 2010, p. 206), “foi o primeiro a me falar e pelo jeito com que o fez, parecia que me esperava ali desde muito tempo”. Ao longo do romance Vicente vai encontrando diversos conhecidos de antes da internação, todos foram parar ali por motivos muito diversos, mas com uma coisa em comum, foram vítimas da pressão causada por problemas que se acumularam. De alguma forma Vicente continuou sua vida social dentro do hospício, com vários companheiros que conheceu no mundo livre. Então, o manicômio vai se tornando uma continuação de sua vida social quando em liberdade.

Outro episódio emblemático está em *Diário do Hospício*, porém a passagem não chegou a ser aproveitada pelo autor no romance. Talvez tenha faltado tempo, pois ela explícita de maneira bem lúcida as questões do dentro e fora e da comparação entre sociedade livre e hospício. Trata-se de um doente que, em um acesso de loucura causado por embriaguez (a garrafa de álcool entrou no hospício com a omissão dos guardas), subiu no telhado do prédio:

Não subira propriamente à cumieira do edifício, mas à de uma dependência, no flanco esquerdo do edifício, onde fica a rouparia. Chegando ao alto, começou a destelhar o edifício e atirar telhas em tôdas as direções, sobretudo para a rua, para as ruas, pois a tal rouparia ficava numa esquina. Entre um e outro arremêso, prorrompia em descomposturas à diretoria e sorvia goles de cachaça, que levava num vidro de medicamentos. Não era a primeira vez que, zombando de todos os esforços da administração, do inspetor e guardas, obtinha aguardente e se embriagava, prêso, no estabelecimento. Desta vez, êle o fazia em presença da cidade tôda, pois na rua se havia aglomerado uma multidão considerável. Jogava telhas e êles se apartavam para a borda do cais que beira o mar, no momento, turvo, e atmosfera fôska. Num dado momento, tirou o paletó. Ficou semi-nu; estava sem camisas. Atirava telhas e berrava. Alguém, de onde nós estávamos, um tanto próximo dêle, gritou-lhe:

– Atira para aqui!

– Não, entre nós, não! Vocês são infelizes como eu.

Continuou, durante algum tempo, nessa pantomima, quando acudiu o corpo de bombeiros com escada. (BARRETO, 2010, p. 84 – 85)

As pessoas que assistem à triste cena do lado de fora incentivam o interno a continuar lançando telhas, e este responde com consciência de quem está são e tem em si apenas o resultado de um desespero que não pode ser calado. “Vocês são infelizes como eu”, marcando a junção entre os dois mundos, a ligação venal que faz o encontro improvável e não desejado dos que estão fora assistindo e dos que estão dentro refletindo a própria sociedade que os

enxerga ali, como num espelho. Ainda, conforme Lima observa, “um grande número de pessoas se juntou para assistir ao “espetáculo” da loucura alheia, sem se dar conta de que presenciava uma espécie de desmascaramento quase carnalizado da instituição manicomial e da sociedade existente fora do hospício, presunçosamente livre e muito menos sã do que se poderia imaginar”. (BARRETO, 2010, p. 42). Neste episódio a mensagem de que “nós somos como vocês” está escancarada duplamente, seja no espelhamento da sociedade que observa nos internos a si mesmos em um momento de demência (causada pelo uso de álcool e não pela loucura), e pela carnavalização que o hospício representa no romance, um “desmascaramento” da instituição como algo sério e científico.

Em três momentos principais Vicente Mascarenhas dialoga com Alexander Petrovich: no primeiro, Vicente, culpado, afirma que “senti muito a falta de minha mulher e toda a minha culpa puramente moral e de consciência, subiu-me a mente... pensei... Não... Não... Era um crime” (BARRETO, 2010, p. 184). Ao contrário de Petrovich ele não estava lá pelo assassinato da esposa como Petrovich, mas tinha culpa “puramente moral e de consciência”, em seguida tenta convencer a si mesmo “não... não...”, mas ao final afirma “era um crime...”. Ele próprio sente que a morte da esposa tem muito da consequência de seu pensamento idealista, e romântico, a respeito de sua “missão”. Um crime foi praticado, esta foi sua conclusão naquele instante, e sua angústia é alimentada justamente pelas idas e vindas de sua consciência, que o acusa e o absolve em um balanço enlouquecedor.

No segundo momento um “rapaz dos seus dezessete anos” o questionou: “- O senhor está aqui por causa de algum **assassinato**? [...] – Deus me livre! Estou aqui por causa de bebida – mais nada” (BARRETO, 2010, p. 185). A pergunta é interessante porque o mais lógico seria que os presos por crime “comum” tenham como destino a prisão e não o hospício. Atentar para isso torna mais factível a proposta aqui colocada, de que este diálogo tem como referência o protagonista Petrovich (o assassino). É como se dissesse “O senhor [**também**] está aqui por causa de algum assassinato [**como Petrovich**]?” A proposta é interessante porque contextualiza uma pergunta que até então não fazia muito sentido naquele espaço. Nesta leitura, a palavra “assassinato” é martelada na consciência fragilizada de Vicente. É como uma sugestão, isso o aproxima de Petrovich, uma palavra aproxima mais um pouco os dois romances, o que era dúvida enlouquecedora (culpa moral e de consciência, ou um crime?) torna-se “assassinato” e finalmente faz de Vicente irmão gêmeo de Petrovich.

O terceiro momento é bem explícito, quando Vicente faz referência direta ao romance de Dostoiévski: “Ele, com os melhores modos, não me dispensou, e não tive remédio: pus-me

nu também. Lembrei-me um pouco de Dostoiévski, no célebre banho da *Casa dos Mortos*; mas não havia nada de parecido. Tudo estava limpo e o espetáculo era inocente [...]” (BARRETO, 2010, p. 183). Aqui a referência tem um tom de ironia, “não havia nada de parecido” refere-se ao espaço ou ao romance? Reduzir a violência do banho forçado com mangueira, obrigatoriamente nu, a um “espetáculo inocente”, também pode remeter mais à comparação da força narrativa e descritiva que Lima Barreto está fazendo entre os dois romances, do que necessariamente entre as duas cenas.

É possível citar, com menor força, mais duas passagens em que pode haver algum diálogo: a narrativa, horrorizada, de um criminoso que “falava-me de seu crime, como se fosse a coisa mais trivial desta vida, um simples incidente, uma pândega ou um contratempo sem importância” (BARRETO, 2010, p. 187). Esta é exatamente a descrição que Petrovich faz dos criminosos do presídio, assassinos frios e sem arrependimento. Levando-se em conta o mesmo argumento anterior do deslocamento de contexto de um assassino para um hospício, parece ser viável a ideia ser uma referência ao romance russo.

Por último, temos a reclamação em forma de questionamento de Vicente, de que “porque o Estado queria-me gratuito, comendo a sua custa, quando era mais simples tomar-me o ordenado e dar-me pelo menos um paletó?” (BARRETO, 2010, p. 207). Aqui esta questão casa com a afirmação de Petrovich de que os presidiários gostavam da prisão para “se livrarem da vida dura” trabalhando “de sol a sol” porque lá “o pão é coisa que não falta” e “o trabalho é muito mais leve” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 60). Aqui a tentativa parece ser de afastar Vicente daquele grupo de pessoas com quem Petrovich convivia. Ao mesmo tempo Vicente também está advogando em causa própria, mesma atitude de Petrovich, ao insinuar que seria melhor que ele estivesse livre para trabalhar e gerar renda do que ficar ali às custas do Estado.

O que realmente distanciava e diferenciava Vicente dos demais internos era a mesma coisa que diferenciava Petrovich, a capacidade de narrar ali naquele espaço silenciador, onde as individualidades eram forçadas a serem destruídas. Narrando, eles transcenderam os muros e transformaram em obras experiências devastadoras:

é imperioso registrar que a estratégia de criar uma imagem de autor adotada pelo escritor – que assume o papel de narrador – baseado em suas próprias experiências no mundo do hospício constituiu-se como mais uma prova cabal da inteligência do romancista, que foi capaz de compreender de maneira prática e pulsante que narrar é, antes de tudo, resistir. No caso particular de Lima Barreto podemos entender que seu ofício, além de preservá-lo da loucura, contribuiu para o aprofundamento da percepção do fato de que mesmo tendo sido conduzido para o hospício como indigente e

apesar de conviver com sujeitos submetidos, muitas vezes, à indignação física, moral e social, sua identidade de ser humano continuou preservada e a confiança de se saber um homem das letras renovado. (LIMA, 2009, p. 48)

#### 4.6 Seria Vicente o próprio Petrovich?

Isso de criar pensamentos novos é sempre tarefa muito delicada [...] e conheço o caso de dois sujeitos que, à força de quererem criar pensamentos novos, acabaram, um no manicômio, e o outro nas estepes da Sibéria... (CARVALHO, 2005, p. 146).

Um dos objetivos deste trabalho é demonstrar que Lima Barreto tem em Petrovich o protótipo para Vicente, ou, de maneira contrária, Vicente veio de Petrovich como modelo de protagonista para este tipo de romance. Que Lima Barreto pensou em *Recordações da Casa dos Mortos* quando escreveu *Cemitério dos Vivos* imagino que não seja mais matéria de dúvidas, pelo que o próprio romancista carioca escreveu nos diários, e mesmo no romance, conforme aqui demonstrado. Conforme afirmou o próprio Lima Barreto:

Não nego que para isso tenha procurado modelo 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 Paz* de Tolstoi, *O Rouge et Noir* de Stendhal, a *Cousine Bette* de Balzac, a *Education Sentimentale* de Flaubert, o *Antechrist* de Renan, o Eça; na estante, 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 descobrir nos grandes romancistas o segredo de fazer. (BARRETO, 1996, p. 60).

Ferreira afirma em seu artigo que “será, por exemplo, na leitura do modelo da narrativa russa que [Lima Barreto] buscará inspiração para a construção de sua visão de arte” (2011, p. 5) e que

Dostoiévski, dentre todos os autores russos, recebeu uma atenção especial de Lima Barreto. O autor de *Crime e Castigo* ficcionalizou a sua vida tal como Barreto também fez. Além disso, o autor russo representou em suas obras as grandezas e misérias de seu país, caminho seguido também pelo escritor brasileiro. Ademais, Dostoiévski registrou seu sofrimento de ser um prisioneiro e Barreto o de estar internado em um hospício. Em *Recordações da Casa dos Mortos*, de Dostoiévski, e *Cemitério dos Vivos*, de Lima

Barreto, os autores transformaram as suas experiências de cárcere forçado em inspiração para a matéria-prima de seus romances. Os sofrimentos no real foram transportados para a ficção. (Idem).

Por fim, ainda para demonstrar como a entrada dos autores russos no ambiente literário brasileiro deixou marcas indeléveis em nossa maneira de criar e ver as obras ficcionais, Gomide diz que:

A presença de alguns escritores russos na literatura e na vida literária brasileira volta e meia é evocada por pesquisadores de tempos e propósitos vários. Sabe-se que houve, na década de 30, certa bruma dostoiévskiana impregnando intelectuais. Ou que literatura russa e problemática social sempre foram companheiras de viagem. A circulação de Dostoiévski e Tolstói seria, então, reflexo de 1905 ou 1917, marcos “naturais” desse caminhar. E Lima Barreto o escritor filo-eslavo por excelência. São fenômenos reais e importantes. Em geral, mais pressentidos e esboçados do que efetivamente destrinchados. (2004, p. 13)

O quanto de Petrovich tem Vicente é uma questão que merece algumas reflexões. Não se trata de uma cópia, coisa que por alto já se descarta: Vicente é de origem humilde, uma classe média baixa como o próprio criador; Petrovich é um nobre, ainda que decadente, é reconhecido como um nobre por seus colegas de claustro e recebe dinheiro na prisão, de amigos leais, para não padecer como os demais, também conforme já demonstrado. Então não se trata de uma cópia, uma simples transposição de personagens. É algo elaborado, pensado, que preserva características básicas da construção do personagem que habita um ambiente que **é impróprio para si** e é reconhecido pelo personagem como assim sendo.

Que são heróis deslocados da sociedade, conforme Lukacs explicou ao se referir ao romance moderno “como epopeia burguesa”<sup>2</sup>, também é perfeitamente cabível, mas não é esta a comparação que se faz, nem é este o enfoque, e sim o que os torna capazes de narra rali dentro. Pegou Lima Barreto que características de Petrovich que permitiram a Vicente narrar a partir dos espaços de silêncio? Primeiro porque ambos usavam suas posições (não posição social ou econômica, mas intelectual, uma superioridade da “alma”, do intelecto, como se fossem espíritos esclarecidos e clarividentes) para tentar justificar a injustiça da situação. Lima destacou esta questão em Vicente:

---

<sup>2</sup>Lima Barreto não escapa a isso, basta observar Numa Pompilio de *Numa e a Ninfa* para ver um dos heróis mais deslocados da literatura brasileira, a ponto de perder o protagonismo a partir da metade do romance para o Dr. Bogoloff e retomá-lo ao final.

O arguto narrador, durante o convívio no hospício, passa a distinguir a diversidade dos loucos e alguns internos que, pelo menos na aparência, não davam mostras concretas de insanidade. É importante destacar o grau crítico do narrador que percebe os vários matizes de loucura presentes no cotidiano do hospital e compreende bem que alguns internos ali estavam para se esquivar do alcance da justiça. Ao narrador causava estranheza ainda o fato de que um homem polido e culto pudesse ser um assassino. Aos seus olhos esta situação repercutia como um disparate da existência. A surpresa presente neste discurso pode nos encaminhar, para ao menos, duas leituras plausíveis sobre a questão: a primeira gira em torno de uma possível visão idealizada do narrador sobre as noções de polidez e intelectualidade, como se estas qualidades por si só fossem a garantia da neutralização dos instintos mais primitivos do ser humano; a segunda remete à postura de um sujeito humanista no sentido estrito do termo, para quem a formação cultural sólida mediada pela arte acentuava, necessariamente, o grau de humanidade dos indivíduos, tornando incompatível qualquer ação violenta, sobretudo aquelas que atentassem contra a vida. (LIMA, 2009, p. 32)

Assim como Vicente, Petrovich também compara sua posição à de alguns presos que demonstram alguma lucidez intelectual. Ambos colocam-se em posição de privilegiada estatura intelectual (não moral) para declarar injusto o destino deles. Parece que a primeira leitura proposta por Lima – de que a “visão idealizada do narrador sobre as noções de polidez e intelectualidade” garantissem uma “neutralização dos instintos mais primitivos do ser humano” – é a utilizada pelos protagonistas para justificar o distanciamento dos demais, e não a posição de nobre de Petrovich – decadente e sem autoridade - que se esvazia por completo em Vicente como se Lima Barreto desnudasse o próprio Petrovich da “aura de autoridades pela nobreza” que faria sentido imediato ao leitor. Vicente não pertence a nenhuma nobreza, mas possui a mesma autoridade moral que Petrovich emana.

A posição dos protagonistas revela, segundo Lima, “uma fé quase idealizada na ideia de arte e de humanismo, mas não podemos esquecer que ‘querer ser diferente do que se é tem sido a aspiração humana por excelência’ (VARGAS-LLOSA, 2004, p.21), e, neste sentido, a arte só pode comunicar algo aos inconformados e indóceis com este mundo [...]” (LIMA, 2009, p. 40).

Ocorre que este inconformismo não é “militante”, tanto em Petrovich quanto em Vicente (que vem de um Lima Barreto amadurecido). É um inconformismo sereno, sem gritaria, observando e apontando – graças à autoridade moral que acreditam ter – as incoerências do sistema em que foram inseridos, e que revelam as incoerências do próprio mundo e da sociedade em geral. No caso de Vicente as incoerências são até mais profundas, pois o campo de trabalhos forçados de Petrovich não tem vergonha nenhuma em se apresentar apenas como um lugar para massacrar e domesticar os indesejados, em nada se preocupando



em recuperar pessoas. Há passagens em que Petrovich observa que a maioria das tarefas atribuídas aos condenados era a mais pura prova de inutilidade, como carregar pedras de um lado para o outro ou desmontar barcos: “Todos sabiam que o trabalho era inventado, apenas para que os detentos tivessem o que fazer” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 96).

Já o manicômio tinha a chancela da ciência da época, era lugar aprovado e louvado para aqueles que tinham a mente fraca, e seu objetivo era recuperar os internos, sendo então mais difícil desmascarar esta instituição, ainda mais quando tinha por trás de si todo um aparato de legitimação científica que justificava os excessos ali cometidos. A missão de desmontar a narrativa em torno do manicômio era mais complexa e necessitava ser feita de maneira mais sutil, de dentro pra fora, para que não despertasse a imediata resistência de uma sociedade que acreditava fielmente no hospício como lugar de recuperação.

A comparação entre ambos os espaços será feita de maneira detalhada no próximo capítulo. No momento, importa entender que ambos os protagonistas possuem a mesma visão do espaço que ocupam e que narrar dali é exercer a autoridade moral que acreditam ter. Esta autoridade é a chave que explica narrar de um lugar onde o silêncio é condição central, não há possibilidade de fala para quem está no claustro, estão ali justamente para serem calados. A sociedade não os ouve dali, e ninguém quer ouvir o quem têm a dizer, porque perderam esta possibilidade de fala, que hoje em dia poderíamos chamar de cidadania, ou outra concepção mais sociológica, em casos semelhantes. O que torna a fala deles ainda mais destacada é o fato de que são narradores não fiáveis, não podemos confiar sempre em tudo o que dizem, pois são culpados de seus crimes, não estão presos sem justa causa, não são injustiçados. Talvez, se o fossem, a narrativa seria mais monótona, mais comum, afinal, o grito dos injustiçados não nos causa mais comoção, já estamos anestesiados para as injustiças.

Além do que, na literatura, abundam obras com o tema dos injustiçados, cuja voz já os justifica e os engrandece como mártires: aqui não há mártires, nem Petrovich nem Vicente o são. Não há perseguidos pela sociedade, não há coitados. Nossos narradores-protagonistas são culpados e sabem que são. Mais do que isso, conforme já demonstramos, omitem para seus leitores informações preciosas: a falta de arrependimento, a recusa em falar do crime, o esvaziamento da culpa e da possibilidade de expiação. Vale lembrar mais uma vez que Petrovich praticamente desdenha do fato de ter matado a esposa, e que para ele isso não é tão grave quanto o feito pelos demais assassinos que matam crianças “para ver o sangue correr”, afinal o crime de honra se não era apenas aceito, era tolerado e amenizado, “é comum considerar crimes dessa natureza como desgraças recíprocas – para a vítima e para o

criminoso – formando-se posteriormente uma atmosfera de compaixão e tolerância”, “fato que tinha lhe valido a atenuação da pena” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 12).

Em Vicente o processo é mais velado e sutil – portanto controverso – mas sua culpa fica patente quando não abre mão dos sonhos de “intelectualidade” para sustentar a família, levando sua esposa a um desgaste físico e mental na miséria profunda em que são jogados: Vicente cai no abismo e leva junto a família, pelo orgulho de não “[...] aceitar um lugar subalterno, sentia-me capaz de outra coisa” que não “fariam sepultar [...] as ideias e abafar a paixão com que elas deviam ser expostas”. (BARRETO, 2010, p. 200). Vicente é um pseudointelectual que se recusa a trabalhar e a assumir sua condição de pai de família, não quer aceitar a realidade preferindo viver no mundo de seus sonhos. Pseudointelectual porque não toma sua missão como razão de viver, mas apenas para se convencer de que não deve tomar outro caminho. Seu discurso é vazio porque não está fundamentado em nenhuma ação ou atitude concreta que possa nos convencer da importância de sua luta e suas ideias. Tudo está apenas no campo da teoria e do convencimento do leitor.

Estes narradores infiéis dão maior complexidade às obras, pois os autores fogem da tentação de lhes conferir a facilidade que a injustiça e a martirização lhes concederiam, tornando-os humanos no sentido mais concreto da palavra e dando ao leitor a oportunidade de não conviver com santos ou sofredores, mas com personagens cuja qualidade é terem a envergadura moral de quem sabe estar no inferno e precisa narrar para sobreviver e para garantir, graças ao monopólio desta narrativa, a autoridade moral, para não se tornarem como os colegas de claustro e assim se afogarem na multidão dos erráticos e dos calados.

Conforme afirma Lima: “Ambos os narradores fogem da morte, física e intelectual, morte da capacidade de serem e se sentirem humanos, a morte em vida” (2009, p. 79), Daí que “a internação é uma condenação a morte e narrar é resistir, reafirmar os sentidos da sua existência” (2009, p. 79). Com isso, pretendem não mergulhar no turbilhão de mortos-vivos que se quer fabricar no claustro. Narrar é resistir e resistir é trazer à luz o fato de que o claustro não se distancia do mundo livre, da sociedade em que conviviam antes. Ao apresentar este discurso, esta narrativa, eles o fazem não com narradores heroicos, perfeitos, mas como narradores não confiáveis que omitem seus pecados, suas falhas.

O desespero das omissões é em tentar demonstrar que ambos não pertencem àquele mundo, que são culpados, mas que aquela culpa não permite serem tragados para o limbo do silêncio.

Tanto Vicente Mascarenhas quanto Alexander Petrovitch narram de locais equivalentemente isolados, separados também pelo tempo. O tempo da narração difere do tempo de suas confissões. Conforme afirma Genette (1979, p. 31), “a narrativa é uma sequência duas vezes temporal [...]: há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e tempo do significante)”. A afirmação é mais clara em *Recordações da casa dos mortos*, onde o autor usa o recurso das cartas e de um narrador anônimo inicial que as apresenta. O esquema temporal seria:

Tempo da narrativa	“Tempo da coisa-contada”
Narrador anônimo apresentando Petrovich e as cartas que ganhou (tempo presente)	A narrativa de Petrovich que está nas cartas (tempo passado)

Já em *Cemitério dos vivos*, não há o recurso das cartas nem de outro narrador que faça a voz do presente, mas faz referência às lembranças que “verão no decorrer destas páginas que são mais que uma simples obra literária”.

Tempo da narrativa	“Tempo da coisa-contada”
Vicente explica seus sentimentos e sensações e mostra suas confissões “nas páginas” em forma de “obra literária” (tempo presente)	Vicente narrando os tempos do hospício e seus diálogos com os internos e médicos, e as lembranças de um tempo anterior, quando estava casado (tempo passado)

O autor implícito em conjunto com as cartas, em *Recordações da casa dos mortos*, serve para dar maior credibilidade à narração, sendo o narrador anônimo inicial uma figura neutra em relação à história. Lima Barreto optou por fazer de Vicente um escritor que registra em uma “obra literária” suas lembranças, mas não sabemos como esta obra parou nas mãos do leitor hipotético. Para Ricoeur:

É justamente porque o romancista não dispõe de uma prova material a fornecer que ele pede ao leitor que lhe conceda não só o direito de saber o que ele conta ou mostra, mas também de sugerir uma apreciação, uma avaliação de suas personagens principais (RICOEUR, 1997, p.280).

As cartas servem como provas “materiais” dentro do próprio romance. São uma maneira de dar concretude à narrativa dentro da própria narração e balancear o fato de que

estamos lidando com um narrador não fiável (omisso). Em *Cemitério dos vivos* Vicente não tem este apoio muito explícito, ficando sua história como um romance de memórias escrito e lido por um leitor hipotético, porém sem maiores desenvolvimentos e complexidade como há em Dostoiévski.

Apesar de serem inconformados, ambos os personagens não possuem ação, não são agentes de mudança alguma, são passivos espectadores dos acontecimentos. Esta característica está presente em vários outros personagens desses autores, que quando tentam fazer algo causam a própria ruína. É o caso de Policarpo Quaresma (LIMA, 2009, p. 197): “O melhor é não agir, Adelaide; e desde que meu dever me livre destes encargos...”. Assim como Gonzaga de Sá e a outros personagens barretianos, Vicente está “menos propenso a agir que a refletir” (LINS, 1976, p. 112). É o próprio herói do romance moderno luckaksiano.

Petrovich não tem ação nenhuma naquele mundo porque não sabe e não quer ser bruto e animalesco como os demais, Vicente também não pode e não quer lutar, sob o risco eminente de viver trancado ali para sempre. Neste quesito, o hospício é realmente um lugar de resignação, palavra constantemente usada por Vicente. A não resignação, o inconformismo explícito, a resistência pela força ou pela insurreição, resulta em um diagnóstico de esquizofrenia. Negar a loucura dentro do manicômio é prova irrefutável da própria loucura. Tentar provar a sanidade é causar desconfiança de estar fora de si. O hospício exige resiliência, passividade e resignação.

A resistência desses heróis não é pela luta, é justamente pela reflexão individual (LINS, 1976, p. 112). Reflexão esta que tira qualquer possibilidade de o romance ser apenas a história de uma prisão ou um internamento. É ficção, pela reflexão da realidade. O homem desagregado da sociedade, desarticulado, “não relacionado com os demais” (LINS, 1976, p. 112). Não é coincidência que vão para o claustro pelo mau relacionamento que possuem com os outros, mas são obrigados a conviverem com os demais como se fosse uma segunda pena, e ainda terão que retirar reflexões a respeito da experiência. Esta convivência forçada não difere da que tinham antes do claustro, por isso a falta de desespero. O que identificamos é a rotina, como se aquilo já fosse familiar, afinal ali é o mundo, a desagregação que lhes é característica está no enfado da insistência dos erros e injustiças humanas.

O mundo já era um fardo antes de serem expulsos da sociedade. Não havia acordo que pudesse restabelecer o tecido social esgarçado. Em Vicente, este fato fica claro pela introdução e explicação de sua vida pré-manicomial, sua falência como homem intelectual, a incompetência como pai de família, a não aceitação do mundo como lugar a ser ignorado, o

falso sorriso que não chega aos lábios. Em Petrovich, a falência não fica completamente explícita, mas temos a fala do narrador anônimo que descreve a nobreza rural sendo substituída em sua autoridade e prestígio pelos altos funcionários burocráticos. Petrovich pertence a esta nobreza decadente, abandonada, desagregada, e passa a ser o “homem do subsolo”, bem retratado nos livros *Memórias do subsolo* (onde sua única fonte de prazer é maltratar uma prostituta) e em *Uma criatura dócil* (onde o suicídio da esposa é sua culpa indireta, causado pelo desprezo).

A desagregação causa o isolamento e a incomunicabilidade, outra característica compartilhada por ambos. São isolados porque a mensagem que carregam na narrativa não pode ser entendida por ninguém que está no sistema em que estão inseridos; devem se apartar dos demais, pois não se reconhecem como pertencentes àquele mundo e a reflexão como resistência só é possível não se imiscuindo ao ambiente. Portanto, a convivência não significa inclusão ou pertencimento. A incomunicabilidade é consequência natural, ambos tornam-se corpos estranhos no claustro, não conseguem “tocar” o outro, são indivíduos contemplativos, apenas observam, o isolamento é físico, mental e ideológico. Segundo Lins, “esse isolamento e incomunicabilidade está ligado à vida no cárcere e no presídio, mas apenas para demonstrar como é possível narrar a partir destes locais”. (LINS, 1976, p. 36 e 37).

Lima Barreto construiu a maioria de seus personagens desta forma: Isaias Caminha – de uma das únicas obras (junto com *Cemitério dos Vivos*) em que o narrador é o personagem principal (personagem narrador), também é um narrador contemplativo, mais observador e menos atuante. É quase um narrador externo, incomunicável, assim como em *Policarpo Quaresma* e outras obras barretianas. Esta, aliás, é a característica dos três primeiros livros de Lima Barreto, denominados por Lins como a “trilogia da incomunicabilidade e do isolamento”. Daí temos a figura do flaneur, protagonista observador e descritivo, que se mantém distante dos acontecimentos, central em algumas obras de Lima, como *Vida e morte do escritor Isaias Caminha*. A observação do cenário, do espaço, é parte da obra, como em *Numa e a ninfa*.

Apesar de ser o mundo desencantado, Lima e Dostoiévski experimentam outra face do romance burguês: a história e a experiência dos degredados, dos esquecidos e dos humilhados. Estes ainda têm o que contar, o que dizer, o que narrar. Os heróis são problemáticos e desagregados, mas os romances não falam sobre o vazio do mundo, esta foi uma nova maneira de denunciar sem ser militante, “Não reclamei, não reclamo, não reclamarei; conto unicamente” (Barreto, 2010, p. 183-184), diz Vicente. A história sendo contada sem protestos

ou insurreições, quer vencer não pelo convencimento, mas pela força da própria narrativa, pela sutileza e ao apelo dos que pela sensibilidade soubessem decifrar as incongruências, contradições e mentiras que encobriam as funções daquelas instituições.

Os protagonistas mostram os degredados não como partes de uma classe social, mas como indivíduos com personalidade e vontades próprias, não estão interessados em montar uma narrativa coletiva, de união e confronto com o mal maior. Cada um está em seu canto, desmobilizado, quieto, com seus medos, suas preocupações e sonhos (e também pecados).

Resta entrar no assunto sempre em voga da relação entre ficção e realidade, que toca aos dois romances. Buscar uma linha limítrofe entre Petrovich/Dostoiévski e Vicente/Lima Barreto é uma controvérsia que parece sem limites. Separar ficção de realidade nas condições em que os dois romances foram construídos é trabalho constante e sujeito a críticas e questionamentos de quem entende as questões sociais e de denúncia como centrais nestas obras. Para Adorno, o “o real é ficção no romance” (ADORNO, 2003, p. 45), e a experiência dos escritores não pode ser entendida como pura e simples transcrição dos fatos vividos como em um livro de memorialística. Ocorre que o jogo entre real e ficção parece agradar aos romancistas na medida em que levam as comparações a situações limítrofes, dando razão aos que não entendem a ficção como fenômeno que sobrevive independentemente da realidade. Mas Petrovich não é Dostoiévski. Em carta que escreveu a seu irmão faltando poucos dias para sair da prisão, o escritor russo relata uma situação mais crua e deprimente do que a vivida por seu personagem. Descreve, por exemplo, um general que tinha um comportamento parecido com o dos presos: bebia demais e arrumava qualquer pretexto para brigar e castigar algum prisioneiro. Tal figura foi abrandada no romance, permanecendo a maldade, mas com a dignidade de sua patente. A convivência com os detentos foi também mais cruel, sendo que em momento algum conseguiu manter conversa ou amizade com eles. O que havia era apenas ódio e ressentimento pela posição de nobre do escritor:

é uma gente grosseira, desesperada, endurecida. Neles, o ódio aos nobres ultrapassa todo e qualquer limite, razão pela qual nos receberam (a nós, da nobreza) com hostilidade e uma alegria maldosa de nos ver lançados na infelicidade. Eles teriam nos triturado se pudessem. Imagine como tínhamos de nos defender, uma vez que precisávamos viver, beber e comer na companhia deles ao longo de anos, sem ao menos ter a oportunidade de nos queixarmos dos inúmeros e variados ultrajes a que nos submetiam. “Vocês nobres bons de bico nos devoraram. Antes você era o senhor aquele que torturava o povo e agora aqui está você, o mais rebaixado dos baixos, transformado em nosso semelhante”. [...] a única coisa que nos salvou foi nossa indiferença, nossa superioridade moral [...] (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 315)

Portanto, foi o escritor quem deu aos prisioneiros uma aura mais civilizada, e criou cenas de convivências mais harmônicas com alguns raros prisioneiros, coisa que em sua experiência real não houve.

Lima Barreto também faz dos personagens do manicômio seres mais humanos e comunicativos do que aqueles descritos em *Diário do Hospício*. Em geral, a convivência com os internos era breve e não resultava em grandes diálogos. Mesmo Vicente tem pouco de Lima Barreto, é obcecado, vê na vida intelectual passagem para o sucesso e o reconhecimento público (embora ambos observassem a academia com reticências). Ademais, os romances não pretendem se limitar a contar uma história em forma de denúncia social, eles transcendem esta barreira.

Como afirma Adorno: “Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo”. (2003, p. 57). Ambos não reproduzem apenas a fachada: a realidade é apenas porta para um raciocínio mais amplo e complexo: o claustro é imagem e semelhança da sociedade livre, e a possibilidade de jogar com o microcosmo da sociedade reproduzido ali permite desnudar tanto o próprio sistema de clausura que se pretende cientificamente correto (não tanto no caso do presídio, ali não é necessária uma máscara muito bem construída) quanto a própria sociedade que está ali representada e é constantemente posta em seu espelho por meio das comparações, às vezes mais explícita e às vezes mais sutis. Esta comparação em determinados momentos coloca o leitor em dúvida se é sobre o presídio/hospício ou sobre a própria sociedade, esse é o grande diferencial que permite a ambos os romances não se limitarem a ser meros replicadores da realidade ou apenas livros de memorialística. É necessário que a obra de arte redesenhe a realidade do mundo, de forma que nosso olhar automatizado, que banaliza a realidade, sofra o processo chklóvskiano de estranhamento. Este é o processo para que nossa mente volte a refletir sobre a realidade, conforme Adorno:

A realidade da obra não tem compromisso com a realidade racional da vida, caso tivesse apenas estaria justificando os causadores desta realidade, é na medida em que esta realidade é desautomatizada, colocada em outro patamar de exposição literária, podemos dizer que fazemos da realidade uma obra de arte, aí ela já não é mais a realidade, mas sim uma ficção. (2003, p. 57).

Não poderia ser mais completa a explicação para entender a ligação entre ficção e realidade. É a própria realidade, a rotina que massacra, que nos faz adquirir o olhar

automatizado que reduz o sofrimento humano a um fenômeno natural, algo sobre o que já não refletimos mais, devido aos excessos de informação que recebemos diariamente. As notícias das prisões e dos manicômios já não tiram nosso sono, não prestamos atenção ao sofrimento alheio. A visão que temos da prisão e dos hospícios nestas obras literárias conduz nosso olhar para outras questões – o claustro como continuação da sociedade –, e assim a realidade torna-se matéria para a obra de arte, que, ao desautomatizá-la, já não é mais a realidade, e sim ficção que nos ajuda a entender e se espantar com a realidade.

A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a auto-alienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte (ADORNO, 2003, p. 57).

Ao falar das “relações petrificadas” no romance *Tom Jones*, de Fielding, Adorno observa que “a própria alienação torna-se um meio estético para o romance”, na medida em que estas relações petrificadas perdem a naturalidade e tornam-se quase um pastiche da própria relação entre os homens. Assim, a prisão já não é uma prisão em Dostoiévski, e o hospício já não é um hospício em Lima Barreto. São pastiches da humanidade, é a própria paródia das relações humanas em sua rotina diária. Então, não temos mais livros de memorialística, porque a prisão já não nos interessa como prisão e o hospício também não, seu significado já se expandiu, a experiência real dos autores já perdeu importância, pois não falam delas, falam do mundo, da sociedade. Os presos e os internos convertem-se em nós, em nossos conhecidos, em nossa rotina cansativa e sem sentido concreto. Nesta situação, a solidão e a incomunicabilidade do protagonista fecham-se em um diálogo interior, que é muito próprio nestes tipos de romance em que a reflexão dá lugar à ação e os diálogos cumprem a função de justificar e ratificar o que é refletido pelos protagonistas.

O narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifesta na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar. Imperceptivelmente, o mundo é puxado para esse espaço interior – atribui-se à técnica o nome de *monologue intérieur* – e qualquer coisa que se desenrole no exterior é apresentada da mesma maneira como, na primeira página. (ADORNO, 2003, pag. 59).

Ambos os narradores utilizam o monólogo interior porque é a forma ideal de expressar a reflexão intelectual que substituíra as ações dos protagonistas. Em Lima Barreto, esta forma representa uma transformação em seu estilo, que muda paulatinamente desde os extensos



diálogos no começo de sua vida de escritor (*Vida e morte de e Isaias Caminha, Policarpo Quaresma, Numa e a ninfa*) e termina irreconhecível em *Cemitério dos vivos*, onde a rotina, a lentidão e a resignação dão o tom, dando a impressão de que o protagonista carrega um peso sobre os ombros - e de fato carrega.

Assim sendo, percebemos que *Cemitério dos vivos* é um romance da maturidade de Lima Barreto, que já não pensava em denúncias ruidosas como no início – quando praticamente dava os nomes de seus desafetos aos personagens mau-caráter de suas obras. Lima Barreto muda o ritmo e o tom de sua linguagem, aproximando-se mais de uma literatura que “desautomatiza” a realidade, conforme citado em Adorno e conforme Romeiro adverte:

Assim sendo, o cerne da ficção romanesca esta em problematizar a realidade, propor questionamentos, expor a interioridade dos seus recursos, a intimidade da confecção narrativa e representar por meio da literatura um mundo de possibilidades.

O romance configura-se, desse modo, como um ardil designado a provocar uma reflexão psicológica profunda, pois a ficção desempenha como papel primeiro o de satisfazer os desejos humanos, o de representar uma suposta realidade para que os sonhos de ter e de ser se concretizem pelo plano da arte que possui esse poder de realização das utopias do ser humano e, por meio da fantasia e da imaginação, pode-se abrandar a pretensão humana de realização plena. Mais uma vez, pode-se recorrer as afirmações de Vargas Llosa sobre a natureza da ficção: “[...] somos mais e somos outros, sem deixar de ser nós mesmos. Nela nos dissolvemos e nos multiplicamos, vivendo diversas vidas além da que temos e das que poderíamos viver se os confinados no verídico, sem sair do cárcere da história”. (ROMEIRO, 2009, p. 42-43).

## 5 - CAPÍTULO IV – A PRISÃO E O HOSPÍCIO: ESPAÇOS DE SILÊNCIO (O ISOLAMENTO DO NARRADOR)

*Se havia corvos não sei, porque há metáforas de que é prudente sempre duvidar.*  
Helder Macedo

### 5.1 Prisão e hospício como gestão da pobreza e dos indesejados

É interessante como em um olhar mais detido podemos chegar à conclusão de que a prisão e o hospício, em certo sentido e em determinado contexto histórico, cumpriram a mesma função social. Claro que, mesmo nestas circunstâncias específicas, havia diferenças que não podem ser ignoradas.

Não é intenção deste capítulo aprofundar-se nos aspectos sociais da relação entre sociedade e claustro (prisão, manicômio), mas não podemos fugir da necessidade de explicar algumas questões desta relação que são importantes para esclarecer o significado explícito e implícito destes locais para o momento histórico relacionado.

Em determinado momento do capítulo III apresentei a ideia de que o hospício possui significados mais completos e implícitos do que a prisão na representação social destes locais. O motivo não é difícil de compreender: a prisão é o lugar onde pessoas altamente indesejadas devem ser isoladas da sociedade, e o grau desta rejeição permite que não haja a necessidade de complexas narrativas justificadoras e legitimadoras. Pelo contrário, fazem parte da pena dos condenados, ainda que oficialmente negadas em locais mais “civilizados”, as condições precárias, a má-alimentação. A prisão não é um purgatório, ainda que a ideia oficial assim a trate: o presídio deve ser o próprio inferno, e a preferência é que os que lá estão não saiam com vida, ou ao menos a maioria. Desta forma, a crueza da prisão justifica a si mesma. Nada há para ser convencido: faz-se o mal, paga-se com sofrimento. É o que poderíamos chamar de representação social do presídio. Esta representação, por ter uma força de coesão muito forte (difícil encontrar alguém que não concorde com as péssimas condições de vida como parte da pena), afasta o presídio de metáforas que o comparam ao mundo real, o dentro e o fora estão mais afastados. Assim são necessárias técnicas narrativas e metafóricas mais fortes e coesas para convencer o leitor de que o dentro e o fora são partes de um todo, uma vez que a aceitação desta metáfora pode levá-lo à perturbadora ideia de que os prisioneiros e os homens livres, de bem, são semelhantes de alguma forma, o que cria certo mal estar.

O hospício segue outra lógica. Ele não nasceu com a função de castigar, mas de curar. É o lugar onde pessoas com problemas mentais de vários graus e naturezas vão tratar-se, para obter a cura e voltar ao convívio do restante da sociedade. Portanto, é um local de passagem, cujo tempo de internação deve ser apenas o suficiente para voltar à sanidade. O grande problema é que sua função foi deliberadamente modificada ao longo do tempo, de forma que foi necessária uma gama de teorias e narrativas que fundamentassem, justificassem e legitimassem a sua existência conforme suas atribuições foram mudando. O sanatório aos poucos vai deixando de ser o lugar da cura dos doentes mentais e vai se tornando uma espécie de prisão, não de criminosos, mas de indesejados sociais de outros tipos, pessoas que de alguma forma não se adaptaram às regras implícitas e explícitas da sociedade. Estes indesejados não cometeram crimes estabelecidos no código penal, mas ultrapassaram as fronteiras do aceitável na sociedade de seu tempo. As internações começaram a serem feitas com critérios cada vez mais abrangentes e generalistas. Para sustentar estas mudanças, todo um arcabouço teórico precisou ser movido. Cientistas, médicos e autoridades em geral “martelavam” em constância a necessidade e os benefícios do internamento para pessoas que tivessem algum tipo de descontrole social, para as mulheres o termo “histerismo” popularizou-se e passou a ser a sentença justa e definitiva para todo tipo de desvio, por mínimo que fosse, que atrapalhasse as políticas públicas patriarcais. As mulheres “histéricas” poderiam ser desde aquelas que lutavam por direitos iguais até aquelas mais conservadoras e caladas que se revoltavam repentinamente com a traição do marido político, por exemplo, ou até aquelas que não se revoltavam, mas tornavam-se estorvo no desejo do marido de trocar rapidamente de companheira, sendo preciso interná-la em uma unidade de tratamento.

Há livros que tratam, de forma complementar, destas questões complexas do internamento como forma de controle e planejamento social: em *O desejo da nação*, Miskolci aprofunda-se no imaginário social do Brasil da virada do século XIX até as duas primeiras décadas do XX, com relação ao que seria o ideal de sociedade para o país: desejo de masculinidade e branquitude. Conforme afirma Rago, as autoridades tinham como objetivo: “interferir tanto na organização das relações sociais e na condução da vida pública como na intimidade das relações afetivas e amorosas, com o objetivo de produzir a nação brasileira, essa unidade imaginária e totalitária” (RAGO, 2012, p. 14), Miskolci complementa:

Se, durante o fim do Império bastava a adesão ao abolicionismo e/ ou à luta pela república para ser reconhecido como um nacionalista, tudo se transforma depois da abolição e da proclamação da república. No novo regime, emerge uma disputa permanente sobre quais os verdadeiros

nacionalistas, luta estreitamente vinculada a concepções divergentes do que era o Brasil e qual deveria ser seu futuro. Em síntese, um debate entre os homens de elite – sobretudo políticos e intelectuais – sobre quem podia fazer parte da comunidade imaginada da nação. (MISKOLCI, 2012, p. 73).

O ideal de identidade que se buscava, “integral, originária e unificada”, foi utilizado pelo Brasil no final do século XIX para estabelecer aquilo que Miskolci chamou de “desejo da nação”: branca, heterossexual, “[...] hostil ao seu passado e [...] hostil à sua população, recusada e temida como parte do que se queria superar” (2010, p. 21).

Os diversos setores da sociedade que tinham alguma forma de poder externavam seu desejo de superar aquilo que consideravam como desvios perigosos para a construção da nação: “para o governo o problema estava na população pobre e mal-educada; para o rico o problema estava no pobre “preguiçoso”; para o homem o problema estava na mulher, fonte de tentações e luxúria; para o heterossexual o problema estava na homossexualidade, principalmente entre os jovens; para os escritores tradicionais o problema estava nos novos escritores que buscavam outras formas de escrita de representação”. (COSTA, 2018).

Para os que aceitavam as políticas de homogeneização restava a clausura, seja em sua própria casa, ou nos muitos manicômios construídos e espalhados pelo país. No prefácio do livro de Arbex (2013), Eliana Brum fala sobre quem eram as típicas pessoas que acabavam presas no manicômio:

Eram um não ser. Pela narrativa, eles retornam, como Maria de Jesus, internada porque se sentia triste, Antônio da Silva, porque era epilético. Ou ainda Antônio Gomes da Silva, sem diagnóstico, que ficou vinte e um dos trinta e quatro anos de internação mudo porque ninguém se lembrou de perguntar se ele falava. [...] Cerca de 70% não tinham diagnóstico de doença mental. Eram epiléticos, alcoolistas, homossexuais, prostitutas, gente que se rebelava, gente que se tornara incômoda para alguém com mais poder. Eram meninas grávidas, violentadas por seus patrões, eram esposas confinadas para que o marido pudesse morar com a amante, eram filhas de fazendeiros as quais perderam a virgindade antes do casamento. Eram homens e mulheres que haviam extraviado seus documentos. Alguns eram apenas tímidos. Pelo menos trinta e três eram crianças. (2013, p. 1 e 3)

Quem tivesse o azar de ser internado certamente seria vítima de torturas, conforme descreve Brum:

Homens, mulheres e crianças, às vezes, comiam ratos, bebiam esgoto ou urina, dormiam sobre capim, eram espancados e violados. Nas noites geladas da serra da Mantiqueira, eram atirados ao relento, nus ou cobertos apenas por trapos. Instintivamente faziam um círculo compacto, alternando os que

ficavam no lado de fora e no de dentro, na tentativa de sobreviver. Alguns não alcançavam as manhãs. Os pacientes do Colônia morriam de frio, de fome, de doença. Morriam também de choque. Em alguns dias, os eletrochoques eram tantos e tão fortes, que a sobrecarga derrubava a rede do município. (2013, p. 2)

A construção da nação deveria passar pela eliminação paulatina dos indesejados, mas sem o risco de grandes e escandalosos massacres. A hipocrisia e os tabus deveriam servir de tapumes para a limpeza de pensamento e étnica em curso, com a omissão de todos, opressores e oprimidos: a mesma mulher que maltratava os serviçais na tarefa doméstica era a que poderia sumir repentinamente para um internamento compulsório psiquiátrico. Daniela Arbex, em seu *Holocausto brasileiro*, conta-nos como funcionavam estas estruturas manicomial por dentro e traz depoimentos de ex-internos que sobreviveram ao massacre de cerca de 60 mil mortos no Hospício de Barbacena (MG), ao longo de mais de cinquenta anos de existência. O termo “holocausto” é cunhado pela autora não pela quantidade de mortes, mas pela logística montada para levar os internos – havia um trem que passava ao lado da instituição para deixar centenas de pessoas vindas de diversas partes do país, criando a conhecida expressão mineira “trem de doido” – e também pela inércia dos responsáveis em preservar a vida de quem fosse parar ali, inclusive com relatos de vendas indiscriminadas de corpos para universidades de medicina.

Neste quadro, temos o hospício e a prisão tornando-se lugares de gestão da pobreza e dos indesejados em um projeto de modelamento social de natureza homogeneizadora pelo enquadramento dos diferentes, sujeição dos insubordinados e pacificação das demandas sociais (via repressão estatal). Para não incorrer no erro de simplificar a questão, é necessário afirmar que havia sim doentes no manicômio, conforme o próprio Vicente constata, e criminosos perigosos na prisão também, conforme Petrovich deixa claro. É na mistura do justo e do injusto, da coerência e da incoerência, que este tipo de ideia se perpetua. A justiça e a coerência encobrem a injustiça e a incoerência, deixando claro que seria um processo difícil olhar para ambos os sistemas funcionando na prática e constatar irregularidades à vista. A função social destas instituições sempre sobressalta as possíveis funções implícitas.

O projeto de nação como foi pensado, tratando “os desviantes como anormais”, (MISKOLCI, 2012, p. 15), excluindo os que pensavam e agiam de forma diferente, exigia uma gestão mais cruel da pobreza, como foi no famoso e já citado episódio do “bota-abaixo” carioca, projeto sanitaria que visava criar um centro mais dinâmico e “europeu” na capital fluminense. O que caracteriza esta “gestão” é a impossibilidade de se resolver de forma definitiva as questões ligadas à miséria, já que a própria sociedade era criadora de

desigualdades de efeito irrefreável e abissal. A necessidade da gestão dos pobres sempre foi necessária, o que muda com o tempo é o grau de cruzeza e humanismo que se usam na empreitada. Utilizar espaços de confinamento que sejam mais direcionados e específicos, como o presídio, ou mais nebulosos e generalistas, como o hospício, requerem cada um graus diferentes de teorias e narrativas mais ou menos complexas que justifiquem suas existências. O presídio não necessita de uma narrativa elaborada para existir e ser aceito, já o hospício necessita de uma narrativa bem mais trabalhada para ser ratificado. Mais radicais, e apenas para efeito de comparação, os campos de concentração normalmente não precisam de nenhuma narrativa de convencimento, o próprio estado de guerra e de exceção jurídica e constitucional já garante ao mandatário, o ditador, o direito de criar os centros, sem estabelecer regras claras para a sociedade de quem pode ou não pode ser enviado para lá.

O aspecto da gestão da pobreza, que serve como chave para entender o tratamento dados aos mais pobres, vem da imagem dos miseráveis como pessoas a serem punidas: neste contexto a pobreza é uma culpa, um crime cometido por quem não teve a capacidade de erguer-se a patamares mais elevados da vida social e econômica, conforme explica Machado:

A própria visão que se tinha dos pobres foi modificada com o advento do mercantilismo e com a melhoria das condições econômicas na sociedade. Pavarini e Melossi relatam que, no modelo colonial, a pobreza era vista como algo natural na sociedade e mesmo imprescindível, consoante típica leitura religiosa do fenômeno. Aqui não se distinguíamos pobres culpáveis dos não culpáveis. Com o advento da revolução e o início do desenvolvimento capitalista, rompe-se com esta visão. Passa-se a atribuir culpabilidade à pobreza – a pessoa é pobre por vontade própria -, o que abriu a via punitiva para tratar deste problema social. Nesta fase, elabora-se a hipótese institucional de que se deveriam internar compulsoriamente as massas de pobres, ociosos e vagabundos, onde a administração pública pudesse cuidar da educação através do trabalho (MACHADO, 2015, p. 193).

Ao lado desta ideia, também é preciso destrinchar e esmiuçar a provável consequência deste fato: o fim da sociedade dos direitos humanos e o amadurecimento da sociedade do expurgo. Por sociedade do expurgo entende-se aquela em que seus membros estão autorizados a punirem os elementos que não se enquadram em seus princípios. A autodefesa e o linchamento são apenas alguns dos aspectos presentes neste novo mundo, mas não só, a utilização do aparato repressivo do Estado como a nova (ou a volta) da gestão da pobreza é um sinal deste novo princípio. Não que a pobreza não tenha sido tratada com uso de força física antes: ocorre que a prática não era sistemática e sempre gerava o desconforto público e a desculpa das medidas de exceção quando se argumenta estar perdendo o controle da

situação. Ocorre que, agora, a exceção é a regra: toda reclamação e possibilidade de protesto público gera automaticamente o uso da repressão, inclusive de forma preventiva, principalmente em locais distantes, na periferia, nas favelas, onde o uso da força policial de forma preventiva é já há algum tempo feito de forma sistemática e mortal. Tudo consentido por grande parte da população, que acredita estar sendo feita justiça e prevenção.

Em seu artigo, Machado afirma que

A história do sistema penitenciário é, em linhas gerais, a narrativa da opressão dos pobres, sejam estes os camponeses, no sistema feudal, ou os proletários, no capitalismo, por uma estrutura de poder arquitetada para se autodesenvolver livre dos inconvenientes gerados por aqueles colocados à margem da sistemática implantada. Esta simples constatação pode parecer, em uma primeira leitura, reducionista. Todavia, embora não sejam desprezados outros elementos na formação da pena privativa de liberdade, tal como o religioso, o fator econômico norteia o desenvolvimento das punições mais do que qualquer outro. (MACHADO, 2015, p. 189).

O autor demonstra que a prisão, que em teoria deveria ser um lugar alcançável a todos, não o é na prática, pois o sistema judicial divide seus réus em duas categorias: os que podem pagar multas e fianças e os que não podem, devendo pagar com tempo de vida. Esta situação por si já gera injustiça, pois se ambos são culpados de crimes, não pagam seus crimes da mesma maneira. Então, a situação aqui posta não trata de injustiça criminal (não se trata da defesa de bandidos, como se diz), mas sim de injustiça penal, que acaba filtrando os encarcerados: quem possui dinheiro paga sua pena de forma pecuniária, quem não tem paga com tempo de vida.

Outro fator de destaque é que a quantidade de desempregados tende a ser cada vez maior do que a capacidade de gerar emprego pelas sociedades. Então, é crescente uma classe perigosa de “inúteis” que precisa ser controlada e vigiada. Estes não poderão ser incluídos porque não conseguem trabalho e renda para participar da sociedade do consumo, formando uma “panela de pressão” que necessita ser constantemente vigiada. Esta pressão ocorre basicamente nas periferias, pois para os desempregados das classes médias o discurso é o da “capacitação para o empreendedorismo”, aceito rapidamente para quem o discurso do “made self man” sempre fez total sentido.

Apesar de a reflexão ser baseada na contemporaneidade, estas ideias foram sendo amadurecidas ao longo do século XX, e testadas das mais diferentes formas há longo tempo. Na prisão este processo é mais longo e antigo, no hospício é mais recente e envolve aspectos

mais elaborados para permitir o encarceramento de pessoas que não necessariamente cometeram crimes. Enquanto a defesa do sistema prisional é fácil e natural de ser feita, a defesa das instituições manicomiais sempre foi feita necessitando de um grande aparato científico, político e social que a justificasse, pois os que ali estavam internados não haviam cometido crimes comuns, mas de alguma forma não poderiam viver em liberdade. Uma vez justificado seu internamento com bases “científicas”, provavelmente jamais teriam sua liberdade novamente.

Arbex deixa claro que a instituição manicomial tornou-se em pouco tempo um reduto de segregação, parte de um plano de faxina étnica, política e de costumes, um instrumento de planificação e de homogeneização da sociedade nos planos ético, moral e político. O manicômio

tornou-se destino de desafetos, homossexuais, militantes políticos, mães solteiras, alcoolistas, mendigos, negros, pobres, pessoas sem documentos e todos os tipos de indesejados, inclusive os chamados insanos. A teoria eugenista, que sustentava a ideia de limpeza social, fortalecia o hospital e justificava seus abusos. Livrar a sociedade da escória, desfazendo-se dela, de preferência em local que a vista não pudesse alcançar. (ARBEX, 2013, p. 11)

Neste processo de separação e “higienização”, a principal ferramenta era a desumanização dos internos, impedindo-os de falarem, de terem opinião, de pensarem, de terem qualquer tipo de individualidade e identidade. Também podemos entender este processo como a maneira encontrada pelos próprios funcionários para continuarem sua rotina institucional sem haver qualquer crise moral: se os maus tratos estão sendo praticados contra pessoas que se entende não pertencerem à categoria dos humanos. A relação de empatia desaparece, ficando mais suportável aplicar os choques elétricos e remédios que tinham como única finalidade controlar, castigar e intimidar os internos.

Arbex nos mostra as semelhanças da chegada do trem com os novos internos e dos trens que chegavam aos campos de concentração:

Ao receberem o passaporte para o hospital, os passageiros tinham sua humanidade confiscada. Os recém-chegados à estação do Colônia eram levados para o setor de triagem. Lá, os novatos viam-se separados por sexo, idade e características físicas. Eram obrigados a entregar seus pertences, mesmo que dispusessem do mínimo, inclusive roupas e sapatos, um constrangimento que levava às lágrimas muitas mulheres que jamais haviam enfrentado a humilhação de ficar nuas em público. Todos passavam pelo



banho coletivo, muitas vezes gelado. Os homens tinham ainda o cabelo raspado de maneira semelhante à dos prisioneiros de guerra. Após a sessão de desinfecção, o grupo recebia o famoso “azulão”, uniforme azul de brim, tecido incapaz de blindar as baixíssimas temperaturas da cidade. Assim, padronizado e violado em sua intimidade, seguia cada um para o seu setor. Os homens eram encaminhados para o Departamento B, e os que tinham condição de trabalhar iam para o pavilhão Milton Campos, onde, em razão dos pequenos dormitórios, ficavam amontoados, sendo obrigados a juntar as camas para que nem todos dormissem no chão. As mulheres andavam em silêncio na direção do Departamento A, conhecido como Assistência. Daquele momento em diante, elas deixavam de ser filhas, mães, esposas, irmãs. (2013, p. 24).

Esta citação impressiona pela semelhança com relatos que temos do desembarque dos judeus nos campos de concentração. Podemos hipoteticamente raciocinar que o processo é sempre igual, não importa a situação, faz parte da desumanização dos indivíduos. A retirada de qualquer identificação permite que desapareçam todos os traços de individualidade, conforme vemos no trecho a seguir:

Nesta condição, viam-se despidas do passado, às vezes, até mesmo da própria identidade. Sem documentos, muitas pacientes do Colônia eram rebatizadas pelos funcionários. Perdiam o nome de nascimento, sua história original e sua referência, como se tivessem aparecido no mundo sem alguém que as parisse. Outros recebiam a alcunha “Ignorado de Tal”. (2013, p. 25).

Para desumanizar é preciso retirar qualquer identidade e individualidade, formando uma massa uniforme onde antes havia indivíduos humanos. Conforme dito anteriormente, havia um projeto de nação em andamento, que não se limitava a questões econômicas, mas também sociais e morais.

Muitas ignoradas eram filhas de fazendeiros as quais haviam perdido a virgindade ou adotavam comportamento considerado inadequado para um Brasil, à época, dominado por coronéis e latifundiários. Esposas trocadas por amantes acabavam silenciadas pela internação no Colônia. Havia também prostitutas, a maioria vinda de São João del-Rei, enviadas para o pavilhão feminino Arthur Bernardes após cortarem com gilete os homens com quem haviam se deitado, mas que se recusavam a pagar pelo programa. (ARBEX, 2013, p. 25).

Lima Barreto compara as instalações em que ficou com elementos de uma prisão:

É indescritível o que se sofre ali, assentado naquela espécie de solitária, pouco mais larga que a largura de um homem, cercado de ferro por todos os lados, com uma vigia gradeada, por onde se enxergam as caras curiosas dos

transeuntes a procurarem descobrir quem é o doido que vai ali. (BARRETO, 1961, p. 54).

Estes elementos vão metamorfoseando o manicômio em uma cadeia, e os que ali estariam para serem tratados agora estão cumprindo pena por crimes desconhecidos. Vicente narra sua estadia naquele local não como quem está tratando uma doença, mas como quem está preso por ter cometido algum ato infracional, demonstrando o limite e a fronteira entre a violência implícita e a explícita do Estado. Violência implícita, porque aquele não é local de punição judiciária ou cumprimento de pena, e não é o que se espera de um hospital. O limite entre a função oficial e o que realmente ocorre dentro da instituição é externalizado pela comparação constante que Vicente faz do manicômio a uma prisão. Sobre a violência implícita, Lucas (1986, p. 7) explica que “o esquema de ocultação da violência se projeta no organismo social. A indústria cultural, por exemplo, é utilizada, nas sociedades contemporâneas, para tornar imperceptível a rede de restrições que limitam ou mutilam o homem no uso de sua liberdade” e que um dos modos de restrição é a física “confinando-as em celas, hospitais psiquiátricos e assim por diante”. Lucas (1986, p. 9) esclarece que “só quando o confinamento de conduta simbólica ou socialmente informal fracassa, ou prova ser inadequado, recorre-se ao confinamento físico, ou socialmente formal”, apontando para o fato de que o manicômio pode ser usado para corrigir condutas que socialmente são consideradas impróprias para determinados setores que detêm o poder, e que não puderam ser corrigidas através da restrição simbólica e social.

Para entender a violência simbólica e a violência implícita é preciso reconhecer a necessidade do Estado de praticar a violência. Citando Maffesoli, Lucas diz que “o poder ‘... está sempre presente no corpo social. Além disso, é frequente e fácil demais ligar a força e a violência à ação do poder’” (1981, p. 22 *apud* 1987, p. 9). É por estar presente em toda a sociedade que o Estado precisa ter o monopólio da violência, legitimando-a, só a violência do Estado é legal e legítima. Para evitar possíveis revoltas e utilização massiva de violência, o Estado divide seu uso em níveis diferentes como forma de intimidação e aviso, e também objetiva sempre atingir graus mais implícitos de violência quanto mais democrático for o regime – porém, em momento algum a violência extingue-se. Conforme a necessidade da situação graus mais explícitos de violência podem ser utilizados, indo da violência mais implícita e simbólica, como a coerção por meios educacionais e sociais, até a violência explícita e mais brutal, mesmo em regimes tidos como democráticos.

## 5.2 Espaços de silêncio

Tanto a prisão quanto o hospício, apesar de suas peculiaridades, possuem algumas características em comum no plano literário: são lugares onde seus ocupantes, os enclausurados, não têm permissão para falar, e mesmo quando falam têm suas vozes caladas e descreditas. Quem fala da prisão é alguém que foi apartado da sociedade por ter cometido um crime, portanto sua voz não tem importância nenhuma, deve ser ignorada, pois é a voz de alguém que escolheu o “caminho do mal”. Ao cometer um crime, abriu mão de ser ouvido por seus iguais na sociedade. O interno do hospício não pode falar, pois perdeu o juízo, não tem autonomia e capacidade mental para externar suas ideias, que portanto devem ser ignoradas. É a voz da loucura e da falta de razão.

Ambos estão isolados porque não possuem legitimidade nem da sociedade nem dos internos. Petrovich é claro ao afirmar que sua posição de nobre deixa-o em situação ruim junto aos demais presos. Ninguém o respeita e acham interessante a ideia de um nobre estar preso ali com eles, passando as mesmas agruras: “É comum implicarem com gente da antiga nobreza. Embora ali coisas como cidadania e título nada valham – todos estão reduzidos às mesmas condições – os nobres não são considerados companheiros [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 37).

Vicente considera-se um intelectual, sabe que não é louco, mas negar a loucura dentro do hospício é prova maior de loucura, portanto a resignação é o caminho possível.

Apenas os dois personagens podem narrar, possuem clareza de suas condições. O que une o interno manicomial e o prisioneiro é justamente a impossibilidade de viverem junto com os demais, não há companheirismo, no máximo alguma solidariedade com a situação, mas reconhecimento de irmandade ou empatia e sentimento de igualdade não são possíveis de aparecerem em seres que em nada se igualam aos demais.

Desta solidão narrativa surge o fato de que as falas dos demais detentos são sempre filtradas pelos narradores, chegam até nós pela visão dos protagonistas. Onde se espera um testemunho espontâneo das vidas que ali estão, surge apenas o ponto de vista do narrador que controla o ritmo dos acontecimentos e a fala dos demais enclausurados.

Este controle fica mais evidente em ambientes fechados como a prisão e o hospício. O espaço forçosamente limitado, a grande quantidade de pessoas presas em um claustro, potencializa as possibilidades de eventos catalisadores de conflitos, mas o canal de comunicação é limitado ao que o protagonista vê e passa a seus leitores.

A narrativa de Petrovich é uma sequência de conflitos sucessivos, envolvendo os presos e a incapacidade/impossibilidade de convivência em um locais que são impróprios para a manutenção de qualquer tipo de civilização. A naturalidade com que ocorre esta convivência conflituosa faz com que este seja o modo de vida considerado normal naquele ambiente. É o conflito tornado rotina que dá vazão à narrativa.

Estruturalmente, esta rotina de conflitos manifesta-se na intercalação entre explicações e diálogos dentro dos capítulos. Os capítulos iniciam-se com descrições, discurso indireto, monólogo interior; seguido por diálogos constantes que seguem até a última página do capítulo, onde normalmente Petrovich tira alguma conclusão ligeira a respeito daquela parte.

O imenso abismo que havia entre ele e os demais prisioneiros torna sua narrativa descolada da convivência e da realidade dali, é como se estivesse observando não de dentro da cadeia, como o narrador autodiegético que é, mas de fora, como um narrador heterodiegético. Mesmo os diálogos o deixam isolado dos acontecimentos, sendo este o modo como os demais prisioneiros o tratam. Assim temos um narrador interno, um narrador que participa da história, mas que poucas ações tem no decorrer dela, sendo que sua própria participação no enredo é apartada dos demais: quem protagoniza os acontecimentos são os demais presos, agindo Petrovich como um espectador dos acontecimentos. Talvez seja uma forma de dar destaque aos próprios prisioneiros, servindo o protagonista apenas como ponte entre os diálogos dos enclausurados e o leitor. Não à toa, Petrovich vai capítulo a capítulo apresentando os detentos que têm destaque no romance – Petrov, Luka, Isaias Fomitch, Bakluchin, Akulka – demonstrando como é difícil conhecer as pessoas, a alma humana. De onde se esperam pessoas superficiais, simplórias, surgem personalidades difíceis, singulares e profundas, “convenci-me de que é difícil conhecer um homem, mesmo convivendo tão próximo” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 86).

Apesar do espaço exíguo, a sensação e o tema da liberdade rodeiam a prisão da mesma forma que no mundo da liberdade: por intermédio do dinheiro e dos sonhos dos prisioneiros.

O prisioneiro tem para com o dinheiro uma avidez extrema, maníaca, e exatamente se o gasta loucamente, em bebedeira, por exemplo, isso é prova que o valoriza. E acima do dinheiro, a que o detento dá enorme importância? À liberdade. E não dá o dinheiro ao menos uma ilusão da liberdade? (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 91).

Naquele espaço o dinheiro é destacado como possibilidade de sensação de liberdade, mas é apenas uma ilusão, o que faz deles “grandes sonhadores”, segundo Petrovich:

Acreditariam se eu dissesse que conheci presidiários condenados a vinte anos de trabalhos forçados , e que do modo mais cândido deste mundo dizem coisas do tipo: Pode deixar que quando eu, com a ajuda de Deus, sair daqui, então... – A expressão detento significa por si mesma um homem que não pode querer; mas se tem algum dinheiro, ele acha que pode fazer o que lhe dá na telha... (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 91).

O narrador está sempre resignificando as ideias expressadas pelos prisioneiros, interpretando suas falas ora como ideias absurdas, ora como parte de uma personalidade simplória e ingênua contida nos enclausurados. De certa forma, esta é uma das principais diferenças entre o narrador e os demais personagens: o protagonista está acima dos demais, seja por razões intelectuais, seja moralmente. O que importa realmente não é a posição do prisioneiro, mas a possibilidade de reinterpretar seus sonhos e desejos a partir da posição de um narrador que não pertence àquele mundo, seja o mundo da prisão, seja o mundo social dos detentos.

Por isto insiste-se na possibilidade do filtro do narrador como uma das formas de seu isolamento. Esta visão personalista e filtrada de Petrovich em nada se choca com a tese de que a prisão é um microcosmo do mundo livre. Mesmo com os diálogos e ideias dos prisioneiros sendo filtradas pelo narrador, continuamos a ter as relações humanas do mundo de dentro dos muros, sendo um espelhamento do mundo de fora. Em determinados momentos temos a impressão de que os prisioneiros são apenas bonecos criados para justificar as ideias que Petrovich vai destilando no decorrer do romance. Eles sempre estão comprovando, justificando e afiançando suas ideias. Em parte da mesma forma age o protagonista decaído de *Memórias do Subsolo*, sendo que a diferença é que naquele romance de Dostoiévski suas ideias são teóricas, e não necessariamente os personagens acompanham sua linhas de raciocínio. Em *Recordações da casa dos mortos* não, os personagens estão ali sempre para servirem como prova viva e pronta de suas ideias e ideais.

Cada vez que observamos o romance por este viés, ele fica mais distante de qualquer autobiografia ou memorialística. Fortalece a percepção de que foi meticulosamente preparado para criar no leitor uma dualidade de sentimentos em relação a seu protagonista. Tornando-o um “assassino aceitável”, moralmente superior, não conseguimos compará-lo aos demais prisioneiros. Por mais que tenham personalidade própria e profundidade, estão apenas servindo de exemplo incontestável das ideias de Petrovich, que se ergue moralmente e cresce em virtude e poderosa resignação (quase como um asceta). Aí está o perigo da narrativa deste romance: as cartas, os diálogos dos presos, tudo é amarrado e filtrado por nosso narrador

asceta, que é dono da única versão dos fatos (mais uma vez não posso deixar de citar nosso jagunço Riobaldo de *Grande Sertão*, que deixa “fios desencapados” em sua narrativa, mas não temos outra fonte para verificar sua versão dos fatos).

Oliveira trabalha o conceito de identidade narrativa presente na obra de Dostoiévski. Embora a autora trabalhe a relação entre autobiografia e ficção, constituindo certa relação entre o escritor e seus narradores, procura uma identidade para Petrovich:

A questão biográfica, nesse sentido, vem acompanhada do problema do heroísmo, onde uma determinada figura biografada ocupa um amplo lugar de significações, ou seja, um sujeito é visto como um “herói” e toda a atenção gira em torno dele, esquecendo-se assim outros pormenores [...] Diante da problemática que envolve a biografia, Loriga chama a atenção para o surgimento de uma concepção heroizante imposta pelas biografias, que se pauta na renúncia a si mesmo, no esquecimento da pessoa, da subjetividade, visando assim a uma universalidade. Essa é a maior crítica em relação à biografia nos séculos passados, que aspiravam à totalidade. Na figura de uma pessoa heroica esperavam recriar o mundo a sua volta, e não apenas retratar uma época diante de algumas características. (OLIVEIRA, p. 14).

É evidente que, no trabalho de Oliveira, a busca por uma ligação direta entre a experiência real de Dostoiévski na prisão e seu protagonista Petrovich autoriza-a a pesquisar e problematizar um “heroísmo” do escritor refletido em seu personagem: se *Recordações da casa dos Mortos*, em uma visão mais histórica do que literária, é um romance autobiográfico por definição, então a vida “heroica” e de “superação” de Petrovich nada mais é do que o heroísmo do próprio autor, característica comum às biografias e autobiografias antigas, segundo a autora, onde o biografado surge na figura de um herói do mundo real.

Mas a trajetória de Petrovich parece mais como um escárnio da romantização do herói tradicional, elevado, superior a tudo, impoluto na sua possibilidade de servir de modelo moral e ético para um povo. Sua ascese forçada na prisão é mais fruto de sua impossibilidade de autodefesa, de sua passividade e sua consciência de inferioridade física, e da violência e brutalidade necessárias para sobreviver de igual para igual com os demais. A superioridade intelectual de Petrovich em nada o ajuda ali na prisão, na convivência, ajuda apenas na sua relação com o leitor: serve para sua tentativa de criar e manter uma “verdade essencial”, um tanto heroica, junto àqueles que se dispuserem a lê-lo, por isso o uso das cartas como último ato em vida. Sua versão dos fatos, sua “verdade essencial”, visa a colocá-lo acima de qualquer possibilidade de um contraponto, de outro ponto de vista, outra versão dos fatos. Sabe que dentre aqueles condenados a possibilidade de que alguém venha a dar sua voz como contraponto é mínima, se não inexistente. Que importa a vida sofrida, as humilhações dos

outros presos, o desprezo, se a única voz a contar os fatos será a sua. Não é este exatamente um ato de heroísmo superior, de resistência, que se espera de um herói. Por isso tratar o romance como uma autobiografia com intenção de forjar um heroísmo, a criação de um herói da resistência revolucionária anticzarista, é negar a falta de qualificativos que Petrovich traz consigo. Em nada ele é um herói. E seu autor já o prepara antes de tudo como uma excrescência do combalido czarismo, um ressentido que não tem como se manifestar – por isso seu silêncio? Sua educação? Sua discrição? Não pode ser herói porque não é resistente, não é revolucionário, não é anticzarista, em suma, não é Dostoiévski. É preferível ver Petrovich como o homem do subsolo de *Memórias do Subsolo*, pelo desespero calado, acabado e consciente de sua decadência. Não foi a prisão nem o assassinato da esposa que o tornaram decaído, e sim a constatação de sua queda como autoridade, como referência, como senhor de terras e de gente. Há muita coisa em Petrovich que está nas entrelinhas e que se esconde perigosamente – propositalmente? - na experiência da prisão do autor. Este jogo de esconde-esconde não costuma interessar a historiadores, mais presos à relação história-literatura. É preciso espiar Petrovich muito de perto para separá-lo em definitivo do autor. Imagina-se que o escritor russo esperasse esta separação de seus leitores, afinal é sua famosa polifonia bakhtiniana quem primeiro concebeu a possibilidade de seus personagens terem vida própria, valores próprios que em muito diferenciavam-se dos do criador. Ocorre que esta polifonia é posta à prova e em seu limite quando colocada na situação em que é improvável que muitos enxerguem o romance apenas como uma obra ficcional, quando tudo indica que sua experiência prisional não pode ser deixada de lado na análise do romance. Não só é possível como é desejável, para sair da armadilha montada pelo autor. Fato semelhante ocorre quando escreve suas supostas memórias de viagem, *Notas de Inverno sobre Impressões de Verão*. Sob o pretexto de fazer uma viagem pela Europa e mostrar os costumes e as impressões dos povos que visitou, Dostoiévski critica a aceitação cega do projeto liberal francês por seus pares, intelectuais europeizados e literatos ocidentalizados, sem levar em conta as necessidades do povo russo. De certa forma, a voz de Petrovich é a voz de uma tradição que se cala sem uma discussão clara das alternativas para substituí-la. Se Petrovich não era o melhor representante do povo russo, de seus costumes e tradições, o que o seguiu não era melhor: uma classe de burocratas e tecnocratas que tampouco se importava com os menos favorecidos e que preparava o caminho para uma revolução sem rumos. Dostoiévski, longe de defender Petrovich, apenas anunciava seu linchamento, sua decadência, sem a discussão adequada de para onde aquele processo todo estava caminhando. A voz solitária do

anti-herói Petrovich foi calada sem remorsos, restando suas cartas avisando o povo russo que nada melhor viria depois dele.

Da mesma forma se constrói o romance de Lima Barreto. *Cemitério dos Vivos* ergue-se sobre incertezas a respeito do narrador-protagonista, Vicente Mascarenhas. Uma das primeiras características que se percebe em Vicente enquanto livre é sua intenção de fazer-se ouvir, não pela sua voz, mas por suas ideias e ideais. Seu projeto de vida basicamente é criar uma nova vertente filosófico-literária que posa dar alternativas ao pensamento intelectual e acadêmico vigente no país: fica claro que seu projeto de novo pensamento passa pela ruptura do determinismo social e racial amplamente aceito no país. Este pensamento a ser combatido não fica claro no início do romance, um preâmbulo de como foi para o hospício, mas vai sendo lançado aos poucos justamente quando está na “solidão” do claustro do hospício, solidão essencial como afirmou Blanchot em seu *Espaço Literário*: solidão não física, mas de ideias, abate-se sobre o protagonista.

No hospício a solidão do narrador é mais visível, cercado por loucos miseráveis. A lucidez do protagonista não pode ser revelada sob pena de ser comprovada sua loucura: em um manicômio quem alega estar são apenas dá provas da própria loucura.

No entanto a lucidez existe e ele sabe estar sozinho entre os internos. Neste contexto, sua condição se iguala a de Petrovich: narrador autodiegético que se comporta como heterodiegético, está à parte dos acontecimentos, de sua própria narração.

A razão deste distanciamento dá-se pelo não reconhecimento de sua condição de louco, ou melhor, pela lucidez de consciência de que não está ali pela perda da razão, mas por um problema social: o alcoolismo.

Também estabelece, como Petrovich, uma distância moral e intelectual em relação aos demais. Ali encontra-se solitário, é o único que tem possibilidades de narrar, justamente pelas condições morais e intelectuais.

O exercício de estabelecer uma diferença significativa entre prisão e hospício tem duas vertentes: a primeira é reconhecer ambos os espaços como um claustro, onde as diferenças se minimizam. O claustro como lugar para os indesejados, lugar de silêncio.

O outro caminho é aceitar as atribuições oficialmente destacadas para estes espaços, o que realça suas diferenças institucionais: a prisão é lugar de punição de criminosos, o hospício é lugar de tratamento de sintomas de doenças mentais que impedem a convivência saudável com a sociedade.



Partimos da concepção oficial como forma de entender a escolha do autor em diferenciar seu claustro do de Dostoiévski: conforme já esclarecido, passar longe da visão autobiográfica é missão deste trabalho, pouco ou nada importa aqui o fato de que Lima Barreto esteve internado no hospício. É como ficção pura que tratamos este romance, abrindo espaço para o fato confesso - já demonstrado também anteriormente - pelo autor de que teve em *Recordações da Casa dos Mortos* modelo para seu romance. Assim, o fato de o espaço romanescos ser um hospício e não a prisão tem algo de mais profundo e pensado esteticamente do que o acaso da vida real e autobiográfica. Hospício não é, a princípio (não deveria ser), lugar de punição; ao contrário, é espaço de cura, de aplicação da ciência em sua mais alta instância na tentativa de restabelecer a razão do paciente e enviá-lo de volta à convivência com seus iguais. É mais contraditório o hospício como lugar de claustro e silenciamento, pela sua missão oficial institucionalmente estabelecida: há algo de muito mais cínico no hospício e na relação deste com a sociedade do que a prisão, por isso foi relatada diversas vezes ao longo deste trabalho a necessidade de uma constante “legitimação” social, política e científica sobre o hospício, necessidade esta que não pesa sobre o presídio.

A finalidade oficial não condiz com as ocorrências ordinárias da instituição: a mortandade, o claustro e o silenciamento em uma prisão perpétua não-oficial e para o “bem” do “paciente” são só efeitos colaterais desejáveis que tornaram o manicômio lugar ideal para outros tipos de indesejados que fogem da pecha de “criminosos”, pessoas que não podem ser presas pois não há tipificação oficial para seus crimes, e são em maior número na sociedade. Petrovich não foge da classificação de criminoso, ele é assassino confesso da esposa por motivos fúteis, ciúmes, a prisão lhe é justíssima. Vicente não é louco, e seu lugar não era no hospício.

Portanto, a escolha espacial do autor brasileiro eleva em grau de complexidade seu romance. Vicente não merece o hospício, mas Petrovich merece a prisão; apesar disso, não muda em nada o fato de que o presídio está para Petrovich assim como o hospício está para Vicente, e este é o brilhantismo do romance do autor carioca. Este brilhantismo aumenta quando notamos que o internamento de Vicente é, metaforicamente, um encarceramento do protagonista por um crime também metafórico: não podemos poupar o protagonista de certa culpa na morte da esposa, não diretamente como Petrrovich, mas a falta de sensibilidade e de compromisso com a família, e seu desejo cego pelos ideais, foram decisivos na morte dela. Assim, a ligação entre ambos os protagonistas dá-se da forma mais literária possível: um jogo de oposições onde o que é concreto em Dostoiévski torna-se metafórico em Lima Barreto. Os

mundos de Petrovich e Vicente se sobrepõem, afinal, no claustro, pela culpa sabida que bate como um martelo e na qual se tenta não pensar, mas que se reflete da maneira mais dolorida.

A posição de Vicente perante os demais internos é de quase invisibilidade, não há curiosidade em relação a sua presença ali. Esta situação também é bem diferenciada em relação ao presídio, onde havia muito ressentimento. A indiferença dos internos aumenta a sensação de que o narrador não está protagonizando o romance, e sim apenas narrando.

Sua posição também cria um filtro sobre a fala dos demais personagens: seu monopólio da narrativa solitária faz com que seja sua a perspectiva a encaixar as falas na sequência dos acontecimentos, legitimando as ideias que são lançadas ao longo do romance.

Ao contrário da prisão, no hospício o conflito não se revela de forma tão explícita, mas se manifesta na forma de aumento das crises e manias dos internos:

Tinha este a mania de sapatear com força e gesticular como se guiasse animais de carro ou carroça. Soltava, de onde em onde, interjeições, assobios; e fazia outros gestos e sinais usados pelos cocheiros, ao mesmo tempo que imitava com os pés o esforço de tração dos burros, quando se apoiavam nas patas a que o chão foge, a fim de arrastar a carroça. Não esquecia de chamar as imaginárias alimárias pelos seus nomes de cocheira: - Eia, Jupira! Acerta, Corisco!. (BARRETO, 2010, p. 181).

A narrativa de Vicente segue uma sequência destas manifestações maníacas dos internos com diálogos indiretos, em sua maioria. Os diálogos diretos encontram-se no início do romance, quando conhece Dona Efigênia e sua mãe, e quando relembra cenas de sua vida antes do internamento. Monólogos internos dão a tônica no claustro do hospício, sua conversa com o leitor é reflexiva e com forte senso crítico da atuação que resultou em seu internamento, assim como suas ideias, a descrição dos espaços e dos personagens.

Há um abismo entre ele e os demais internos, também descolando sua narrativa da convivência com os outros, criando um protagonista observador dos acontecimentos. Seu isolamento, ao contrário da prisão de Petrovich, não ocorre por desprezo dos demais, mas por um alheamento comum dos demais habitantes, medicados, resignados ou simplesmente fora da razão e do juízo perfeito. O clima de alienação é quebrado raras vezes, como no episódio em que um interno alcoolizado subiu no telhado do hospício para protestar:

Não subira pròpriamente à cumieira do edifício, mas à de uma dependência, no flanco esquerdo do edifício, onde fica a rouparia. Chegando ao alto, começou a destelhar o edifício e atirar telhas em todas as direções, sobretudo para a rua, para as ruas, pois a tal rouparia ficava numa esquina. Entre um e outro arremêso, prorrompia em descomposturas à diretoria e sorvia goles de

cachaça, que levava num vidro de medicamentos. Não era a primeira vez que, zombando de todos os esforços da administração, do inspetor e guardas, obtinha aguardente e se embriagava, prêso, no estabelecimento. Desta vez, êle o fazia em presença da cidade tôda, pois na rua se havia aglomerado uma multidão considerável. Jogava telhas e êles se apartavam para a borda do cais que beira o mar, no momento, turvo, e atmosfera fôska. Num dado momento, tirou o paletó. Ficou semi-nu; estava sem camisas. Atirava telhas e berrava. Alguém, de onde nós estávamos, um tanto próximo dêle, gritou-lhe:

– Atira para aqui!

– Não, entre nós, não! Vocês são infelizes como eu.

Continuou, durante algum tempo, nessa pantomima, quando acudiu o corpo de bombeiros com escada. (BARRETO, 2010, p. 84 – 85)

O que parece ser apenas um ataque de loucura ou de perda de lucidez é um dos únicos momentos de protesto e violência externalizada do romance, algo comum no presídio de Petrovich. A explicitação da violência, que é inerente ao presídio até como forma de extravasar as pressões criadas, e de alguma forma é tolerada pelos oficiais, não tem lugar no hospício, pois está em jogo a dupla identidade do hospício, já mencionada, que é indispensável para exercer a função real que lhe foi atribuída, a de dar fim a outros tipos de indesejados.

O tema do dinheiro não aparece no hospício com a importância que tem no presídio de Petrovich: os presos fazem escambos com cigarros, mas suas ações são extremamente limitadas, não podem criar os comércios típicos da prisão, e bebidas são encontradas em casos raros – apenas uma vez, no caso citado acima, em que um guarda permite a entrada da bebida. *Cemitério dos vivos* adquire uma conotação mais próxima do real do que em *Recordações da casa dos mortos*, um lugar muito mais pungente e dinâmico do que o hospício.

Assim como no romance do escritor Russo, Vicente destaca a origem diversa dos internos:

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. (BARRETO, 2010, p. 205).

É interessante citar o trecho de Dostoiévski para que a comparação fique mais clara:

Havia em nosso presídio aproximadamente duzentos e cinquenta homens; esse número era quase constante. E que variedade de gente havia ali! Acredito que cada região, cada distrito da Rússia tinha o seu representante

naquele lugar. Entre os condenados, contavam-se tanto russos quanto montanheses do Cáucaso. (DOSTOIEVSKI, 2015, p. 21).

Ambos se preocupam em deixar clara a origem diversa dos enclausurados. É a lembrança da origem plural que formou ambos os povos, reforçando a tese de que estes espaços representam um microcosmo da sociedade onde estão inseridas.

A questão da superioridade moral e intelectual em Vicente é mais visível, pois se trata de um intelectual (ou “pseudointelectual”, como me referi anteriormente), embora em diversas ocasiões demonstre não querer dar visibilidade a esta superioridade. A resignação é uma aposta do personagem para sobreviver ali, não se deixar notar para que sua condição de escritor e pensador não o coloque na lista de internos tresloucados, embora deixe transparecer que aceita sua condição de “prisioneiro” como forma de expiar sua culpa pela morte da esposa.

Mas Vicente não se encaixa no homem do subsolo dostoiévskiano. Longe de niilismo e descrença na humanidade, Vicente quer salvá-la com sua filosofia e humanismo. A diferença entre este aspecto nos dois protagonistas deve-se ao fato das ideias liberais na Rússia serem vistas por uma parcela de intelectuais, incluindo Dostoiévski, como modelos importados do ocidente sem nenhuma reflexão, não havendo alternativa viável para o czarismo/servilismo feudal que estava em declínio. Ao não vislumbrar nenhuma alternativa que viesse do próprio povo russo, o niilismo tomou conta desta parcela de escritores. A ausência de esperança gerou o homem do subsolo e afetou Petrovich, que não se encaixava mais naquele mundo. Vicente não é niilista, acreditava na possibilidade de uma solução nacional, ampla, que pudesse incluir a todos os brasileiros. Esta solução não tinha uma filosofia ou uma forma definida, mas passava pela valorização da arte a serviço da sociedade e da reflexão de que tínhamos objetivos em comum.

A escolha do hospício como espaço duplo, mais complexo do que a prisão, também fortalece a percepção de que é preciso fugir do viés autobiográfico. Cabe ao leitor decidir se Vicente é um canalha que destruiu a família ou se era homem disposto a sacrificar tudo pela nação, sugerindo também uma dualidade de sentimentos em relação a ele. Seu ascetismo surge como forma de punição reconhecida, mantendo-o como um injustiçado – afinal não é louco. A falta de clareza em relação a sua culpa pela morte da esposa serve para embaralhar ainda mais a reflexão do leitor. Seria ele um coitado, vítima das circunstâncias? São mais “fios desencapados” que cabe ao leitor solucionar.

### 5.3 Claustro: espaço de existência do contraditório

*“vivi assim cerca de uma semana, condenado ao silêncio e ao isolamento mais estúpidos que se podem imaginar, junto a uma quase imobilidade de preso na solitária”*

*Lima Barreto.*

É ali onde, contraditoriamente, os narradores narram. Nestes lugares de silêncio, onde não estão autorizados a falar. É na prisão onde se exerce a liberdade, é no hospício onde ocorre o discurso da razão.

Conforme vimos nos capítulos anteriores, uma das ideias centrais dos dois romances aqui estudados consiste em retratar o hospício e a prisão como imagens do mundo, microcosmos da sociedade, virtualização, emulação, simulacro. Seus narradores não confiáveis estão em uma situação em que não podem falar, suas vozes não são ouvidas justamente porque esta é uma das funções do claustro: calar as vozes dos indesejados.

De certa maneira, a internação do escritor pela segunda vez no Hospício Nacional de Alienados, no Natal de 1919 poderia contribuir, à primeira vista, para o silenciamento definitivo de uma voz incômoda, que durante anos, mesmo contra tudo e contra quase todos insistia em construir da simbólica “Vila Quilombo”, situada no bairro de Todos os Santos, subúrbio da Central, um pensamento crítico, que ao mesmo tempo era seu canto de resistência e seu grito de socorro: “... entre seus livros, no isolamento a que se entregava dias seguidos, na sala da frente da Vila Quilombo, que encontrava, na criação literária, a razão de ser da sua vida” (BARBOSA, 1988, p. 250).

Mas no claustro encontra-se o silêncio que não há no mundo exterior, o hospício é lugar de reflexão, o tempo passa mais lentamente, e a biblioteca abandonada, frequentada apenas por Vicente, é o local de paz que não tinha antes. Agora tem tempo e espaço suficiente para desenvolver seus pensamentos e sua filosofia revolucionária

Parece que aprenderíamos algo acerca da arte se intuíssemos o que a palavra solidão pretende designar. Tem-se abusado muito dessa palavra. Entretanto, o que é que significa “estar só”? Quando é que se está só? Formular estas interrogações não deve somente levar-nos a opiniões patéticas. A solidão, ao nível do mundo, é uma ferida sobre a qual não cabe aqui tecer comentários (BLANCHOT, 1987, p. 11).

Blanchot adverte que a solidão do escritor não é solidão física, mas fruto da decisão sempre acertada de se afastar da obra: “Aquele que escreve a obra é apartado, aquele que a escreveu é dispensado” (Idem), pois sua missão é continuar a busca insaciável por aquilo que Blanchot denomina de “obra”, a possibilidade utópica de realizar no papel a exata ideia dos sentimentos que estão em nossa mente. A questão funciona da mesma forma para o narrador protagonista, o que narra não corresponde ao que sente, ao que vive, o *gap* é abissal. Portanto o narrador é um ser apartado do mundo que não consegue decifrar em sua narrativa, e este isolamento torna seu espaço lugar de silêncio.

Conversar com os colegas era quase impossível. Nós não nos entendíamos. Quando a moléstia não os levava para um mutismo sinistro, o delírio não lhes permitia juntar coisa com coisa. (BARRETO, 2010, p. 185).

Da primeira vez, não me demorei observando loucos. Revoltei-me, censurei meu sobrinho; mas desta vez, voltava mais capaz de fazê-lo. Eu me tinha esquecido de mim mesmo, tinha adquirido um grande desprezo pela opinião pública, que vê de soslaio, que vê como criminoso um sujeito que passa pelo Hospício, eu não tinha mais ambições, nem esperanças de riqueza ou posição: o meu pensamento era par 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 [...] (BARRETO, 2010, p. 187).

Seu isolamento é fruto de um não entendimento com o mundo exterior, o mundo fora dos muros. Este não entendimento fica claro em sua opção por questioná-lo mediante suas ideias filosóficas e literárias. Em *Cemitério dos Vivos* percebemos que o protagonista tem maiores problemas com o mundo externo do que com seu claustro, ao contrário de Petrovich. Parte daí a capacidade de generalização da literatura, quando a parte simboliza o todo. A prisão e o hospício viram símbolos de isolamento social e intelectual, de ideias que são escondidas. No caso de Petrovich mais isolamento social do que intelectual, e com Vicente o contrário, está enclausurado justamente porque suas ideias não encontram ecos na sociedade.

A inadequação de Petrovich é em relação ao desabamento de seu mundo. Nobre decadente, não se imaginava naquela situação de preso, indicando que seu prestígio no mundo livre realmente havia se extinguido. Mas a prisão não lhe serve como um recomeço, utiliza seu claustro como prova da decadência da própria sociedade que não sabe reconhecer a diferença entre uma “defesa à honra” e um “assassinato frio e sem razão”.

A inadequação de Vicente é intelectual, pois não se conforma com os rumos tomados pela nação em relação a sua população. A mensagem de Vicente busca incluir toda a população nos planos de crescimento do país, ao contrário dos planos de forte hierarquização

e criação de castas sociais que estava sendo naturalizada inclusive pela própria ciência. O hospício caiu-lhe melhor do que a prisão para Petrovich, sacrificar a família em prol de suas ideias foi carga emocional além do que conseguia carregar. Seu claustro é, portanto, o único lugar em que pode dar voz a suas ideias de forma livre.

A ideia de inadequação é importante na estética da obra barretiana, pois ela expõe a não adaptação ao meio, sem questões pessoais. Não há conflito pessoal, há falta de adaptação às realidades social e cultural no meio em que se está inserido. O confronto com o meio empurra os personagens barretianos para a beira do abismo, o limite da capacidade de viver e sobreviver em meio a esta realidade é a origem do sofrimento angustiante destes personagens, que simplesmente não conseguem se adaptar ou se conformar com os problemas estruturais e coletivos que caracterizam a sociedade brasileira. O inconformismo não encontra qualquer ouvido atento que possa escutar a voz destes inconformados, e é evidente que este processo não pode terminar de outra forma que não seja transformando estes protagonistas em indesejados não-criminosos, categoria que encontra no hospício, e não na prisão, sua forma de claustro.

Policarpo Quaresma, com seu nacionalismo tacanho, mostra ao leitor um paralelo bizarro entre o Brasil ideal do personagem e o Brasil real que salta aos olhos, ambos em conflito, em uma loucura quixotesca que mistura um espaço idealizado e ideologizado e o espaço real que tortura Policarpo.

O exterior, ou seja: o que os circunda, tanto social como fisicamente, a plataforma dos seus passos, o fundo contra o qual se delineiam seus perfis equívocos, o cenário onde vivem e interrogam, o espaço. Na verdade, como vem sendo sugerido, constitui o espaço um elemento da máxima importância e também dos mais interessantes no universo ficcional de Lima Barreto. (LINS, 1976, p. 60).

Mas qual era exatamente este pensamento filosófico-literário que Vicente tanto defendia, a ponto de sacrificar a própria família? A primeira crítica é contra os “estudos normais e consagrados” que serviam mais para obter um título do que para reflexão e busca pelo conhecimento, segundo Vicente:

No fim de dois meses, ela me fez as perguntas do costume sobre os meus estudos e os meus avanços neles. Aborrecia-me com isto, porque já começava a aborrecer-me com eles. O que os estudos normais e consagrados no Brasil me podiam dar, eu já supunha ter obtido; o mais era ter um título de que me não iria servir e só me serviria de trambolho e enfeite botocado. (BARRETO, 2010, p. 149).

Vicente tem problemas e críticas a respeito do ensino superior, não que seja um anti-intelectual, ao contrário, acha que os ensinamentos clássicos e estabelecidos não contemplam a necessidade de buscar novos horizontes no país, mas apenas o status e a superficialidade.

Não me queria absolutamente ignorante nas ciências físico-matemáticas e estava seguro de que as noções que tinha eram suficientes. As carreiras especiais, em uso na nossa terra, não me tentavam, tanto mais que sabia eu, pois tinha percebido logo após minha matrícula, que em nenhuma delas se enriquece ou mesmo se sobe em honrarias, sem ter nascimento ou fortuna, ou senão empregando muita abdicção de suas opiniões, ou – o que é pior – perdendo muito de sua autonomia e independência intelectual na gratidão por seu protetor. (BARRETO, 2010, p. 149).

Percebe-se já o que é essencial para Vicente e será crucial em sua história: a manutenção de sua possibilidade de opinar e ser independente intelectualmente. Na verdade é seu orgulho que vai levá-lo ao hospício, a recusa em obedecer ordens ou anular mesmo que temporariamente suas opiniões leva-o a se isolar dos meios intelectuais onde poderia encontrar espaço para sua voz. A pureza de pensamento e seu senso moral inflexível não deixam espaço para manobras diplomáticas em sua vida social e profissional. Seu combate era contra o determinismo social e racial que encontrava seu mais forte defensor:

Ainda mais: era meu propósito ambicioso de menino examinar a certeza da ciência e isto – vejam só os senhores – porque, lendo um dia, nos meus primeiros anos de adolescência, uma defesa de júri, encontrei este período: “O réu, meus senhores, é um irresponsável. O peso da tara paterna dominou todos os seus atos, durante toda a sua vida, dos quais o crime de que é acusado, não é mais do que o resultado fatal. Seu pai era um alcoólico, rixento, mais de uma vez foi processado por ferimentos graves elevados. O povo diz: tal pai, tal filho; a ciência moderna também.” (BARRETO, 2010, p. 151).

Vicente não se conformava com estas ideias deterministas que guiavam a ciência de então. Por isso não encontrava na academia e nos estudos oficiais guarita alguma para contradizer os ditames correntes das ciências que davam apoio à política de castas que prevalecia na sociedade e se refletia nos internamentos e nas prisões desses indesejados. Para Vicente não havia lógica naquelas práticas: “Muito menino, sem instrução suficiente, entretanto, semelhante aranzel me pareceu abstruso e sobretudo baldo de lógica e em desacordo com os fatos. Conhecia filhos de alcoólicos, abstinentes; e abstinentes pais, com filhos alcoólicos”. (BARRETO, 2010, p. 151).



É interessante como Vicente vai tentar entrar pelos caminhos da biologia genética, mesmo sem ter visível conhecimento sobre o assunto – que em geral poucos tinham, já que era uma ciência em pleno desenvolvimento no início do século XX):

Demais, um vício que vem, em geral, pelo hábito individual, como pode de tal forma impressionar o aparelho da geração, a não ser para inutilizá-lo, até o ponto de determinar modificações transmissíveis pelas células próprias à fecundação? Por que mecanismo iam essas modificações transformar-se em caracteres adquiridos e capazes de se constituírem em herança? Não sabia responder isto e até hoje não sei responder, e ainda mais se me perguntava, nesse caso de alcoólico: no ato da geração, dado que fosse a verdade essa sinistra teoria da herança de defeitos e vícios, o pai já seria deveras um alcoólico que tivesse as suas células fecundantes suficientemente modificadas, igualmente, para transmitir a sua desgraça ao filho virtual? (BARRETO, 2010, p. 151 – 152).

Estes eram parte dos questionamentos que Vicente fazia contra os estudos oficiais de seu tempo. Não era possível para ele estar em um meio que difundia certas afirmações a que era totalmente contra, mas buscava, pela mesma ciência, contradizer estas verdades estabelecidas.

Estes questionamentos eram feitos sem um conhecimento concreto a respeito do tema, mas o tempo iria provar que a intuição de Vicente não estava totalmente incorreta.

Esse fraseado de advogado, que mais acima citei, jamais me saiu da memória. De mim para mim pensei: se um simples bêbado pode gerar um assassino; um quase-assassino (meu pai) bem é capaz de dar origem a um bandido (eu). Assustava-me e revoltava-me. Seria possível que a ciência tal dissesse? Não era possível. Havia ali, por força, uma ilusão científica, um exagero, senão uma verdadeira imperfeição; e o meu pensamento de menino foi estudá-la, mas bem depressa, depois que a frequência das prédicas positivistas deram-me, por negação, algumas vistas sobre as bases metafísicas das ciências, planejei estudá-las, decompô-las e marcar o grau de exatidão dos seus métodos, a sua conexão com o real, a deformação que ele trazia ao que passava de fato bruto para o dado na teoria científica; havia de aquilatar a colaboração da fatalidade da nossa inteligência nas leis, na contingência delas as idéias primeiras – todo um programa de alta filosofia, de alta lógica e metafísica eu esboçava nas voltas com o cálculo de “pi”. (BARRETO, 2010, p. 154).

Começa a ficar claro que Vicente queria explorar novas áreas do conhecimento, ou pelo menos trazer uma nova visão acerca do que já se conhecia, corrigir aquilo que considerava ser uma verdadeira imperfeição do conhecimento científico, senão uma injustiça, uma ilusão científica exagerada sobre certos fenômenos que na sua opinião eram puramente

sociais e não biológicas, desta forma acabar com sentido de “fatalidade” (determinismo) em assuntos que poderiam ser mudados com a devida intervenção social.

Parecia-me que estávamos, quanto à experiência, ao método experimental, caindo nos mesmos erros e exageros que os escolásticos medievais com os seus princípios aristotélicos, seus silogismos e outras alusões e preconceitos lógicos, bem etiquetados, enfileirados e disciplinados. Sobretudo, no que tocava aos confins da biologia e do que chamam sociologia ou estudos sociais, havia vícios insanáveis de pensar, e tudo o que parecia indução, resultado de experiências honestas e conclusões de documentos que equivaliam, devia merecer uma crítica rigorosa, não só dessas experiências e documentos, como também dos instrumentos de observação e de exame – crítica que, neste e naquele ponto, já vinha sendo feita por espíritos mais leves, mais ousados, libertos das tiranias da tradição das Academias e Universidades. (BARRETO, 2010, p. 154 – 155).

Vicente tem clareza sobre o equívoco que é não fazer a devida separação e diferenciação entre os fenômenos biológicos e os fenômenos sociais e históricos. E o principal culpado por esta estagnação e falta de multiplicidade no olhar científico, para Vicente, são “as tradições das academias e universidades” que naquele contexto engessavam o conhecimento e todas as possibilidades de novas formas de pensar, por isso havia grande resistência do protagonista em seguir a carreira acadêmica: “tinha firme propósito, quando pisava a pensão, de abandonar o que vulgarmente se chama, entre nós, estudos superiores e fazer com todo afinco, segundo programa meu e o destino que tinha em vista [...]” (BARRETO, 2010, p. 155).

Para além das questões intelectuais, havia em Vicente uma questão de honra, um orgulho moral que o impedia sequer de tentar entrar no meio acadêmico:

- Bem! Está direito! Mas você pode formar-se, pois uma cousa não impede outra.

Impedia, sim. Com o diploma, o “pergaminho” da superstição popular, não permitia a censura geral que havia de reagir sobre mim, que ficasse eu copiando ofícios numa repartição do Governo. Tinha que obter um emprego adequado ao meu título, para isto era necessário dar passos que me repugnavam: arranjar pistolões, mendigá-los mesmo, para me colocar e, de acordo com a alta conta em que então tinha as minhas faculdades mentais, para não fazer feio, estudar, estar ao par das cousas da profissão de que o Estado me investira solenemente, num canudo de folhas-de-flandres, curtindo um papel encorpado e uma caixa de prata com selo de lacre. Sobretudo este último passo não me convinha dar. Queria depender, o menos possível, das pessoas poderosas, as únicas capazes de me darem um emprego, e, conquanto elas nada exigissem, eu ficava tacitamente obrigado a não expender umas certas opiniões radicais sobre várias questões que as podiam interessar proximamente. De resto, aplicar-lhe, ao estudo de uma

profissão liberal, o que exigia o meu amor-próprio, se a fosse exercer, seria desviar da aplicação normal, da inclinação natural e espontânea da minha inteligência, que não me levava para isso. (BARRETO, 2010, p. 155).

Alem das questões filosóficas propriamente ditas, o que perturba Vicente também é o seu orgulho, seu amor próprio que sente estar sem jogo quando cogitam que frequente a universidade e assumam um posto público que lhe garanta o sustento. Imagina que estará sempre devendo favores e que isto lhe tolherá a veia crítica que diz ser indispensável para criar e desenvolver sua nova linha de pensamento filosófico. Nada fará com que abra mão desta sua independência intelectual, nem o sofrimento e o definhamento da própria família.

Nesse contexto em que fica clara sua luta contra o viés determinista/positivista das ciências e da acadêmica de então, surgem figuras alegóricas como seu amigo Nepumuceno, “positivista simpático”, e o episódio também alegórico da conversa de seu amigo Chagas, “nefelibata, decadente, simbolista ou coisa parecida”. D. Efigênia deixou-se levar pelo discurso “absolutamente inócuo”, sujeito que “falava nevoamente, com grande calor, frases bonitas e novas; mas não as definia cabalmente”, e Vicente observou que “a moça seguiu-o com atenção e, com algum travo de ciúme, observei que ela bebia, saboreando, o palavreado de Chagas” (BARRETO, 2010, p. 161). Neste episódio, tratava-se exatamente do desejo de Vicente: lutar contra os “nefelibatas decadentes, simbolistas” que viam na literatura apenas objeto de deleite estético e vazio de sentido. E com seu amigo Chagas, “positivista simpático”, vivia uma dubiedade de sentimentos: os mesmos positivistas que lhe davam uma alternativa ao pensamento religioso/místico que era a única forma possível nas periferias, eram os que propagavam o determinismo social como destino inescapável da sociedade brasileira mestiça.

De certa forma Vicente acreditava que pudesse haver um positivismo mais brando na figura do jovem médico que encontrou no hospício, que não o olhava com ares de superioridade e nem de quem estava diante de uma cobaia. É possível dizer que a busca de Vicente era da construção de um ramo não determinista do positivismo brasileiro.

Esqueci-me um momento dos meus propósitos de alto debate metafísico, de ferir a Ciência nas suas bases e contestar-lhe esse caráter de confiança dos Deuses, que os pedantes querem dar-lhe, para justificarem a vaidade de que tresandam, por saber dela um pouquinho, levando, com as suas asserções arrogantes, tristeza no coração dos outros e discórdia entre os homens. (BARRETO, 2010, p. 164).

É bom esclarecer que Lima Barreto politicamente era ligado a um grupo de sindicalistas chamados de “maximalistas”, ou seja, lutavam pelas máximas conquistas dos trabalhadores juntos aos patrões. Seu oposto eram os minimalistas que preferiam ceder a poucos objetivos pelo risco de perder seus empregos, hoje conhecidos vulgarmente pelo apelido de “sindicalistas pelegos”. Os maximalistas foram os que se aproximaram das ideias marxistas quando estas aportaram ao Brasil, mais por razões de afinidades, já que a luta dos maximalistas pelos trabalhadores encontra eco na vontade dos intelectuais marxistas de explicar a relação trabalho/capital. Mas suas origens são diversas, o movimento maximalista não era ligado a causas revolucionárias ou de tomada de poder, sendo apenas reivindicatório e não anticapitalista.

Vicente agora já tem ideia de como deve levar sua boa nova ao povo:

Certo dia em que me pus a pensar nisso, veio-me a reflexão de que não era mau que andasse eu a escrever aquelas tolices. Seriam como que exercícios para bem escrever, com fluidez, claro, simples, atraente, de modo a dirigir-me à massa comum dos leitores, quando tentasse a grande obra, sem nenhum aparelho rebarbativo e pedante de fraseologia especial ou um falar abstrato que faria afastar de mim o grosso dos legentes. Todo o homem, sendo capaz de discernir o verdadeiro do falso, por simples e natural intuição, desde que se lhe ponha este em face daquele, seria muito melhor que me dirigisse ao maior número possível, com auxílio de livros singelos, ao alcance das inteligências médias com uma instrução geral, do que gastar tempo com obras só capazes de serem entendidas por sabichões enfatuados, abarrotados de títulos e tiranizados na sua inteligência pelas tradições de escolas e academias e por preconceitos livrescos e de autoridades. Devia tratar de questões particulares com o espírito geral e expô-las com esse espírito. (BARRETO, 2010, p. 165).

Sua obra deve ser simples, direta, com fluidez, sem pedantismo, para alcançar a massa, o maior número de pessoas. Tinha como alvo as “inteligências médias”. Mesmo em uma sociedade cuja taxa de analfabetismo cobria quase a totalidade da população das periferias, Vicente sonhava em alcançar o maior número possível de pessoas das classes baixas e médias por meio de um livro que fosse extremamente simples, direto e claro, mas que fosse o exemplo concreto do que propunha como nova forma de pensamento, e acordá-las para uma nova realidade em que não são mais partes do problema e sim a própria solução. Um futuro não determinista estaria por vir e a sociedade brasileira passaria a ser uma apenas, sem castas, sem divisões.

Quando achava que estava pronto para desenvolver seu trabalho intelectual, Vicente vê-se jogado em um casamento com D. Efigênia, a quem não tem coragem de negar. Ao

casamento seguiram questionamentos sobre a atitude tomada: o nascimento de um filho com graves problemas mentais tornou a angústia insuportável, juntando-se ao fato de que não aceitava submeter-se a trabalhos que não fossem “dignos” de um intelectual de sua altura. Mergulhou cada vez mais no alcoolismo. A esposa adoeceu com a situação e morreu tempos depois. Vicente, em um acesso de fúria, junto ao alcoolismo crônico, teve alucinações, não restando outra alternativa a seu primo que o internamento no manicômio.

O Pavilhão de observação é uma espécie de dependência do Hospício a que vão ter os doentes enviados pela polícia, isto é, tidos e havidos por miseráveis e indigentes, antes de serem definitivamente internados. Em si, a providência é boa, porque entrega a liberdade de um indivíduo, não ao alvedrio de policiais de todos os matizes e títulos, gente sempre pouco disposta a contrariar os poderosos; mas à consciência de um professor vitalício, pois o diretor do Pavilhão deve ser o lente de Psiquiatria da Faculdade. Pessoa que deve ser perfeitamente independente, possuir uma cultura superior e um julgamento no caso acima de qualquer injunção subalterna. Entretanto, tal não se dá, porque as generalizações policiais e o horror dos homens da Relação às responsabilidades se juntam ao horror às responsabilidades dos homens do Pavilhão, para anularem o intuito do legislador. A polícia, não sei como e por que, adquiriu a mania das generalizações, e as mais infantis. Suspeita de todo o sujeito estrangeiro com nome arrevesado, assim os russos, polacos, românicos são para ela forçosamente cáptens; todo o cidadão de cor há de ser por força um malandro; e todos os loucos há de ser por força furiosos e só transportáveis em carros blindados. (BARRETO, 2010, p. 177).

No hospício, Vicente vai ter uma experiência prática de como são tratados aqueles que não se enquadram nos desejos da nação. Quem leva os pacientes até a instituição manicomial é a polícia, da mesma forma como carrega os criminosos comuns, a mais indigna possível, em camburões. Vicente espera tratamento melhor do diretor-médico, homem que deveria ser de “cultura superior”, mas descobre que o pensamento que guia policiais e médicos responsáveis vem do mesmo fundamento positivista/racista. As generalizações quanto a origem social e o tipo físico desaguam na mesma conclusão determinista que Vicente teorizava quando livre, e agora vê na prática, com os próprios olhos, e sente na pele a poderosa divisão que o separou do restante da sociedade que não o tolerava mais. É a força do determinismo positivista que leva as autoridades a praticarem generalizações que visam não outra coisa que a busca pela homogeneidade física e de pensamento. Suas ilusões de um “positivismo simpático” caem por terra logo que entra no hospício. A força da ciência não está ao lado do humanismo, está trabalhando junto com as forças policiais para o enfrentamento dos indesejados. É no claustro

que Vicente verá suas teorias realizarem-se em uma mistura de sofrimento e resignação, único sentimento possível e desejável ali.

Assim Vicente começa sua experiência de adensamento das próprias ideias: “vivi assim cerca de uma semana, condenado ao silêncio e ao isolamento mais estúpidos que se podem imaginar, junto a uma quase imobilidade de preso na solitária” (BARRETO, 2010, p. 186). Vicente sempre faz referência à prisão, ao condenado comum, mantendo uma ligação metafórica com o romance de Dostoiévski.

Em mais uma referência a *Recordações da Casa dos Mortos*, Vicente fala sobre sua conversa com um menino que estava no manicômio por causa de um assassinato. A presença daquele assassino em um manicômio é uma quebra da normalidade, pois presos comuns iam para a prisão e não para o hospício. Este personagem causa estranhamento, certamente para destacá-lo dos demais: é um dos diálogos mais simbólicos, e ainda assim, diretos, em relação ao romance russo. A pergunta que faz a Vicente (“O senhor está aqui por causa de algum assassinato?” (BARRETO, 2010, p. 186), é muito provocativa não apenas pela referência clara a Dostoiévski, quanto por certa acusação embutida no contexto de ambos os romances (Vicente é o assassino indireto de sua esposa). Este jovem causa uma mudança em suas certezas e em sua ideologia:

Todas as minhas idéias anteriores a tal respeito estavam completamente abaladas; e me veio a pensar, coisa que sempre fiz, no fundo da nossa natureza, na clássica indagação da sua substância ativa, na alma, na parte que ele tomava nos nossos atos e na sua origem. Até bem pouco, quase nada me preocupava com tais questões; tinha-as por insolúveis, e tomar tempo com o querer resolve-las era trabalho perdido. Entretanto, os transtornos e as dores da minha vida doméstica tinham-me levado às vezes a pensar nelas. Procurei estabelecer, para meu uso particular, uma teoria que, forçosamente, me saiu por demais simplista, a fim de explicar a nossa existência e a do mundo, assim como as relações entre os dois. Não tinha chegado ao mistério, as espesso mistério impenetrável, em nós e fora de nós. Isto que escrevo, agora, aqui, não será propriamente muito meu; mas o germen que havia em mim não fez mais que se desenvolver mais tarde, como adubo das idéias dos outros. (BARRETO, 2010, p. 187).

A experiência de ter conhecido alguém que fala de seu assassinato com frieza quase inocente causa em Vicente grande mal-estar, ao perceber que não se tratava de cinismo, mas de uma natureza que estava avessa ao sentido de culpa, de crime e castigo. É evidente que não se assemelha a Petrovich, este sim tenta esconder sua culpa e revela seu cinismo pelas “frestas” e “fraturas” de *Recordações da casa dos mortos*. O jovem assassino de Lima Barreto está no hospício justamente porque não tem consciência de sua culpa, lhe é natural o ocorrido.

Não tendo culpa para expiar, não pode estar na prisão, este lugar de culpados de consciência manchada.

Repugnava-me personalizar com este ou aquele nome o desconhecido, o informe, o vago. Dar um apelido seria limitar o ilimitado, definir o indefinido, distinguir o indistinto, fazer perecível o imperecível. Sendo tudo, em face do nada, e nada, em face do tudo, esse ser não devia ter corpo, nem forma, nem extensão, nem movimento, nem outra qualidade qualquer com que nós conhecemos as coisas existentes. O nosso ideal, a nossa felicidade seria ser como ele, e, para alcançá-lo, devíamos procurar a nossa desincorporação, pela imobilidade e pela contemplação. O sábio é não agir. Quando li esta conclusão nos meus manuais baratos de filosofia, assustei-me. Aceitava a concepção, mas a conclusão me repugnava. Se verdade era que, em presença desse tumulto da vida, desse entrecocar de ambições, as mais vis e imundas, desse batalhar sem termo e sem causa, o homem beneficiado pela sabedoria tinha o dever superior de afastar-se disso tudo e tudo isso contemplar com piedade; era verdade também que a ação, julguei assim, seria favorável à nossa reincorporação no indistinto, no imperecível, desde que fosse orientada para o Bem. Como conhecer o Bem? (BARRETO, 2010, p. 188).

Uma das características que diferenciam este romance dos demais de Lima Barreto é a reflexão, e certa passividade do protagonista, resultando em resignação como forma de vida. Embora seja possível entender esta resignação como ironia, outra característica muito presente no escritor, o caminho seguido aqui é o de entender este romance como um ponto de mudança na narrativa e na construção do romance barretiano. Este livro já é muito diverso daqueles em que iniciou a carreira de escritor, então faz sentido tentar observar de maneira diferenciada esta obra. A resignação como uma característica do processo de amadurecimento de Lima Barreto pode ser observada na falta de ação, na reflexão constante do protagonista. A citação acima tem como ponto central a frase “o sábio é não agir”, seu contexto é o da constatação de que não pode realizar nenhum movimento brusco dentro de um manicômio, sob pena de ser considerado um paciente sem perspectiva de receber alta médica. Em outras palavras, prisão perpétua para os que se revoltam, retrucam, reagem, questionam: o caminho da argumentação e do questionamento são critérios para a permanência do interno em sua condição. Estendendo o pensamento para a sociedade livre, é a constatação de que observar e descrever é melhor do que combater de forma militante, atirando para todos os lados. Para o Vicente livre a ação era por meio do pensamento intelectual; agora, internado, “o sábio é não agir”. Evidente, sua não-ação é estratégia nova em seu amadurecimento, narrar o que se observa sem emitir críticas ferozes a tudo que se vê surte efeito de estranheza e incômodo mais profundos do que a escrita militante. Uma boa provocação seria afirmar que Machado de

Assis compreendeu esta questão de forma mais rápida que Lima Barreto. Se a escrita direta e afiada de Lima Barreto é uma característica até hoje louvada e automaticamente apontada em vários estudos como principal, o que dizer de *Cemitério dos vivos*? Entender como uma nova fase que foi prematuramente interrompida pelas doenças causadas por excesso de bebida (o romance é póstumo e não foi terminado, por causa da sua morte) é o que se propõe. Evidentemente o que temos de concreto são os romances que deixou, o resto é especulação.

A resignação de Vicente também é resultado de sua culpa pela morte da esposa. Aceitar a pena imposta, transformando para si próprio o hospício em prisão, é outra face desta mudança de postura: a arrogância do estudante disposto a mudar o país com suas novas ideias contrasta com a humildade adquirida na realidade vivenciada com os demais indesejados. Era ele agora mais um deles, mais um indesejado, sua filosofia foi desprezada, suas ideias a ninguém interessavam. É em *Cemitério dos vivos* que Lima Barreto atreve-se a falar sobre a sexualidade: Vicente deixa claro que não tinha atração por D. Efigênia e que depois do nascimento do filho via-a apenas como amiga:

O meu primeiro ano de casamento correu mansamente da forma mansa e vulgar de todos os enlaces da espécie do meu. Não tinha por minha mulher grandes extremos de sentimento; dominava em mim, porém, a imagem das minhas responsabilidades de marido, e as cumpro como um dever sagrado. Estimava-a, prezava-a, mais como um companheiro, como um amigo, do que mesmo objeto de uma profunda solicitação da minha total natureza. Reprimia mesmo o mínimo movimento nesse sentido, porque sempre tive vexame, pudor de amar. (BARRETO, 2010, p. 190).

No início do romance Vicente já nos alerta sobre ter dificuldades com “o sexo oposto”:

Canhestro e tímido, apesar de ter vivido fora do ambiente doméstico, em internatos, no meio de meninos e rapazes desenvoltos, nunca fui dado à sociabilidade feminina, muito menos a namoros, e sempre que, por esta obrigação ou aquele obséquio, me impunham a tomar parte em sociedade de moças e senhoras, saía daí aborrecido. No dia seguinte, fazia um exame retrospectivo dos fatos da véspera e verificava, com amargura e vexame, que tinha dado tal “rata”, tinha sido ridículo, por isso, por aquilo, e jurava não mais me meter em semelhantes rodas. Crente da minha irremediável inabilidade para tratar com damas de todo o jaez, evitava-lhes o comércio o mais que podia. Se minha irmã me pedia, lá donde estava, que comprasse qualquer coisa em loja servida por moças, dava a encomenda a outrem, para executá-la, mediante ou não gratificação. Até agora, ainda de todo não perdi essa cisma, pois evito comprar selos a funcionários de saias. (BARRETO, 2010, p. 146).



Seu casamento ocorreu mais por pena de D. Efigênia e com certa obrigação, uma responsabilidade adquirida pelo convívio, a ponto de ser a própria D. Efigenia quem o pediu em casamento: “Eu amo, Seu Mascarenhas; o senhor quer casar comigo?” (BARRETO, 2010, p. 174). Isso em pleno ano de 1920! D. Efigênia pressionou-o e Vicente, não tendo coragem para falar não, acabou aceitando como um dever nada romântico, a ponto de sua esposa não ser considerada uma confidente: “não lhe dizia coisas mais secretas a mim mesmo. Dos meus planos de vida, dos meus projetos intelectuais [...]” (BARRETO, 2010, p. 190).

Outra demonstração desta obrigação de se casar com D. Efigênia está na passagem em que esta questiona Vicente sobre seus estudos:

- Como é isto, Efigênia, segunda vez?
- Sim, quando eu morrer; porque eu só me casei com você, para ensinar a você estas coisas.
- Você tem cada uma... Ora, bolas!
- Qual! Eu sei... Você ganha nome, é capaz de formar-se...
- Disse, a você, antes de nos casarmos, que não me formava mais, não foi? Quanto a mulher, você sabe muito bem o que vale...
- Enfeita, pelo menos.
- Se é assim, você já está recebendo os enfeites. (BARRETO, 2010, p. 192).

Assim fica evidente, pela falta de consideração, que Vicente traçou caminhos que não pretendia fazer. Ainda assim D. Efigênia tem importância para Vicente, na medida em que reflete no hospício a subestimação, pois acabou não reconhecendo seus dotes para ajudá-lo na construção de suas ideias: D. Efigênia tentou ser a Edgarda<sup>3</sup> de Vicente, mas não foi atendida, com a diferença que aquela ia pelo caminho das letras, da literatura – e não o político, como Edgarda - e tinha verdadeira afeição pelo marido, não sendo de sua vontade usá-lo como trampolim para seus sonhos, que estavam claros na frente de Vicente: “Por aí, eu olhei minha mulher, espantado com a sua reflexão, e ela, que estava sentada do outro lado da mesa em que eu escrevia, olhava-me muito séria, sem dureza, debruçada, com a mão na cabeça, apoiada no móvel, com um ar misterioso que não pude decifrar”. (BARRETO, 2010, p. 193).

Não pretendo traçar uma personalidade de D. Efigênia para além do que nos interessa no entendimento de Vicente. Recomendo a leitura de Eliane Vasconcellos, *Entre a agulha e a*

---

<sup>3</sup> Personagem do romance *Numa e a ninfa*. Esposa do deputado Numa Pompilho, era a responsável por escrever seus discursos. Edgarda representava a vontade de emancipação da mulher que queria sair dos domínios do lar e frequentar a vida política. Não tendo permissão para tal, a personagem espelha sua vontade no marido, um ser humano inócuo e vazio de vontade. Em troca dos discursos Edgarda saía com seu primo, fato que foi aceito pelo marido no final do romance indicando, entre outras coisas, a falta de qualquer sentimento pela esposa que não fosse de razão utilitária.

*caneta: a mulher na obra de Lima Barreto.* As mulheres de Lima Barreto costumam ser fortes e cheias de atitude, atrevidas até, buscando novos horizontes, sem idealizações: ora são oprimidas, ora opressoras.

Por fim, Vicente entende que D. Efigênia era sua musa, seu elo com a possibilidade de uma obra maior:

Depois de quase dez anos, ou antes, logo nos primeiros anos da morte de minha mulher, é que eu senti bem a falta dela e que me convenci que ela viera ao meu encontro, para realizar o meu destino e o meu sonho. Perdida ela, perdida nas condições em que foi, pareci-me que eu tinha praticado um crime, uma falta grave, sem remédio e sem resgate. Embora não a tivesse nunca maltratado de nenhuma sorte, eu me sentia culpado por não a ter compreendido em tempo, por não a ter adivinhado. (BARRETO, 2010, p. 207).

Se não podia compreendê-la, pensou Vicente, como poderia compreender a humanidade? Mais uma vez uma referência ao romance de Dostoiévski, quando afirma: “parecia-me que eu tinha praticado um crime, uma falta grave, sem remédio e sem resgate”. Em determinados momentos, Vicente compara sua situação a de um presidiário: um crime cometido, um assassino estranhamente deslocado dentre os internos, uma culpa que não passa. O hospício torna-se um encarceramento particularmente para ele. A relação entre crime e castigo está em sua mente, o arrependimento por não ter dado valor à família, aos conselhos literários de D. Efigênia, que parecia entender das letras tanto quanto o marido. Da união com a musa desprezada resulta um filho deficiente, incapaz de entrar no mundo das letras, “um filho completamente analfabeto, eu amaldiçoava tudo e me arrependia de tê-lo gerado” (BARRETO, 2010, p. 209), um filho cujo nome não é sequer revelado. Talvez seja a obra incompleta, da qual Blanchot afirma que o escritor deve se afastar.

Vicente começava a entender as ações de D. Efigênia para com o relacionamento entre ambos, dialogando assim, com o casal do romance *Numa e a ninfa*: Numa e Edgarda, longe de se amarem, tinham profundos interesses um no outro. Interesses políticos e de negócios, distantes do amor romântico, mas havia uma vantagem entre Numa e Edgarda: havia forte coesão dos interesses mútuos. D. Efigênia tentou a todo custo demonstrar a Vicente a necessidade desta coesão, mesmo que não fosse em prol do amor, e parece que mesmo ela não tinha este sentimento. Vicente não entendeu que ela poderia ajudá-lo em troca da manutenção família e do reconhecimento das qualidades literárias da esposa. O orgulho e a vaidade de Vicente – e certa ingenuidade – impediram que enxergasse o caminho indicado pela esposa, sua musa ignorada.

Não me sobra conhecimento para contrariar esse julgamento; mas, conquanto achasse justo na primeira leitura, hoje partilho a opinião de Heloísa, que mais o queria glorioso [o marido], do que exemplar chefe de família, porquanto a sua glória, que unicamente ele a podia realizar, precisava da sua dedicação e do sacrifício de outros muitos, para ser útil a todos. Quando pensei nisso, compreendi melhor minha mulher. O que assoberbavam eram dificuldades de toda a ordem, especialmente de dinheiro, coisas caseiras e triviais; e eu, que nunca lhe tinha confiado meus projetos e escrevera cousas vulgares e pouco acima do médio, merecia que Efigênia nunca me atormentasse com as coisas triviais da casa. O que me roia era o silêncio, era calar, esconder o que eu tinha de mais eu mesmo na minha vida. Nunca confiei e não sei como, talvez lendo uma nota ou outra, ela veio a compreender, como só muito mais tarde vim a inferir pelas suas frases isoladas, pelos seus conselhos, pelos seus olhares. Essa descoberta não só me trouxe um grande desgosto e arrependimento, como uma convicção íntima da fraqueza da minha inteligência. (BARRETO, 2010, p. 228).

Faltou a Vicente a frieza final de Numa, o sacrifício íntimo em prol da glória pública. Numa não era intelectual e não se importava com livros, estudos, conhecimento, queria apenas a manutenção de sua vida burguesa herdada do pai: a política, longe de ser um ideal, era apenas meio para manter o status. Vicente era ideólogo por natureza, sacrificou tudo pela pureza das ideias, não aceitou qualquer desvio para facilitar seu caminho. A ajuda da esposa era intromissão demasiada nos ideais de uma nova filosofia purificadora para a nação. Não havia senso prático que o desviasse de suas ideias proféticas que estavam mais no campo da ideologia do que da ação prática e transformadora da sociedade. Por isso o denominamos de pseudo-intelectual, pois o que havia era uma intenção de pensamento que sequer chegou a ser iniciada, ficando apenas no campo do desejo, da teoria calada, e dos sonhos juvenis de Vicente. Finalmente, sua única ponte para criar algo foi negada e rejeitada sob o argumento de que retiraria a pureza de suas intenções revolucionárias. Entre o possível e o desejado, Vicente optou pelo desejado, remoendo a amargura do que poderia ser e não foi. Pensando assim, a loucura e o internamento não poderiam ser destino diferente.

Fica assim clara a diferença entre Vicente e Petrovich, aquele nascido deste, mas que tomaram caminhos diferentes para explicar a mesma coisa: do claustro e do silêncio suas vozes criaram ecos. Este não é bem o eco dos oprimidos que se deseja ouvir nos dias atuais, a mensagem não é de heróis crucificados e martirizados, é de seres humanos falhos e torpes, cada um na sua torpeza. Quem quiser fazer de Vicente um herói, um mártir, um injustiçado lutador das causas sociais está fadado a encontrar um fanático ideológico cujas ideias não consegue colocar em prática, sequer sistematizar na teoria. Assassino de sua própria musa – nem personagens bem mais espúrios como Numa Pompílio o fizeram –, Vicente está longe

de ser o herói libertador do povo, como pretendia ser. Passou a ser símbolo do intelectual que tudo pensa e nada faz. E seu espaço de clausura foi onde conseguiu minimamente expressar alguma ideia mais profunda, graças ao silêncio a que foi condenado.

#### 5.4 O espaço como isolamento para os protagonistas de Lima Barreto

De alguma maneira o isolamento dos protagonistas de Lima Barreto é uma constante em seus romances, mas este isolamento dava-se de outras formas: isolamento social, falta de ligação com os demais, o silêncio dos lugares por onde passa.

Isaías Caminha, o poeta Leonardo, Ricardo Coração dos Outros, Policarpo Quaresma, Augusto Machado, M. J. Gonzaga de Sá, acaso aproxima-os do mar, da vegetação, das luzes do entardecer, dos astros, dos logradouros meio arruinados, a noção de não terem ligações fecundas e em profundidade com os demais? (LINS, 1976, p. 60).

Isolamento mais simbólico, metafórico, isolamento de ideias, contra a maré das intenções nacionais oficiais. Um clima de revolta de quem não pode ter voz. A impossibilidade do contraditório, de apresentar novas ideias. A natureza nos romances barretianos é o símbolo deste isolamento, e o silêncio das paisagens um bucolismo fora da realidade efervescente do Rio de Janeiro de início de século. É o silêncio de quem nada pode fazer para mudar as coisas.

A debilidade dos laços entre um ser e outro, seu isolamento difuso e invencível, a decorrente natureza destas fábulas, nas quais, sem que se dissolvam os dramas pessoais, é flagrante a ausência de conflito (que se desloca do plano interpessoal, configurando uma antinomia mais ou menos violenta entre o homem e o seu meio), tudo que concilia, significativamente, com o interesse das personagens de Lima Barreto pelas coisas, interesse que manifesta através de atitudes aparentemente opostas – a contemplação e a compulsão deambulatória [*flaneur*] -, transformando seus romances, invadidos por aspectos do espaço – espaço natural, cidadão social [...] (LINS, 1976, p. 61).

Não pode haver conflito, pois as decisões já estão tomadas. Resta a contemplação raivosa: o *flaneur* barretiano contempla a própria derrota e insignificância – o que não significa que não haja violência, a violência está presente justamente na manutenção do status quo. A todo instante, todos são lembrados de que possuem seu lugar e que questionar pode levar à prisão, ou, pior, ao hospício. A morte em vida dos que questionam é sempre parte da trama barretiana. A tensão que nunca passa mesmo em meio às paisagens bucólicas, a

descrição das cidades não calmas, mas caladas, é altamente contraditória. Também neste quesito, *Cemitério dos vivos* é diferenciado: é mais explícito o isolamento, mas o hospício é a própria sociedade. A falsa liberdade que os personagens barretianos demonstram ter no romance póstumo é substituída pelo claustro que imita a própria sociedade, e é lá que a voz encontra espaço para ecoar.

O meio – como diria o húngaro Jean Hankiss – onde se move o herói de um romance ou de um drama, não se limita a contribuir para explicar o herói, suas origens espirituais, suas ações e suas reações. Ele emancipa-se, [...] para ocupar, na hierarquia dos fatores, um posto mais elevado do que lhe seria assegurado pelo seu caráter de suporte, de atmosfera, de verdadeiro pano de fundo. (LINS, 1976, p. 67-68).

É exatamente suporte a função que o espaço exerce em Lima Barreto, mais ainda em *Cemitério dos vivos*, onde o espaço divide o romance em duas partes, e as próprias certezas, razões e personalidade do protagonista sofrem duras rupturas.

Podemos, apoiados nessas preliminares, dizer que o espaço, no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero. Difere, portanto, nossa compreensão do espaço, da de Massaud Moisés, para quem no romance linear (o romântico, o realista ou o moderno), o cenário tende a funcionar como pano de fundo, ou seja, estático, fora das personagens, descrito como um universo de seres inanimados e opacos. (LINS, 1976, p. 72).

Na medida em que o espaço de *Cemitério dos vivos* transcende a função de cenário, de pano de fundo, tornando-se parte do personagem, norteador do próprio romance, absorvido pelo protagonista (inclusive como externalização metafórica de seu estado de espírito), não há mais como analisar o personagem sem levar em conta o local onde ele está.

Em tal estado de espírito, penetrado de um profundo niilismo intelectual, foi que penetrei no Hospício, pela primeira vez; e o grosso espetáculo doloroso da loucura mais arraigou no espírito essa concepção de um mundo brumoso, quase mergulhado nas trevas, sendo unicamente perceptível o sofrimento, a dor, a miséria, e a tristeza a envolver tudo, tristeza que nada pode espancar ou reduzir. Entretanto, pareceu-me que ver a vida assim era vê-la bela, pois acreditei que só a tristeza, só o sofrimento, só a dor faziam com que nós nos comunicássemos como o Logos, com a Origem das Coisas e de lá trouxéssemos alguma coisa Transcendente e Divina. Shelley, se bem me recordo, já dizia: “os nossos mais belos cantos são aqueles que falam de pensamentos tristes”... (BARRETO, 2010, p. 189).

Esta penetração no hospício também pode ser entendida como algo metafórico. Hospício pode ser, além do espaço físico em que estava, sua própria condição interior, um mergulho dentro de si mesmo no momento mais perturbador de sua vida, pois “arraigou no espírito essa concepção de um mundo brumoso quase mergulhado nas trevas”. Espaço e personagem fundem-se e o externo, o ambiente, reflete o interno, o de foro íntimo, assim como o hospício (interno), reflete a sociedade (externo). Os espaços em Lima Barreto vão evoluindo para uma representação identitária, de simbologia, com significado não concreto que se sobrepõe ao concreto.

O espaço opressivo parece predominar nos romances contemporâneos. Por vezes, faz gerar ódio ou a revolta no coração duma personagem, por exemplo em *Adrienne Mesurat* de Julien Green [...] ou a angústia à volta de quartos proibidos nas novelas de Borges e de Cortazar. Para além desta influência psicológica, o romancista impregna este tipo de espaço de um sentido filosófico. O tema do labirinto traduz, com evidência, a angústia dos homens face ao mundo em que não encontram o seu lugar. (BOURNEUF, 1976, p. 166).

Mais do que uma angústia pelo espaço físico em si, cada vez mais o ambiente retrata o estado emocional do próprio indivíduo: angústia esta que nem sempre é externalizada ou revelada de forma explícita no romance. Cabe bem esta observação, na medida em que o mundo moderno é onde a expressão do sentimento torna-se quase proibida – a alegria insípida de um mundo consumista onde a vida tornou-se um show e a possibilidade de demonstrar medos e angústias não é mais tolerada. Assim, o espaço encontra novas funções no romance moderno. Não que fosse diferente em Dostoiévski, visto que *Recordações da casa dos mortos* pode ser lido com esta chave, a do espaço como manifestação de uma angústia contida e mal disfarçada, pois é assim que enxergamos a “coragem” e a frieza dos detentos: é no frio da madrugada que o forte e resoluto Gazin, em que todos confiavam pelo equilíbrio e sabedoria, chorava envolto em soluços: “Senhor, não me abandoneis! Senhor, dá-me forças! Meus pequeninos, meus pequeninos, nunca mais, nunca mais podereis vê-los!” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 49).

Assim, podemos considerar os espaços nos dois romances basicamente de duas formas: uma externa, mais literal, e outra interna, mais metafórica. De que ambos são espaços de autoritarismo e reclusão dos indesejados, não temos dúvidas. Em épocas de repressão, que parecem ser mais a regra do que a exceção em nosso país e em outros como a Rússia, o hospício talvez tenha servido melhor do que o sistema prisional para afastar os indesejados da sociedade. Por outro lado, prisão e hospício também podem representar o contingenciamento

do ser, a impossibilidade de, em épocas de repressão política e militar, ser dono de seu próprio corpo, e a impossibilidade de exercer a liberdade plena e ter livre opinião. Como afirma Richter:

[...] cada espaço do romance deve ser analisado não apenas de forma denotativa, mas também conotativa, uma vez que as casas, os objetos, a paisagem e até mesmo a coloração tendem a passar alguma mensagem ao leitor (RICHTER, 2007, p. 7).

O manicômio é o local das vozes dissonantes. É uma das únicas possibilidades de existência contraditória dentro de um sistema repressivo. O outro local seria a não-existência, a morte.

Desta forma de leitura, o manicômio seria uma face da própria morte, uma não-existência dentro da vida, esta seria uma possibilidade de explicarmos o título do romance: não pode estar vivo quem não pode exprimir-se livremente, quem não pode opinar ou exercer sua liberdade dentro de um sistema repressivo qualquer. Tanto a função política do manicômio quanto sua função social completam-se naquele contexto: pacientes que nunca tinham alta médica perpetuavam-se como que cumprindo uma pena de prisão perpétua, deixando assim a sociedade, e acima de tudo, as autoridades, livres dos indesejados de qualquer espécie. Não apenas livres de encararem uma sociedade real, mestiça, pobre, não europeia, que não se desejava, mas livres da manifestação de ideias que iam contra seu projeto de nação futura.

Resta aos indesejados – como Lima Barreto – a condenação ao silêncio intelectual, mas este tenta, por meio da literatura, explicar a sociedade em que está inserido. É a visão do silenciado e contingenciado que procuramos destacar neste trabalho.

Em ambos os romances estudados este contingenciamento acaba se tornando isolamento para reflexão, não sem deixar de lembrar que o cinismo e a culpa dos protagonistas narradores cortam cirurgicamente qualquer possibilidade de heroísmo piegas que se queira procurar ali: não há vítimas ou mártires, o que só enaltece a originalidade dos depoimentos e a honestidade do sofrimento – não temos o sofrimento dos santos mártires, mas dos pecadores que merecem estar ali. Como o leitor deve encarar o sofrimento de quem não é um herói? Sim, pois é serviço fácil ser simpático às causas dos que são injustiçados e morrem por elevados objetivos. Que valor podemos dar a narrativa de sofrimento do assassino da própria esposa, como Petrovich? E quanto às decisões errôneas, vaidosas, orgulhosas, gananciosas e egoístas de Vicente? Não foram elas a causa da destruição da própria família e

o pavimento de sua própria internação? Não poderia ele escolher o caminho diplomático que percorreu Machado de Assis? Teria sido *Cemitério dos vivos* um reconhecimento tardio deste erro? A resignação frente ao erro, das escolhas erradas e do radicalismo juvenil? Ou trata-se apenas de ironia após ironia?

No fim de tudo permanece o diálogo entre ambos os escritores, Mais que isso, o diálogo entre os protagonistas narradores que surgem para olhar o mundo a partir das trevas:

Não nego que para isso tenha procurado modelo 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 Paz de Tolstoi, O Rouge et Noir de Stendhal, a Cousine Bette de Balzac, a Education Sentimentale de Flaubert, o Antechrist de Renan, o Eça; na estante, 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 descobrir nos grandes romancistas o segredo de fazer (BARRETO, 1996, p. 60).

Sim, o mundo. Que mais é o mundo senão o claustro? A escravidão desejada. O tédio diante daquilo que não podemos ser, pela necessidade daquilo que devemos ser, do que está ao alcance. Pois que claustro era mais duro para Vicente? O de quando estava livre e não tinha para quem e onde falar a respeito de suas ideias? Ou no hospício, livre da família e do mundo das amarras, onde falava abertamente suas teorias e ideias filosóficas com seu interlocutor imaginário? O hospício e a prisão são locais das vozes dissonantes apenas quando estamos dispostos a ouvi-las. A literatura é este local, este espaço reverberante do que se deseja esconder, calar.

Osman Lins, que fez extenso estudo sobre o espaço em Lima Barreto, classifica *Cemitério dos vivos* como “um aprofundamento da corrente esquiva e auto-reflexiva que iniciou-se em Gonzaga de Sá”, um “náufrago em terra inhospita, são em terras de loucos, transitando entre ela” habitando “terras onde ninguém o entende, isolamento ideológico, falta de identidade” (LINS, 1976, p. 47). Nem no mundo de fora - o fora do muro de Dostoiévski -, nem dentro do hospício ou da prisão. Não se identificam nem com o mundo externo, nem com o interno, embora um seja espelho do outro. O mundo de Petrovich é o mesmo de seu sucessor: apesar de ser um assassino, não é ali seu lugar, não se entende com os demais prisioneiros, pois não os aceita como semelhantes. A distância é perceptível para todos os presos, que o discriminam justamente por ser um nobre deslocado. Assim, ambos não pertencem àqueles ambientes, aos espaços para onde foram deslocados.

Se há algo de político para se dizer sobre *Cemitério dos vivos*, é que ele foi um romance de contraponto ao projeto de modernização brasileira (modernização nos moldes da



normalização da vida social do país). Mesmo em relação aos modernistas da Semana de 1922, a posição de Lima Barreto era de crítica contundente por considerar o modernismo uma cópia do futurismo italiano. Pouco discutido foi o pequeno, mas simbólico e significativo, entrevisto que o escritor teve com o grupo paulista dos modernistas (diretamente com Mário de Andrade) pouco antes de falecer. Trazido à tona na dissertação de Nolasco-Freire (2005, p. 116), mostra a resistência de Lima Barreto frente a ideias que, para ele, estavam longe de ser nacionais. Não interessavam a ele nem o modernismo literário, nem a modernização conservadora que estava em curso, pois estabelecia a sociedade brasileira como uma sociedade de castas ao final das contas.

Lima Barreto tinha sua própria ideia de modernização que contrapunha a modernização da elite que patrocinou a Semana de 1922. Por isso Lima não participa dela e por isso ele “criticava incansavelmente o processo de modernização do Brasil”. (NOLASCO-FREIRE, 2005, p 116).

Pois se o pensamento modernista propunha liberdade e respeito às cores locais, o destino político e social do país passava longe desta atmosfera progressista do campo das artes. Ao contrário:

As instituições coletivas do século XIX, com base nos poderes dos regimes administrativos, criadas com a preocupação de disciplinar, regular, vigiar/manter as vidas, o trabalho, a saúde física e moral, as práticas sexuais sob controle e gerenciados pelo conhecimento especializados das ciências sociais. (NOLASCO-FREIRE, 2005, p 116).

Não apenas dentro das instituições, mas fora também, nas instituições externas. Fora do muro, também cuidavam do normal. O evento da Semana de arte Moderna não era incompatível com as diretrizes nacionais que estavam sendo aplicadas no âmbito social. Ao contrário, poderia até servir de bases para um nacionalismo tradicionalista, onde os elementos nacionais como os índios, os negros e a questão da participação da mulher na produção artística estavam relegados ao campo do folclórico, do mítico (e místico), como manifestações pitorescas e inocentes que ao fim não deveriam ser levadas a sério. Os rumos da literatura brasileira no período pós machadiano estavam sendo traçados na Academia Brasileira de Letras, patrocinados pelos donos dos grandes jornais da época, história esta contada em *Recordações do escrivão Isaias Caminha*, romance este que fechou quase que completamente as portas destes patrocínios em toda sua vida literária.

A modernização que se queria no início do século XX tinha na eugenia, na normalização da vida social, da homogeneidade de pensamento e de costumes, suas bases ideológicas. É neste contexto que surge a figura dos indesejados, que é ponto central da ideia traçada por Milkolci (2012).

*Cemitério dos vivos* é um protesto contra estas ideias modernizantes, que entre outras coisas justificaram o famoso “bota-abaixo” carioca, empurrando milhares de pobres para as periferias e criando os bolsões de miséria que se tornariam as favelas. Em sua defesa, Vicente pode justamente alegar seu fanatismo e inflexibilidade de ideias, por que lhe é impossível aceitar esta modernização sendo ele vítima dela. Para a ciência de seu tempo, Vicente é um condenado, não importa o que faça será sempre um mestiço condenado por sua origem, o determinismo social traça seu destino como sendo o de um provável ladrão ou assassino, coisa que o leva ao desespero: por mais esforço que faça, que estude, que se dedique, que use todos os métodos para sair daquela situação (até falsificar a idade para entrar na escola técnica), seu destino já está traçado pelas ideias deterministas. Esta é sua fonte de desespero. Por isso largou tudo, deixou tudo de lado, a família inclusive, para tentar (de uma forma desesperada, inclusive) demonstrar pela força das ideias, da filosofia, da literatura, um outro caminho, uma nova ideia, uma nova filosofia, por força da vaidade sim, mas também do desespero que tinha para trazer luz ao povo. Este desespero estava baseado na certeza de que a política de normalização da sociedade acabaria por construir castas de indesejados que nada teriam a fazer a não ser resignarem-se à vontade dos desejados.

Não resta aos desprotegidos alternativa senão aceitar a normalização como condição necessária à participação da vida pública, mesmo que esta aceitação signifique ser considerado cidadão de segunda ou terceira classe.

Percebemos que Vicente realmente tinha consciência de que não haveria lugar para ele nesta realidade, não queria aceitar a proposta da esposa de frequentar a faculdade, por ser ali também local de legitimação das ideias modernizantes de então.

Tornar-se um intelectual cooptado não era uma questão de escolha para Vicente, devia manter sua independência de opiniões custasse o que for. E custou a família, a vida da esposa, o abandono do filho deficiente, a liberdade.

As diversas críticas que faz às ciências não revelam um anti-intelectual ou alguém contra as ciências, mas sim alguém que exige outros pontos de vista, novos olhares que não fossem religiosamente fechados e estanques, estes sim próprios de quem pratica a anticência. Sua crítica é inteiramente científica no momento em que busca por meio dos próprios

métodos científicos desfazer os pensamentos que ele acredita serem fora de sentido e sem muita lógica, como era o caso da perspectiva racial e determinista da época. Prova de que estava no caminho certo foi o livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, contemporâneo de Lima Barreto, livro que começa com uma perspectiva determinista no olhar que tem pelo ambiente e pelos seus moradores, mas em que o autor vai mudando conforme percebe o sofrimento dos indivíduos e a luta que travam pela sobrevivência diária. Euclides da Cunha termina com uma visão completamente diferente, com a admiração de quem vê um povo forte, não mais com o olhar determinista que previa encontrar mestiços degenerados e fadados à derrota.

Os médicos do hospício também tentavam encontrar em seus internados as características que faziam deles degenerados:

Faziam-me perguntas de confessor, e eu as respondia com toda a veracidade de catecúmeno obediente; mas, no meu íntimo, eu tinha para mim que tudo aquilo era inútil. Há uma classificação, segundo este ou aquele; há uma terminologia sábia; há descrições argutas de tais e quais casos, revelando pacientes observações; mas uma explicação da loucura, mecânica, científica, atribuída a falta ou desarranjo de tal ou qual elemento ou órgão da nossa natureza, parece que só há para raros casos, se há. Procuram os antecedentes, para determinar a origem do paciente que está ali, como herdeiro de taras ancestrais; mas não há homem que não as tenha, e se elas determinam loucura, a humanidade toda seria de loucos. Cada homem representa a herança de um número infinito de homens, resume uma população, e é de crer que nessa houvesse fatalmente, pelo menos, um degenerado, um alcoólico, etc., etc. De resto, os filhos de loucos são gerados por mais que estão loucos, mas tarde é que a sandice aparece; como é então que ele herdou? Tinha a loucura incubada, em germen, etc.? (BARRETO, 2010, p. 243).

A busca pelos degenerados e as características que o tornam desta forma foi umas das principais missões que ocorreriam dentro dos hospitais manicomiais do país, principalmente na primeira metade do século XX.

Para além das razões políticas, mas mantendo alguma ligação com estas, *Cemitério dos vivos* é símbolo da sociedade e de suas contradições formativas. Conforme afirma Lins: “A casa dos mortos como instituição coletiva da sociedade moderna se constitui como grande metáfora da condição humana. Uma realidade degradante da qual só é possível subverter através da linguagem”. Ao entender o hospício como um reflexo da realidade social, sua imagem alegórica, a crítica que se estabelece é a dos costumes que estão cristalizados, automatizados na rotina do cidadão comum. Se alguma coisa de anormal há nesta rotina não

sabemos, está demasiadamente automatizada para termos consciência dos erros. Só a literatura pode nos ajudar neste caso: a linguagem destrincha, subverte, denuncia de forma não militante ou panfletaria esta realidade, coloca a lógica sistêmica ao avesso, aumentando nossa capacidade de enxergar a nova realidade desautomatizada. Em nosso mundo, prevalece o silenciamento em relação ao que é fundamental e inadiável. Resta a fala automatizada. Temos voz, mas nossa voz não é autêntica, falamos muito e falamos sobre o nada. Estamos silenciados em relação a nosso futuro, e em relação a decisões que são fundamentais. Estamos apartados das decisões que importam. Por isso a voz silenciada de Vicente ecoa no hospício como a que consegue falar sobre o que é fundamental, o que é importante, ela está desautomatizada.

As vidas controladas, a liberdade assistida, a livre escolha que só tem uma única opção. O trabalho forçado da prisão, sem sentido, é o mesmo que aborrece quem necessita apenas do seu resultado depois de um mês: o assalariamento a tudo justifica, sem o dinheiro não é possível sobreviver. Nos currículos, a frase responde de pronto: “aceito qualquer função”. A privação de liberdade não é questionada: nossa segurança exige um encarceramento consentido. O mundo livre e o mundo de dentro dos muros misturam-se em diversas oportunidades. As manias dos internados do hospício aproximam-se das manias que ganhamos na vida diária. Não pensamos no que fazemos, somos lunáticos soltos à revelia, quanto mais nos calamos melhor conseguimos disfarçar nossa loucura. A conversa é repetitiva, monótona, não se pode falar de tudo. É preciso cuidado. O silêncio é nossa arma para sobreviver a possíveis acessos de raiva no trabalho, na escola, nos encontros familiares. A sociedade moderna nos relegou a andar no fio da navalha: a fronteira com a loucura (a loucura de verdade, não a de Vicente) é tênue, as mentes mais frágeis não conseguem se segurar, a máscara pesada cai de quem não tem força para segurá-la. A prisão e o hospício têm a função de silenciar um processo que se iniciou no mundo fora dos muros, a corda que arrebentou no mundo da liberdade precisa ser contida dentro dos muros. O silenciamento é para quem não consegue mais seguir calado: o hospício é para a mulher do político que não aceita ser traída às claras, é para o empregado que não se sujeita, para o filho que não aceita o caminho traçado pelos pais, para o alcoólatra que não aguenta as dores do mundo. O hospício é para os que precisam ser curados da necessidade de falar a verdade, expor o que lhes machuca: a cura é o silenciamento, exercer a arte de permanecer calado. A resignação de Vicente é a cura de seus males:

Sofri com resignação e, como já disse, às vezes mesmo com orgulho, o que poderia parecer a outrem humilhação. Esqueci-me da minha instrução, da minha educação, para não demonstrar, como uma inútil insubordinação, como uma injúria aos meus companheiros de desgraça. Não reclamei; não reclamo e não reclamarei; conto unicamente. (BARRETO, 2010, p. 184).

No hospício, Vicente percebe-se obrigado a exercer a resignação que não conseguiu em liberdade, deixa seu projeto de uma nova filosofia, e já não quer mudar o mundo: “parece-me que ele gostou da minha obediência” (BARRETO, 2010, p. 184), afirma, como se estivesse testando a nova ordem estabelecida, que agora é martelada diariamente e diretamente em sua vivência, “o sábio é não agir” (BARRETO, 2010, p. 188)

Lembrei-me, então, dos outros tempos em que supus o universo guiado por leis certas e determinadas, em que nenhuma vontade, humana ou não, a elas estranhas, poderiam intervir, leis que a ciência humana iria aos poucos desvendando... Não sorri inteiramente; mas achei tal cousa ingênua e que todo o saber humano só seria útil para as suas necessidades elementares de vida e nunca conseguiria explicar a sua origem e o seu destino. Tudo mistério e sempre mistério. (BARRETO, 2010, p. 188).

Se por um lado a missão do hospício era o do silenciamento e mudança de comportamento rebelde dos indesejados, por outro uma mudança de estratégia e visão de mundo também estava ocorrendo em Vicente. Sua vontade primeira de estabelecer uma guerra de ideias guiada por “leis certas e determinadas” dava lugar para a serenidade do relato. A força do relato está justamente no fato de que deixa para o leitor a possibilidade de julgar uma cena que, por mais abjeta que seja, não traz um julgamento ou uma condenação por parte do narrador. O relato do absurdo e do inominável não necessita do reforço de repulsa de quem narra, ela por si só já carrega o incômodo, a frieza da narração e da descrição potencializa a capacidade de chocar.

Vicente desperta para o fato de que nenhuma nova filosofia poderia mudar sua situação ou abriria os olhos do povo para o destino que os esperava. A única possibilidade de ação era narrar o que via.

É com esta narração que se desnuda a incômoda conclusão de que a vida no hospício não é muito diferente da vida no mundo livre. Fato idêntico ocorre com Petrovich, sua vida na prisão transparece situações cotidianas que não são nada diferentes da vida fora dos muros.

O manicômio se transforma em símbolo, em alegoria, por isso o hospício de Lima Barreto não é o hospício de Vicente, este não é experiência pessoal, é alegoria do próprio mundo, da sociedade que rodeava o Vicente livre, a sociedade sem máscaras na totalidade de

sua insanidade. O que não se consegue esconder na vida pública do mundo mostra-se em explosão de loucura no manicômio. Limitar o romance à experiência do autor é negar uma leitura profunda que possibilitaria sua universalização, pois isto só ocorre quando toda a experiência humana é contemplada pelo autor. As máscaras que nos permitem viver e transitar pelo mundo da liberdade são as mesmas que escondem nossas dores e nossos desejos, nossa voz autêntica que poderia trazer algum sentido para a vida. Na mesma linha, a prisão de Petrovich não é a prisão de Dostoiévski, a experiência do romance russo está na universalização de questões como a vaidade, a necessidade de esconder as dores do mundo, a máscara da felicidade mesmo quando estamos à beira do abismo. Não seria melhor para aqueles prisioneiros apoiarem-se nos momentos de fraqueza? Seria pedir muito a prisioneiros com tamanho grau de vaidade e orgulho. Quando se lê as cartas que o autor manda ao irmão escrevendo sua vivência no presídio e se as compara ao romance, percebe-se o abismo enorme entre a experiência da realidade e a ficção: os personagens quase nada têm a ver com os companheiros de claustro e a alegoria do presídio não encontra ecos na vivência real do escritor sendo fruto de sua imaginação.

Deve-se ter presente, no estudo do espaço, que o seu *horizonte*, no texto, quase nunca se reduz ao denotado [sentido literal]. Por vezes, claro, tende a fechar-se, como nas histórias policiais e de horror, onde proliferam as ilhas, as mansões solitárias, os poços, os calabouços, os subterrâneos, os quartos fechados, tudo indicando a existência de um seccionamento radical entre o mundo da narrativa e o mundo da nossa experiência. (LINS, 1976, p. 72).

Nos dois romances esta experiência chega ao seu máximo sentido metafórico e simbólico. Sair da leitura denotativa e encontrar seus símbolos e a alegoria em que está mergulhada exige uma leitura que se afaste da experiência pessoal e real dos autores. Evidentemente não há nenhuma obrigação para com esta visão do romance, quem preferir observar os aspectos históricos da construção de ambos os livros pode realizar um exercício de comparação entre as cartas de Dostoiévski e *Recordações da casa dos mortos*, ou entre o *Diário do hospício* e *Cemitério dos vivos*. Aliás, há muito mais informações sobre as interações de Lima Barreto no *Diário* do que em *Cemitério*, sempre tendo em vista que as anotações não foram feitas para compor um livro, mas para preparar elementos concretos para a construção de *Cemitério dos vivos*. O livro foi montado por seu principal biógrafo, Francisco de Assis Barbosa, junto a Antonio Houaiss. Na posse das anotações originais, montaram uma sequência lógica atribuindo a este o nome de *Diário do hospício*.

Evidentemente a intenção deste trabalho foi a de deixar as questões extra-literárias ao largo o máximo possível, assim privilegiando as questões alegóricas e simbólicas de ambos os romances, que ao final fazem desses grandes livros referências universais, pois tratam dos problemas que a humanidade sofre independentemente da cultura ou do grau de civilismo que há entre eles.

Os espaços do presídio e do hospício não devem ser observados apenas como fundo dos romances, eles são parte integrantes dos próprios personagens, que não se explicariam mais profundamente fora destes ambientes. É Osman Lins em seu *Lima Barreto e o espaço literário* que vai chamar a atenção para a existência desta visão funcional, social, e estrutural do espaço para a construção do próprio personagem. Não necessariamente a importância do espaço é para a obtenção de uma atmosfera para a cena ou para a obra, mas sim para a própria explicação da condição das personagens. O espaço fala nestes romances, traz ideologia e demarca divisão temporal e psicológica: Vicente livre é completamente diferente do Vicente do hospício, e sua aparição no manicômio demarca o início dos capítulos: o espaço é o responsável por sua mudança filosófica e de visão de mundo. Este espaço também presta-se a estabelecer uma relação, um paralelo entre a parte e o todo, que também é um grande tema do trabalho. Aquilo que seria apenas um espaço de repressão surge como uma representação da sociedade. É este tipo de metáfora significativa que devemos buscar mais nas obras de Lima Barreto, o mundo sendo representado em instituições, bairros, hospícios, prisões, cidades. Ela torna mais problemática a relação oprimido x opressor, que se torna simplista na atualidade pela própria automatização dos discursos. O que iguala os personagens barretianos, ricos e pobres, brancos e negros, da periferia ou do centro, são os mesmos defeitos que os igualam como seres humanos: vaidade, incoerência de ideias, diferença entre o discurso e a prática, são algumas das complicações que aparecem em todos os tipos barretianos, ao contrário dos romances da segunda metade do século XIX e início do XX que não estão preocupados com o espaço, mas em contar a história de uma classe social: os burgueses, em declínio moral, social, estético. Não é à toa que Lucaks vai nomeá-lo de epopeia burguesa, com seus heróis egoístas, arruinados, medrosos, solitários, pensativos, esquivos. São romances não-espaciais porque dão conta de uma classe social e não de um período ou de um lugar. De certa forma, Lins já prevê esse novo espaço:

Aproxima-se, portanto, vendo o problema através de algumas manifestações temáticas, de um núcleo importante e associado à ambientação: a visão ou oco narrativo. A visão não perspectívica, expansão e transfiguração do narrador onisciente, agora livre das limitações humanas e evocando uma

espiritualização não muito diferente da que conhecia o artista medieval, insinua-se na ficção contemporânea. Anunciando um espaço como que sacralizado, oposto ao espaço profano do Renascimento, uma percepção mais profunda do mundo logo irá provocar recursos mais sutis de inserção do espaço, com o que não mais serão indispensáveis os recursos plausíveis — janela aberta, visita, etc. — que Philippe Hamon enumera. Não apenas no tempo, mas no espaço mesmo, expressará o romance contemporâneo sua desconfiança “na posição privilegiada da consciência humana em face do mundo” e que os criadores do Renascimento erigem em dogma. (LINS, 1976, p. 94).

Agora o espaço é senhor de si mesmo e dirige as causas humanas. Ele passa a existir independentemente do olhar humano, constrói a personalidade e simboliza o estado de espírito e as condições mentais dos que estão em seu jugo. Na verdade, este era um caminho natural para os romances que se amarram nas alegorias para contar suas histórias. Justamente aí é que se cometem os maiores pecados ao se estudar Lima Barreto: ao visualizá-lo como um “escritor histórico” e “político” (não à toa é muito estudado por historiadores que o veem como o grande intérprete da alma política e dos políticos brasileiros), deixam seu espaço à parte, no máximo com a visão denotativa que tanto agrada os historiadores. Não que esta leitura seja esvaziada de sentido, realmente sua visão límpida e concisa dos fatos sempre chega até nós como uma incrível visão profética e um forte senso de *déjà vu* comparando as práticas políticas e sociais do início do século XX aos nossos dias. Parece que nada mudou (e realmente não mudou muita coisa), assim Lima Barreto torna-se nosso contemporâneo. Poucos cronistas são tão contemporâneos como ele: “Nossa contemplação de Lima Barreto é atual. Ele nos interessa, principalmente, como um escritor voltado para o nosso tempo. Como um antecipador”. (LINS, 1976, p. 108).

Mas a literatura vai além. E se desejamos estudá-lo como escritor de literatura, portanto de ficção, desapegar de sua função de cronista e crítico de seu tempo é necessário para exercitar nossa visão de um Lima Barreto ficcionista, metafórico e alegórico. Assim acharemos este Lima Barreto diferente, já no fim de sua vida, tentando criar um romance com teor psicológico:

Se há o espaço que nos fala sobre o personagem, há também o que lhe fala, o que a influência. Sua função caracterizadora é quase sempre limitada e a influência que exerce restringe-se por vezes ao psicológico [...] Mesmo no hospício, no romance inacabado de Lima Barreto, *O Cemitério dos Vivos*, afeta psicologia o personagem-narrador, não o induzindo, entretanto, a qualquer espécie de ação (a não ser que a ação, neste caso, seja a própria decisão de escrever sobre o internamento). Não surpreende, aliás, que em Lima Barreto o espaço nunca induza a personagem a agir e que, quando o faz, seja remotamente, de um modo difuso. (LINS, 1976, p. 99).



Quem sempre viu no escritor carioca um homem de ação e de língua ferina pode se surpreender com esta nova fase, que infelizmente não teve tempo de ser desenvolvida. Um Lima Barreto reflexivo, com personagens indispostos a ação, preferindo os diálogos interiores, narrando o que se vê, descrevendo, “contando apenas”, fugindo dos julgamentos pesados de início de carreira. Escapa assim da escravidão do realismo, que tanto é exigido quando se fala em literatura social. Para Adorno “Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo” (ADORNO, 2003, p. 57).

A realidade da obra não tem compromisso com a realidade racional da vida, caso tivesse apenas estaria justificando os causadores desta realidade. E na medida em que esta realidade é desautomatizada, colocada em outro patamar de exposição literária, podemos dizer que fazemos da realidade uma obra de arte, aí ela já não é mais a realidade, mas sim ficção.

Apesar de conhecer bem os filósofos e escritores franceses, foram os russos quem mais influenciaram Lima Barreto em sua caminhada literária:

Lima Barreto foi, sem dúvida, o escritor brasileiro que travou o diálogo mais explícito com os russos. Na ficção e na notação autobiográfica, na crítica e no ensaio, são parte essencial de seu repertório simbólico. A associação estabelecida pela crítica entre ele e a literatura de Tolstói, Dostoiévski e Turguêniev é, portanto, apropriada. (GOMIDE, 2004, p. 241).

Em seu *Diário Íntimo* Lima Barreto não esconde sua preferência pelos russos:

Não nego que para isso tenha procurado modelo 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 Paz de Tolstói, O Rouge ET Noir de Stendhal ,a Cousine Bette de Balzac,a Education Sentimentale de Flaubert, o Antechrist de Renan, o Eça; na estante, 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 descobrir nos grandes romancistas o segredo de fazer. (BARRETO, 1996, p. 60).

Desta forma não restam dúvidas de que a ligação entre Dostoiévski e Lima Barreto é muito profunda, a ponto de utilizar o romance daquele como modelo para uma de suas grandes criações, ainda que inacabada. Mais que isso, foi capaz de utilizar o protagonista do romance russo, Petrovich, como base para seu Vicente Mascarenhas, não o imitando, mas

buscando o que havia de essencial em um herói desconfortante, longe de se tornar um mártir por causas justas. Lima Barreto retirou de Petrovich a costela fundamental para criar este herói torto, mas Vicente tomou caminho próprio sem negar o antecessor. Ambos estavam longe da perfeição e justamente por isso podiam ser acompanhados com a desconfiança necessária pelos leitores, em um passeio nada agradável pelas entranhas da escuridão e solidão humanas. Em seus claustros cada um falou com a liberdade que não teria no mundo livre, fora dos muros. E falaram com a autenticidade de quem não tinha nenhum compromisso heroico com o leitor. O único compromisso era com a própria verdade

## 6 - CAPÍTULO V – MUNDO ABERTO, MUNDO FECHADO – DENTRE MUROS, FORA DOS MUROS

*E entre essas paredes... quanta juventude, quanta energia e ímpeto aprisionados!... Vamos deixar claro: a gente que vive aqui é, sem dúvida, fora do comum. É certamente a mais dotada, estruturalmente mais vigorosa do nosso povo. Mas toda essa força estava condenada a perecer de forma inútil, nada natural, errada e definitiva. E de quem é a culpa? Essa é a questão: de quem é a culpa? (Idem, p. 308).*

*As notas do hospício se constituíram como a principal estratégia encontrada pelo narrador do Diário do Hospício, na organização simultânea do seu mundo interno e externo, durante o período passado na instituição manicomial. Nesse sentido, ele logra êxito, pois ao procurar conhecer e apresentar sua versão para o mundo contido no asilo psiquiátrico, também passa a atribuir sentido para sua própria existência diante do imenso desafio de viver confinado em uma realidade, onde, em geral, as pessoas acabam por se perder de si mesmas, em função do alheamento a que estão sujeitas.*

### 6.1 Linhas de amizade

A comparação de mundos que são opostos, e mesmo assim guardam alguma semelhança entre si, não é novidade como tema na literatura e nas artes. Quando Marlow entra na selva em *Coração das trevas*, de Conrad, está entrando em outro mundo, um mundo diferente, e ainda assim semelhante ao que está acostumado na sua civilizada Inglaterra, onde as regras sociais não permitem mais que as trevas surjam da capa de civilidade que cobre os corações inquietos dos homens brutais. A selva então é a própria brutalidade em seu estado mais puro, é a verdade, portanto, e a realidade crua do mundo. Kurtz já está lá tomado por esta verdade, e embebido nas vontades e nos desejos que estão indômitos, como um animal qualquer que deve satisfação a suas crenças morais e éticas. A semelhança entre a selva congoleza e a Europa civilizada está no centro do coração das trevas, onde as verdades e os desejos contidos ou soltos igualam-se, afinal o homem é o homem e não há o que se diferenciar. O centro temático deste romance pode ser observado desta forma: o dentro e o fora da selva.

Da mesma forma temos que em *A Cidade e as Serras* de Eça de Queirós, a dualidade que Jacinto e Fernandes enfrentam durante todo o romance os leva naturalmente ao encontro

com a natureza e com seu estado natural, que é a própria busca por um apaziguamento da alma. No fim das contas o problema não está tanto nos espaços, mas no íntimo dos protagonistas, que desejam a verdade da vida e a fluidez do que é autêntico e harmônico. Portanto, há quem seja feliz em Paris e não nas serras. Este desejo de verdade e autenticidade está menos nos espaços e mais no coração de quem busca sua harmonia. Então, percebemos o que é semelhante tanto na cidade quanto na serra: a busca por esta autenticidade e harmonia.

Em *Eugénie Grandet*, de Balzac, a felicidade da protagonista só pode estar lá fora, fora da casa que é o pequeno reino de seu pai. Toda a infelicidade do mundo está dentro da casa velha que personaliza a sovinice do patriarca. Fora está a liberdade e a possibilidade de expressar os desejos. Mas a casa do pai Grandet revela mais sobre o mundo real do que pensa a filha... Toda a maldade que a cerca é planejada tanto dentro quanto fora da casa, os espaços não são tão diferentes quanto maquina a cabeça inocente de Eugénie.

A *Vagabunda*, de Gabrielle Collete, enche os olhos de quem enxerga em Rennée Néré um protótipo da mulher independente, dona de seu próprio destino. A vida de atriz que escolhe no lugar de ser uma rica dona de casa traz tanta escravidão e dependência quanto a vida que tinha quando casada. O espaço do lar e o espaço da noite do entretenimento não completam Néré por inteira. Não deixamos de pensar sua rotina modorrenta de artista como a que teria como dona de casa, opção que ela pensa em vários momentos ao longo do romance.

São apenas alguns exemplos. Como foi dito, as dualidades espaciais são temas recorrentes na literatura universal. A reflexão entre o dentro e o fora pode ser feita de várias formas. Pode-se observar as questões identitárias presentes no tema, o “nós” e o “eles”; e também a comparação de similitudes, a metaforização, a alegorização, a carnavalização de dois espaços. Um espaço pode ser uma imitação o outro, é uma paródia do outro, um microcosmo, uma alegoria. Neste caminho percorremos com este trabalho. Os espaços da prisão e do hospício vão se revelando uma metaforização e uma alegoria do “mundo da liberdade” e do “mundo de fora dos muros”. Estas expressões foram utilizadas pelos protagonistas sempre que se referiam ou faziam uma comparação com o mundo que deixaram para trás, a sociedade livre. Mundo da liberdade é expressão de Petrovich, e mundo de fora dos muros é expressão de Vicente.

Este comportamento dual tem um início previsto na própria relação entre metrópole e colônias na época dos Grandes Descobrimentos (continente americano, o “novo mundo”) e das Grandes Navegações, estendendo-se visceralmente até o neocolonialismo africano.

Arantes explica este movimento quando afirma que as metrópoles europeias transferiram para as colônias o chamado “estado de exceção”:

Nascemos como negócio. Mas é preciso acrescentar que esse sentido original da colonização comporta duas dimensões essenciais. Enquanto a Europa ainda se enredava no cipoal de restrições e particularismos do Antigo Regime, despertávamos para o mundo quimicamente puro da forma-mercadoria, a um tempo periférica e hipermoderna. Fizemos a experiência extrema do que significa o vazio social no qual se reproduz um território comandado integralmente pela violência da abstração econômica. [...] Se tudo o que disse até agora se sustenta, penso que se pode compreender o segundo sentido da colonização como um processo de espacialização do avesso por assim dizer selvagem da Soberania política que se consolidava politicamente na Europa, basicamente pelo disciplinamento da guerra entre Estados territoriais de formação (ARANTES, 2014, p. 321-322).

Ou seja, enquanto os Estados nacionais europeus em plena formação floresciam para a descoberta da política como um substituto da guerra, em uma tentativa de pacificação territorial e civilismo, a guerra e os negócios “sem limite” eram transferidos para as colônias. O comportamento bárbaro e selvagem do capitalismo em expansão era separado de sua face civilizada, humanizada e legalista. Enquanto esta permanecia nos estados europeus, a pilhagem, a escravidão, e todo aspecto violento do sistema foi transferido para as colônias, lá ocorriam toda a sujeira e tudo de espúrio que não se poderia fazer na Europa metropolitana. Então o mundo foi dividido em dois: o mundo das metrópoles civilizadas e legalistas e o novo mundo das colônias onde não havia limites para as possibilidades de lucros e as realizações da vontade, terra sem lei onde se podia extravasar todos os desejos e ideias. A colônia era um espaço “juridicamente vazio” onde se poderia transpor a normalização da guerra intraeuropeia. Assim nasce o conceito de “linha de amizade”:

Enquanto a Europa fora instituída como uma zona de amizade e de comportamento civilizado, mesmo em tempos de guerras, a área externa à Europa fora instituída como uma zona a qual nenhum padrão de civilização era aplicável e onde os rivais podiam simplesmente ser varridos do mapa (ARANTES, 2014, p. 323)

É óbvio que esta linha não era de modo algum inflexível e dependente apenas do fator geográfico e de localização das colônias. Os mandatários e representantes dos interesses metropolitanos viviam nos países colônias com o mesmo status que os cidadãos europeus, ou seja, estavam em terras incivilizadas, mas com um pé para dentro da linha de amizade, assim tinham acesso ao melhor de dois mundos: poderiam utilizar as armas e o poder colonial de

forma indiscriminada contra os resistentes coloniais sem correrem os riscos de sofrerem com a mesma violência, pois estavam protegidos pelos mesmos direitos legais e proteção jurídica europeia:

Do ângulo dominante do senhorio em ruptura com o exclusivo colonial, o posterior sentido de uma eventual formação nacional só poderia ser o de cruzar de volta aquela linha, sem prejuízo de manter a solda vantajosa entre os dois regimes de guerra. A subsequente hegemonia britânica se impôs então ampliando a zona de amizade de modo a incluir nas prerrogativas da soberania o conjunto dos ex-colonos proprietários e beneficiários diretos do tráfico negreiro, orbitando ainda em torno da mercadoria-escravo até meados do século XIX a rigor soberania de um Estado-pirata, transpirando transgressões por todos os poros. Cruzando a linha, atenuava-se por certo a alteridade radical da colônia, por um lado, mas por outro, o antigo viver em colônia por assim dizer respingava-se ingressando pela porta da frente num novo ciclo, plenamente liberal agora, da história ascendente do estado de exceção, desde então em contraponto com uma anômala normalidade local. (ARANTES, 2014, p. 323-324).

E assim Arantes vai delimitando a relação entre quem está dentro e quem está fora da linha de amizade. Para quem busca compreender as relações sociais existentes no Brasil, mais importante do que conhecer a linha de amizade é saber que fora da linha há pessoas que conseguem manter um pé em cada espaço. Este é o status quo basilar por definição para entender o que se pode chamar de política de privilégios na América Latina: as pessoas que conseguem transitar entre um lado e outro da linha com plena liberdade, conforme seus interesses. Não se está preso à realidade de ter de permanecer apenas em um dos lados e não se precisa negociar a permanência do lado de dentro.

A transferência do local da “violência necessária” da metrópole para a colônia foi a grande patrocinadora da ideia de civilismo europeu, enquanto seus representantes utilizavam toda a violência sem limites nos trópicos a fim de que seus interesses pudessem ser aproveitados com máximo lucro, sem interferência do “cipoal de regras jurídicas” em que estavam metidos no velho continente.

Evidentemente esta sentença que foi dada a colônias como o Brasil não poderia deixar de exercer forte influência em sua concepção de nação, afinal este é um país que nasce para ser uma “mercadoria em estado bruto”, conforme afirma Arantes. Um país-mercadoria, o maior mercado a céu aberto do mundo onde os negócios não necessitavam obedecer a nenhuma regra ou ordenamento jurídico, não havia limites para o que poderia ser feito.

A sobrevivência dependia da flexibilidade e da capacidade de transitar de um lado a outro na fronteira da linha de amizade. Daí nossa concepção de cidadania passa por esta

capacidade de flexibilização: cidadão é quem está do lado de dentro da linha de amizade, quem está fora é sujeito a toda sorte de abusos e violência possível (e necessária). Não que quem esteja dentro da linha tenha alguma garantia, afinal a violência é sistêmica e baixas ocorrem em todos os lados e cantos do país. Ocorre que os que estão do lado de dentro possuem a possibilidade de externar sua voz, ter acesso ao sistema jurídico, exigir sua cidadania (mesmo que nem sempre atendida). Aos que estão do lado de fora resta morrerem sem serem notados, sem poderem reclamar, sem serem ouvidos. São fantasmas, estatísticas mal contadas, a chamada classe trabalhadora não-organizada, os descamisados, os sem documentos, a ralé propriamente dita.

Permanecer dentro da linha é possível para quem detiver privilégios econômicos ou sociais, ou que obedeçam a regras estabelecidas que favoreçam os que controlam os limites da linha. Na impossibilidade de permanecer, por motivos econômicos, resta à maioria da população a tentativa desesperada de entrar obedecendo a estas regras sociais que garantem a hegemonia e a homogeneidade (ou a tentativa dela) social.

Quais são estas regras? Miskolci discorre com desenvoltura pelo tema, em seu livro *O desejo da nação*, em que fala dos “indesejados sociais”: por indesejados compreendemos aqueles que não conseguem cumprir as regras necessárias para permanecer dentro da linha de amizade. O desejo da nação, que dá título ao livro, são as ideias perseguidas por quem deseja fazer do país uma imitação perfeita da metrópole, permitindo-se assim permanecer indefinidamente dentro da linha e, quem sabe, ser considerado como um igual.

Em fins do século XIX, entre as aspirações de progresso e dos temores de degeneração racial, a elite brasileira nutria o desejo de criar uma “civilização nos trópicos”. Esse ideal político, intelectual e econômico contribuiu para acontecimentos como a Abolição da escravatura, a Proclamação da República e, sobretudo, a consolidação de uma espécie de projeto nacional tão modernizante quanto autoritário. Nascia, assim, o sonho do Brasil como construção futura, desejo hostil ao seu passado e, [...] também hostil à sua população, recusada e temida como parte do que se queria superar (MISKOLCI, 2012, p. 21).

A ideia é uma ilusão, pois a violência do lado de fora da linha é condição sine qua non para que o lado de dentro permaneça na sua civilidade jurídica social. A teoria das identidades afirma que só pode existir o “nós” se o “outro” estiver ali para fazer o contraponto.

Esta tentativa de formar uma nova consciência nacional daquilo que nos falta – e do que nos sobra – foi pautada durante o fim do século XIX e praticamente toda a primeira metade do século XX. A ideia central era a implementação efetiva do lema da bandeira,

Ordem e Progresso, a todo custo, em uma época cuja impressão era a de que faltava não apenas um objetivo comum, mas também sobravam instabilidade e anarquia em cada canto da nação. Invejávamos os europeus com sua homogeneidade e clareza de pensamentos. Envergonhávamo-nos de nossa própria população, mestiça, degenerada, sem educação, atrasada. Assim, os próprios moradores tornaram-se parte do problema a ser resolvido.

Em outros termos, vigorava a ideia ocidental de modernidade, o que autores como Edward Said (2007) analisavam como resultado desta hegemonia europeia construída em uma relação necessária e desigual com a maior parte do mundo, vista como bárbara e incivilizada. Persegui-lo era seguir a Europa, compreendida como modelo de modernidade a ser alcançado pelo resto do mundo. (MISKOLCI, 2012, p. 23).

Claro que, ao fazer a comparação entre qualquer país europeu e o Brasil, permanecia na mente dos dirigentes a ideia de que caminhávamos rumo ao abismo econômico e social. Éramos um país degenerado e sem futuro. A culpa caía sobre uma parcela grande da população formada por mestiços, negros, anarquistas, grevistas e toda sorte de pessoa que tinha a audácia de questionar a ordem vigente ou, muito menos do que isso, apenas eram as pessoas erradas no lugar errado:

O desejo da nação de nossos políticos e intelectuais se constituiu historicamente por meio de uma avaliação negativa de nosso povo e de nosso passado que, progressivamente engendrou ideais e decisões políticas que se concretizaram, por exemplo, na Abolição da escravatura sem nenhuma política de incorporação dos libertos ao mercado de trabalho [...] o desejo da nação era um desejo de modernidade compreendido como a necessidade de reformar a ordem social por meio de uma intervenção orientada estrategicamente (MISKOLCI, 2012, p 24).

Assim percebemos que a escravidão foi o último grande projeto de nação apoiado pela elite econômica e política do país, depois dela não houve mais nenhuma tentativa de pensar a nação a longo prazo, sobrando apenas a eterna missão de “apagar os incêndios” de tempos em tempos, atendendo as forças de pressão que se formam sazonalmente junto às forças de pressão tradicionais. O resultado é um exército de seres humanos que estavam desde sempre fora de qualquer planejamento sobre a constituição de uma nação nos trópicos:

Enquanto países mais antigos, como os do norte da África, fizeram as primeiras reformas urbanas que inspiraram as historicamente mais conhecidas como a de Paris e Viena [mais tarde a do Rio de Janeiro], a “contribuição” original brasileira para o ideal de “modernidade” foi de



ordem biopolítica, delineada pela recusa de nossa elite com relação ao nosso povo em favor de uma nação futura, a ser criada como branca e civilizada (MISKOLCI, 2012, p. 24).

Aqui já compreendemos que qualquer tentativa de se pensar o país a longo prazo no início do século XX não poderia passar pela inclusão da própria população. A pergunta que se faz a seguir é a mais lógica: o que fazer então com esta população, que deveria sumir para dar lugar aos futuros habitantes da nação que iria nascer? Mesmo antes da abolição e ao longo do século XX, diversas tentativas de modificar as características da população brasileira foram realizadas. Por diversos fatores, nenhuma delas foi realizada a contento, mas deixaram marcas indeléveis em nossas almas. Algumas destas tentativas foram mais explícitas do que outras, e foram incluindo mais categorias de indesejáveis no processo: o que se iniciou como uma tentativa de embranquecimento da população com a imigração e a defesa da eugenia por figuras conhecidas do meio literário e intelectual, como Monteiro Lobato, por exemplo, logo tornou-se uma prática de engenharia social, apartando da convivência social e retirando a liberdade de qualquer um que revelasse comportamento fora do considerado normal. Desde então os homossexuais, as feministas, mulheres insubmissas, os libertários, anarquistas e qualquer um que demonstrasse comportamento tido como ofensivo para o restante da sociedade normal corria sérios riscos de ser enquadrado e perder sua liberdade de alguma forma. A principal forma de retirar estas pessoas de circulação foi, sem dúvida, a internação compulsória em instituto manicomial. Não por coincidência, ao longo da primeira metade do século XX o número de internações cresceu de forma abissal de maneira quase uniforme, em todo território nacional, e, juntamente, o número de mortes também alcançou patamares dignos de serem chamado de limpeza étnica e social.

Aqui encaixamos o conceito de linhas de amizade resgatado pelo sociólogo Paulo Arantes. É a linha de amizade que vai estabelecer quem deve ou não ser banido do convívio social e ter, na prática, uma pena de prisão perpétua ou até de morte nestas instituições. Os hospícios foram escolhidos como o meio perfeito de realizar a biopolítica de construção da nação do futuro, pois que tinham uma vantagem enorme em relação às prisões: não estavam na ordem da segurança pública ou do direito legal, e sim sob o cobertor da saúde pública e do bem estar social da nação, portanto ninguém que para lá fosse necessitava passar por qualquer processo legal. Sua internação compulsória não era questão judicial, e sim de saúde pública e individual; não estava sendo preso, mas indo a um tratamento necessário para o pronto restabelecimento de sua saúde. A ideia era sempre apoiada pelas ciências, que viam no hospício o lugar ideal para o tratamento de pessoas cuja saúde mental estava afetada. Toda e

qualquer pessoa que não se encaixasse nos moldes do desejo da nação, ou seja, todos os que ficassem de fora da linha de amizade, eram imediatamente recolhidos para tratamento nestas instituições, e quase sempre com os mesmo motivos: loucura, cansaço mental, histerismo. Conforme nos relata Arbex, toda mulher que não aceitava o relacionamento extraconjugal do marido, principalmente se este fosse alguém importante na sociedade, era internada como “histérica”. Igualmente, bêbados, mendigos, sem teto em geral, crianças abandonadas, doentes, e todos que não podiam comprovar endereço fixo, eram enviados para “tratamento” nas unidades manicomiais, e de lá raramente saíam, pois o paciente nunca tinha alta médica.

O conceito de linhas de amizade é importante, pois só está dentro da linha quem estabelece ligação com os desejos dos gestores do momento e cria uma comunidade imaginada dentro desta linha junto com os demais que ali se enquadraram, apoiando a decisão de afastar os que não se identificaram ali. Os indesejados não o são apenas para as autoridades gestoras, mas também pelos demais membros que estão dentro da linha de amizade, então o discurso de afastamento de parte da população encontra aprovação no restante da sociedade.

Não se trata apenas de uma decisão estratégica em determinado período histórico, mas de uma visão de mundo e de projeto de nação que foi incorporado e aprovado por parte considerável da própria população, que desejava ver o crescimento e o progresso do país. Portanto, não houve questionamentos profundos a respeito deste projeto: primeiro, porque a própria ciência admitia a superioridade e a hierarquização de umas “raças” sobre outras; segundo, porque mesmo quando este discurso mais radical foi encerrado, deu lugar a ideias mais implícitas, subjetivas e contraditórias a respeito das diferenças e do que se deveria esperar de cada etnia que compunha a população brasileira. A ideia do negro forte e insubstituível para o crescimento do país sempre escondeu os ideias mais antigos de que a pátria precisa de uma cabeça pensante e de corpo e braços fortes que possam puxar o crescimento da nação. Portanto, a inclusão do negro dá-se, a partir da década de 1940, principalmente, dentro do contexto de que este seria a mão de obra necessária para pôr em prática as ideias de crescimento e progresso pensados por uma elite iluminada.

Em compensação, foi também a partir daí que se iniciou a política de forte encarceramento e criminalização dos moradores das periferias, uma vez que a política de isolamento manicomial não era suficiente para atingir os objetivos de engenharia social e biopolítica tão almejados.

Na obra de Dostoiévski a questão não está dentro do tema da biopolítica, sendo neste sentido muito diversa da de Lima Barreto. A população russa, apesar da forte presença do

elemento servil e de características claramente feudais, não era dotada de elementos externos que pudessem ser adicionadas ao chamado “problema da nação”. As questões étnicas presentes ali são de cunho diferente das que se desenvolveram em nosso país. As diferentes nações e etnias presentes na constituição do povo russo desenvolveram-se com relativa autonomia e independência, mas sempre tendo no Czar a figura central e concentradora do poder e das decisões que unificavam politicamente estas etnias no vasto império russo.

A condição do servo russo em muito se diferencia historicamente e conceitualmente daquela do escravo negro. “Kreopostnoje Pravo” era o nome dado ao sistema legal de servidão russa, criado em 1649 após inúmeros casos de fuga dos camponeses. Esta lei forçava os camponeses russos a manterem-se nas terras, porém sem nenhum direito de propriedade sobre ela. Os donos das terras, sobretudo nobres, podiam vender as terras juntamente com os servos que nela trabalhavam, ou seja, tinham o direito de dispor dos servos quase da forma como quisessem, desde que não os matassem. Depois das revoltas camponesas dos Urais e do Volga entre 1773 e 1775, Catarina II, Czarina da Rússia, tornou as leis ainda mais favoráveis aos nobres, que passaram a ter o direito de deportar os servos que causassem problemas. No início do século XIX há um grande movimento social na Rússia em torno da abolição da servidão, que finalmente chega ao fim em março de 1891, através de um decreto de Alexandre II.

Assim conseguimos entender que o servo não era um corpo estranho à pátria russa, como era o negro escravo para o Brasil. O fim do sistema servil foi mais bem digerido pela sociedade russa do que o fim da escravidão no Brasil, afinal o servo não só compunha a grande maioria da sociedade rural russa, como também grandes nomes do regime soviético que surgiria eram filhos ou netos de servos camponeses. Nos centros urbanos, o servo camponês que se arriscava na vida nas cidades acabava sendo rapidamente inserido no contexto industrial bárbaro de trabalhos insalubres, com jornadas insanas de 18 a 20 horas, que combinadas a alcoolismo, violência doméstica e escassez de alimentos, criaram o clima que desembocou na revolução de 1917. Um dos romances que melhor retratam esse contexto – transição campo/cidade, servidão no campo, trabalho urbano insalubre, alcoolismo e violência – como motor da revolução é o clássico *A Mãe*, de Maksim Gorki.

Enquanto o servo russo encontrou na cidade a continuação de sua espoliação, o escravo negro liberto ou ia para os centros urbanos engrossar as fileiras das favelas, ou continuava nas fazendas, quando autorizado pelo patrão, como trabalhador “assalariado”. O salário, na verdade, era a permissão para comer, vestir-se e dormir nas mesmas casa de antes

(eram os chamados “alugados”, escravos libertos que continuaram nas fazendas realizando os mesmo serviços e nas mesmas condições típicas dos últimos cem anos da escravidão). As antigas senzalas dos primeiros séculos de escravidão foram convertidas em colônias para os trabalhadores, agora com sua condição tão naturalizada que não precisavam mais da ajuda do chicote. A condição de escravo havia se convertido em um trabalho tão digno quanto qualquer um. Esta história dos estertores da escravidão – não muito contada, aliás - é muito bem detalhada no livro *O Moleque Ricardo*, de José Lins do Rego.

Entre Brasil e Rússia, apenas o primeiro tinha em seu corpo um elemento estranho a ser expurgado. Mesmo entre as ideias mais progressistas do início do século XX, falava-se em construir um novo povo brasileiro a partir da mestiçagem, ou seja, o desaparecimento de brancos e negros e a construção de uma “raça” brasileira, o mestiço. Por isso, houve um intenso movimento de engrandecimento do mestiço a partir da década de 1940: antes visto como degenerado, agora era uma “raça” forte (“o sertanejo é antes de tudo um forte”, dizia Euclides da Cunha em seu *Os Sertões*). Solidificaram esta nova narrativa Sérgio Buarque de Holanda e seu *Raízes do Brasil*, e Gilberto Freyre em seu *Casa Grande e Senzala*. Agora a solução dada não era o desaparecimento dos negros, mas a criação de uma nova raça brasileira, o mestiço. Afinal, no século XIX, o naturalista alemão Von Martius definiu o país como “o encontro de três rios: o branco, o negro e o índio” – então, a ideia de uma nova raça advinda destes três rios não seria tão absurda de se defender.

Ocorre que mesmo aqui as ideias de homogeneidade foram as únicas encontradas pelos mais progressistas da época para tentar unir o país, porém mais uma vez a população era um problema a ser resolvido.

A prisão onde Petrovich ficou representa mais o declínio da própria nobreza rural, embora seja totalmente possível visualizá-la sob a ótica dos que não estavam adaptados a permanecerem dentro da chamada linha de amizade traçada naquele momento histórico do país, quando, por mais estranho que possa parecer, um nobre foi preso junto a criminosos comuns pelo crime de ter matado a própria mulher. Esta ideia é estranha pelo alto grau de patriarcalismo, pela ideia de submissão da mulher, presentes em uma sociedade absolutamente machista e pró-homem. Atenuantes foram aplicados e a pena foi baixa (“entregando-se logo após o crime [...] É comum considerar crimes desta natureza como desgraças recíprocas – para a vítima e para o criminoso [...]”, (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 12)), mas o simples fato da condenação já é incomum para um crime deste tipo na época. Petrovich cruzou a fronteira da linha da amizade e não percebeu que não tinha mais prestígio e

autoridade para cometer tal crime de forma impune: a prisão foi a materialização da impossibilidade de permanecer dentro da prestigiosa linha de amizade. Então, “dentro dos muros” e “fora dos muros” tornou-se uma das ideias de Petrovich, fazendo entender que sabe, no fundo, que sua prisão nada mais é do que o fim de sua autoridade como nobre e a decadência de sua estirpe.

## 6.2 Dentre muros, fora dos muros

Logo de início, Petrovich destaca o ponto de vista de quem está dentro dos muros, dizendo que “mesmo forçando o olhar por entre as brechas da paliçada, pouco se oferecia à nossa visão: um trecho mínimo do céu [...] anos e anos se passariam e, tal como agora, ficaria espiando pela fresta, não vendo nada mais que a mesma muralha”, e arremata com uma observação que explica seu contexto: “[...] apenas um trechinho do céu; mas não o céu que cobre o presídio, mas sim aquele do fundo, distante, livre.” (DOSTOIÉVSKI, 2010, p. 19). Vemos que não se trata apenas do espaço físico, mas de um sentimento em forma de espaço. O céu do presídio não é o mesmo céu do mundo livre, para Petrovich: “Por detrás dessa saída o mundo claro da liberdade. Do lado de cá o nosso mundo, em nada parecido com aquele [...] O nosso era um mundo bem outro, regido por estatutos, disciplina, horários específicos” (DOSTOIÉVSKI, 2010, p. 19).

Fica claro que o espaço a que Petrovich refere-se não é o físico, mas um espaço que vai além. O céu do presídio é exclusivo para os que lá estão, um mundo outro, completamente diferente. O espaço como metáfora do estado de clausura constrói a sensação de dentro e fora. Porém, a divisão espacial dos lugares onde se deve e onde não se pode circular é elemento forte e verdadeiramente real na questão espacial do romance. A clareza de que não pertence mais ao mundo em que estava antes o faz separar radicalmente os dois mundos, os dois espaços. A prisão envolve, além da perda da liberdade (liberdade como o mundo a vê, a possibilidade de ter seus espaços ampliados, mesmo que nunca em uma “total” liberdade), a constatação de que foi apartado dos espaços de civilização, e da consequente perda de sua condição de “membro impoluto da sociedade” digno de circular por todos os espaços sociais sem limitação. Faz-se reconhecimento de que precisa ser apartado porque não interessa mais que conviva entre os demais.

Mesmo dentro da prisão havia os momentos de ficar ao ar livre e os momentos de serem trancafiados nas celas para dormir, porém aí não temos o dentro e o fora, pois a

situação de apartamento social já está estabelecida em ambas as ocasiões. Esta separação é institucionalizada a ponto de criar uma identidade fixa, imutável em cada presidiário: a identidade do ser que precisa de ajuda, a alma perdida que de alguma forma precisa ser resgatada ou receber piedade: “Lembro-me da primeira vez que recebi dinheiro da caridade [...] a garota enrubesceu e sussurrou algo para a mãe, que pegou dentro da bolsa uma moedinha e deu para a menina me entregar. – Tome pobre homem, que Deus Nosso Senhor o ajude” (DOSTOIÉVSKI, 2010, p. 30). Antes um nobre rico dono de terras e de servos, agora resumia-se a um prisioneiro digno de esmolas: era a condição a que foi exposto Petrovich fora da linha, dentro dos muros.

Em *Cemitério dos vivos* esta condição dialógica fica ainda mais explícita, pois a comparação é entre os doidos e os normais. Acaba saltando aos olhos a condição de prisioneiro político de alguns, ao percebermos que não são loucos e que a condição social (uma faxina ou higienização social) foi o que os levou até aquele local. As grades ao redor do manicômio faziam com que os transeuntes olhassem para ali como se fosse um show de horrores, ou um espelho da própria sociedade de fora dos muros: as relações de dependência, a manipulação social, a desfaçatez, tudo era um microcosmo do mundo livre, em nada se diferenciavam as relações interpessoais do manicômio das relações da sociedade dita livre.

No mundo prisional de Petrovich o comércio interno era o que mantinha viva alguma paz social dentro do presídio. A possibilidade de se obter dinheiro e gastar com pequenos luxos era o grande elo entre aquela sociedade particular e sua humanidade deixada do lado de fora. Contrabando de bebidas, prostituição, compra de carne e outros gêneros alimentícios, tudo com as vistas grossas dos guardas, mantinham a calma e a ordem no claustro, pois sentiam que havia algo que os conectava ao mundo exterior, ao mundo da liberdade: a possibilidade de trabalhar, não um trabalho alienante, sem utilidade, como era feito para castigá-lo, mas o trabalho que gerava algum dinheiro e reconhecimento social dentro do presídio, e assim a importância do indivíduo em sua comunidade.

O claustro dos personagens não induz à perspectiva de um completo isolamento:

o termo costumeiramente está associado à definição de certa literatura produzida em situações específicas de confinamento, como a prisão ou cárcere e o manicômio, a exemplo de obras como *O cemitério dos vivos*, de Lima Barreto e *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos. Além de não ser essa a situação de ambas as personagens, ou seja, seus isolamentos terem sido por elas escolhidos e não uma situação de confinamento em cárcere ou manicômio, os romances não são escritos em primeira pessoa, dentro ou fora de uma situação de cárcere. (NOBREGA, 2018, p. 35)

A condição de enclausurado nos dois romances não é um opção ascética de autopunição dos protagonistas. Portanto, a vontade de pertencer, de voltar a conviver com o mundo fora dos muros, é o que os guia ao esforço de sobreviverem, de se sacrificarem, tendo como esperança a volta ao convívio social. Esta vontade é mais forte em Petrovich, como forma de metaforizar o último suspiro de uma nobreza decadente que ainda quer seu posto de poder, ao contrário de Vicente que mantém seu desejo dúbio em relação à volta da convivência social. Parece que o protagonista barretiano quer aproveitar seu período de clausura justamente para refletir sobre as consequências de seus desejos de grandeza e reconhecimento. Contudo, o esforço e a submissão também podem ser interpretados como a real necessidade de se fazer o jogo social imposto em um manicômio: aqueles que se consideram sãos, curados e injustamente internados são os que mais ficam internados. Os rebeldes, os inconformados, revelam a verdadeira face da loucura que se deve oprimir.

Mas a obrigatoriedade de se viver ali por um longo período traz a necessidade de “acostumar-se”, sob o risco da loucura completa:

A casa se torna assim o “espaço de fuga”, uma fuga para dentro, nem sempre oferecendo uma imagem de segurança. A imagem da casa, que em leituras de diferentes culturas pode representar a ideia de nação e de conforto, nesses dois romances parece operar uma tensão dentro da narrativa. Embora o espaço se pretenda físico, encerra outras questões na profundidade, como o medo já abordado neste texto e a falta de lugar dessas personagens colonas no novo projeto de nação. Se olharmos de perto, a contradição da qual estamos falando se trata de uma inadequação às mudanças políticas que faz com que ambas se isolem [...] (Idem, 2018, p. 38).

Este espaço de fuga não é opcional, mas a própria obrigatoriedade de se cumprir a pena gera a criação de um espaço de fuga, O que está em jogo é a própria sanidade mental dos protagonistas. Evidentemente não temos nenhum asceta ali, o espaço que se quer evitar agora torna-se o lar. Fora da linha, fazendo parte dos indesejados, só resta adaptar-se a situação. A maioria dos detentos de *Recordações da casa dos mortos* obtém na bebida seu espaço de fuga particular. O que mantém Petrovich a salvo? Como ele cria seu espaço de fuga? A própria narrativa, a possibilidade de contar sua historia é sua tábua de salvação. Quem narra salva a si mesmo.

Não podemos deixar de citar o artigo de Wacquant, *O lugar da prisão na nova administração da pobreza*, não como tema direto do romance dostoievskiano, uma vez que apesar de decadente Petrovich não é um desvalido qualquer (sua prisão tem leves tons de necessidade política, conforme foi discutido no capítulo anterior – a oportunidade perfeita

para se desfazer dos antigos donos do poder, agora desnecessários), mas porque aborda a prisão indo além da punição por atos criminosos e de encontro à ideia de uma instituição reformadora da sociedade, assim como foi o manicômio até meados do século XX. A nova narrativa faz sentido se pensarmos que, após o fim do modelo manicomial que gerou *Cemitério dos vivos*, a modelagem social pela separação dos inconvenientes deu lugar ao “grito dos excluídos” – principalmente no período ditatorial, quando os governos militares assumiram o papel da ordem social e os critérios do que seria permitido ou não ficaram difusos e dependentes de questões político-ideológicas, mas ficou transparecido que o lugar dos indesejados seriam os porões dos DOE-CODI, delegacias e casas de torturas espalhadas pelo país. Os indesejados principais eram os elementos chamados “revolucionários de esquerda”, tratados como terroristas. Porém, eles serviram de exemplo para todos os que porventura orbitassem ao redor destes elementos sem necessariamente compartilharem os mesmos ideias. Qualquer protesto ou reivindicação, por mais conservadora que fosse, poderia ser interpretada como uma manifestação “político-partidária”, e teriam o mesmo tratamento dispensado aos demais.

Após o período ditatorial e sem os instrumentos manicomiais e de repressão explícita de um governo central de mão forte, restou aos governos “democráticos” que surgiram utilizarem a prisão como lugar de apartamento dos marginalizados. Uma explicação precisa ser dada a esta narrativa amplamente utilizada pelos agentes progressistas recém democráticos: não se trata da defesa de quem pratica atos criminosos, o que configura a utilização da prisão como instrumento de repressão social é a criminalização automática das franjas que orbitam as facções criminosos e as redes de tráfico nas periferias das cidades. Onde há presos por tráfico os outros são automaticamente tidos como sempre suspeitos, e o ônus de comprovar a inocência recai sobre os elementos familiares e a toda a teia social que circunda as periferias tomadas pelo tráfico de drogas: todos são culpados até que provem o contrário, justamente o oposto do que dizem a constituição e o código penal. A simples suspeita já é motivo para prisões arbitrárias: um estilo de roupa, um gosto musical, um corte de cabelo, tudo torna-se elemento de indício e suspeita, mesmo sem provas factuais. Detenções para averiguações, mandatos de busca e apreensão coletivos, destruição de bens pessoais, “tolerância zero”, nenhum direito a reclamações, retirada do reconhecimento da cidadania, tudo acompanhado pela ausência do Estado em relação a aparelhos sócias que os reconectem a teia social: falta de escolas, falta de postos de saúde, falta de praças, quadras, opções de trabalho e qualificação profissional. A receita para confrontos e prisões em massa é



completada pelo devido processo legal que esconde os pormenores que resultaram no choque entre moradores e os agentes de segurança pública.

O texto de Wacquant vislumbra a sociedade norte-americana, maior encarceradora do mundo, onde o autor afirma que as prisões são a resposta para o efeito negativo das retiradas dos dispositivos do *welfare-states*, as ações de bem estar social que buscaram convencer os trabalhadores europeus e norte americanos a não se deixarem seduzir pela alternativa socialista

Aprender a mudança das funções do estado penal na era pós-fordista e pós-keynesiana exige uma dupla ruptura. Primeiro, deve-se romper o paradigma do “crime e castigo”, materializado pela criminologia e o direito penal, que nos mantém confinados à perspectiva estreita da imposição do cumprimento da lei, incapaz de considerar o grau cada vez maior de punições aplicadas pelas autoridades, que ignoram na mesma proporção as finalidades extrapenais da prisão. Basta uma única estatística para fazer sobressair a falta de conexão flagrante e crescente entre crime e encarceramento nos Estados Unidos: em 1975, o país prendia 21 criminosos para cada 1.000 crimes graves (homicídio, estupro, agressão, roubo, assalto e furto de carros); em 1999, este número havia chegado a 1061. Se considerarmos o crime como uma constante, a sociedade norte-americana é *cinco vezes mais punitiva hoje* do que era há um quarto de século. (WACQUANT, 2008, p. 9)

Aceitar que a única razão de encarceramento é a punição por um crime cometido ignora as vertentes que esta linha de pensamento pode trazer, assim como acreditar que o manicômio era o lugar para “curar os enfermos”. A versão oficial só pode ser contestada no momento em que alguém se disponha a interpelá-la. Que havia pessoas com doenças mentais nos hospícios é coisa elementar, porém, junto a estes, e até em maioria, havia os indesejados de outra natureza. Ficavam escondidos sob a pecha de “loucos”. Além do que, os norte americanos souberam como ninguém aproveitar a mão de obra barata dos presidiários, quase como escravos modernos. O salário pelo trabalho é a leve redução de pena diária. Então

O alvo na verdade eram determinadas categorias de ilegalidades cometidas em um setor bem definido dos espaços físico e social: basicamente crimes de rua cometidos em bairros de classes desfavorecidas e segregadas das metrópoles norte-americanas. Terceiro, e mais importante: o acionamento da luta contra o crime serviu tão-somente como *pretexto e trampolim para uma reformulação do perímetro e das funções do Estado*, que resultou no enxugamento (*downsizing*) do seu componente de *welfare* e no inchaço (*upsizing*) dos seus setores policiais, jurídicos e correccionais. (WACQUANT, 2008, p. 10)

A prisão como administração da pobreza e reengenharia social não trabalha essencialmente com a condenação injusta e ilegal (embora não sejam poucos os casos de presos injustamente), mas sim com a delimitação de determinados tipos e espaços circundantes na sociedade onde as prisões podem ser realizadas sem maiores resistências, onde os processos não necessariamente seguem seu rito jurídico e prazos não precisam ser cumpridos, não havendo nenhuma preocupação em seguir com rigor todas as fases legais do código civil e da constituição. A ideia de um processo impessoal, igualitário, perde-se nos casos cada vez maiores de exceções, processos sem rigor, prazos desobedecidos, caminhos diferentemente trilhados dependendo de quem seja o apenado. Outras realidades que ainda não são as nossas, mas que estão em vias de se tornar, como as privatizações do sistema carcerário, levaram as cadeias americanas a se tornarem os terceiros maiores empregadores do país: “acrescentaram 500 mil novos funcionários, tornando as cadeias e penitenciárias do país no terceiro maior empregador em 1998, atrás apenas da Manpower Incorporated e da Wal-Mart” (Idem, 2008, p. 10). Assim, o encarceramento norte americano, e, em certa medida, o brasileiro, evidenciam

A implementação de uma *política de criminalização da pobreza, que é o complemento indispensável à imposição de ofertas de trabalho precárias e mal remuneradas* na forma de obrigações cívicas para aqueles que estão cativos na base da estrutura de classes e castas, bem como a reimplantação concomitante de programas de *welfare* reformulados com uma face mais restritiva e punitiva. Na época da sua institucionalização, nos Estados Unidos de meados do século XIX, “o encarceramento era, acima de tudo, um método que almejava o controle de populações divergentes e dependentes”, e os prisioneiros eram, acima de tudo, pessoas pobres e imigrantes europeus recém-chegados ao Novo Mundo. (Idem, 2008, p. 10).

É neste contexto que a prisão pode e deve ser vista como uma instituição que vai além da dualidade crime/castigo, ela abarca toda a franja que circunda a sociedade periférica, que, por abandono dos governos centrais, foram abraçadas pelo crime organizado e pelas alternativas ilegais de se “ganhar a vida”. Como não há vácuo de poder, conforme diz o surrado ditado, toda uma cultura marginal cresceu e se desenvolveu neste espaços, mais que centenários. Sem uma solução fácil, a prisão torna-se o mais novo lugar de tentar controlar esta realidade.

No último capítulo, intitulado *Saída da Prisão*, Petrovich relata os fatos do último ano do cumprimento de sua pena. O que retrata de curioso neste final é o fato de que prisioneiros como ele, quando estavam no último mês da permanência na prisão, eram levados até um

“estabelecimento governamental” isolado dos demais, como uma espécie de câmara de desinfecção daquele ambiente onde se viveu tanto tempo. Relata que teve alguns privilégios “que jamais havia conseguido antes”, “restabelecendo relações e por meio deles consegui ganhar algum dinheiro”. De qualquer forma, Petrovich volta à sociedade, não mais como o poderoso senhor de terras e servos, mas como cidadão comum, ainda com algumas posses.

Por meio da leitura, eu me esforçava por verificar o quanto me distanciara da existência real. Será que tem acontecido muita coisa durante minha ausência? Pelo que as pessoas se interessavam? O que preocupava agora? Tentava chegar a essência de cada palavra, lia nas entrelinhas, agitava-me ansioso por descobrir o sentido denso e misterioso, como em busca de uma referência ao passado. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 306).

Notamos primeiro a ansiedade em retornar ao convívio com os demais membros da sociedade, o interesse em saber de tudo o que se passa no mundo livre, fora dos muros. Depois, a retomada do exercício da leitura: ao ler “tentava chegar a essência de cada palavra”, lendo “nas entrelinhas” para “descobrir o sentido denso e misterioso”, em uma possível referência à própria literatura, ou quem sabe uma dica de como se deve ler o próprio romance.

Eu chegara ao presídio durante o inverno e deveria deixá-lo igualmente num inverno, no mesmo dia do mesmo mês em que tantos anos antes eu transpusera aquele portal. Com que impaciência não esperava pelo inverno, com que deslumbramento não vi aproximar-se o fim do verão, as folhas amarelarem e a relva ressecar-se nas estepes? E o verão lá se foi, e o vento do outono começou a sibilar, e as primeiras neves chegaram... Finalmente o inverno, tão esperado, havia chegado. A todo instante meu coração batia com intensidade forte, na perspectiva da liberdade. (Idem, p. 306)

Neste trecho, logo após a “dica” do autor, notamos que ele refaz uma velha e conhecida metáfora que compara as estações do ano a sentimentos ou momentos da vida de uma pessoa, em que normalmente o inverno é comparado a momentos ruins e a primavera à felicidade e a bons momentos. Aqui, a lógica é invertida no momento em que a data da liberdade dar-se-á no inverno, justamente o momento que é mais duro para os detentos no cumprimento da pena. Talvez o inverno tão esperado seja a estação em que seja possível descobrir o sentido mais denso e misterioso das palavras. A experiência dura do claustro refinou, purificou sua capacidade de ler nas entrelinhas. Afinal, o mundo da liberdade esperava-o de novo. Não o mesmo Petrovich, mas um outro, novo, quieto, reflexivo.

E o mais estranho é que, quanto mais se aproximava a hora, quanto mais curto ia se tornando o tempo no qual a liberdade me abraçaria, mais paciente ia me tornando. Nos penúltimos dias, então, até me assombrei e me recriminei: ‘Quem sabe me tornei numa pedra de gelo, encarando com indiferença o que vai me acontecer?’. (Idem, p. 306).

Este foi o aprendizado de Petrovich, a arrogância inicial do personagem deu lugar a um indivíduo silenciado, quieto; o silêncio foi uma opção final, neste sentido sim como um ascetismo purificador, penitente, frente à queda inevitável. O fim e a despedida refletiam nos demais com sentimentos e atitudes não demonstradas antes.

Parecia que todos tinham começado a ser mais amigáveis comigo. Eu tinha visivelmente deixado de ser um deles. Já se despediam. Um polonês fidalgo, rapaz sossegado e fino, gostava, como eu, de nas horas de folga perambular pelo pátio. Assim, poderia apanhar ar puro e fazer exercício para manter a saúde e dirimir a consequência nefasta do ar confinado do alojamento onde era obrigado a dormir. (Idem, p. 307).

Depois de anos de desprezo e humilhações por parte da maioria dos colegas de presídio, quando perceberam que ele estava prestes a partir e que já não era mais como um deles, o comportamento mudou radicalmente, certamente porque eles sabiam que o destino de Petrovich não seria o mesmo deles.

Na manhã seguinte, bem cedinho, percorri os alojamentos para me despedir de todos antes que saíssem para o trabalho. Diversas mãos marcadas e fortes se estenderam amigavelmente para mim. Alguns apertaram a minha mão como amigos, mas não muitos. Os outros entendiam muito bem que eu em breve ia me tornar outro homem, que tinha conhecidos na cidade, gente de posição, onde me sentiria de igual para igual. Essa é a razão por que a maioria se despedia de mim não apenas com cordialidade como também com certa ternura, não a de um amigo, mas aquela que se dispensa a um cavalheiro. Alguns, contudo, se despediram de mim com rancor, exibindo olhares enviesados. (Idem, 308).

A época de igualdade, em que o nobre protagonista era tratado da mesma forma como os demais, estava acabando e logo voltaria a se erguer outro muro, o muro que sempre separou os de origem nobre dos demais enclausurados. Também porque a liberdade soava como um dom para poucos, na mente daqueles detentos, um homem livre era homem de outra estirpe.

Fazendo um parêntese, afirmo que para nós, devido a falta de hábito e a nostalgia, a liberdade parecia muito mais livre do que na realidade é. Os

detentos exageram a representação do que chamam liberdade, mas tem uma clara compreensão dela. Qualquer soldadinho era visto pelos detentos como um rei, como o ideal do homem livre, só porque ia e vinha sem ter metade da cabeça raspada, sem carregar correntes e sem andar sob a mira das sentinelas. (Idem, p. 307).

A liberdade é mais uma representação, um sonho, um conceito e um desejo, do que a própria realidade do mundo livre, fora dos muros. Expliquei nos capítulos anteriores a lógica deste pensamento: as obrigações da vida em sociedade tiram parte da chamada liberdade. No final das contas, a vida dentro do presídio tem vários pontos em comum com a vida em liberdade. Ademais, todos os que ali estavam um dia foram livres, mas o estado de liberdade sequer foi notado. A ida para a prisão deu-se pelo pleno exercício da liberdade: matando, roubando, praticando ilícitudes. Não entrarei no mérito de avaliar se os crimes foram cometidos por força maior dentro de variados contextos sociais. Todos foram realizados no pleno exercício da liberdade. Uma vez perdida a liberdade, resta a idealização da mesma no claustro. E idealização é a palavra correta para o sentimento dos presidiários, por isso Petrovich afirma que “a liberdade parecia muito mais livre do que na realidade é”, a liberdade que desejam não é a liberdade de estar livre no mundo, fora dos muros, é algo que vai além, trata-se de alguma forma de fuga da realidade que começa fora da prisão, e que continuará existindo quando saírem dali. Então, a falta de liberdade não se dá apenas no contexto da cadeia. Fora dela, no mundo dos presidiários, a falta de liberdade continuará fora dos muros, situação que provavelmente fará com que muitos voltem à privação de liberdade. Liberdade torna-se algo impossível para o detento, sua prisão estender-se-á para fora dos muros. Resta idealizar a liberdade.

E entre essas paredes... quanta juventude, quanta energia e ímpeto aprisionados!... Vamos deixar claro: a gente que vive aqui é, sem dúvida, fora do comum. É certamente a mais dotada, estruturalmente mais vigorosa do nosso povo. Mas toda essa força estava condenada a perecer de forma inútil, nada natural, errada e definitiva. E de quem é a culpa? Essa é a questão: de quem é a culpa? (Idem, p. 308).

Nenhuma tentativa de responder a pergunta. Dos próprios detentos? Os que em liberdade não souberam reconhecê-la? Ou da exata falta de liberdade que sempre experimentaram mesmo no mundo livre, fora dos muros? Petrovich apenas lamenta que a força daqueles homens não estava sendo utilizada para o crescimento da nação. E a liberdade era apenas um sonho impossível de ser realizado para a maioria, senão para todos.

Primeiramente nos dirigimos ao ferreiro, para que ele nos tirasse as correntes. [...] As correntes caíram no chão. Peguei-as... Desejava segurá-las, olhá-las bem, ainda mais uma vez. Pasma, não conseguia acreditar que não estivessem mais nos meus tornozelos.

- E agora... vão com Deus... com Deus! - disseram os detentos com voz embargada, rude, mas onde havia um tom de júbilo.

Sim, com Deus! Liberdade, vida nova, ressuscitado dos mortos... Que momento glorioso! (DOSTOIÉVSKI, 2010, p. 309).

### 6.3 Os de fora, os de dentro...

Vicente Mascarenhas estava no mundo da liberdade quando desejou ser grande, não queria outra coisa senão rever toda uma literatura e o modo de pensar da ciência de então. A diferença entre ser considerado ambicioso e louco passa por uma linha tênue, e, claro, depende de quem admite seus sonhos. Não foi sua ambição que o levou diretamente ao hospício, mas a incapacidade de lidar com os caminhos diversos que a vida colocou em sua frente.

A família e o relacionamento com a esposa que não esperava ter não se encaixavam em seus planos, que eram puramente intelectuais, não sobrando espaços para mais nada além de seus estudos. A morte da esposa, em parte causada pela negligência cega de Vicente, o levou ao alcoolismo e aos acessos de loucura. O hospício foi o lugar ideal para recebê-lo: tão importante quanto retirar da sociedade um sujeito que estava em pleno descontrole emocional e social era calar uma voz que questionava as certezas de então. Sob quase todos os pontos de vista Vicente era um inconformado, um questionador, justamente o tipo de pessoa que não estava nos planos do modelo de sociedade que se pensava para o Brasil.

É bem delimitado quem estava dentro e fora da linha de amizade, quem fazia ou não parte dos planos para o futuro da nação. Vicente é o tipinho pensador que a nação dispensava. Seu senso de urgência e o desespero para construir uma alternativa ao pensamento científico e filosófico vigente fizeram-no desprezar os demais elementos constituintes da vida, entre eles a família. Acabou constituindo família pela insistência de Dona Efigênia, que chegou ao limite de pedi-lo em casamento, fato impensável pelos costumes da época.

No hospício Vicente aprende a ser mais comedido, menos falante e mais observador. Sua vida anterior, no mundo da liberdade, era a de um jovem arrogante, cheio de certezas filosóficas e científicas. O combate ao racismo científico, ao determinismo social e a defesa de um “positivismo inclusivo” não o livram da responsabilidade de ter assumido um radicalismo autodestrutivo e cego em relação às demais responsabilidades e escolhas da vida.

Sua ida ao manicômio é o resultado de uma mente perturbada pela culpa de ter aceitado o sacrifício de sua esposa em prol de sua improvável obra intelectual, científica e filosófica. Dona Efigênia sacrificou a si e ao próprio filho para tentar manter vivas as ideias do marido. A culpa foi imensa e o processo de enlouquecimento foi inevitável, devido ao peso de tal sacrifício.

O romance de Lima Barreto explica de maneira bem clara o trajeto de quem escolhe ficar do lado de dentro ou de fora da linha de amizade. Ao escolher uma narrativa alternativa, que desmentia as ideias oficiais e aceitas pelo governo central, não resta outra coisa a não ser a marginalidade.

Ao contrário de Petrovich, em *Recordações da casa dos mortos*, Vicente transparece em alguns momentos alguma culpa pela sua sorte. É quando a palavra resignação começa a aparecer como lema principal na clausura.

Arrependo-me, embora não me sinta em nada culposos para com ela; arrependo-me por não a ter bem visto e não a ter extremado da massa humana, onde só via indiferença e incapacidade para o amor e para a bondade. Expiei bem duramente essa minha falta íntima, que tantos sentimentos desencontrados fez surgir em mim, tantas dores deu nascimento, como verão no decorrer destas páginas, que são mais do que uma simples obra literária, mas uma confissão que se quer exteriorizar, para ser eficaz e salutar o arrependimento que ela manifesta. O abismo abriu-se a meus pés e peço a Deus que ele jamais me trague, nem mesmo o veja diante aos meus olhos, como o vi por várias vezes... (BARRETO, 2010, p. 163).

A arrogância de quem queria mudar o pensamento científico e filosófico de sua época dá lugar à resignação humilde. Como já foi dito, há em Vicente uma atitude muito mais próxima do ascetismo penitente do que em Petrovich: a paz do manicômio, o silêncio do claustro, torna-se o local ideal para reflexão, que na maior parte do tempo é sobre si mesmo. As críticas sociais diminuem o tom, são menos ácidas, menos irônicas e menos sarcásticas do que nos romances anteriores.

Entrei no Hospício no dia de Natal. Passei as famosas festas, as tradicionais festas de ano, entre as quatro paredes de um manicômio. Estive no Pavilhão pouco tempo, cerca de vinte e quatro horas. O Pavilhão de observação é uma espécie de dependência do Hospício a que vão ter os doentes enviados pela polícia, isto é, tidos e havidos por miseráveis e indigentes, antes de serem definitivamente internados. Em si, a providência é boa, porque entrega a liberdade de um indivíduo, não ao alvedrio de policiais de todos os matizes e títulos, gente sempre pouco disposta a contrariar os poderosos; mas à consciência de um professor vitalício, pois o diretor do Pavilhão deve ser o lente de Psiquiatria da Faculdade,. Pessoa que dever ser perfeitamente

independente, possuir uma cultura superior e um julgamento no caso acima de qualquer injunção subalterna. (BARRETO, 2010, p. 177).

Vicente, espelhando o pensamento da época, acha que é melhor estar no manicômio, aos cuidados de um médico, do que em um presídio da polícia. Não despreza a ciência, apenas quer um novo caminho, uma nova visão para o que se acreditava até então. É a opinião corrente de quem nunca havia entrado antes em um manicômio, só a experiência de quem passou por ali poderia mudar a realidade que cercava a instituição.

É uma providência inútil e estúpida que, anteriormente, em parte, me aplicaram; contudo, posso garantir que iria para o Hospício muito pacificamente, com qualquer agente, fardado ou não. Era o bastante que me ordenassem segui-lo, em nome do poderoso chefe de polícia, eu obedeceria *incontinenti*, porquanto estou disposto a obedecer tanto ao de hoje como ao de amanhã, pois não quero, com a minha rebeldia, perturbar a felicidade que eles vêm trazendo à sociedade nacional, extinguindo aos poucos o vício e o crime, que diminuem a olhos vistos. Por mais passageiro que seja o delírio, um ergástulo ambulante dessa conformidade só pode servir para exacerbá-lo mais e tornar odiosa aos olhos do paciente uma providência que pode ser benéfica. A medicina, ou a subdivisão que qualquer outro nome possua, deve dispor de injeções ou lá que for, para evitar esse antipático e violento recurso, que transforma um doente em assassino nato involuntário para fera. (BARRETO, 2010, p. 178).

Logo em sua chegada já demonstra a mudança de personalidade, a resignação fica evidente logo que entra no hospício, e destoa completamente do Vicente que vimos no primeiro capítulo. É evidente que a fala dele pode ser entendida como ironia (“não quero, com minha rebeldia, perturbar a felicidade que eles vem trazendo a sociedade nacional, extinguindo aos poucos o vício e o crime, que diminuem a olhos vistos”), do ponto de vista do autor quase não restam dúvidas de que se trata de ironia, embora, conforme já foi dito antes, o Lima Barreto de *Cemitério dos vivos* seja um escritor mais maduro, menos intransigente e menos militante do que o Lima Barreto de *Recordações do Escrivão Isaias Caminha*. Quanto ao personagem, também pode haver aí uma ironia mortal e percepção de que o manicômio esta sendo usado como máquina de higienização social. A grande reclamação de Vicente é pela mistura de funções que unem o sistema penal (policiais) e o sistema de manicomial. A questão não é pequena, porque para quem é atento fica evidente que a instituição manicomial estava atrelada ao sistema de segurança pública. Mas Vicente pode realmente não estar sendo irônico, uma vez que a resignação é parte de sua mudança. Ela é fator central em sua estadia no claustro, fazendo oposição às certezas e à determinação militante da vida no mundo da liberdade. Existem dois Vicentes, assim como houve dois Limas: o da certeza e da



combatividade e o da frustração e da resignação; dos dogmas que os faziam gritar e das dúvidas que os faziam calar. Vicente é um personagem contraditório: quer mudanças, mas acredita no positivismo; em momentos parece ser conservador, em outros parece ser mais progressista. Não sabemos se quer pertencer aos dois lados da linha, em uma tentativa contorcionista de não desagradar a ninguém, ou se pratica a ironia mesmo nos momentos mais sérios. Não é possível classificar e encaixar com certeza a posição do protagonista; Vicente não quer destruir tudo, sua renovação científica parte da própria ciência, sua nova filosofia parte da que já estava ali.

O nosso ideal, a nossa felicidade seria ser como ele, e, para alcançá-lo, devíamos procurar a nossa desincorporação, pela imobilidade e pela contemplação. O sábio é não agir. Quando li esta conclusão nos meus manuais baratos de filosofia, assustei-me. Aceitava a concepção, mas a conclusão me repugnava. Se verdade era que, em presença desse tumulto da vida, desse entrecocar de ambições, as mais vis e imundas, desse batalhar sem termo e sem causa, o homem beneficiado pela sabedoria tinha o dever superior de afastar-se disso tudo e tudo isso contemplar com piedade; era verdade também que a ação, julguei assim, seria favorável à nossa reincorporação no indistinto, no imperecível, desde que fosse orientada para o Bem. Como conhecer o Bem? (BARRETO, 2010, p. 187).

Não agir torna-se o ideal de Vicente. É a estratégia por que optou para conviver no claustro, também fruto de sua experiência no mundo da liberdade, fora dos muros, embora deixe claro que a estratégica não o agrada e até repugne.

Não estaria Vicente fazendo exatamente o que se esperava dele? Que se conformasse e se adaptasse ao mundo, aos desejos da nação? Mais do que um conformismo ou uma estratégia, talvez Vicente tivesse chegado a esta conclusão de forma espontânea, sem pressões externas. A experiência militante, as grandes expectativas, a ambição de mudanças gigantescas, tudo resultando em internação e isolamento.

Lembrei-me, então, dos outros tempos em que supus o universo guiado por leis certas e determinadas, em que nenhuma vontade, humana ou não, a elas estranhas, poderia intervir, leis que a ciência humana iria aos poucos desvendando... Não sorri inteiramente; mas achei tal cousa ingênua e que todo o saber humano só seria útil para as suas necessidades elementares de vida e nunca conseguiria explicar a sua origem e o seu destino. Tudo mistério e sempre mistério. Em tal estado de espírito, penetrado de um profundo niilismo intelectual, foi que penetrei no Hospício, pela primeira vez; e o grosso espetáculo doloroso da loucura mais arraigou no espírito essa concepção de um mundo brumoso, quase mergulhado nas trevas, sendo unicamente perceptível o sofrimento, a dor, a miséria, e a tristeza a envolver tudo, tristeza que nada pode espancar ou reduzir. Entretanto, pareceu-me que

ver a vida assim era vê-la bela, pois acreditei que só a tristeza, só o sofrimento, só a dor faziam com que nós nos comunicássemos como o Logos, com a Origem das Coisas e de lá trouxéssemos alguma coisa Transcendente e Divina. Shelley, se bem me recordo, já dizia: “os nossos mais belos cantos são aqueles que falam de pensamentos tristes”... (BARRETO, 2010, p. 188).

Ao ler este trecho ficamos tentados a colocar a frase na boca do escritor Lima Barreto, e não na de Vicente Mascarenhas. Não deixa de ser uma armadilha, dessas que os grandes escritores espalham pelos romances. Vicente admite que pensava, no tempo em que estava no mundo da liberdade, que no universo haviam leis certas e determinadas, e era nelas que se apoiava quando militava com seus ideais revolucionários. A visão do hospício fê-lo ver a beleza que só a tristeza e o sofrimento revelam na vida, “só o sofrimento, a dor faziam com que nos comunicássemos com o Logos, com a Origem das Coisas”. A tentação de atribuir o parágrafo ao autor e não à sua criatura dá-se pelo fato de que Lima Barreto estava em plena mudança, amadurecimento como escritor: sua visão sobre a literatura estava mudando, transformando-se pouco a pouco. Pouca coisa restou do autor de *Recordações do escritor Isaias Caminha em Cemitério dos vivos*, são dois escritores completamente diferentes e quase antagônicos. E parece-nos que dentre as várias razões de seu amadurecimento e mudança no “fazer literário” estão algumas frustrações de seu desejo explícito de ser um esclarecedor da situação política/social do país em sua época.

Seu modo de pensar não o deixava estabelecer com clareza em seus romances, artigos e crônicas um papel definido e fixo de cada camada social do país. A mulher não é apenas vítima, oprimida, é também agressora e opressora; as classes mais baixas não possuem um papel sagrado, uma aura santa, possuem seus pecados e também são colaboradoras das políticas purificadoras e sanitárias do Estado. Não existem santos na obra de Lima Barreto, todos estão entrelaçados, ganham e perdem no maquinário caótico que move o país. Talvez nenhum livro mostre tão bem e profundamente este entrelaçamento e dependência das classes como o romance *Numa e a ninfa*: ninguém quer o extermínio dos diferentes, querem que se respeite o devido espaço que cada um deve ocupar, e dentro deste espaço todos têm direito a seu quinhão – desde que não se queira avançar para além da linha. Evidentemente este foi o novo contrato social estabelecido quando o país resolveu mudar o radicalismo da narrativa a respeito da degeneração de seu povo. Não foi propriamente uma aceitação, o povo seria sempre um problema a ser superado, mas, devido às falhas das sucessivas tentativas dessa superação e para evitar o aumento dos conflitos internos (a Guerra de Canudos de 1893 a 1897, junto ao livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, foram os gatilhos que iniciaram a

discussão sobre a aceitação do povo brasileiro), foi necessário arrefecer o violento discurso sobre o povo brasileiro que propunha nada mais do que sua substituição de forma cada vez mais rápida e agressiva. Sem a possibilidade de uma aceitação da origem e da constituição da população nacional, o que se fez foi este novo pacto de convivência, que não igualava as classes, mas voltava ao sistema de castas da época da escravidão: as classes altas seriam a cabeça, e o resto da população seria o braço forte que trabalha para transformar em realidade os sonhos das classes dominantes. Para isso era necessária uma aceitação, principalmente das classes desfavorecidas, de que, desde que se tornassem dóceis e se adaptassem às regras e a moral exigidas, poderiam conviver de forma pacífica com as demais classes, cada um em seu espaço, mas “misturando-se” quando necessário. Esta mistura (juntos, porém “separados”) é um dos temas do romance citado. Evidentemente, as classes mais baixas aceitaram o novo contrato como se fosse um legítimo desejo de criar uma nação de um só povo. Caso contrário, os indivíduos que não aceitassem a nova ordem social seriam considerados os inimigos da paz e da ordem públicas. O hospício ou o presídio eram os locais reservados para os inconformados.

Lima Barreto parece ter entendido a nova ordem que surgia após a “superção” do determinismo racial local (evidentemente não foi superado, foi repaginado...) e sugere em *Numa e a ninfa* que a relação entre as classes sociais é de uma complexa interdependência que impede uma de abrir mão da outra, sendo que todas colaboram com sua cota de malfeitos para a constituição do espaço nacional sem ordenamento jurídico real e de fato, terra sem lei. Tal fato teria sido um dos motivos de sua desilusão em relação às ideias que tinha em seu início de carreira literária com as críticas ferozes cuja finalidade era criar uma cisão esclarecedora, uma ruptura dos costumes e das ideias vigentes. Percebendo que foi mal sucedido, permitiu que seu fazer literário o levasse até uma narrativa mais sutil, observadora e contemplativa, e deu a esta nova fase de sua criação literária o nome de resignação.

Mas é preciso ter cuidado ao atribuir ao criador os pensamentos da criatura. Vicente, ao perder a liberdade e entrar para o claustro, também percebe que cometeu o pecado original do questionamento e da rebeldia, tornando-se um indesejado da nação, alguém que está fora do contrato social estabelecido.

Em outro trecho, que demonstra o uso do manicômio como política de controle social:

Logo após o café, fui chamado à presença de um jovem médico, muito simpático, pouco certo dos seus poderes para curar-me. Fez-me umas perguntas, e senti mesmo que seu desejo era mandar-me embora. Disse-me

mais ou menos isso, ou melhor, as suas palavras foram estas, depois de dizer o que eu tinha tido:

- Não há dúvida... Mas o senhor ou você – não me recordo – veio pela polícia, tem que se demorar um pouco.

Concordei e voltei para o pátio. Vestia umas calças que me ficavam pelas canelas, uma camisa que me ficava pela metade do antebraço. Um tal vestuário me aborrecia deveras e não porque eu me julgava mais ínfimo ali com ele do que se outro tivesse. Pouco tempo depois, fui de novo para a varanda, onde me puseram num banco, ao lado de outros companheiros. Estava em uma extremidade, e o doente a meu lado era um preto moço, tipo completo do espécimen mais humilde da nossa sociedade. (BARRETO, 2010, p. 204).

Mesmo constatando que Vicente não era louco, não deu alta ao paciente porque “veio pela polícia”, ou seja, sua internação era de ordem social e liberá-lo seria uma contrariedade à linha de pensamento vigente. Interessante é que o médico tinha total conhecimento a respeito das funções adicionais do hospício.

Eu me tinha esquecido de mim mesmo, tinha adquirido um grande desprezo pela opinião pública, que vê de soslaio, que vê como criminoso um sujeito que passa pelo Hospício, eu não tinha mais ambições, nem esperanças de riqueza ou posição: o meu pensamento era para 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 de 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 de bondade. (BARRETO, 2010, p. 208).

Sua passagem pelo hospício modificou profundamente a visão de mundo de Vicente. Percebemos claramente a diferença do personagem quando está no mundo livre e quando está dentro dos muros, no claustro. Agora, sem ambições, queria pensar na humanidade “sem agir” como disse em parágrafo anterior, agir era inútil, queria apenas refletir e conhecer “a verdade” pelo amor, amor pelos outros, contribuindo para que não cometessem o mesmo erro que ele, que fossem mais felizes do que ele.

O Hospício me retemperava. Lembrava-me do plano de minha obra, dos grandes trabalhos que ela demandava, dos estudos que pedia; e, de mim, para mim, eu me prometia levá-la a cabo, empregando todos os argumentos, tirando-os de toda a parte, não só os lógicos, como os sentimentais; havia de escrevê-la, empregando todos os recursos da dialética e da arte de escrever. Voltava-me para trás da minha vida e lá via minha sogra louca, às vezes, delirando; às vezes, calada, a olhar tudo com um olhar intraduzível e

sobretudo meu filho, seu neto, que passava dos dez anos e não sabia absolutamente nada. Não havia ameaça, não havia afago, não havia promessa que o fizesse dar um pouco de atenção à cartilha. Eu não sabia o que fazer. Deixava o tempo correr; e, quando me vinha a idéia que havia de ter um filho completamente analfabeto, eu amaldiçoava tudo e me arrependia de tê-lo gerado. No Hospício, porém, estas duas lembranças dolorosas não me abatiam tanto quanto em casa ou solto em qualquer parte. A conclusão a que chegava era ser preciso transmontá-las para executar o meu propósito de moço e o meu sonho de menino... (BARRETO, 2010, p. 209).

O choque de realidade da vida transformou Vicente, derrubou as ideologias e as ideias teóricas que tinha para modificar os pensamentos da sociedade de então. O contato com esta realidade, a realidade das pessoas comuns, fê-lo resignar-se frente ao radicalismo da militância filosófica e científica. Os grandes planos que tinha, as ideias ambiciosas, deram lugar ao pensamento, à reflexão como modo de viver. No claustro, a dor das lembranças era menor do que no mundo da liberdade, por isso entendeu que ali conseguiria ter a tranquilidade necessária para começar de novo seu novo projeto de pensamento filosófico. Não que estivesse feliz no manicômio, mas o mundo da liberdade lhe parecia estranho, e o claustro de alguma forma foi o local onde conseguiu centrar-se e acalmar os pensamentos.

O meu dormitório ficava no extremo da ala esquerda do edifício, como já disse, e as camas ficavam encostadas ao longo das quatro paredes. ficavam encostadas ao longo das quatro paredes. Tinha três janelas de sacada para a rua, mas eram inteiramente gradeadas. Via-se o jardim, a rua, os bondes, o mar e as montanhas de Niterói e Teresópolis. Com o ar azul da enseada de Botafogo, para quem olha, devia ser um alegre retiro, tivesse ele outro destino; mas a beleza do local pouco deve consolar, apreciada através das grades, da triste condição em que se está, torvo o ambiente moral em que ali se respira. A beleza da natureza faz mais triste a quem tem consciência do lugar em que está e, olhando-a com os olhos tristes, ao amanhecer, a impressão que se tem é que não se pode mais sonhar felicidade diante das belas paisagens e das belas cousas... (BARRETO, 2010, p. 215).

Quase no fim do romance (inacabado), Vicente dedica algumas reflexões sobre o espaço externo, agora do ponto de vista de quem está no claustro. É o enclausurado observando o mundo livre. A paisagem, sempre presente em suas narrativas, ganha contornos mais dramáticos. Descrevendo a beleza da região, observa que “para quem olha, devia ser um alegre retiro”, indicando a mesma sensação dita anteriormente de que as pessoas fora dos muros não sabiam das verdades que ali existiam. O que ficava era a versão original: lugar de paz, e de cura para os doentes. Só quem conhece por dentro sabe a realidade e das funções e finalidades escusas destas instituições. Sem esquecer que a tristeza para Vicente não é de toda ruim, é uma forma de encontrar a essência da vida e das reflexões filosóficas mais profundas.

Assim amanheci. Olhei o mar através das grades, com esses sombrios pensamentos, e recebi essa emoção. Demorei-me pouco vendo-o... Pela enseada a dentro, entrava uma falua, com velas enfunadas e muito suavemente deslizava sobre o mar levemente encrespado pelo terral fresco... Passavam banhistas de ambos os sexos. As mulheres, envolvidas em roupões ou lençóis, escondiam as pernas e os braços, mais ainda que os calções e as blusas; os homens porém, ostentavam-nos com garbo. As pernas, embora musculosas, às vezes, eram hediondas. Todos olhavam para a grade, e logo saí dela vexado com aquela curiosidade malsã... (BARRETO, 2010, p. 216).

Neste trecho um dos raros momentos em que houve contato visual entre Vicente e pessoas do lado de fora. Olhando a praia, relata momentos de lazer que nunca permitiu a si. Vicente observa situações e espaços a que não tinha prestado atenção antes, situações que só a falta de liberdade poderia ocasionar.

Fomos ver outra pior, a horrorosa morfêia, que, junto com a loucura, é para juntar o horror até ao mais alto grau. Uma deforma, degrada o pensamento; a outra, o corpo, o rosto sobretudo. Não quis olhar onde estavam alojados os lázaros dementes. Era uma barraca de campanha, erguida sobre espeques, e cujas bordas eram presas por pedregulhos respeitáveis. A sua moradia era provisória; a Morte não tardaria em levá-los... Era no fundo da chácara. Os automóveis passavam fonfonando. Adivinhava-os cheios de senhoras, moças, rapazes, homens, cheios de satisfação por ir gozar aquele domingo em Copacabana; na frente, era o mesmo movimento dos que se dirigiam a contemplar a baía, a cidade, o mar e as árvores das montanhas, por cima do Pão de Açúcar. O Hospício estava, naquele dia de passeio, quase cercado de alegria, e movimento. Ele, porém, continuava tranqüilo, silencioso, só as vezes o silêncio se quebrava, com um grito isolado de alienado lá nos pavilhões da frente; e nós estávamos diante da mais terrível associação de males que uma pessoa humana pode reunir. (BARRETO, 2010, p. 221).

Vicente traça um paralelo entre a alegria que circundava o hospício e o desespero trancafiado ali dentro. Visão perfeita e completa do dentro e do fora, dentre muros e fora dos muros. Na seção dos deformados pela hanseníase a morte os aguarda, não há construções de alvenaria: barracas provisórias para habitantes provisórios. Ao lado, a felicidade dos que passeavam no dia de domingo. Para que uns fossem felizes era necessário que outros fossem enclausurados. O olhar de Vicente revela o bom andamento da aplicação das ideias de renovação social, os problemas estavam sumindo, encastelados na instituição, os escolhidos podiam gozar a vida com tranquilidade.

O manicômio estava “cercado de alegria, e movimento”, calado como deveria estar para não atrapalhar a nova ordem que se construía: “só às vezes o silêncio se quebrava, com

um grito isolado de alienado”. De forma ambígua Vicente afirma que “nós estávamos diante da mais terrível associação de males que uma pessoa humana pode reunir”.

Embora a resignação dê o tom na obra, Vicente não deixa de fazer suas críticas pontuais, não tão explícitas, como na passagem em que descreve os guardas do manicômio. Tendo guardas oriundos de várias partes do mundo, todos generosos ou ao menos pacientes, eis que descreve o guarda de origem brasileira:

Esse guarda era brasileiro e está se vendo no seu ato essa malsã vaidade nossa de mandar, de querer fugir à verdadeira situação do seu emprego e ter de qualquer modo uma importância, por mínima que seja. Não há nenhum de nós que não tenha passado por isso, e a explicação do ato desse servente ou guarda pode ser mostrada na frase de um que, admitido hoje, se despediu amanhã, “porque não queria ser um criado de maluco”, ou de um outro, também brasileiro, que, estando na sala de banho, não conhecendo um interno que estava presente, desandou uma descompostura do mais baixo calão num doente, porque este não ouvira uma “ordem” dele para ele lhe trazer o sabão, e, por não a ter ouvido, não a atendera. Não se infira daí que todos os brasileiros são assim. Lá encontrei mais de uns nacionais, que tinham as boas qualidades dos estrangeiros. O que se revela aí é esse lado mau do nosso caráter nacional, de exibição de mando e autoridade, de executar a tarefa a que conscientemente nos abrigamos a executar. (BARRETO, 2010, p. 235).

Apesar da advertência de Vicente de que não está generalizando, nosso primeiro ato é generalizar e fazer do guarda um arquétipo do brasileiro e de seu comportamento o comportamento dos naturais daqui. De nada adianta a advertência do protagonista, a força da narrativa e da descrição é no sentido de realizarmos esta comparação, ele nos move na direção de traçar paralelo entre a parte e o todo: sua vaidade, a mania de querer mandar, a não sujeição apesar do cargo subalterno, desdenhando do próprio trabalho que traz seu sustento. Fica bem evidente que a intenção era sim forçar o leitor a fazer a comparação na frase: “o que se revela aí é esse lado mau do nosso caráter nacional”. Se não queria induzir o leitor a fazer tal comparação, realizou exatamente o contrário.

Como o romance é inacabado e termina de forma abrupta, Lima Barreto criou uma segunda versão para as três últimas páginas. Ambas as versões são lançadas juntas há bastante tempo pelas editoras, e o autor parece que iria escolher a que melhor se encaixasse no andamento da obra, embora as modificações sejam poucas. Depois de falar com um médico, Vicente encontra-se com alguns conhecidos articulistas de jornais que acabaram sendo levados ao mesmo destino do protagonista, o que parece dar a entender que estão ali por motivos políticos. Assim encerra-se a obra que é a mais reflexiva do autor carioca. Ela

demonstra um novo caminho que estava começando a ser traçado por Lima Barreto. Não fossem as graves doenças causadas pelo consumo excessivo de álcool, talvez nossa visão sobre o escritor fosse outra, completamente outra, com uma segunda fase de sua vida literária afastando-se da crítica direta e da ironia mordaz. Em *Cemitério dos vivos* percebemos o nascimento de outro Lima Barreto, mais quieto, observador, reflexivo, mais metafórico, exigindo cada vez mais do leitor, escondendo, dificultando suas intenções e suas palavras. É preciso descobrir mais deste Lima Barreto.



## 7 - CONCLUSÃO

“Quarenta anos atrás, em sua *Teoria do romance*, Lukács perguntava se os romances de Dostoiévski seriam as pedras basilares das épicas futuras, caso eles mesmos já não fossem essa épica” (ADORNO, 2003, p. 62).

Apesar de tentar convencer o leitor de que os fatos que se passaram na colônia penal são fatos repletos de “realidade” biográfica, sabemos que a subjetividade de Petrovich é essencial para se entender o romance de Dostoiévski. Neste momento já ficou claro que pouca importância tem o período em que o autor russo ficou preso para a elaboração do romance aqui analisado. A subjetividade modifica de tudo. Assim, a obra converte-se naquilo que Adorno chama de “epopeia negativa”, tentando retornar, pela via contrária, para um mundo “pleno de sentido”, como era na Antiguidade das epopeias clássicas.

Até aqui, nenhuma novidade. Tudo já foi dito por Adorno e Lukács sobre esta relação entre a epopeia clássica e o romance moderno como expressão de uma classe.

O que se tentou aqui foi estabelecer uma relação entre este romance moderno e o espaço que o constitui. Não foi aleatória a escolha de Dostoiévski: conforme a citação que inicia este capítulo, quase como uma epígrafe, Adorno acreditava que os romances de Dostoiévski poderiam ser os grandes representantes da chamada “epopeia burguesa”. Há algo de Dostoiévski que ficou dos romances posteriores até aos contemporâneos: o espaço como produtor de identidades. Justamente aqui entra Lima Barreto, como alguém que percebeu a importância do espaço para compor um romance identitário, e foi buscar no escritor russo o fundamento próprio para compor este romance. Os fundamentos e o protagonista. Vicente Mascarenhas é continuidade de Petrovich. Nos fundamentos reconhecemos o espaço das ações como sendo o primeiro ponto de convergência entre as duas obras. O claustro ou a situação de enclausurado não impedem que ambos pensem, e até interajam, com o mundo livre de que foram apartados. E surpreendentemente percebemos que, ali, o mundo faz continuidade: a prisão e o hospício não são lugares à parte do mundo da liberdade, formam um *continuum* desesperador para quem os habita. Este fato sugere que a clausura não serve para punir (em nenhum momento pensou-se em reeducação, ressocialização ou algo do gênero, esta hipótese está completamente descartada), mas, antes, para apartar, pouco importando o que se faça com os enclausurados.

A expectativa de que encontraremos algo de diferente da sociedade livre ou algo que destoe do chamado comportamento civilizado desfaz-se, na medida em que não vemos nada além de seres humanos na árdua tarefa de sobreviver. Nada além do que fazemos em nossa

vida rotineira. Por este motivo, ambos os lugares são descritos como um simulacro da sociedade, um microcosmo das relações do mundo, o espaço que extrapola o conceito físico do termo. Dois lugares que dialogam na extensão do tempo que os separa. Não é demais repetir que dialogam não porque são injustiçados, oprimidos ou coisas do gênero. A opressão nestes termos é questionável e dúbia. No hospício sim é possível falar mais em injustiça, uma vez que seu uso foi claramente corrompido para dar conta dos indesejados da nação, que nada tinham de doentes mentais. Mais interessante é concluir que ali há um reflexo da própria sociedade que os baniu da convivência pública. Se no degredo russo, nos campos de trabalho forçado czaristas que se tornariam as temidas Gulags, não havia inocentes, a estadia ali indicava muito mais o status de “inútil social” (Petrovich é um nobre, um nobre em decadência...). Não havia retorno possível e a condição de pária era a própria prisão perpétua que se estenderia aos que conseguissem sair da prisão. Sua saída triunfal no final do romance em nada lembra a morte silenciosa (Suicídio? Não se toca na possibilidade.) que o acomete na introdução do mesmo. A obra termina com Petrovich em uma esperança calada e guardada no peito, a possibilidade de retornar à sua vida normal, anterior, saída gloriosa da prisão, as algemas caindo, a emoção dos guardas que retiram a pesada bola de ferro dos pés. Petrovich dá glórias a Deus pela liberdade... Seu fim está no início de tudo, no início do romance, homem de vida comum, esquecível, derrotado. Não por culpa ou remorso de ter matado a esposa, mas porque sua classe, a quem simboliza, foi derrubada do posto, uma nova Rússia avizinhava-se. O sistema feudal tardio ruía, e uma nova classe de burocratas nacionalistas pedia espaço, em franca luta contra os liberais “ocidentalizados” que viam na França um modelo de civilização perfeita. Não é mera coincidência a *belle époque* nacional, as ideias fora de lugar, o futurismo à brasileira. Os mesmos ventos que derrubaram Petrovich foram os que trouxeram as ideias fora de lugar para cá.

O hospício assim cumpre melhor a função de higienização social: vide também os livros de Valeriano, *Malacarne: Donne e manicomio nell'Italia fascista* (2017) e de Gaino, *Il manicomio dei bambini: Storie di istituzionalizzazione* (2017). Em ambos os livros há o retrato do uso do manicômio como limpeza social em outras partes do mundo, no caso a Itália de Mussolini, internando mulheres que se engajaram na luta antifascista, e dos anos 60 e 70, bem como crianças e adolescentes abandonados e rejeitados. Nos dois exemplos compreendemos que a ideia não é originária do Brasil, o internamento dos indesejados ocorreu e ainda ocorre em várias partes do mundo.

O protagonismo é outro elemento de convergência. Ambos são culpados. Vicente sente esta culpa, Petrovich não. Esta característica é o que dá personalidade própria a cada um, Vicente não é mera cópia de Petrovich, mas o aspirante a filósofo e escritor brasileiro teve sua essência retirada do nobre decadente russo. Ambos estão em queda livre pelos processos em curso em suas respectivas sociedades. Petrovich não serve mais de modelo, deixou de ser respeitado, não está incluído nos processos de mudanças sociais que estremecem as bases do poder russo. Vicente tornou-se um indesejado, sua ideologia ceifou todas as possibilidades de uma vida normal em sociedade, sacrificou a própria família para lançar as bases da boa nova que pretendia espalhar nos trópicos. Tudo em vão. Questionar não estava na ordem do dia. Os questionadores incivilizados vão para a cadeia, os civilizados para os manicômios: este é seu destino, revolucionar pelas ideias é sinal de loucura.

O espaço nos dois romances mostra-nos que não é tranquila a relação entre os seres humanos e os deslocamentos que necessitam fazer ao longo da vida. Nestes deslocamentos o espaço se torna vilão, um inimigo a ser vencido. Citando alguns romances, principalmente no início dos capítulos, quis ampliar a visão a respeito da importância do espaço para o romance moderno, os diversos tipos de espaços. Espaço como fenômeno social ou ideológico, espaço como manifestação dos sentimentos e símbolo do estado interior de determinados personagens.

O espaço perde importância para a chamada literatura canônica, pois ela se apoia mais na sua capacidade de ser universal – portanto não espacial, não portadora de uma necessidade de localização específica, já que fala a todos, em todos os lugares, em todos os tempos -, ao contrário das literaturas pós-coloniais, que utilizam os espaços justamente como marcadores de sua identidade, palavra sagrada para esta literatura reconciliadora, seja de um povo, seja de uma comunidade que pretende retornar a um estado anterior ou de reencontro consigo mesma.

Evidentemente o espaço é importante para as literaturas canônicas, para as literaturas ditas universais. Apenas pretendeu-se demonstrar o peso maior que este espaço tem nas literaturas identitárias, literaturas locais, regionais, pós-coloniais, com intensa abordagem culturalista.

A importância do espaço nas duas obras analisadas (a obra russa imagina-se não haver dúvidas de que, se não é canônica, ao menos seu criador o é) está na ligação exercida entre a obra barretiana e a russa (seu personagem e o próprio espaço) e na simbologia utilizada pelo espaço em ambas, cada qual com sua especificidade, mas com uma incrível semelhança temática. Justamente o que causa admiração para a obra do escritor carioca é a mudança de

rumo sutil que este faz para deslocar seu romance da obra russa e seguir caminho próprio, sem deixar de ser incrivelmente convergente e dialógico com o romance de Dostoiévski. Isso ocorre devido ao tratamento dado por Lima Barreto a seu protagonista: enquanto Petrovich não admite a culpa por estar na prisão (o assassinato da esposa), Vicente vacila entre assumir ou não esta culpa (culpa indireta pela morte da esposa). A escolha resulta em um protagonista entrando em estado de ascese filosófica, moderando o próprio discurso. A tentação de afirmar que é o próprio autor moderando seu discurso literário é grande, não pela experiência real do internamento manicomial, mas exatamente pelo comportamento ascético e por uma espécie de “iluminação”, um esclarecimento filosófico causado pela sua experiência amarga com a esposa – que se sacrificou em prol de seu amadurecimento.

É magnífico como as duas obras tenham tantas convergências e divergências e que este caminho tenha sido proposto pelo próprio escritor carioca, para se aproximar e se afastar do escritor russo que tanto adorava.

Concluimos que Vicente foi criado olhando para Petrovich, foi transposto da prisão siberiana do século XIX para um manicômio dos trópicos, mas seguiu caminho próprio e desejos divergentes. Quanto aos espaços, estes são bem convergentes, não em relação ao ambiente (prisão e manicômio), mas em relação à função que exercem nas histórias: o claustro que separa os desejáveis dos indesejáveis sociais. O silêncio do claustro como motor de reflexão impossível no mundo livre, que só ocorre na obrigatoriedade da clausura. Impossível porque o ritmo da “liberdade” imposta aos cidadãos livres não permite tempo para reflexões; a vida exige constante movimentação, cada vez mais aceleração, o automatismo chega a níveis delirantes. O manicômio é o local da reflexão por excelência.

O que não os eleva a grau de herói oprimido, ou coisa que o valha. Tanto Petrovich quanto Vicente são protagonistas cuja narrativa causa certa desconfiança pelas atitudes que tomam: um é assassino da esposa e o outro pode ser qualificado como um imaturo e irresponsável em relação às obrigações familiares. Mas é esta humanidade longe da perfeição, característica dos heróis de ambos os escritores, que tornam os romances próximos de nós. Não são santos, não são heróis impolutos, cuja retidão moral transforma-os em donos da verdade e narradores fidedignos e inquestionáveis. Os questionamentos que podemos fazer a ambos no andar da narrativa revelam que tendemos sempre a manter um pé atrás em relação a eles.

Talvez o que nos faça dar ouvidos à narrativa de ambos seja o fato de estarem narrando o inenarrável, narrando a brutalidade e o inominável da violência escondida do

público. Esta narrativa é uma denúncia mesmo quando não é esta a intenção explícita: o lado de dentro dos muros, seja do hospício, seja da prisão, é algo que não desejamos saber, é um mundo do qual nos apartamos porque não vemos ali virtude alguma. Ainda assim, as duas instituições nunca foram lugares tão humanos, pois o massacre e a desumanidade são típicos da própria humanidade na busca por homogeneidade, pela verdade e a razão absoluta.

Conforme já dito antes, não se trata de livrar os prisioneiros de seus crimes, e à parte dos crimes políticos, temos ali assassinos cruéis. Fica explícita na narrativa de Dostoiévski a preocupação com o desperdício de juventude e de vidas vindas de diversos pontos da Rússia, uma busca pelo nacionalismo pan-eslavista que enxerga naquelas criaturas condenadas um incrível desperdício de energia que deveria estar sendo usada no progresso da pátria. A prisão é a única união possível dos povos eslavos que compõem a Rússia, ali eles se reúnem de forma imposta e tendo o crime como elemento de união.

No geral, as duas obras apresentam até mais divergências do que convergências, seguem caminhos históricos diferentes. Porém, os elementos que as unem são poderosos: o espaço e o protagonista não apenas convergem na geração de problemáticas reflexivas, como também dialogam em alguns momentos. Lima Barreto foi perspicaz ao pontuar alguns momentos de verdadeiro diálogo com o romance russo. Em exemplo já citado, quando um jovem internado no manicômio por ter assassinado uma pessoa (o motivo da internação já revela certo deslocamento espacial, pois se espera que um condenado por assassinato cumpra pena em uma prisão e não no manicômio) pergunta a Vicente se ele também foi internado por assassinato. Existe uma clara referência dialógica com a obra de Dostoiévski, pois se Petrovich assassinou a esposa, Vicente pode, ao menos no entendimento de algumas pessoas, ser considerado responsável indireto pela morte da mulher. Esta dúvida percorre o romance, a culpa às vezes é negada, às vezes é assumida, sua consciência é assaltada e perturbada pela morte da esposa. Ao percebermos isto, não é difícil entender que Vicente assume sua internação como o cumprimento de uma pena.

O resultado desta experiência barretiana foi a criação de heróis resignados: prontos para a prática da não ação. A resistência ocorre não pela luta, mas pela narração resultante da observação de seus espaços. Mas o que eles observam ali? O homem desagregado de seu espaço, a não adaptação à sociedade, motivo por que foram separados dos demais.

A metáfora dialógica do “mundo da liberdade X mundo do claustro”, “fora dos muros X dentro dos muros”, dentro X fora, converge com a ideia identitária de “nós e eles”, com o

agravante de que os de “dentro dos muros” precisam desaparecer fisicamente para que se estabeleça a promessa de uma nova sociedade civilizada e unida pela homogeneidade.

Outros significados para esta dualidade dialógica podem ser interpretados: a do claustro como microcosmo da sociedade é uma delas. Aqui o dentro e o fora não são antagônicos, mas se completam, ou melhor um é continuação do outro. A prisão não está apartada da sociedade, seus ocupantes estão, mas a prisão e o hospício são um continuum da sociedade que os rodeia. As regras de ouro da sociedade continuam valendo ali dentro.

As relações humanas também seguem cursos muito parecidos, seja dentro ou fora do claustro. A sobrevivência dita as regras e a necessidade é quem guia o curso dos acontecimentos. O comércio ocorre apesar de tudo, o ódio, a amizade, a desconfiança, o tédio... tudo muito parecido com a vida no mundo livre. A necessidade de trabalhar, o trabalho alienante, a obediência providencial, as relações de poder. Nada do que nos é descrito é novidade em relação à vida em sociedade, no mundo fora dos muros.

Então porque não somos impelidos a nos colocar no lugar de ambos os protagonistas? Porque não nos reconhecemos como prisioneiros ou internos em nossa sociedade, em nossa vida. Talvez aí esteja a chave que explique o caráter duvidoso de nossos narradores: É impossível colocarmo-nos no lugar de um assassino ou de um bêbado irresponsável, talvez se fossem heróis impolutos, homens injustiçados e donos de toda a razão, verdade e decência, conseguíssemos nos enxergar e nos solidarizar.

A tendência é afastarmo-nos de pessoas tão imperfeitas, e o mundo em que estão passa a pertencer a eles, por mais que digam o contrário. E se pertencem a seres dignos de desprezo (com razão, pensamos), certamente não pertence a nós. Este herói em dissonância com o mundo é perfeitamente traçado por Lukács. O herói desconectado com o mundo, sem ligação com sua comunidade, seria uma característica do romance moderno, do romance burguês, segundo o autor. Esta descrição encaixa-se mais no romance barretiano do que na obra do autor russo. Não que Vicente seja alguém que tem tédio da sociedade, pelo contrário, ele quer mudá-la de início, mas o desejo de mudança e a inconformidade com os valores de seu povo já indicam uma incompatibilidade de Lukács. A proteção de seus patrícios deve passar pela não aceitação das crenças e desejos dos líderes da comunidade.

Assim, terminamos este trabalho com a sensação do dever cumprido, e de que as contingências normais da vida nos empurraram para determinados caminhos em detrimento de outros em relação a conceitos, leituras, tempo. A obra barretiana à luz de Dostoiévski não se apequena, pelo contrário, foi possível verificar que Lima Barreto não se limitou a copiar ou

a se “inspirar” em seu autor preferido. *Cemitério dos vivos* é obra de vida própria, prova da evolução estética e do amadurecimento do autor, claramente um romance que apontava e despontava para uma nova fase do escritor carioca. Longe de ser considerado sua obra prima – para a crítica especializada este rótulo cabe a *Triste fim de Policarpo Quaresma* –, *Cemitério dos vivos* foi uma obra bastante revisitada no centenário do autor, mas ainda é vista como uma autobiografia ou como um romance de denúncia e protesto pela sua internação. Muito mais do que isto, esta obra revela como um escritor transforma fatos em temas para sua ficção, pois é isto que este romance é: uma ficção feita com independência em relação aos fatos vividos pelo autor. A obra sobrevive intensamente mesmo longe da história biográfica de sua estadia no manicômio. Seu protagonista não saiu de sua vivência naquela instituição, e sim das estepes geladas da Sibéria, dos campos de trabalho forçado de Dostoiévski.

Petrovich saiu glorioso de seu claustro, seu último ato de arrogância como nobre, para morrer (ou se matar?) como um desconhecido, figura decadente da turbulenta Rússia. E Vicente? Neste romance incompleto (e completo, no final das contas), Vicente ainda está lá, internado em seu manicômio, sendo tratado como o louco que não é, cumprindo pena por um crime que não sabe se cometeu. E ficará pela eternidade internado, pensando, refletindo em seu claustro, em qual é a solução para a sociedade que queria mudar.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, G. **Quel che resta di Auschwitz: L'archivio e il testimone**. Torino: Bollati Boringhieri editore, 1998.
- AIEX, Anoar. **As idéias sócio-literárias de Lima Barreto**. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.
- ALBUQUERQUE, Medeiros e. Crônica literária. In: BARRETO, Lima. **Prosa seleta**. VASCONCELLOS, Eliane (Orgs). Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 2001.
- ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. **Capelas imperfeitas: o narrador na construção da literatura portuguesa do século XXI**. 2008, 184 f. 2008. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-Africanas). Instituto de Letras-Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- ARANTES, Paulo. **O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.
- ARAÚJO, Joana Luiza Muylaert de. **Memória e ficção em Lima Barreto** in: LETRAS & LETRAS, V. 13, N 1, Jan./Jul. 1997 – Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, Departamento de Ciência da Linguagem e do Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas. (67-73)
- ARBEX, Daniela. **Holocausto Brasileiro**. São Paulo: Geração Editorial, 2013
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BACHELARD, Gaston. **La poétique de l'espace**. 6. Ed. Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France, 1994
- BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto: 1881-1922 – 7ª. ed.** – Belo Horizonte; Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- BARRETO, A. H. Lima. **Diário íntimo**. Editora Mérito S.A – São Paulo – Rio de Janeiro, 1953.
- BARRETO, A. H. Lima. As aventuras do Dr. Bogóloff. In: BARRETO, A. H. Lima. **Os Bruzundangas**. Brasiliense: São Paulo, 1956. p. 199-284.
- BARRETO, A. H. Lima. **Contos completos de Lima Barreto**. SCHWARCZ, Lilia Moritz (Orgs). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BARRETO, A. H. Lima. Macaquitos. In: **Coisas do reino de Jambon**. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- BARRETO, A. H. Lima. **Bagatelas**. SP: Brasiliense, 1956a.
- BARRETO, A. H. Lima. **Numa e a Ninfa**. Garnier: Rio de Janeiro, 1989.



- BARRETO, A. H. Lima. **Clara dos Anjos**. 11. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- BARRETO, A. H. Lima. **Triste Fim de Policarpo Quaresma**. SP: Brasiliense, 1956e.
- BARRETO, A. H. Lima. **Recordações do escrivão Isaías Caminha**. 10ª ed., RJ: Ediouro, 1996.
- BARRETO, A. H. Lima. **Correspondência Ativa e Passiva**. Vol. I e II. SP: Brasiliense, 1956b.
- BARRETO, A. H. Lima. **O Cemitério dos Vivos**. SP: Brasiliense, 1956c.
- BARRETO, A. H. Lima. **Diário do Hospício e O Cemitério dos Vivos**. *São Paulo*: Cosac Naify, 2010.
- BARRETO, A. H. Lima. **Impressões de Leitura**. SP: Brasiliense, 1956d.
- BARRETO, A. H. Lima. **Vida Urbana**. SP: Brasiliense, 1956f.
- BARTHES, Roland. **Euvres complètes**. 5 v. Paris: Seuil, 2002.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BERTOLAZZI, Carlos José. **Lima Barreto**: Representações, diálogos e trajetórias literário-culturais. 128 f. (dissertação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Programa de pós-graduação em literatura brasileira - Instituto de Letras. Porto Alegre: 2008.
- BEIGUELMAN, Paula. **Por que Lima Barreto**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Trad. Modesto Carone. In: BENJAMIN, Walter et alii. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores). P. 57 – 74.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**; tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 4ª reimpressão, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOLLNOW, Otto Friedrich. **O homem e o espaço**. Trad. Aloísio Leoni Schmid. Curitiba: Editora da UFPR, 2008.
- BOOTH, Wayne. **Retórica da Ficção**. Lisboa: Arcadia, 1980.
- BORGES FILHOS, Oziris; LOPES, Ana Maria Costa. Afinal de contas que espaço é este? In: BORGES FILHOS, Oziris. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão gráfica e editora, 2007.
- BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. 15ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BRANDÃO, Luís Alberto. **Teorias do espaço literário**. Coleção Estudos, 314, 1.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

BRAYNER, Sônia. A mitologia urbana de Lima Barreto. In: **Tempo Brasileiro**, v. 33-34, 1973. p. 66-82.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. et alii. **A personagem de ficção**. 9.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992, p.51-80.

CANDIDO, A. Os olhos, a barca e o espelho. In: CANDIDO, A. **A educação pela noite**. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, A. **Degradação do espaço**: (estudo sôbre a correlação funcional dos Ambientes, das coisas e do comportamento em L'assommoir). Revista de Letras, São Paulo, v.46, n.1, p.29- 61, jan./jun. 2006.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. 5.ed. São Paulo: Nacional, 1976.

CHYKLOVSKY, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Trad. RIBEIRO, Ana Maria et al. Rio de Janeiro: Globo, 1971, p. 39 – 56.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. 2.ed. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2010.

CORRÊA, Mariza. Comunidades de conversação. In: MISKOLCI, Richard. **O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX**. Prefácio de Margareth Rago. Apresentação de Mariza Corrêa. São Paulo: AnnaBlume, 2012. Coleção Queer.

COSTA, Fabiano da Silva. **Lima Barreto: o Brasil sob a ótica do Dr. Bogóloff / Fabiano da Silva Costa**. - São José do Rio Preto, 2015. 131 f. Orientador: Nelson Luís Ramos Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. 2015.

COUTINHO, Carlos Nelson. O significado de Lima Barreto na literatura brasileira. In: COUTINHO, Carlos Nelson ET AL. (Eds.) **Realismo e anti-realismo na literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1986. p. 1-56.

CRUZ, Izabel Cristina Cavalcanti da. **Isaias Caminha e o mal-estar na civilização brasileira no limiar do século XX**. 186 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Mato Grosso, Instituto de Linguagens. Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens. Cuiabá, MT: [s.n.], 2013.

CUTI, Luiz Silva. *Lima Barreto: Retratos do Brasil Negro*. Selo Negro, 2011.

CURY, M. Zilda Ferreira. **Um mulato no reino de Jambon: as classes sociais na obra de Lima Barreto**. SP: Cortez, 1981.

- DALCASTAGNÈ, Regina. A cidade como uma escrita possível. In: DALCASTAGNÈ, Regina; AZEVEDO, Luciene. (ORGS) **Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk Editora, 2015.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Ediciones Era, 1978.
- DIAS, Alfrancio Ferreira. Dos estudos culturais ao novo conceito de identidade. **Revista Fórum Identidades**. Ano 5, Volume 9, jan. – jun. Itabaiana: Gepiade, 2011.
- DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto**: Prolegômenos e teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 1995.
- DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **Recordações da casa dos mortos**; tradução de José Geraldo Vieira – São Paulo: Martin Claret, 2006.
- EIKHENBAUM, B. A teoria do “Método Formal”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira et al. **Teoria da literatura**: formalistas russos. Trad. RIBEIRO, Ana Maria et al. Rio de Janeiro: Globo, 1971.
- ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Clube de Autores, 2009.
- ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- FANTINATI, Carlos Erivany. **O Profeta e o Escrivão**: Estudo sobre Lima Barreto. São Paulo: ILPHA-HUCITEC, 1978.
- FAULKNER, William. **O som e a fúria**. trad. Paulo Henriques Britto, São Paulo, Cosac, 2004.
- FERREIRA, Luciana da Costa. Os percursos literários do leitor Lima Barreto. In: **Revista Garrafa** 24, [S.l.], v. 24, n. 1, maio-agosto, 2011. ISSN 1809-2586. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/7697>>. Acesso em: 12 nov. 2017. FIELDING, Henry. Tom Jones. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- FIGUEIREDO, Eurídice de. Identidade e identidade nacional In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.); HALL, S.; WOODWARD, K. **Identidade e diferença**: A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 189 – 205.
- FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. **Lima Barreto e o fim do sonho republicano**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.
- FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. **Trincheiras de sonho**: ficção e cultura em Lima Barreto. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.
- FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. **O romance de Lima Barreto e sua recepção**. Belo Horizonte: Lê, 1995 (Coleção Letras).

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão; tradução de Raquel Ramallete. 38. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica**; tradução de Roberto Machado – 7. ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

FOUCHER, Michel. **Obsessão por fronteiras**. Tradução de Cecília Lopes. São Paulo: Radical Livros, 2009.

FREIRE, Zélia Ramona Nolasco dos Santos. **Lima Barreto**: Imagem e linguagem. Apresentação: Igor Rossoni. São Paulo: AnnaBlume, 2005.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

GILENO, Carlos Henrique. **Lima Barreto e a condição do negro e do mulato na primeira república (1889-1930)**. São Paulo: Annablume, 2010.

GILROY, Paul. Diaspora and the detours of identity. In: WOODWARD, Kathryn (org). **Identity and difference**. Londres: Sages, 1997, p. 299 – 346.

GINZBURG, Jaime. “Imagens da tortura: ficção e autoritarismo em Renato Tapajós”. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, no 21. Brasília, janeiro/junho de 2003, pp. 129-42.

GOMES, Eugênio. “Lima Barreto”. In: COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. 3ª ed., RJ: José Olympio; Niterói: UFF, 1986, p. 218-19.

GOMIDE, Bruno Barretto. **Da estepe à caatinga**: o romance russo no Brasil (1887-1936). 2004. 702 f. 2004. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

GRIECO, Agrippino. **Vivos e mortos**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1947.

GUATTARI, Félix. **Espaço e corporeidade**. Caosmose: Um novo paradigma Estético. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GUASCH, Anna Maria. Nuevos episodios en la definición de la identidad: Lo intercultural entre lo global y lo local; Muntadas, RogelioLópez Cuenca y Cntoni Abad. In: **Cadernos de Estudos Culturais**: Fronteiras Culturais – v. 1, n. 1. Campos Grande: Editora UFMS, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**; tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro – 11. Ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.); HALL, S.; WOODWARD, K. **Identidade e diferença**: A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103 – 133.

HARVEY, D. **A condição pós-moderna**; Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1993.

ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, João César de Castro (org.). **Teoria da**

- ficção:** indagações à obra de Wolfgang Iser. Trad. Bluma Waddington Vila e João César de Castro Rocha. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1999.
- LAMEGO, Valéria. “Lima Barreto: críticas duras e pseudônimos”. In: **Jornal do Brasil**, Caderno B, RJ: 02/07/2000, p. 1-2.
- LAUB, D. Truth and testimony: the Process and the struggle. In Caruth, C. (org.). **Trauma. Explorations in memory** (pp. 61-75). Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- LEFEBVRE, H. **De lo rural a lo urbano**. Tradução de Javier González-Pueyo. 3.ed. Barcelona: Península, 1975.
- LEFEBVRE, H. **O pensamento marxista e a cidade**. Tradução de Maria Idalina Furtado. Póvoa de Varzim: Ulisseia, 1972.
- LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**; ou A polêmica em torno da ilusão. 7.ed. São Paulo: Ática, 1994.
- LEITÃO, Luiz Ricardo. **Lima Barreto: O rebelde imprescindível**. Coleção Viva o povo brasileiro. 1. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2006.
- LEVI, Primo. **É isto um homem?** Tradução de Luigi Del Ré. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- LEVI, Primo. **A trégua**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LEVI, Primo. **Rapport sur Auschwitz**. Paris: Kimé, 2005.
- LIMA, André Luiz Dias. **Lima Barreto e Dostoiévski: vozes dissonantes**. 2009. Tese de Doutorado. Tese. Niterói: UFF-PLB, Departamento de Literatura. 226 f.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. Coleção Ensaios. São Paulo: Ática, 1976.
- LUCAS, Fábio. “Apresentação”. In: LUCAS, Fábio (Org.) **Contos da repressão**. Rio de Janeiro: Record, 1987. P. 07 – 16.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. 2ªedição São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- MACEDO, Helder. **Vícios e virtudes**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- MACHADO, Francisco Nogueira et al. A gestão penal da pobreza no curso da história: das origens da penitenciária às crises contemporâneas. **Revista da Defensoria Pública da União**, n. 08, jan. / dez. 2015 - Brasília- DF, 2015.
- MAFFESOLI, Michel. **A violência totalitária**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- MAGNONI, M. Salete. Lima Barreto dialoga com a concepção de arte de Leon Tolstoi. **Teresa – Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, FFLCH/USP, n. 2, 2001. p. 207-215.
- MARQUES, Gracielle. **Geografias do drama humano: leituras do espaço em São Bernardo**, de

Graciliano Ramos e Pedro Páramo, de Juan Rulfo. 100 f. Dissertação de Mestrado – (Mestrado em Letras – Literatura e Vida Social). Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Assis, 2009.

MARTHA, Alice Áurea Penteadó. O avesso do mito em *Numa e a Ninfa*. In: **Revista de Letras**, Assis, v.29, 1989, p. 103-115.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais/projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Trad. de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MIRANDA, Lorena Leite. **Identidade nacional Russa na literatura de viagem de Dostoiévski e Herzen**. 2014. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/D.8.2014.tde-14012015-182648. Acesso em: 2018-02-05.

MISKOLCI, Richard. **O desejo da nação**: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX. Prefácio de Margareth Rago. Apresentação de Mariza Corrêa. São Paulo: AnnaBlume, 2012. Coleção Queer.

MORAIS, Régis de. **Lima Barreto**: o elogio da subversão. São Paulo: Brasiliense, 1983.

NEEDELL, Jeffrey. **Belle époque tropical**. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NOGUEIRA, Ricardo José Batista. Fronteira: espaço de referência identitária? **Ateliê Geográfico**, Goiânia-GO, v. 4, n. 2, p.27-41, dez/2007.

NOLASCO, Edgar César. Perto do coração selvagem da crítica fronteriza. In: **Cadernos de Estudos Culturais**: Fronteiras Culturais – v. 1, n. 1. Campos Grande: Editora UFMS, 2009.

NOLASCO, Edgar César. Crítica fora do eixo: onde fica o resto do mundo? In: **CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS**: Cultura local. Campo Grande, MS, vol.3, n. 6, jul./dez. 2011, p. 27-41:

NUNES, B. **O tempo da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

OAKLEY, Robert John. **Lima Barreto e o destino da literatura**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

OLIVEIRA, Irenísia Torres de. “O estilo sob suspeita: preocupações modernas na obra de Lima Barreto” In: **Terceira Margem**: Revista do Programa de Pós- Graduação em Ciência da Literatura. UFRJ, Ano IX, nº 12, 2005, p. 150-59.

OLIVEIRA, Poliana Gabriel. **A constituição da identidade narrativa de Fiódor Dostoiévski em Recordações da Casa dos Mortos**. 2017. 167 f. Orientador: Prof. Dr. Cristiano Pereira Alencar Arrais. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2017.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso fundador**: a formação do país e a construção da identidade nacional. 2 ed. Campinas-SP: Pontes, 2001.

PACHECO, Keli. **A comunidade em exílio**: literatura comparada entre Lima Barreto e Roberto Arlt.

São Paulo: AnnaBlume, 2013.

PEREIRA, Astrojildo. A máscara do Dr. Bogóloff. In: BARRETO, Lima. **Prosa seleta**. VASCONCELLOS, Eliane (Orgs). Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 2001.

PINTO, Rose Maria. **O discurso às avessas em Numa e a Ninfa de Lima Barreto**. 90 f. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa (MG), 2012.

PIRALIAN, H. **Genocidio y transmisión**. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura, 2000.

PRADO, Antonio Arnoni. **Lima Barreto: o crítico e a crise**. Rio de Janeiro, Cátedra; Brasília, INL, 1976.

PROENÇA, M. Cavalcanti. “Lima Barreto”. In: **Augusto dos Anjos e outros ensaios**. 2ª ed., RJ: Grifo; Brasília, INL, 1973 (Coleção Litera 3), p. 47-85.

PUGLIA, Ricardo. **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RAGO, Margareth. Prefácio. In: MISKOLCI, Richard. **O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX**. Prefácio de Margareth Rago. Apresentação de Mariza Corrêa. São Paulo: AnnaBlume, 2012. Coleção Queer.

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

RIBEIRO, João. Numa e a Ninfa: Introdução geral. In: BARRETO, Lima. **Prosa seleta**. VASCONCELLOS, Eliane (Orgs). Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 2001.

RICOEUR, Paul. Mundo do texto e mundo do leitor. In: RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Campinas: Papyrus, 1997.

ROMEIRO, Mariana Astolpho. **As imagens da Espanha em A jangada de Pedra (1986), de José Saramago**. 124 f. Dissertação de Mestrado – (Mestrado em Letras - Literatura e Vida Social). Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Assis, 2009.

ROSSONI, Igor. A triste figura do cavaleiro Afonso Henriques de Lima Barreto. In: FREIRE, Zélia Nolasco. **Lima Barreto: Imagem e linguagem**. Apresentação: Igor Rossoni. São Paulo: AnnaBlume, 2005.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa, MENESES, Maria Paula (org.) **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010, p. 31-83:

SANTOS, Boaventura de Sousa. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. **Tempo Social; Rev. Sociol. USP**, S. Paulo, n.5 (1-2), p.31-52, 1993.

- SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**: fundamentos teórico e metodológico da geografia. Hucitec: São Paulo, 1988.
- SCHEFFEL, Marcos Vinícius. **Estações de passagem da ficção de Lima Barreto**. São Paulo: Anna Blume; Manaus: Fapeam, 2012.
- SCHMITT, Carl. **O nomos da Terra no direito das gentes do jus publicum europaeum**. Tradução de Alexandre Franco de Sá, Bernardo Ferreira, José Maria Arruda e Pedro Hermílio Villas Bôas Castelo Branco. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- SCHNAIDERMAN, Boris. Dostoiévski: a ficção como pensamento. In: NOVAES, Aduato. **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 241-248, 1994.
- SELIGMANN-SILVA, M. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: Seligmann-Silva, M. (org.). **História, Memória, Literatura**. O testemunho na era das catástrofes (pp. 59-89). Campinas: Editora da UNICAMP, 2003
- SELIGMANN-SILVA, M. **Testemunho e a política da memória**: o tempo depois das catástrofes. Projeto História, nº 30, 31-78, 2005.
- SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão** – Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SILVA, Maurício. **A resignação dos humildes**: estética e combate na ficção de Lima Barreto. São Paulo: AnnaBlume, 2011.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.), HALL, S. WOODWARD, K. **Identidade e diferença**: A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 73 – 102.
- SUSSEKIND, Flora. O figurino e a forja. In: CARVALHO, J.M. **Sobre o pré-modernismo**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa: 1988.
- TONUS, José Leonardo. Espaços na e da clandestinidade. In: DALCASTAGNÈ, Regina; AZEVEDO, Luciene. (ORGS) **Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk Editora, 2015.
- YATSU, Renata Kuhn. **O vôo da trapezista alada**: uma leitura da trajetória de Fevvers em Noites no circo de Angela Carter. 136 f. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Assis, 2010.
- WOODWARD, Kathrin. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org). HALL, S. WOODWARD, K. **Identidade e diferença**: A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7 – 71.
- VASCONCELLOS, Eliane. Nota editorial. In: BARRETO, Lima. **Prosa seleta**. VASCONCELLOS, Eliane (Orgs). Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 2001.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro**: turunas e quixotes. RJ: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.



VARGAS, Jéssica Souza. **Outros solos**: uma análise de Uma criatura dócil. 2016. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. 79 f.

## TERMO DE REPRODUÇÃO XEROGRÁFICA

Autorizo a reprodução xerográfica do presente Trabalho de Conclusão, na íntegra ou em partes, para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

---

Assinatura do autor