

CONFIGURAÇÕES DO ROMANCE-DIÁRIO COMO POSSIBILIDADES DE FLUIDEZ DO GÊNERO ROMANCE

Dr. EDSON RIBEIRO DA SILVA
Centro Universitário Campos de Andrade (UNIANDRADE)
Curitiba, Paraná, Brasil
edribeiro@uol.com.br

RESUMO: Conforme Bakhtin, o romance incorporou a diversidade linguística, sem possuir uma configuração estética própria, como gênero literário. Assimilou formas específicas de gêneros não-literários, sobretudo os de escritas de si, como autobiografias, cartas e diários. O romance-diário, como subgênero ou modalidade literária, assimila do diário algumas especificidades que identificam a relação formal entre ambos. No entanto, o romance-diário tem se caracterizado por fazer experiências com a configuração daquele gênero, através da elaboração de configurações que confirmam a fluidez do romance, enquanto incorporam do diário características, como o uso da primeira pessoa e da narração próxima do presente do narrado. Observam-se, no presente estudo, possibilidades de configuração do romance-diário que confirmam a fluidez do romance a partir do reconhecimento da inter-relação entre os gêneros.

Palavras-chave: Diário. Romance. Romance-diário. Configurações. Bakhtin.

Artigo recebido: 20 maio 2018.
Aceito: 19 jun. 2018.

CONFIGURATIONS OF THE DIARY NOVEL AS POSSIBILITIES FOR THE NOVEL'S GENRE FLUIDITY

ABSTRACT: According to Bakhtin, the novel incorporated linguistic diversity, without having its own aesthetic configuration as a literary genre. The novel assimilated specific forms of non-literary genres, especially those of self-writing, such as autobiographies, letters and diaries. The diary novel, as literary modality or subgenre, assimilates from the diary some specificities that identify the formal relationship between the two. However, the diary novel has been characterized by experimenting with the configuration of that genre, through the elaboration of frameworks that confirm the fluidity of the novel, while incorporating characteristics such as the use of the first person and narration next to the present of the narrated object. In the present study, possibilities of configuring the diary novel are displayed that confirm the fluidity of novel starting from the recognition of the interrelation between genres.

Keywords: Diary. Novel. Diary Novel. Configurations. Bakhtin.

Mikhail Bakhtin atenta para a natureza plurilinguística do gênero romance, apontando suas especificidades discursivas a partir de uma visão que o mostra como ruptura de procedimentos da narrativa literária anterior. O fato de o romance ser um discurso secundário, que não surge de modo espontâneo, como o diálogo, mas como resultado de uma elaboração tornada complexa por determinantes culturais, faz com que ele possa incorporar discursos primários, representar a constituição dialógica de todo ato comunicativo. Assim:

Em princípio, qualquer gênero pode ser incluído na construção do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido introduzido algum dia e por alguém no romance. Os gêneros introduzidos no romance costumam conservar nele a elasticidade de sua construção, sua autonomia e sua originalidade linguística e estilística. (BAKHTIN, 2015, p. 108)

Bakhtin chama a atenção para a elasticidade da construção, algo que também pode ser chamado de fluidez. O romance também incorpora gêneros secundários não-literários, como a autobiografia, a carta, o diário pessoal:

Além disso, existe um grupo essencial de gêneros que desempenham no romance o mais importante papel construtivo e às vezes determinam por si sós e de forma direta a construção do todo romanesco, criando variedades peculiares de gênero de romance. São eles: a confissão, o diário, a descrição de viagens, a biografia, a carta e alguns outros gêneros. Todos esses gêneros podem não só integrar o romance como sua construção essencial, mas também definir a forma do romance como um todo (romance-confissão, romance-diário, romance em cartas, etc.). (BAKHTIN, 2015, p. 108-109)

O plurilinguismo pode ser detectado a partir da inexistência de um discurso próprio para o romance, o que leva este a incorporar vozes diversas, até como forma de mimetização do real. “O romance é, para Bakhtin, um gênero híbrido capaz de representar a *imagem do homem na linguagem*. Com isso, Bakhtin busca representar o homem como ser de linguagem” (MACHADO, 1995, p. 20). Assim, o romance não poderia ter ficado reduzido a uma linguagem que fosse específica dele, mas que não expressasse a diversidade linguística.

Não tendo desenvolvido um discurso específico, como ocorreu com a epopeia, o romance passou a fazer uso das mais variadas formas discursivas, que vão desde o diálogo espontâneo a gêneros que possuem uma constituição discursiva estabelecida. Gêneros como a biografia, a autobiografia, a carta e o diário estão, desde a formação do gênero romance, servindo para que ele construa elaborações discursivas marcadas pela incorporação e pela transformação das especificidades daqueles. Não possuir um discurso próprio é algo compensado pela liberdade de incorporar os gêneros diversos e de fazer das especificidades de cada um motivos para reelaborações visando a efeitos estéticos diversificados e ousados.

Bakhtin vê nessa liberdade de incorporação uma especificidade do gênero romance. Não possuindo uma forma definitiva, existe a possibilidade de experimentar formas que possam ser, em princípio, reconhecidas como específicas de gêneros diversos, literários ou não. A assimilação de gêneros não-literários constitui motivo para experimentações. Romances como *Tristram Shandy*, de Sterne, ou *Viagens de Gulliver*, de Swift, são exemplos de incorporação de gêneros. O primeiro incorpora inúmeros, em um romance que se unifica pela definição como autobiografia. O segundo é um relato de viagens. Ambos, narrativas em primeira pessoa. Ou seja, romances que incorporam gêneros específicos do que Foucault (2004) define como “escritas de si”, formas do eu olhar para si mesmo e entender a sua identidade ou como esta reage diante de fatos específicos.

Sterne já indicava, naquele momento de surgimento do gênero romance, possibilidades exacerbadas de plurilinguismo. O romance sterniano se

constitui de gêneros que são assimilados, parodiados, transformados, resultando na possibilidade de o plurilinguismo virar marca identitária da obra e, por extensão, do gênero. Trata-se do momento em que o romance, sobretudo a narrativa em primeira pessoa, torna ainda mais ambígua a relação do leitor com a verossimilhança e, a partir desta, com a crença no narrado. Mimetizar gêneros não-literários é estratégia de fingimento. Fingir não ser narrativa ficcional, em terceira pessoa, intensifica a semelhança com o real. Por outro lado, quando a mimetização de gêneros não-literários deixa de buscar efeitos de verossimilhança e de convencimento, subvertendo os gêneros que incorpora, passa a deixar evidente a sua condição de escrita ficcional. Por isso, o narrador de *Tristram Shandy* pode narrar a própria concepção como ato anterior ao nascimento; narra, da mesma forma, a própria concepção da obra como relato ficcional, que se lê mantendo a descrença. Assim também a viagem narrada por Gulliver, no romance de Swift, evidencia seu caráter de invenção. O fato de estarem em primeira pessoa, forma típica do romance que buscava a suspensão da descrença e o convencimento do leitor, funciona como um desdobramento mais experimental daquele recurso de se parecer com um gênero reconhecido fora da ficção.

Bakhtin é otimista: a falta de um discurso próprio fez o romance incorporar os discursos do cotidiano, da vida de pessoas comuns. Assim também aproximou o romance do presente em que se narra; os fatos narrados estão próximos do momento em que são narrados, sobretudo quando é um narrador em primeira pessoa que conta fatos limitados pela sua experiência pessoal. Não há mais o distanciamento épico, a figura do narrador infalível, que domina todos os aspectos da narrativa. Se a autobiografia inclui a possibilidade de um olhar para um eu já formado, e narrar a formação dessa identidade ao longo de um certo período de tempo, como preconiza Lejeune (2008, p.16) numa visão ainda dogmática e redutora, formas como a carta e o diário são marcadas pela proximidade com o fato narrado, pela natureza fragmentária do que se narra. Se a carta ainda pode indicar um intervalo para a reflexão, entre o fato ocorrido e sua narração, o diário é marcado pelo lapso de tempo curto, quase imediato, entre ambos. O efeito de inacabamento, de perplexidade diante de algo que ainda não se compreendeu, garante ao romance que incorpora a forma do diário íntimo a possibilidade da incompletude como algo justificável, desejável, não como defeito da obra. Assim, é possível ao leitor acompanhar a formação de uma personalidade, ou identidade, que ainda não se olha como pronta, ou se surpreender com ações não planejadas e ainda não compreendidas, que ganham dramaticidade quando a narrativa coloca a personagem diante de situações perigosas se não olhadas com despreendimento.

A ideia de Bakhtin acerca do diário pode ser comparada com o que Philippe Lejeune observa no gênero. Em princípio, Lejeune considera o diário

como não possuindo regras: “Nenhuma forma é imposta, nenhum conteúdo é obrigatório. É livre. A própria palavra ‘diário’ é simples. Na pior das hipóteses, implicamos com o adjetivo ‘íntimo’ que, em geral, lhe é justaposto – mas é apenas para evitar a confusão com a imprensa quotidiana” (LEJEUNE, 2008, p. 327). Nos desdobramentos de suas observações, o teórico considera algumas características como sendo recorrentes. Assim, enumera as seguintes características: descontínuo, lacunar, alusivo, redundante e repetitivo, não-narrativo (LEJEUNE, 2008, p. 330). Em relação ao autor de diário e ao que o move, ele observa que:

É também uma atividade passageira, ou irregular. Mantemos um diário durante uma crise, uma fase da vida, uma viagem. Começamos, largamos, reencontramos o diário... São raras as pessoas que se obrigam durante um período longo a escrever diariamente, anotando o máximo possível de coisas. A maioria dos diários segue um tema, um episódio, um só fio de uma existência. Uma vez virada a página, esquecemo-nos dele, às vezes, o destruimos... (LEJEUNE, 2008, p. 297)

As características observadas por Lejeune encontram eco no romance-diário. Ele próprio afirma que chegou a elas observando o romance em forma de diário. Ou seja, Lejeune acredita que o romance reflete características do diário íntimo, confia nele. Dessa forma, seu estudo, mesmo possuindo fôlego e relevância, extrai muito de suas conclusões a partir da liberdade que o romance dá ao diário íntimo. Por isso, o diário é visto como livre. Características como ser descontínuo, lacunar ou repetitivo aparecem como uma exigência das condições em que é produzido. Ser lacunar, por exemplo, refere-se à falta de necessidade de alguém que escreve para si de tornar o texto informativo. Da mesma forma, a redundância e a repetição indicam uma despreocupação com resultados estéticos. Não ser essencialmente narrativo aponta para a autoanálise, para o registro de pensamentos e emoções. Dessas características, o que fica evidente no romance-diário é a manutenção da descontinuidade e das lacunas como efeito estético, já que, assim como Lejeune vê no diário, o romance-diário também segue um tema, um fio de uma existência. Muitas vezes, registra uma crise, uma fase ou uma época marcante da vida. Registra fatos, o que faz com que modifique a natureza não-narrativa. Essa preocupação com um fio condutor ou uma temática, ou com o registro de momentos delimitados da vida faz com que o romance-diário, tantas vezes, finja ter passado por uma edição, por um corte de seus excessos. Pode-se fingir a existência de uma descontinuidade, mas esta não prevalece nos resultados estéticos finais. As lacunas podem aparecer como recurso estético, como é o caso da presença de trechos em branco ou de notas explicativas inseridas posteriormente. O romance-diário assimila essas características,

mas não na sua totalidade ou integridade. Existe a liberdade de configuração de que dispõe cada autor. Uma forma convencionada que pode ser reconhecida através de apenas alguns elementos, como a disposição do texto em registros, quase sempre curtos ou encimados por referências temporais.

Quando se fala em diário como gênero, no sentido bakhtiniano de “forma cristalizada” (BAKHTIN, 1992, p. 277), tem-se em mente aquele formato convencionado: os registros dos dias encimados por datas, as mesmas em que se escreve e sobre as quais os registros se referem. Eles são curtos e exibem aquele olhar para o presente como uma característica. Não se sabem os desdobramentos daquilo que se registra como sendo um dia de vida. Trata-se daquela forma cristalizada reconhecida como a do diário íntimo, forma de escrita de si voltada ao autoconhecimento, tendo como receptor o próprio autor. Evidentemente, a leitura de diários íntimos reais, feitos por pessoas conhecidas, mostra que há variações nessa forma. Eles podem evidenciar tanto uma escrita voltada para quem a escreve, para ser mantida como registro pessoal, como uma preocupação com eventuais leitores futuros. O diário para si mesmo é mais lacônico, não demonstra preocupação com a inteligibilidade de certas informações para um eventual leitor. Existe nele uma preocupação com a preservação da memória individual, como se o diário pudesse servir como fonte para uma futura autobiografia. A preocupação com prováveis leitores faz com que o diário assuma uma configuração estética, marcada pela uniformidade da linguagem, pela adoção de recursos estilísticos. Ao mesmo tempo, o texto mostra preocupação com sua inteligibilidade através da presença de expressões explicativas, sobretudo apostos que especificam quem são as pessoas citadas, os locais onde os fatos se passam, assim como uma causalidade que explicaria os estados de ânimo do autor. Tomem-se como exemplos dois diários íntimos produzidos por escritoras norte-americanas. O primeiro é um trecho dos *Diários*, de Susan Sontag. Fica evidente uma preocupação com o registro do que interessa a quem escreve e que é, muitas vezes, inteligível para quem lê; as anotações mostram que a autora quis fazer delas um registro do que interessa a ela, talvez para uma utilização futura como literatura ou como forma de fixação da memória. Não há apostos para um eventual leitor; o texto é feito para quem o produziu e, portanto, compreende as informações nele contidas. Ou seja:

17/2/65

O que há de bom em *Uma tragédia americana*?

Sua inteligência (sobre Clyde etc.)

A paciência + detalhe da imaginação de Dreiser.

Sua compaixão (Tolstói)

Arte é uma forma de alimentação (da consciência, do espírito)

Às vezes queremos bife, às vezes queremos ostras

Ensaio:

Quatro livros americanos: *Pierre*

Uma tragédia americana

Três vidas [de Gertrude Stein]

Almoço nu (SONTAG, 2016, p. 92-93)¹

Os trechos seriam anotações apressadas, feitas de modo esporádico. Seriam suportes para que a autora, em momento futuro, refletisse de forma mais demorada sobre o passado. A presença de espaços entre uma anotação e outra mostra que cada fragmento serve para que a autora, caso volte a ele, saberá do que trata, terá como recuperar uma ideia ou uma intenção. A natureza íntima desse diário recua diante de uma função quase de agenda.

O trecho abaixo é de *Os diários de Sylvia Plath*, seleção de trechos do diário mantido pela poeta ao longo de seus anos de crise pessoal e depressão. Percebe-se uma estetização que faz pensar em uma preparação do texto para um leitor futuro. É trabalho de artista. Os trechos que especificam informações ocorrem de diversas maneiras. A natureza íntima desse diário recua diante da preocupação de fazer dele uma fonte para a compreensão da personalidade da autora. Há uma localização de fatos no tempo, como a especificação sobre o ano em que estuda. Uma expressão como “melhor começar dizendo” aponta para um leitor para quem esse modo de ordenação dos fatos torna o texto mais inteligível. Ou seja:

15 de maio de 1952 – Há pó nas bordas do meu livro, meus desejos e ideiazinhas seguiram outros caminhos – em sonetos, contos e cartas. E agora que a chuva cai (outra vez) ruidosa, molhada, derramando-se (outra vez) liquidamente sobre as lisas folhas verdes finas e largas, escorrendo feito pura

¹ Compreende-se que a obra literária não deve ser modificada quando transformada em citação. Sobretudo em um trabalho cujo motivo principal é a configuração estética da obra literária. O modo ideal de se citar trecho de obra literária, sem alterar sua configuração, seria a reprodução da página citada, como figura. Algo para o que não se dispõe de espaço suficiente em artigo. Optou-se por manter, tanto quanto possível, a configuração de cada obra citada. Dessa forma, tornou-se recorrente que as citações de obra literária não correspondam às especificações do periódico. Existem variações de tamanho de fonte, de espaçamentos, assim como se tornou redundante o uso de expressões como “grifos do autor”.

urina fria pelo ralo, agora eu posso começar a contar (outra vez) como sempre faço, antes do início dos exames, antes que o fogo imenso se acenda. Melhor começar dizendo que não sou a garota que era há um ano. Graças ao Tempo. Não, hoje estou no segundo ano do Smith College, e nisso reside a diferença. Toda? Por consequência, sim: mentalmente continuo ativa como antes, mais realista talvez. (PLATH, 2017, p. 126)

Neste verão – trabalhei ambiciosamente sete dias por semana no hotel Belmont, como garçomete. Milhares de pessoas se candidataram – fui a escolhida! (PLATH, 2017, p. 127)

Os dois exemplos acima não esgotam as possibilidades de configuração e de intenção do diário íntimo. Servem, aqui, como possibilidades que apontam para caminhos estéticos desenvolvidos pelo romance-diário, como Bakhtin o definia. Indicam uma oposição entre a análise psicológica, preocupada com uma causalidade que se organiza como coesão no texto, e uma intenção mais de registro do presente em formas diversas de manifestação. Evidentemente, há formas intermediárias, em que o registro de dias serve como anotações para o estado psicológico. Forma uma causalidade que determina a importância de cada registro. O que o romance acaba incorporando do diário íntimo é um conjunto de especificidades que se tornam tanto estratégias narrativas como temáticas. Assim, a preocupação com a natureza íntima justifica uma primeira pessoa mais voltada para si que em cartas ou autobiografias ficcionais. A fragmentação, na forma de registros, pode se tornar um fator para a causalidade que explica a formação da personalidade e, ao mesmo tempo, anota as reações diante de conflitos que se estendem no tempo. O romance oscila entre garantir coesão ao que poderia parecer fragmentário; ao mesmo tempo, faz da fragmentação ponto de partida para experiências estéticas complexas. Abaixo, o trecho de *Diário de um pároco da aldeia*, romance de Georges Bernanos, focaliza o conflito do personagem-narrador, um padre dividido entre a vocação religiosa e o amor por uma mulher casada. É ficção; portanto, a forma de mimetização do gênero diário não se preocupa com a cópia de uma configuração não-literária. O autor busca aquela restrição ao presente que faz do narrador alguém que não domina a temporalidade da narrativa. O registro se preocupa com a fixação do estado psicológico da personagem. Trata-se de um diário que aponta para um provável leitor, pela retórica de um narrador preocupado com um *tu* enunciativo, mesmo em crise e falando sobre situações moralmente inconfessáveis. Novamente, percebe-se uma preocupação com as delimitações do tempo e do espaço. Essa preocupação, voltada para os detalhes, não se evidencia em registros de datas. Uma configuração recorrente no gênero. O registro da crise psicológica ganha eficiência quando o narrador não assume

um olhar retrospectivo, para um passado distante. O imediato traz a indeterminação e a dramaticidade:

Passei toda a noite acordado; começa a raiar o dia. A janela ficou aberta e eu estou tiritando de frio. Mal posso segurar minha pena entre os dedos, mas parece que respiro melhor, que estou mais calmo. Certamente, não poderia dormir, mas esse frio que penetra meu corpo faz as vezes de sono. Há uma hora ou duas, enquanto rezava, assentado nos calcanhares, com o rosto encostado à mesa, senti-me, de repente, tão oco, tão vazio, que pensei estar morrendo. Era uma sensação agradável. (BERNANOS, 2011, p. 179)

Como pretexto para elaborações estéticas complexas, o diário também abandona a mimetização como cópia. Interessa a elaboração a partir daquelas especificidades do gênero não-literário que podem dar uma configuração original à obra. O exemplo abaixo é do romance *Diário de um ano ruim*, em que J. M. Coetzee faz com que o olhar para si do narrador-protagonista forme uma síntese da época em que o diário ficcional se passa, entre 2005 e 2006. Há uma localização histórica, através da referência a fatos e a pessoas que marcaram aquele ano. Coetzee experimenta com a própria polissemia da palavra “diário”. Assim, divide a página em possibilidades diversas. No alto da página, aparecem registros de crônicas publicadas pelo autor em jornal; no meio dela, há uma narrativa de fato de interesse pessoal; na parte de baixo, o romance ganha a condição de metalinguagem, pois registra a sua própria elaboração. A oscilação entre o real e o ficcional dão ao texto a condição de autoficção, mais pela superposição de trechos de naturezas diversas que pela mistura de real e ficcional dentro dos trechos. O fato de ser romance já aparece na atribuição de título a cada capítulo. Abaixo, registra-se uma página do romance, tentando chegar a uma reprodução que incorpora, por exemplo, o tamanho diferente das fontes. Mas, na obra original, há espaços extensos em branco entre os trechos e as linhas pontilhadas. A divisão da página faz com que haja interrupções em frases e em palavras; dessa forma, o texto sugere possibilidades diferentes de leitura:

09. Do envelhecimento

Meu quadril doeu tanto que hoje não consegui andar e mal conseguia sentar. Inexoravelmente, dia a dia, o mecanismo físico deteriora. Quanto ao mecanismo mental, estou continuamente alerta para engrenagens quebradas, fusíveis queimados, esperando sem esperança que ele sobreviva a seu hospedeiro corporal. Todo velho se torna cartesiano.

Nenhuma opinião sobre digitadoras, eu disse. Mas, sim, você está no livro – como poderia não estar, quando fez parte da elaboração dele? Você está em toda parte, em toda parte e em nenhuma parte. Como Deus, se bem que não na mesma escala.

.....
Chamo. Recursos que eu posso trocar num estalar de dedos, é só eu decidir. Não como você, acho. Você provavelmente guarda seus recursos na cabeça também, histórias, tramas, personagens, essas coisas. Mas na sua linha de trabalho leva tempo para sacar seus recursos, meses, anos. Enquanto comigo é assim – ele estalou os dedos – e pronto. O que você acha? (COETZEE, 2008, p. 195)

O fato de o gênero romance não possuir uma configuração específica, cristalizada, possibilita essa fluidez quando da mimetização de um gênero não-literário que é flexível, embora facilmente reconhecível por algumas especificidades. Tornar reconhecível o gênero que se incorpora é parte do jogo com o leitor e condiciona os modos de recepção por este.

O romance que incorporou a forma de diário íntimo oscilou entre colocar seus narradores-personagens diante de situações-limite, como pestes, mortes, crises morais, ou fazer deles homens amadurecidos que já olham para a rotina com a racionalidade de quem não vai extrapolar limites morais, mesmo não sabendo o que vai acontecer posteriormente ao relatado diariamente. As duas possibilidades se mesclam, fazendo com que esses homens equilibrados se vejam diante de situações-limite. Se *Memorial de Aires*, de Machado de Assis, nos apresenta um narrador maduro, que olha mais para o passado, como forma de compreender e abalizar o presente, que para as situações inesperadas que acontecem numa rotina que parecia definitiva; *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, e *A trégua*, de Mario Benedetti, colocam seus narradores diante de situações-limite, para as quais não se sentem preparados, e a atenção recai sobre o cotidiano, o fato recente, para o qual não se têm parâmetros no passado; já em *Diário da queda*, de Michel Laub, por sua vez, o narrador olha o passado, como diarista que está afastado do fato narrado, mas que reproduz, a cada registro, a carga de perplexidade diante daquilo que, naquele momento anterior da narrativa, ainda não se compreendia.

As possibilidades citadas acima, na verdade três, poderiam indicar somente variações dentro da relação do narrador-personagem com os fatos para os quais olha, seja de distanciamento sereno ou de engajamento dramático, se não indicassem sobretudo modos diferentes de configurar o romance que incorpora a forma de diário íntimo. Em cada um deles, há um modo diferente de se poder dizer que o romance é o diário pessoal de um

narrador-personagem, seja a palavra “diário” no título, em alguma introdução, a estrutura que mimetiza os registros diários feitos por aquele, os prólogos falsos, entre outros. Mas, sobretudo, modos diferentes de se configurar o formato reconhecível do diário como gênero não-literário. Diante dessas possibilidades, que são variações daquele formato, constata-se a exatidão da aceção de Bakhtin ao enxergar, na falta de um discurso e de um formato próprios, a liberdade que o romance possui de inventar formatos novos. Os romances citados acima são exemplos dessa liberdade. Neles, é possível reconhecer a origem primordial, ou arquigenérica, para usar um conceito de Genette (s/d.), como diário pessoal. No entanto, não se está diante do formato *mais* cristalizado, tido como identitário, daquele gênero: a fluidez do romance permite transformações, mesmo quando ele diz que se trata daquela forma reconhecível.

Essa experimentalidade pode ser constatada nas obras citadas. O elemento comum entre Machado de Assis, Cyro dos Anjos, Mario Benedetti e Michel Laub é a fragmentação do romance, que mimetiza a incompletude daquilo que se narra e a proximidade com ele; a partir disso, os modos de narrar, os discursos mais ou menos monológicos, a estrutura que se aproxima ou se afasta do modelo reconhecível do diário, que indica níveis maiores ou menores de falta de planejamento ou de transformação de notas ou cadernos de anotações em obra literária, tudo são elementos fluidos necessários para que cada autor dê uma configuração específica a sua obra. A fluidez garante a experiência do estranhamento e o reconhecimento da obra como produção em abismo, que se mostra ao leitor como tal. O texto de Coetzee, mais acima, exacerba essa condição de escrita em abismo, ao exhibir não uma elaboração fictícia, referente a um personagem-narrador, mas à própria produção por ele, como autor.

As formas de incorporação do diário estariam, portanto, em uma situação intermediária em que a incompletude pode fingir resultar de uma enunciação próxima do acontecimento narrado, pois o romance iria adquirir, ao longo de seu desenvolvimento, uma liberdade em termos de produção da voz do narrador tamanha que já não precisaria da semelhança com gêneros não-literários. A vanguarda moderna fez dessa liberdade enunciativa uma possibilidade de experimentação que rompe com a lógica da produção do discurso, qualquer que ele seja, e desnuda o caráter ficcional do romance. Exemplo notável é a enunciação do narrador-protagonista de *O estrangeiro*, de Albert Camus. A fala de um condenado à morte, que não está escrevendo a sua biografia de dentro da sua cela, não está fazendo anotações em algum caderno, nem ao menos contando a alguém a trajetória que vai da cena inicial até a expectativa de que a execução aconteça em qualquer madrugada, resulta em uma enunciação possível apenas na ficção. Não se trata sequer de um fluxo da consciência ou monólogo interior, técnica que Graciliano Ramos usou

em *Angústia*, para formular o discurso de um narrador que conta como chegou a praticar um crime. Conta para quem? Em que formato? Tanto Camus quanto Graciliano nos colocam diante da impossibilidade de se estabelecer uma cena enunciativa lógica, realista para seus narradores em primeira pessoa. A incompletude, aqui, vai além daquela perseguida pelo diário. Afinal, o diário ainda constituía, para o romance, uma cena enunciativa.

Essa posição intermediária que a mimetização das escritas de si representa, em direção a técnicas de escritas de si especificamente literárias, como o fluxo da consciência e o solilóquio, produz um efeito estético direcionado à verossimilhança, à crença no narrador. Focalizando-se Cyro dos Anjos e Mario Benedetti, o formato de diário volta-se para essa crença no narrador perplexo, que escreve diário íntimo e possui a liberdade de que a escrita ensimesmada desfruta; já Michel Laub faz do diário um modo de produzir estranhamento e recusa da natureza ensimesmada do diário, pois nele apenas a natureza autoficcional da narrativa justifica o reconhecimento do texto como escrita de si. Nos dois primeiros, a situação-limite (ou, ao menos, crise existencial) aproxima o momento da narração daquele em que o fato narrado ocorre. Em Laub, o diário olha para o passado, constituindo antes um romance de formação que um relato de situação-limite.

São modos de narrar elaborados a partir da configuração reconhecível do romance como mimetização de gênero não-literário, mas também de sua destinação como escrita de si.

A passagem de autores ficcionais, como Machado de Assis, Cyro dos Anjos, Mario Benedetti, para um autor autoficcional, como Michel Laub, tendo em comum a mimetização do gênero diário, mostra uma possibilidade que aproxima, por fim, o autor de seu narrador-personagem. O diário, na autoficção, assume uma proximidade com a confissão, com a escrita de si não-literária, que duplica a relação do romance com o gênero: a forma que o romance deu ao diário, que acabou por produzir uma técnica narrativa romanesca, serve como vantagem para o ficcionista que deseja fazer da confissão autobiográfica uma forma de ficcionalização, como Laub, em *Diário da queda*.

O fato de o gênero romance não possuir uma configuração específica, cristalizada, possibilita essa fluidez quando da mimetização de um gênero não-literário que é flexível embora facilmente reconhecível por algumas especificidades. Tornar reconhecível o gênero que se incorpora é parte do jogo com o leitor e condiciona os modos de recepção por este. Mesmo quando a indicação de semelhança com o gênero não-literário é feita no título, já que as especificidades daquele praticamente não foram assimiladas, como ocorre em *Diário da queda*. Machado, por outro lado, continua, em *Memorial de Aires*, a mesma configuração em capítulos curtos, que formam uma unidade dentro de

uma estrutura fragmentada. Nesse romance, Machado troca o olhar retrospectivo para um passado distante por registros diários, íntimos. Por isso, a indeterminação do futuro do narrador-protagonista ganha um efeito estético mais realista ao incorporar especificidades de um gênero não-literário de escrita de si.

Machado brinca com a possibilidade de construção de verossimilhança a partir dessas especificidades. Assim, faz uso de uma forma pré-textual, o prólogo, que fora da ficção costuma ser a voz de um editor ou de algum outro autor; no caso de Machado, seus prólogos são parte da natureza ficcional do texto, mesmo que abaixo deles apareçam as iniciais do próprio autor. *Memorial de Aires* já havia sido mencionado no prólogo ficcional que Machado criou para seu romance anterior, *Esau e Jacó*, narrado pelo mesmo personagem. Em *Memorial de Aires*, o narrador é o protagonista, o Conselheiro Aires; em *Esau e Jacó*, o mesmo narrador assume a condição de testemunha. Machado ficcionaliza o prólogo deste dizendo que os dois textos foram encontrados entre os escritos do Conselheiro Aires após sua morte. Uma série de cadernos correspondia a um diário e um escrito colocado em separado aparecia com a inscrição definindo-o como “último”:

Quando o Conselheiro Aires faleceu, acharam-se-lhe na secretária sete cadernos manuscritos, rijamente encapados em papelão. Cada um dos primeiros tinha o seu número de ordem, por algarismos romanos, I, II, III, IV, V, VI, escritos a tinta encarnada. O sétimo trazia este título: *Último*.

A razão desta designação especial não se compreendeu então nem depois. Sim, era o último dos sete cadernos, com a particularidade de ser o mais grosso, mas não fazia parte do *Memorial*, diário de lembranças que o conselheiro escrevia desde muitos anos e era a matéria dos seis. Não trazia a mesma ordem de datas, com indicação da hora e do minuto, como usava neles. (ASSIS, 1990, p. 9)

O diário é *Memorial de Aires*, publicado depois; o outro, relato sobre outros, é *Esau e Jacó*. Essa forma de fingir uma natureza não-literária aos gêneros produzidos e dar-se uma condição de editor de escrita alheia ao verdadeiro autor já indica uma relação contratual com o leitor. Relação de fingimento. O primeiro deve ser lido como mimetização do gênero diário. Essa mimetização não se configura como cópia: interessa ao texto sua natureza indeterminada, de quem narra o presente; interessa a análise de estados psicológicos feitas como escrita de si intimista. O recurso de se colocarem datas é recorrente no romance-diário:

20 de junho

Telegrama da Paraíba do Sul: “O barão de Santa-Pia faleceu hoje de manhã”. Vou mandar a notícia a mana Rita, e enviar cartões de pêsames. É caso de dar também os pêsames à gente Aguiar? Pêsames não, mas uma visita discreta e afetuosa, amanhã ou depois... (ASSIS, 1985, p. 48)

A inclusão de horário nas datas ocorre quando o narrador faz mais de um registro no mesmo dia:

21 de junho, à noite

Cá esteve hoje a minha boa mana; ia visitar a gente Aguiar, eu disse-lhe que vá comigo amanhã, e aceitou. (ASSIS, 1985, p. 48)

Essa forma de encimar capítulos por datas diferencia o romance-diário machadiano de seus outros romances da maturidade, em que os capítulos são encimados por títulos. A opção por essa forma convencionalizada torna o gênero não-literário reconhecível dentro do romance. Palavras como “amanhã” localizam a produção do diário no momento presente; o narrador-personagem não domina, como narrador, o dia seguinte. Ou o fato de ele mudar de ideia em relação aos pêsames dentro do trecho, representando uma escrita que não se corrige, que fica como está.

A configuração dada por Machado é recorrente no romance-diário. Assim como ela pode ser percebida nos exemplos de diário pessoal mostrados acima. No entanto, a configuração do gênero não-literário passou por experiências diversas, mesmo nos inícios do gênero romance. Um caso notório é o de *Um diário do ano da peste*, do século XVIII, em que Daniel Defoe altera a configuração ao longo de toda a obra. Há relatos, testemunhos reais, narrativa ficcional, encimados por descrições do conteúdo de cada trecho que segue ou pela falta delas. O romance-diário assume-se como uma escrita de si ficcional, em que a natureza de narrativa em primeira pessoa, em que o narrador-protagonista finge ser o autor, permite que, a partir desse contrato de leitura mais abrangente, o autor possa permitir-se experimentações. A experimentação cria o estranhamento quando a natureza cristalizada do gênero não-literário não é reconhecida no romance e se percebe que a mesma foi reconfigurada.

Caso notável no sentido da reconfiguração é *O amanuense Belmiro*, romance de Cyro dos Anjos que parte do formato de diário para evidenciar, sobretudo, a impregnação de Machado de Assis na elaboração da obra. Assim, o que se vê é aquele formato que Machado adotava em seus romances maduros, menos em *Memorial de Aires*, seu romance-diário. Cyro dos Anjos prefere os capítulos encimados por títulos e não por datas. A narrativa, a rigor, apresenta-se como um conjunto de notas escritas por Belmiro, o narrador-protagonista, nas horas de trabalho em que não há nada a fazer. Essas notas

tornam-se o registro dos conflitos dele no presente: a rotina de anos como funcionário público, a ser rompida por uma aposentadoria; o fracasso amoroso, abalado pela paixão tardia por uma moça desconhecida. A falta de sentido para a existência de um homem que se vê maduro, sem ter se casado ou tido filhos, fracassado profissionalmente, leva-o a querer, em princípio, elaborar uma autobiografia. Mas o olhar para o passado distante passa a ser preocupação com o presente quando passa a haver uma possibilidade de rompimento com o fracasso, através da paixão. Registrar a experiência presente faz das notas um diário:

§32. Os acontecimentos conduzem os homens

E assim é a vida... Os acontecimentos que até aqui se desenrolaram e em que desempenhei ora o papel de ator principal, ora espectador, mudaram, por completo, as intenções deste livro. (ANJOS, 2006, p. 91)

Redelvim também tem um Diário. Li páginas dele, há tempos, pelo mesmo processo clandestino por que conheci o de Silviano. Provavelmente Jandira não o suspeita, mas o nosso extremista, noto-o bem, está irritado não é por causa dos livros, nem pelo chamamento à delegacia, nem por estar sendo seguido pela polícia secreta: é por causa do Diário... (ANJOS, 2006, p. 120)

A palavra “livro”, colocada em capítulo e não em introdução, indica a intenção de que esse diário fosse lido, ainda durante sua produção. E, no entanto, na maioria do “livro”, fica evidente sua natureza de escrita elaborada em horas vagas, para si. Seria uma falha técnica do autor? Sua intenção de pastichar Machado leva-o a quebrar a hegemonia do texto, sobretudo quanto à relação do eu que enuncia para o tu que recebe o enunciado? Esse olhar para o tu, assim como para Machado, produz uma configuração machadiana (dos romances autobiográficos, mas não do romance-diário), em que tanto o narrador-personagem quanto o autor parecem querer exibir o resultado estético desse “livro”, algo que o enfraquece formalmente.

A moça desconhecida, Carmélia, que Belmiro conheceu em um desfile de carnaval, é confundida com um mito da sua infância, a Donzela Arabela, das histórias infantis. Como foi socorrido por ela enquanto sofria os efeitos de um borrifo de lança-perfume, a associação com a personagem foi imediata. Belmiro passa a perseguir as informações sobre a moça, espiona sua casa, se aproxima de um amigo de sua família, mas não a assedia; ela se casa com outro e Belmiro assume seus fracassos. Não esperar pela superação deles significar ter chegado ao fim:

Providente e providente amigo! Esqueceu-me comunicar-lhe que já não preciso de papel, nem de penas, nem de boiões de tinta. Esqueceu-me dizer-lhe que a vida passou e nada há mais por escrever.

Ai de mim! É necessário, porém, fazer qualquer coisa, para empurrar os presumíveis trinta e dois anos que me restam. Trinta e dois anos, sim. Em média, os Borbas vão até aos setenta, mesmo com o coração descompassado. Acho-me pouco além do meio da estrada, e parece-me, entretanto, que cheguei ao fim. Negação de Belarmino, de Porfírio, de Firmino e de Baldomero... Dois deles, chegados aos oitenta, ainda pediam mais dez. Viviam com plenitude os velhos Bobas da linha-tronco. Viviam a vida. Quando um tombava, parecia queda de gameleira ferida pelo raio. Não morriam aos poucos, vendo o corpo consumir-se lentamente.

– Que faremos, Carolino amigo? (ANJOS, 2006, p. 228)

Manteve-se acima o erro de grafia “Bobas”, sem a indicação de que é do original, mesmo se tratando de erro da edição e não de intenção do autor. Um “sic” no trecho poderia parecer um efeito estético desejado.

A forma machadiana de configurar o romance constitui um modo não usual de mimetizar o diário. A sintaxe machadiana do romance de Cyro dos Anjos é outra forma de indicar ao leitor que, antes de se mimetizar um gênero não-literário, houve um esforço por fazer um pastiche de Machado.

O fracasso final de Belmiro decorre de sua falta de coragem. Não insiste em estratégias para se aproximar de Carmélia e conquistá-la; vê-a de longe; tenta uma aproximação tímida e constrangedora com sua família. Essa atitude de quem convive com as letras, com os livros, mas não consegue exteriorizar vontades reclusas é faustiana. Belmiro termina o romance inserido em sua repartição pública, vendo o tempo de vida que lhe resta como uma impossibilidade de ser feliz. Faltou a ele a coragem que o pacto diabólico proporciona a Fausto, na obra de Goethe. Algo que, em *O amanuense Belmiro*, é representado pela cena em que, em uma noite de insônia, o personagem afasta um cachorro negro, que uiva no quintal do vizinho, atirando nele um sapato. Em *Fausto*, durante sua insônia, o personagem deixa entrar um cachorro negro, que assume a forma humana (de diabo) e conclui o pacto: ser capaz de viver os instintos, ter coragem de lutar por eles. O diário de Belmiro cessa por falta de papel e de motivação para escrevê-lo. Trata-se de um diário da crise. Essa possibilidade garante coesão ao texto. Os assuntos dos capítulos formam um conjunto que representa não somente a crise, mas a formação da personalidade de Belmiro. Por isso, os comentários de natureza existencial, que explicam a vida de um modo pessimista. Novamente, o romance-diário optou pelo registro da crise, do inconfessável, como em Bernanos. É como se, apesar da propalada falta de domínio do narrador em relação ao tempo da narrativa, o romance-diário se referisse sempre a um fio

condutor. Essa limitação é, sem dúvida, uma forma de estranhamento: o romance-diário assimila características reconhecíveis do gênero que mimetiza, mas não o imita. Interessa que a ligação do romance com as escritas de si seja identificada pelo leitor e dê suporte a novas configurações.

A escrita de si assume formatos diversos no romance, como o de carta ou o de confissão oral. Um caso notório nesse sentido é o romance *Crônica da casa assinada*, em que Lúcio Cardoso coloca os personagens como narradores, cada um fazendo uso de um gênero não-literário específico, dando-se preferência às escritas de si, pela possibilidade de efeitos de dramaticidade. Os personagens que narram através de diários dão ao gênero formatos que não são cristalizados, como a representação de falas através de travessões, ou a retórica empolada. Da mesma forma, as inclusões de registros feitos por um narrador externo, que se coloca na condição de editor do livro, retiram do diário íntimo sua condição de escrita para si, sem preocupações com leitores futuros:

s/d – Não, não preciso ir muito longe. Foi dali mesmo, foi a partir daquele beijo, que tudo se transformou. Eu acreditava ter obtido uma vitória definitiva, mas não tardaria a verificar que fora apenas uma coisa passageira, um desses instantes de fraqueza tão comuns em determinado tipo de mulheres. (*Escrito à margem do caderno, com letra diferente: Não conhecia, visionava as mulheres. Nina, no entanto, e com assombrosa rapidez, deu-me a súmula de todas elas.*) (CARDOSO, 2013, p. 277)

Trata-se um olhar retrospectivo, para fatos distantes no tempo. A indeterminação, aqui, não existe. Não há motivos para que se chame de diário, como são intitulados os capítulos em que o narrador é a personagem André, em vez de confissão ou autobiografia. A própria insistência em começar os registros pela ausência de data faz com que esse formato se torne insignificante. O narrador-personagem está apenas narrando um fato traumático de seu passado, a relação incestuosa com a mãe; não há atenção para o presente e isso é reforçado pela falta de localização no tempo. A configuração dessa obra fracassa. As escritas de si servem apenas como pretexto, mas não alcançam um nível convincente de elaboração estética.

A forma adotada por Lúcio Cardoso, ainda assim, está mais próxima do diário como escrita para si mesmo que a de Cyro dos Anjos. Fica difícil entender por que alguém faria anotações nas margens de um diário já escrito. Seria uma preocupação com um leitor futuro? A inteligibilidade do texto motiva os acréscimos. E, afinal, o diário acaba por fazer parte dos textos juntados pelo editor e que formam o romance, fora de seus contextos de produção. É como se o problemático André produzisse para ser lido, mesmo confessando um incesto.

Pode-se chegar, assim, a uma obra como *A trégua*, romance-diário do uruguaio Mario Benedetti, que aqui também interessa como contraponto a *O amanuense Belmiro*. Trata-se de uma situação semelhante: o homem de meia idade, amanuense, está próximo da aposentadoria e percebe que não há nada que o motive a viver ou que dê sentido à vida. É viúvo, fracassou como pai, e o trabalho era sua maneira de preencher o tempo. A ociosidade representaria uma condição insuportável. Surge, então, Avellaneda, uma nova funcionária, jovem e muito bonita. O conflito que se estabelece é a dúvida do narrador-protagonista, Martín Santomé, entre sufocar a paixão que sente ou tentar uma aproximação da moça. Ele se torna amigo dela; amigo íntimo; e quando já via como impossibilidade chegar a namorado, a sua coragem de manifestar sentimento é aceita pela moça; eles passam a viver juntos. Vivem períodos de intensa felicidade. Santomé encontrou um sentido para a existência na felicidade conjugal. Mas Avellaneda sofre um acidente voltando da casa dos pais e morre. A situação possível é voltar para a falta de sentido e de expectativas, depois de ter experimentado a possibilidade contrária.

Benedetti adota a forma mais recorrente do romance-diário. As datas encimam os registros, normalmente curtos. Estes assumem, tantas vezes, a condição de anotações curtas. Talvez para que, em alguma ocasião, o próprio autor delas pudesse revê-las, refletir sobre elas. Assim:

Quinta, 19 de setembro

Hoje, sim, comecei a ter saudade de Avellaneda. Na seção, andaram falando sobre ela, e de repente sua ausência me foi insuportável.

Sexta, 20 de setembro

Hoje, de novo, Avellaneda não veio. Esta tarde fui ao apartamento e em cinco minutos tudo me ficou claro. Em cinco minutos desapareceram todos os escrúpulos: vou me casar. Mais do que todos os argumentos que eu mesmo vinha me apresentando, mais do que todas as conversas com ela, mais do que tudo isso, o que vale é esta ausência. Como estou acostumado a ela, à sua presença.

Sábado, 21 de setembro

Confessei minha decisão a Blanca e deixei-a feliz. Tenho de dizer a Avellaneda, tenho de dizer, porque agora, sim, encontrei toda a força, toda a convicção. Mas hoje ela também não foi trabalhar. (BENEDETTI, 2007, p. 163)

O conflito entre confessar o amor para a moça ou apenas comportar-se como um pai para ela acaba encaminhando-se para a primeira opção. A atitude é gradativa, mas ocorre como atitude de coragem:

Quinta, 9 de maio

No escritório, não posso falar com ela. Tem de ser em outro lugar. Estou estudando seu itinerário. Com frequência, ela fica para comer no Centro. Almoça com uma amiga, uma gorda que trabalha na London Paris. Mas depois se separam e ela vai tomar alguma coisa num café da Veinticinco com Misiones. Tem de ser um encontro casual. É o melhor. (BENEDETTI, 2007, p. 61-62)

A certeza de estar fazendo o melhor é forma de adentrar o nível da felicidade e do sentido para a existência, e o tempo passa a ser preenchido. Santomé assume a condição de superação da condição fáustica: a coragem de procurar a moça, de confessar seu sentimento e de casar-se com ela, mesmo receando um fraco desempenho sexual. Ao contrário de Belmiro, Santomé segue a moça para planejar uma aproximação, já com um plano estabelecido. E a condição da realização das vontades representa a felicidade.

A configuração que Benedetti dá ao diário possibilita ao romance a brevidade na extensão e a rapidez na leitura. Capítulos curtos, confessionais, encimados por datas. Reconhece-se o modo como Machado configurou seu *Memorial de Aires*. Um diário íntimo. Se, em Machado, há uma estratégia de veredicação, através do fingimento da intervenção de um editor, que publica o diário após a morte do Conselheiro Aires, em Benedetti tal recurso não é necessário: o romance começa e termina pela voz do narrador-protagonista. Ao final, a antecipação do futuro, como certeza, forma de se superar a indeterminação de quem estava voltado para o presente:

Outra coisa ficou clara, e é que a mãe estava enganada: eu não me sinto feliz por sentir-me desgraçado. Sinto-me simplesmente desgraçado. Acabou-se o escritório. A partir de amanhã, e até o dia da minha morte, o tempo estará às minhas ordens. Depois de tanta espera, isto é o ócio. O que farei com ele? (BENEDETTI, 2007, p. 179)

A mesma interrogação sobre o que fazer que finaliza o diário de Belmiro. Essa forma de olhar para o amanhã acaba por tornar-se uma forma reconhecível de interromper-se o diário ou de mostrar-se que o futuro do narrador-personagem não pertence ao domínio do texto, que se encerra no presente, nos dois romances. As expectativas de continuação do fracasso parecem fundamentadas dentro da causalidade do romance-diário. Não há

vozes fingindo justificar a publicação de um diário íntimo. O que se tem é a visão do diário como encenação. Assiste-se à sua escrituração. A narrativa ocorre como um presente em que se assiste à produção do próprio texto. Portanto, o fingimento se refere ao nível dessa escrituração, sem tentativas de convencimento através de prólogos ficcionais ou da inserção de uma voz que pertença a um editor também ficcional. Mas Benedetti, como autor, evidencia uma preocupação com a inteligibilidade do texto, sobretudo com explicações sobre tempo e lugares. Se aplicada ao narrador-personagem, essa preocupação com a inteligibilidade indicaria uma intenção de ser lido. Mas Benedetti elaborou seu romance-diário querendo-o próximo do diário íntimo. Essa preocupação com coordenadas espaço-temporais novamente aproxima o romance-diário das convenções do romance realista. Em Machado, era a sua voz que assumia, através das iniciais, a condição de editor ficcional. Forma ambígua de estabelecer um contrato de leitura; veredicação que permanece como jogo para o leitor:

Quem me leu *Esaú e Jacó* talvez reconheça estas palavras do prefácio: “Nos lazeres do ofício escrevia o *Memorial*, que apesar das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo na barca de Petrópolis.”

Referia-me ao Conselheiro Aires. Tratando-se agora de imprimir o *Memorial*, achou-se que a parte relativa a uns dois anos (1888-1889), se for decotada de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões, – pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário que tem. Não houve pachorra de a redigir à maneira daquela outra, -- nem pachorra, nem habilidade. Vai como estava, mas desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto. O resto aparecerá um dia, se aparecer algum dia.

M. de A. (ASSIS, 1985, p. 11)

A forma de diário é referida, nele, com ironia. Não é a forma de romance que se encontra em *Esaú e Jacó*. E assim se justifica o motivo pelo qual essa forma original não foi alterada, ao mesmo tempo que se constrói um fator de verossimilhança que explica a brevidade de um relato que ocupava, na forma original, seis cadernos. É essa intervenção de um editor que dá ao texto uma coesão que o diário íntimo, por natureza, não costuma possuir. Machado recua diante da dramaticidade que outros romances-diário aqui citados conseguem obter, quando renunciam ao efeito de intervenção de um editor. *Memorial de Aires* é sereno e breve. Não há arroubos de dramaticidade. O discurso do personagem-narrador não manifesta mudanças ostensivas. Trata-se de um personagem já pronto em suas características.

Essa evolução do diário passa por configurações experimentais ao longo do século XX. Elas dialogam com formas mais exacerbadas de representação

da voz do narrador-personagem, como o fluxo da consciência e o monólogo interior. Tais formas de representação da voz de um eu que enuncia assumem, de um modo geral, a condição de encenação: assiste-se ao pensamento de personagens, sem que se recorra a recursos de veredicto; não há justificativas para que essas vozes saiam do nível da consciência da personagem; ninguém, no plano da própria ficção, as transformou em romance nem as editou; elas assumem, portanto, configurações que só ocorrem na narrativa literária, sem que mimetizem gêneros reconhecidos e cristalizados. O romance-diário, assim, busca uma forma de expressão da consciência sem renunciar à lógica da mimetização de gêneros através da escrita. Personagens escrevem em primeira pessoa, falam de si, mas as configurações não imitam as formas cristalizadas do romance. A escrita de si, como exibição de um eu em primeira pessoa, resulta em modos poucos convencionais de narrar.

Exemplar nesse sentido é o romance *Diário da queda*, de Michel Luab. Trata-se de uma autoficção que se evidencia, por exemplo, pela coincidência de nomes entre o autor e o narrador-protagonista. O nome “Michel” serve para que se estabeleça um contrato de leitura que identifica a natureza autobiográfica do texto. A narrativa assume uma configuração que mimetiza apenas ligeiramente a forma mais recorrente do diário, sobretudo aquela assumida pelo romance. São trechos fragmentários. Esses trechos são numerados, mas não trazem datas ou títulos. A numeração apenas serve para dar uma continuidade aos fragmentos e indicar uma semelhança com romances-diários conhecidos. O exemplo abaixo ilustra essa condição:

1.

Dos seiscentos e cinquenta judeus deportados para Auschwitz junto com Primo Levi, seiscentos e trinta e oito morreram em menos de um ano. Dos doze que sobraram, Primo Levi foi o único a escrever um livro, *É isto um homem?*. Ao contrário de meu avô, ele se preocupou em registrar cada detalhe da rotina do campo, sua chegada, em 1944, até a libertação pelo Exército Vermelho já no fim da guerra.

2.

Antes de *É isto um homem?*, não se sabia que botaram uma placa na entrada de Auschwitz, ao lado de uma torneira: *não beber, água poluída*. O regulamento proibia dormir de casaco, ou sem ceroulas, ou sair do bloco com a gola levantada, ou deixar de tomar ducha nos dias marcados. (LAUB, 2011, p. 76)

Esses registros, tantas vezes, narram fatos da História. Não são formas convencionais de escrita de si. Sua função é de construir uma causalidade na

narrativa, que explique as razões pelas quais o avô, o pai e o próprio Michel carregam traumas que os levam a várias formas de fracasso. Os registros se inserem em capítulos longos, que possuem títulos que resumem a temática de cada um. A preocupação com o presente fica adiada para o final do romance. Ao longo dele, o narrador-personagem volta-se para o passado remoto: infância, adolescência, juventude, seguindo uma cronologia convencional. Constrói uma causalidade típica do romance de formação: a exposição da biografia, sobretudo da meninice, serve como explicação para a personalidade do adulto que escreve. Mas, afinal de contas, o que ele escreve? Trata-se de um romance autoficcional. Chamá-lo de “diário” é recurso para aproximá-lo da escrita de si. Serve como confissão de um fracasso: após perder o emprego, o narrador-personagem está às vésperas de um divórcio, enquanto a esposa está grávida. Michel é alcoólatra, um dos motivos que justificam seu fracasso em diversos aspectos. No entanto, diante da proximidade de um novo trauma, ele decide abandonar o álcool e reconstruir seu casamento, também para não se afastar do filho. A possibilidade de conseguir tal superação é a escrita. O narrador-personagem, tal como o autor, já havia escrito romances. É algo que, novamente, os identifica. A possibilidade de tornar-se um escritor de sucesso e viver disso determina o final do romance, marcado pela esperança no futuro:

eu agora e a sensação que acompanhará você enquanto os anos passam e também começo a esquecer todo o resto, o que a esta altura não é mais alegre nem triste, bom ou ruim, verdade ou mentira no passado que também não é nada diante daquilo que sou e serei, quarenta anos, tudo ainda pela frente, a partir do dia em que vou nascer. (LAUB, 2011, p. 151)

Nascer é o oposto da situação vivida por Belmiro ou por Santomé, que se veem como mortos. O romance deixa de olhar o passado e passa a narrar os fatos ocorridos no momento da narração, ou seja, o presente de um narrador-personagem de quarenta anos, no capítulo final, intitulado “Diário”. Essa aproximação do romance do tempo da narração justifica uma semelhança com o diário. Há expectativas em relação a um futuro, mas o narrador não domina esse tempo. Seu olhar não pode ser prospectivo. Nem o de alguém que narra apenas o passado distante.

O romance, assim, também assume uma condição de autoficção para quem conhece a trajetória do escritor que o produziu. Saber que ele é um autor conhecido, no momento da leitura, significa confirmar as expectativas que dão um final otimista à narrativa. Não se trata de um texto que finge ser íntimo e se configura como tal; ele já nasce como romance em sua elaboração estrutural.

O diário, neste caso, assume uma dimensão de experiência narrativa, mais do que mimetização ou assimilação de um gênero não-literário. A

experiência de Laub representa uma outra possibilidade de o romance não possuir um formato próprio: ele pode assimilar gêneros não-literários para transformá-los de um modo ostensivo. Trata-se de um romance que, mesmo sendo de natureza autobiográfica, assume uma configuração possível apenas na ficção romanesca. Em nenhum outro gênero reconhecido ocorreria uma configuração como a elaborada pelo autor.

Os exemplos abordados no presente estudo constituem uma forma de problematização do romance-diário. Ainda não há tipologias elaboradas para essa modalidade de romance. Um dos caminhos para se chegar a ela certamente é a oposição entre fingir ou não dirigir-se a um leitor futuro. Escrever para ser lido, como ocorre com o narrador-personagem de Laub, aponta para intenções diferentes daquelas do diário íntimo. É o que percebe, de um modo mais exacerbado, no romance de Coetzee. Foge-se das convenções cristalizadas do diário íntimo. Essa natureza de diário íntimo, quando mimetizada em *Memorial de Aires* ou em *A trégua*, aponta para uma configuração que busca uma semelhança maior com a forma cristalizada mais reconhecível daquele gênero não-literário. Fingir que se escreve para si não significa adotar a fragmentação do texto. Machado finge ter expurgado o texto do aspecto fragmentário, Benedetti não dá justificativas. Em *O amanuense Belmiro*, a oscilação entre diário e livro leva o autor a querer exibir um talento para o pastiche que não caberia na escrita de si íntima, e que limita a confiabilidade do narrador-personagem. No diário de *Crônica da casa assassinada*, há uma oscilação entre explicar e deixar indeterminado o que se narra.

Os exemplos de romance-diário aqui observados mostram uma preocupação com a inteligibilidade, mesmo quando ela parece improvável no diário íntimo. E como se a passionalidade ou a reflexividade atreladas ao gênero não-literário tivessem que ceder espaço para coordenadas espaço-temporais ou expressões explicativas. Existem oscilações, aproximações e recuos em relação a especificidades do diário íntimo. Aquelas características apontadas por Lejeune servem como referência para que o romance-diário seja reconhecido. Elas não precisam aparecer na sua totalidade. A liberdade do autor, ao configurar seu romance como gênero sem formato definido, de experimentar possibilidades de configuração, dialoga com a necessidade de fazer com que a assimilação do gênero diário seja percebida. A aproximação do romance-diário de outras possibilidades de escritas de si o aproxima, ao contrário, daquelas formas que apenas o romance possui e que o configuram como gênero literário. Lejeune havia falado da liberdade do diário configurar-se, tendo o estudioso como fonte de observação o romance-diário. Ou seja, essa liberdade do romance, como gênero, acaba sendo estendida ao diário em si. Trata-se uma liberdade que o romance se concede, mesmo ao mimetizar gêneros não-literários. Mesmo quando reproduz os discursos da sociedade, a

complexidade linguística humana, existe a liberdade de adequá-los a resultados estéticos que fogem da cópia do real. Esses resultados são fluidos e fazem parte da experimentalidade do romance. Ou seja, não possuir uma forma definida, mesmo quando se mimetizam gêneros cristalizados, ou levemente cristalizados, constitui uma das exibições dessa fluidez do romance, conforme Bakhtin havia apontado.

REFERÊNCIAS

- ANJOS, C. dos. *O amanuense Belmiro*. São Paulo: Globo, 2006.
- ASSIS, M. de. *Esau e Jacó*. 3ª ed., São Paulo: Editora Ática, 1990
- _____. *Memorial de Aires*. 4ª ed., São Paulo: Editora Ática, 1985.
- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso (1952-1953). In:_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes e Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BENEDETTI, M. *A trégua*. Tradução de Joana Angélica D'Ávila Melo. 1ª ed., Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- BERNANOS, G. *Diário de um pároco de aldeia*. Tradução de Edgar de Godoi da Mata-Machado. São Paulo: É Realizações, 2011.
- CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*. 13ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- COETZEE, J. M. *Diário de um ano ruim*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- FOUCAULT, M. A escrita de si. In:_____. *Ditos e escritos*. Volume V. *Ética, sexualidade e política*. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbaso. Rio de Janeiro: Forense, 2004.
- GENETTE, G. *Introdução ao arquitexto*. Tradução de Cabral Martins. Lisboa (Portugal): Vega Universidade, s/d.
- LAUB, M. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria G. Noronha. Tradução de Jovita Maria G. Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MACHADO, I. A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago Editora, São Paulo: FAPESP, 1995.

PLATH, S. *Os diários de Sylvia Plath: 1950-1962*. Organização de Karen V. Kukil. Tradução de Celso Nogueira. 2^a ed., São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

SONTAG, S. *Diários II: (1964-80)*. Organização e prefácio de David Rieff. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

EDSON RIBEIRO DA SILVA é pós-doutor em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Estadual de Londrina. Doutor em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Estadual de Londrina (2010). Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina (2005). Possui graduação em Letras (1993) e especialização em Língua Portuguesa e Literatura (1998) pela Fundação Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Jandaia do Sul. Atualmente é professor de línguas portuguesa e inglesa na rede pública estadual de ensino, professor de teoria da literatura no curso de mestrado da Uniandrade, em Curitiba. Possui experiência na área de Letras, com ênfase tanto na área de linguística quanto na de literatura. Artista plástico, trabalha com pintura e escultura. Escritor com contos publicados. Atua principalmente nas seguintes áreas: língua portuguesa, literatura brasileira, conto, análise do discurso, semiótica e teoria da literatura.