

**A EXPERIÊNCIA INACABADA DA MORTE E DA LOUCURA EM  
*BERÇO DE CORVOS*, DE MARÍA ZARAGOZA E DÍDAC PLÀ, E EM  
*CEMITÉRIO DOS VIVOS*, DE LIMA BARRETO**

Maria Aline de Andrade CORREIA<sup>1</sup>

RESUMO

O objetivo dessa pesquisa está em fazer uma comparação analítica entre o romance gráfico de Maria Zaragoza, *Berço de corvos*, com a obra *Cemitério dos vivos* de Lima Barreto, escritor brasileiro do início do século XX, o qual escreveu também o seu relato autobiográfico das várias passagens que teve pelo hospício Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro. Como primeiro ponto, é preciso esclarecer que o paralelo entre uma obra que se utiliza do aparato verbal para a construção da narrativa, como em *Cemitério dos vivos*, e da outra que se ampara numa base imagético-verbal para criar o seu texto, como em *Berço de corvos*, estará principalmente centrado no conceito de inacabamento como experiência, conceito explicitado por Bakhtin. A morte na própria imagem da prostituta, em *Berço de corvos*, torna-se um vaticínio para o seu fim, uma experiência limiar e inacabada entre a vida e a morte: a sua loucura. Dessa mesma maneira, Lima Barreto, escritor brasileiro do século passado com seu *Cemitério dos vivos*, traz em sua voz a condição inacabada da loucura a partir de sua experiência e da convivência com aqueles que por tanto tempo foram encarcerados no Brasil. Finalmente, tanto a prostituta como a personagem Mascarenhas vivem uma experiência limiar por meio da loucura, cada um com suas próprias características, já que essa se configura num diálogo infinito entre a vida e morte, um eterno inacabamento.

PALAVRAS-CHAVE: *Berço de corvos*; *Cemitério dos vivos*; loucura; inacabamento

O objetivo dessa pesquisa está em fazer uma comparação analítica entre o romance gráfico de Maria Zaragoza, *Berço de corvos*, com a obra *Cemitério dos vivos* de Lima Barreto, escritor brasileiro do início do século XX, o qual escreveu também o seu relato autobiográfico das várias passagens que teve pelo hospício Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro. Como primeiro ponto, é preciso esclarecer que o paralelo entre uma obra que se utiliza do aparato verbal para a construção da narrativa, como em

---

<sup>1</sup> Mestre em Literatura e Práticas Sociais pela UnB e pesquisadora em temas dialógicos e outras artes pelo grupo de pesquisa Literatura e Cultura do Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Mora em QN 208 conjunto E lote 02 casa 10, CEP 72316-510, Samambaia Norte, Brasília-Distrito Federal, Brasil, alinebr.1979@gmail.com.

*Cemitério dos vivos*, e da outra que se ampara numa base imagético-verbal para criar o seu texto, como em *Berço de corvos*, estará principalmente centrado no conceito de inacabamento como experiência, conceito explicitado por Bakhtin. A morte na própria imagem da prostituta, em *Berço de corvos*, torna-se um vaticínio para o seu fim, uma experiência limiar e inacabada entre a vida e a morte: a sua loucura.

### **1. A morte como inacabamento em *Berço de corvos***

Esse romance gráfico, inicialmente, vai tratar de uma personagem sem nome, denominada apenas como “a prostituta”, que rememora toda a sua história quando já adulta. Assim o faz ao lado de outro personagem, apenas conhecido como “o garoto”, que escolheu sua companhia por dois motivos – para não passar sozinho seus últimos dias de vida – já que este decidira matar-se; e por detectar nela, física e subjetivamente, certos traços de personalidade semelhantes aos seus.

Primeiramente, como temática da imagem da morte, em *Berço de corvos*, a morte se constitui como um dos suportes constitutivos da imaginação coletiva, particularmente no âmbito das artes, e que majoritariamente esteve ligada a determinados casos de patologia clínica, quando não descrevia fenômenos de instigação religiosa. Os temas específicos conectados a ela – como tortura, psicopatia, violência doméstica, violência psicológica, loucura etc. – e os símbolos utilizados para a sua representação são de uma dimensão vasta no imaginário humano, variando em cada nicho que se predispõe a reproduzi-la.

Na grande maioria das sociedades, a figura da morte esteve ligada às simbologias religiosas e, por isso, sempre desempenhou um papel fundamental nessas culturas. Influenciou tanto o imaginário individual quanto o coletivo, por isso a importância do tema como mito social. Seu valimento ainda é acometido a todos os setores do pensamento, de tal maneira que seus desígnios ainda têm permeado a visão de muitos artistas – do passado e da atualidade – para as diversas imagens da morte em seus trabalhos.

Na literatura e nas artes, de um modo bem simplificado, o estudo da morte tem demonstrado a sua figura como símbolo da violência, da loucura ou mesmo da fuga da realidade, em que a morte está fortemente atuante no imaginário do sujeito-personagem

acometido por sua presença. Cada menção ou imagem a seu respeito vem demonstrar como cada época ou obra relativiza a sua presença enquanto elemento de sentido artístico.

Em *Berço de corvos* há a morte como miragem espelhada, apresentada como imagem alógica, em que esta também ocasiona o trabalho criativo da mente humana, pois não raro admite-lhe a verdade de que haverá um fim inevitável para os seres, levando-o a modos de poder evitá-la. A energia dispendida em despojar dessa lei da natureza sempre estimulou a sobrevivência e o trabalho mental humano (Becker, 2007).

Para a prostituta sem nome, a imagem da morte no espelho tornou-se principalmente uma maneira própria de olhar para a sua “imagem externa” (Bakhtin, 2003:25) enquanto corpo estético e uma possível explicação para a sua vida existencial, transmutada nos reflexos de seu próprio corpo mutilado e enquanto movimento recíproco de interiorização/exteriorização de seu ser.

Os temas macabros, a princípio e em geral, vão conduzir às representações realistas do corpo humano em meio à sua decomposição. Por esses e outros motivos, eles acabam sendo responsáveis por ocasionar tanto medo quanto uma visão ilusória sobre a morte (Kovács, 2003). Nesse caminho, em *Berço de corvos* há uma demonstração de que há algo mais a se vislumbrar no horizonte da morte, presa não apenas ao real, mas constituinte de outro mundo submerso ao ser, velado aos olhos do homem do mundo, porém acessível ao espaço estético da obra.

Mas há outra imagem de si mesma que só poderá ser apreendida pelo olhar do outro, segundo Bakhtin. Todo o mundo criado em *BC* concorre para essa compreensão de si mesma relacionada ao seu sentimento e ao olhar do outro sobre a prostituta. O fato de se olhar no espelho e baixar seus olhos na visão da morte precisava encontrar alguma explicação estético-ética em sua vivência, e essa possível constatação é derivada constantemente da confluência dos dois olhares que estão postos sobre a personagem: o dela mesma e o do outro, este último que se reveza entre o garoto suicida e a morte.

Em *BC*, além da visão bakhtiniana, essa autoconsciência da personagem vai além do mundo criado na ficção e atinge diretamente o autor-contemplador em seu próprio mundo circundante, exatamente no lugar de existência efetiva desse autor da história contada. Por isso, aqui há uma *autoconsciência narrativa* da personagem, pois ela agora consegue enxergar-se como parte de um mundo fictício, como parte de um mundo criado pela invenção de um escritor:

Quem dera o grasnido tomasse conta do quarto com mais insistência do que a MORTE ou a possibilidade de você ser a invenção da mente de alguém. Mas se você fosse produto da IMAGINAÇÃO de alguém, seria alguém muito distorcido. (...) Você fica apavorada ao pensar quem poderá ser a PRIMEIRA pessoa desta história. Quem a está CONTANDO para você (Zaragoza; Plà, 2010:47,85)

Essa percepção consegue utilizar o sentido de um termo muito utilizado na literatura, a *mise en abyme*, estratégia metalinguística que fala do livro dentro do livro. Em *BC* o movimento de encaixar duas realidades, uma dentro da outra, realiza-se por meio da personagem que se constitui, além de um corpo mutilado, também por sua autoconsciência narrativa. Analisando-se com mais rigor, essa *mise en abyme* transforma-se na temática principal dessa autoconsciência da personagem que é descrita por Bakhtin. Com o trabalho estilístico de Zaragoza, surge ao leitor uma personagem complexa, grotesca e fantástica.

Isso significa que a *consciência da forma narrativa* de mundo poderia estar substanciada numa consciência de sujeito, que no texto se traduziria mais obviamente no autor. Porém, a novidade estaria em fazer da personagem esse sujeito que discute o narrar e os sujeitos envolvidos nesse processo; e, por meio dessas problematizações, toma consciência do universo extraliterário e de seu próprio papel na narrativa que se apresenta como personagem. Dessa maneira, a autoconsciência narrativa da personagem seria o equivalente à *consciência da forma*, não mais na figura do autor, mas nos personagens de sua criação literária.

Essa exotopia, que a princípio toma o autor como o outro que enxerga a personagem, que a engloba, em *BC* será observada por meio de uma personagem que enxerga o autor, que o engloba parcialmente em sua restrita perspectiva e o apreende como um sujeito (não um todo real, mas somente aquele que se deixa entrever na narrativa). Isso possibilita que também ele se torne um elemento possível para a construção estética da narrativa pelo olhar do outro, da personagem.

Os lugares narrativos dos sujeitos envolvidos – autor-contemplador e personagem – não se invertem nesse momento (pois cada um ainda detém sua própria função tradicional na narrativa), mas de certa maneira tomam emprestada a visão de mundo um do outro para si, enxergando o outro que era invisível para ele mesmo, complementando-se. Dessa maneira, isso aventa um acréscimo no esquema mental de existência de cada um, mas principalmente no da personagem.

Isso significa que a *consciência da forma narrativa* de mundo poderia estar substanciada numa consciência de sujeito, que no texto se traduziria mais obviamente no autor. Porém, a novidade estaria em fazer da personagem esse sujeito que discute o narrar e os sujeitos envolvidos nesse processo; e, por meio dessas problematizações, toma consciência do universo extraliterário e de seu próprio papel na narrativa que se apresenta como personagem. Dessa maneira, a autoconsciência narrativa da personagem seria o equivalente à *consciência da forma*, não mais na figura do autor, mas nos personagens de sua criação literária.

Esse acréscimo de visão não se configura apenas como tema, mas também aprimora a maneira como os personagens foram desenhados visualmente por Didac Plà. Observando a forma do corpo da prostituta, percebe-se que não houve uma preocupação por parte do artista em lhe caracterizar prioritariamente como um corpo verossímil de mulher. Além disso, há mudanças consideráveis na sua representação ao longo da narrativa. Assim, o que se apreende é uma montagem corporal quase geométrica, com contornos que vislumbram a simplicidade dos traços na maioria das vezes:



Figura 5. Página de *Berço de corvos* (Zaragoza; Plà, 2010:68).

Um dos eixos temáticos de *BC*, então, serve de suporte para essa elucubração da verossimilhança imagética no mundo ficcional, percebido pela personagem que o constrói enquanto agente e, portanto, assumindo um novo caráter, o de sujeito autoconsciente; mas também construído estilisticamente pelo autor, que permite que

suas personagens transbordem as suas fronteiras narrativas (Bakhtin, 2003). É um jogo complexo, e fascinante, o de assumir-se autor-contemplador em várias nuances e dimensões de existência, priorizando outras virtudes narrativas de sujeito em suas personagens criadas, que não sejam aquelas já usuais na literatura.

Para Bakhtin (2003), o discurso dentro da obra se orientava para a palavra do outro e para sua resposta. A partir de suas reflexões sobre o diálogo inconcluso que primeiro surgiu na sátira menipeia, o crítico russo afirma que o inacabamento imprime uma dimensão semiótica de um discurso em devir pela interação com o discurso do outro. Por esse raciocínio, o inacabamento se constitui como princípio estético do dialogismo (Machado, 2010).

## 2. A loucura como experiência inacabada em *Cemitério dos vivos*

Do exercício de registrar a sua experiência como internado, veio para Lima Barreto a escritura de seu romance *O cemitério dos vivos*, relato autodiegético da personagem Vicente Mascarenhas sobre sua experiência também de internado no Hospício Nacional de Alienados e relatado pelo autor em suas 79 tiras rascunhadas de papel do seu *Diário do hospício*. A partir do sentido do título escolhido para a sua obra ficcional, e compreendendo o local reservado aos mortos como um espaço destinado àqueles que já não possuem vida, mas apenas matéria corpórea, o autor já desnuda para seus leitores a sensação de ter sido considerado louco naquele período da história.

Cito uma passagem do seu *Cemitério*, quando Vicente é transferido para a seção Pinel, registrada tanto no diário como aqui, como um local onde se reuniam os “pobres, dos sem ninguém, para aquela em que a imagem do que a Desgraça pode sobre [a] vida dos homens é mais formidável e mais cortante” (Lima Barreto, 2010:205):

Parece tal espetáculo com os célebres cemitérios de vivos, que um diplomata brasileiro, numa narração de viagem, diz ter havido em Cantão, na China. Nas imediações dessa cidade, um lugar apropriado de domínio público era reservado aos indigentes que se sentiam morrer. Dava-se-lhes comida, roupa e o caixão fúnebre em que se deviam enterrar. Esperavam tranquilamente a Morte. Assim me pareceu pela primeira vez que deparei com tal quadro, com repugnância, que provoca a pensar mais profundamente sobre ele, e aquelas sombrias vidas sugerem a noção em torno de nós, de nossa existência e a

nossa vida, só vemos uma grande abóbada de trevas, de negro absoluto. Não é mais o dia azul-cobalto e o céu ofuscante, não é mais o negror da noite picado de estrelas palpitantes; é a treva absoluta, é toda ausência de luz, é o mistério impenetrável e um *não poderás ir além que* [...] a nossa própria inteligência e o próprio pensamento. (Lima Barreto, 2010:212)

Como citado nesse trecho, quando do relato da personagem Vicente na seção Pinel, a sua vida plena – enquanto cidadão, trabalhador, escritor, parte de uma família e sujeito psicológico –, torna-se suspensa pela sua situação atual em ser considerado um louco, fatos que também são mencionados no diário de Lima Barreto, o qual relata a sua impressão/experiência da mesma seção do hospício relatada por seu personagem-narrador.

Dessa maneira, é claro o fato de que a voz de um moribundo pode se aproximar semanticamente dos sentidos que estão engendrados no próprio título da obra: “cemitério dos vivos”. E, nesse entendimento, fica mais evidente que deva ser esse o ponto-chave para se entender essa relação complexa que se dá no entendimento estético e autobiográfico da obra de Lima Barreto, pois a relação de identidade que se apresenta aqui, tão bem explicitada por Lejeune (2008), está no papel identitário-subjetivo do autor no momento exato de sua escrita da obra em questão: o momento de sua internação no hospício e as conseqüências que essa experiência lhe trouxe, além da sua condição de internado – um vivo-morto. Não só suas personagens fazem parte desse cemitério, mas também sua figura empírica e ficcional: o cemitério dos vivos é a própria vida que rondou a realidade de todos os que já passaram por um hospício brasileiro até um passado recente.

Assim, o pacto que o autor acaba por fazer com o leitor não está simplesmente no caráter confessional ou mesmo numa reflexão direta dos fatos vivenciados por Barreto-sujeito empírico e estes transpostos para o texto ficcional, mas também pelo momento de sua escritura com características suspensas: quem escreve aquelas linhas não é mais apenas o sujeito, mas um dos “Alguns doentes”<sup>2</sup> daquele hospício; a mão que escreve serve agora de testemunho de sua própria condição e, nesses termos, agora há outros que também falam por sua voz: por meio da sua difícil caligrafia à caneta dos manuscritos, da complicada numeração estabelecida nestes, da indecisão do título da obra, se *Sepulcro dos vivos* ou *Cemitério dos vivos* (Lima Barreto, 2010:142). Enfim, a

---

2 Título do quarto capítulo do *Diário* (Lima Barreto, 2010:67).

própria escritura de Barreto é ambígua, difusa e, por conta de sua morte prematura, deixou-nos fatos suspensos a serem analisados e aceitos como estão.

Segundo a própria conferência escrita do autor, *O destino da literatura* (1956),<sup>3</sup> feita para uma palestra que acabou não ocorrendo por conta do nervosismo que isso lhe causava, pode-se entender mais profundamente a sua visão do que vem a ser a literatura e o papel do escritor nesse processo criativo voltado para o público. Além do “pensamento de interesse humano, que fale do problema angustioso de nosso destino” (*Idem*:125), há também o fato de que “a arte literária se apresenta com um verdadeiro poder de contágio (...) em força de ligação entre os homens” (*Idem*:62).

A partir dessa visão de arte voltada para a comunicação de temas e de idéias essenciais para a humanidade, pode-se lembrar que o estudioso Philippe Lejeune (2008), por volta dos anos 1980, quando já fazia uma releitura de seu trabalho sobre a autobiografia como gênero novo na literatura contemporânea, perfaz o caminho de demonstrá-la não apenas como um discurso literário em si mesmo, mas também como um fato cultural de uma sociedade. Essas assertivas lembram alguns dos pensamentos da personagem Vicente, quando se remete à situação dos outros internados no hospício e a visão que a sociedade põe sobre eles:

(...) eu não tinha mais ambições, nem esperanças de riqueza ou posição: o meu pensamento era para a humanidade toda, para a miséria, para o sofrimento, para os que sofrem, para os que todos amaldiçoam. Eu sofria honestamente por um sofrimento que ninguém podia adivinhar; (...) mas eu sentia que interiormente eu resplandecia de bondade, de sonhos de atingir a 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 (...). (Lima Barreto, 2010)

Como objeto de investigação literária, da autobiografia poderia se subtrair dados e conceitos preciosos pertinentes de uma cultura, entendimento que o crítico francês passa a considerar como uma prática e um ato social nos “relatos do homem comum, as edições de autor e as ‘autobiografias dos que não escrevem’, compostas em colaboração, a influência da mídia na formação da figura do autor” (Lejeune, 2008:09).

Ser considerado um louco, e estar internado em um hospício, principalmente para aquele período da história no Brasil, foi o momento em que serviu para Lima Barreto justamente experimentar tragicamente um papel de quase-morto para uma

---

3 Lima Barreto, 1956. APUD Oakley, R. J. 2011. *Lima Barreto e o destino da literatura*. São Paulo: Editora Unesp.

sociedade – pois assim eram tratados e recolhidos ao espaço do hospício aqueles que desenvolviam alguma doença mental, de qualquer ordem –, trazendo como consequência a escritura dessa vivência em vários níveis para *O cemitério dos vivos* (Agamben, 2007). De certa maneira, isso também lembra a complexidade que se pode entrever no que Lejeune (2008) diz sobre as autobiografias literárias, pois elas podem ser conceituadas como um esforço do autor em fazer um discurso verídico, mas com características de uma obra de arte.

Além disso, Foucault acredita que a função-autor é aquela que assinala um modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no meio de uma sociedade, ou seja, um autor que está presente nos limites dos textos.<sup>4</sup> Nesses termos, Lima Barreto, situado entre seu texto autobiográfico, o *Diário*, e seu romance, *Cemitério*, vive e cria uma tensão estilística própria de um espaço literário criativo, enquanto tragicamente vive uma realidade em suspensão enquanto sujeito pleno, tudo isso para dar vazão a um autor-criador criticamente produtivo no curto período de sua vida (Rocha, 2008). Nessa visão, a própria experiência suspensa de ter vivido internado em um hospício, fato intermitente por si só, se iguala à condição de acabamento suspenso da obra *Cemitério dos vivos*.

### 3. Conclusão

Para *Berço de corvos*, então, há uma complexidade imagética no trato da alteridade, ou, em outras palavras, a forma visual como as personagens são desenhadas estão interligadas dialogicamente com o resultado do olhar do outro para elas mesmas. Isso quer dizer que a questão do espelhamento nesse texto não está ligada apenas a uma ilusão especular criada por um espelho, mas principalmente como resultado do olhar do outro que foi posto na vida da protagonista, toda repleta de uma história de violência física, sexual e psicológica. Dessa maneira, graficamente os corpos das personagens foram dispostos em uma assimetria disfuncional, inacabadas enquanto formas, em desalinho, quase deformadas, assim como os seus quadros de organização do espaço da folha.

---

4 Foucault, 2008. APUD Agamben, Giorgio. 2007. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, p. 55-64.

Pensando em dois campos de sentido – o ficcional e o referente –, é fácil perceber que o diálogo travado entre autor e personagem é mais complexo do que se imaginava. Não há somente um autor que engloba o mundo da personagem, uma exotopia, mas também uma personagem que detém uma pequena parcela da visão de mundo do autor, uma entropia estilística caracteristicamente metalingüística. E essa relação dialógica é levada aos limites de um inacabamento de mundo, pois talvez seja o motivo esculpido na personagem para as suas visões da morte no espelho: como será possível suportar uma realidade fictícia de si mesma?

No texto de Zaragoza, a personagem não adquire somente uma autoconsciência de mundo, mas também uma parte da visão transgrediente de seu autor-contemplador, pois ela sabe que ela mesma é somente uma personagem de ficção, que o seu mundo é somente um mundo inventado por uma outra mente. A autoconsciência narrativa da personagem consegue então criar uma *mise en abyme* característica de textos contemporâneos.

Entendendo as imagens especulares das personagens, em *Berço de corvos*, *Espelho* e *Sombra*, como reflexos de signos, a proposta deste estudo foi analisar o papel do processo de reflexão dos seres imagéticos na construção dos sentidos nessas narrativas, a partir principalmente da dialogia presente na conjugação dos sujeitos especulares recíprocos. Significa dizer que as personagens e o espaço na narrativa foram tratados como unidades difusas de significação, construídos progressivamente como parte decorrente e inerente da hermenêutica dos textos e como elementos de suas estruturas composicionais.

Além disso, a morte espelhada e ganhando vida pôde trazer-lhe muitos questionamentos, de várias ordens, mas um em específico se destacou: a autoconsciência narrativa da personagem em meio ao seu turbilhão de realidade fictícia. O excedente de visão que foi criado em *Berço de corvos*, antes tradicionalmente localizado no autor (e que de certa forma englobava a personagem), faz parte da teoria defendida por Bakhtin (2003), principalmente quando ele se reporta à literatura escrita. Nesta pesquisa, a novidade esteve no fato de que o excedente de visão, que possibilitava ao autor-contemplador abarcar a personagem e interferir na narrativa, cresce nele – no autor-contemplador – e atinge sua personagem, tornando-a consciente de sua condição ficcional e da do outro, como consequência lógica.

Ainda considerando os mesmos campos de sentido citados anteriormente – o ficcional e o referente –, e levando em conta quatro elementos de composição, tanto do

mundo extratextual quanto do ficcional – Lima Barreto-sujeito empírico, Vicente Mascarenhas-narrador-personagem, Efigênia-personagem e os outros internados-sujeitos empíricos e personagens – pode-se determinar que todos eles se expressam como moribundos na narrativa: o primeiro está ausente enquanto sujeito empírico em dois níveis, pois ausenta-se enquanto existe na sua função-autor – (Foucault, 2013), mas também está com a vida suspensa plenamente por estar internado em um hospício – é considerado um louco; o segundo é uma personagem que vive e narra seu casamento sem paixão, suas dificuldades e experiências com o trabalho de escritor e seu período de isolamento por estar internado em um hospício – são três experiências que evidenciam um estado de suspensão; a terceira é uma personagem moribunda que já abre a narrativa explicitando seu último desejo para o trabalho escritural do marido; e o quarto, como duplos, têm suas vidas suspensas tanto na narrativa quanto no mundo referente.

Assim, a morte na própria imagem da prostituta, em *Berço de corvos*, torna-se um vaticínio para o seu fim, uma experiência limiar e inacabada entre a vida e a morte: a sua loucura. Dessa mesma maneira, Lima Barreto, escritor brasileiro do século passado com seu *Cemitério dos vivos*, traz em sua voz a condição inacabada da loucura a partir de sua experiência e da convivência com aqueles que por tanto tempo foram encarcerados no Brasil. Finalmente, tanto a prostituta como a personagem Mascarenhas vivem uma experiência limiar por meio da loucura, cada um com suas próprias características, já que essa se configura num diálogo infinito entre a vida e morte, um eterno inacabamento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bakhtin, Mikhail M. 2003. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes.
- Bakhtin, Mikhail M. 2005. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Bakhtin, Mikhail M. 2010. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp.
- Becker, Ernest. 2007. *A negação da morte*. Trad. Luiz Carlos do Nascimento. Rio de Janeiro: Record.
- Foucault, Michel. 2013. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Manoel Barros da Motta (org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 3ª ed., p. 268-302.

Lejeune, Philippe. 2008. *O pacto autobiográfico*. Jovita Maria Gerheim Noronha (org.). Trad. de Jovita Maria G. N e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Lima Barreto, A. G. 2010. *Diário do hospício; Cemitério dos vivos*. São Paulo: Cosac Naify.

Machado, Irede. 2010. Inacabamento como modelo artístico de mundo. *BAKHTINIANA*, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 82-98, 1º sem. 2010.

Oakley, R. J. 2011. *Lima Barreto e o destino da literatura*. São Paulo: Editora Unesp.

Rocha, Fátima. 2008. Cemitério dos vivos, de Lima Barreto: entre o documento biográfico e a elaboração ficcional. XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências, 13-17 julho, 2008. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/075/FATIMA\\_ROCHA.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/075/FATIMA_ROCHA.pdf).

#### **BIBLIOGRAFIA CONSULTADA**

Bachelard, Gaston. 1996. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes.

Brait, Beth. (org.). 1997. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Ed. Unicamp.

Brait, Beth. 2004. *A personagem*. São Paulo: Ática.

Dostoiévski, Fiódor. 2011. *O duplo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34.

Eco, Umberto. 1989. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Eisner, Will. 2008. *Narrativas gráficas*. Trad. Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir.

Eisner, Will. 2010. *Quadrinhos e Arte sequencial*. São Paulo: WMF; Martins Fontes.

Foucault, Michel. 2000. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 6ª ed.