

FERNANDA BUZZON FERNANDES

O AUTOR SEGUNDO ELE MESMO: a escrita de si em *Cadernos de Lanzarote*, de José Saramago

ASSIS

2015

FERNANDA BUZZON FERNANDES

O AUTOR SEGUNDO ELE MESMO: a escrita de si em *Cadernos de Lanzarote*, de José Saramago

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestra em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e vida social)

Orientadora: Dra. Sandra Aparecida Ferreira

ASSIS

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

F363a	<p>Fernandes, Fernanda Buzzon</p> <p>O autor segundo ele mesmo: a escrita de si em Cadernos de Lanzarote, de José Saramago / Fernanda Buzzon Fernandes. Assis, 2015 137 f.</p> <p>Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista. Orientador: Dr<sup>a</sup> Sandra Aparecida Ferreira</p> <p>1. Saramago, José – 1922-2010. 2. Literatura portuguesa – Crítica e interpretação. 3. Escritores portugueses - Diários. 4. Diários. I. Título.</p> <p>CDD 869.09</p>
-------	--

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Sandra Aparecida Ferreira, cuja confiança me foi depositada integralmente desde a ocasião de nosso primeiro encontro, ainda durante a graduação, pela paciência, inspiração, apoio e dedicação, a quem devo a concretização de um sonho, o mais especial de todos eles;

À minha mãe Marlene de Fátima Buzzon Fernandes, minha vida, do mesmo modo responsável pela consecução desta dissertação, pelo Amor, fé, apoio, paciência e incentivo depreendidos ao longo desta (e de outras) desafiadora jornada - minha primeira leitora, a mais entusiasta de todas;

Às iluminações: meu pai, Edson Luis Fernandes, e minha irmã, Gabriela Buzzon Fernandes, ambos fundamentais emocionalmente para que eu renovasse o fôlego requerido pelo Mestrado;

Aos meus grandes amigos Laura Mantellatto e Wagner Rezende, por serem inesquecíveis, assim como pela amizade sincera e confiança fiada tão generosamente ao longo dos anos de UNESP, certamente os meus melhores;

A Elielson Antonio Sgarbi, amigo e companheiro de curso, vizinhança e pós-graduação, por me ter apresentado à nossa Sandríssima, além de me ter dedicado seu tempo por intermédio de todos os meios de comunicação disponíveis, com conselhos e contribuições imprescindíveis para acalantar meu desespero quanto aos percalços do trabalho;

Aos queridos professores Benedito Antunes, cujas aulas de Literatura Brasileira sempre preservarei em minha memória e coração, e Cátia Inês Negrão Berlini de Andrade, com quem compartilho o amor por José Saramago. Muito obrigada a ambos pelos comentários e contribuições no momento da qualificação;

À Clarice Zamonaro Cortez, cuja presença na banca de minha defesa mostrou-me que não há dedicação que não seja recompensada pelo carinho e reconhecimento daqueles que da mesma maneira vivem para Literatura;

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, cujo financiamento possibilitou que eu adquirisse livros importantes para pesquisa ainda indisponíveis no Brasil;

A José Saramago, a quem devo a descoberta do amor pela palavra, o respeito pelo ser humano e a perseverança – até o fim.

*Por muito que se diga, um diário não é um confessional, um diário não passa de um modo incipiente de fazer ficção. Talvez pudesse chegar mesmo a ser um romance se a função da sua única personagem não fosse a de encobrir a pessoa do autor, servir-lhe de disfarce, de parapeito. Tanto no que declara como no que reserva, só aparentemente é que ela coincide com ele. De um diário se pode dizer que a parte protege o todo, o simples oculta o complexo. O rosto mostrado pergunta dissimuladamente: «Sabeis quem sou?», e não só não espera resposta, como não está a pensar em dá-la.*

José Saramago. *Cadernos de Lanzarote.*

FERNANDES, Fernanda Buzzon. O autor segundo ele mesmo: a escrita de si em *Cadernos de Lanzarote*, de José Saramago. 2015. 137 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2015.

## RESUMO

A dissertação analisa as transgressões temático-formais empreendidas pelo escritor português José Saramago, nas obras *Cadernos de Lanzarote* (1998a) e *Cadernos de Lanzarote II* (1999), em relação ao diário, sobretudo em sua modalidade inautêntica, caracterizada por uma construção menos espontânea, em razão da publicação – divulgação a leitores diversos do diarista-, que a modifica formal e tematicamente, bem como em referência ao diálogo com o público.

O primeiro capítulo tem como centro a genealogia do diário. O segundo é dedicado à apreciação crítica de *Cadernos de Lanzarote*. As transgressões genéricas e as vozes autorais são consideradas no terceiro capítulo. O propósito desta dissertação é discutir como, em oposição aos diários tradicionais, a obra autorreferencial do escritor português é pública, e não privativa, apresentando características particulares quanto aos paradigmas do gênero.

Para alcançar tal propósito, a dissertação procura fornecer uma apresentação teórica mais detalhada do diário, contemplando-o desde sua origem – há aproximadamente 3.000 a.C., concomitantemente à invenção da escrita – até a contemporaneidade, ocasião em que se verifica a revolução promovida pela *web 2.0* na escritura autorreferencial.

**Palavras-chave:** Literatura Portuguesa. José Saramago. *Cadernos de Lanzarote*. Diários.

FERNANDES, Fernanda Buzzon. The author according to himself: the self-writing in *Cadernos de Lanzarote*, by José Saramago. 2015. 137 f. Dissertation (Master's degree in Letters) - Faculty of Sciences and Letters, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Assis, 2015.

### **ABSTRACT**

The dissertation analyzes the thematic and formal transgressions undertaken by Portuguese writer José Saramago, in the works *Cadernos de Lanzarote* (1998a) and *Cadernos de Lanzarote II* (1999), in relation to the diary, especially in its inauthentic mode, featured by a less spontaneous construction, because of the publication - disclosure to many readers completely different from the diarist - that changes it formal and thematically, and in reference to the dialogue with the audience. The first chapter is about the genealogy of the diary. The second is devoted to critical appreciation of *Cadernos de Lanzarote*. Generic transgressions, the authorship voices are considered in the third chapter. The purpose of this paper is to discuss how, as opposed to traditional journals, the self-referential work of Portuguese writer is public, not private, with particular characteristics regarding gender paradigms.

To achieve this purpose, the dissertation seeks to provide a more detailed theoretical presentation of the diary, contemplating it from its origin - there were about 3,000 BC, concomitantly with the invention of writing - until nowadays, when it occurs the revolution brought by Web 2.0 I the self-referential writing.

**Key words:** Portuguese literature. José Saramago. *Cadernos de Lanzarote*. Diaries.

## SUMÁRIO

DO DIÁRIO COMO GÊNERO CRIATIVO .....	9
1. A GENEALOGIA DO DIÁRIO .....	18
1.2. ESPECIFICIDADES TEMÁTICO-ESTRUTURAIS DO GÊNERO.....	52
1.3. FUNÇÕES SOCIAIS DO GÊNERO DIÁRIO .....	65
2. APRESENTAÇÃO DE <i>CADERNOS DE LANZAROTE</i> .....	71
2.2. ESCRITA PARALELA AOS DIÁRIOS: DE O CONTO BUROCRÁTICO DO CAPITÃO DO PORTO E DO DIRECTOR DA ALFÂNDEGA À CAVERNA .....	77
3. <i>CADERNOS DE LANZAROTE</i> E SUAS TRANSGRESSÕES GENÉRICAS .....	99
3.2. VOZES AUTORAIS: FOCO NARRATIVO PLURIDIMENSIONAL E NARCISISMO .....	99
3.3. O TEMPO EM <i>CADERNOS DE LANZAROTE</i> .....	116
ÚLTIMOS PRIMEIROS PASSOS .....	122
REFERÊNCIAS .....	123
BIBLIOGRAFIA .....	130
ANEXO A .....	133

## DO DIÁRIO COMO GÊNERO CRIATIVO

Quando se pensa em Literatura, considerada arte da palavra, comumente são evocados os gêneros discursivos mais tradicionais, tal qual a epopeia, o poema, o conto e o romance, que decerto consubstancializaram criações artístico-intelectuais homéricas - em ambas as acepções do termo. No meio de um sem-número de exemplos notáveis, perduráveis pela leitura e principalmente pela memória, raramente se incluem representantes do gênero diário. No Brasil, parece não haver uma tradição diarística, se comparado aos Estados Unidos e Canadá, além de a alguns países europeus, como Alemanha, França e Inglaterra.

O gênero surgiu - e se mantém - motivado por fatores de ordem social e cultural diversos. Destacou-se como texto fundador de literaturas na ocasião ainda emergentes, além de exercício espiritual incumbido de promover o pensamento autônomo entre os religiosos protestantes, apesar de, com relação ao catolicismo, ter sido proibido até meados do século XIX, conforme comenta Diana Klinger (2012): “Com a herança da moral cristã, que faz da renúncia de si a condição de salvação, paradoxalmente, conhecer-se a si mesmo constitui um meio de renunciar a si mesmo”. (KLINGER, 2012, p. 25).

A despeito de não ser um gênero criado por mulheres ou demais minorias desfavorecidas, o diário lhes serviu como instrumento de resistência, outorgando acesso à voz historicamente silenciada pelo machismo e outras formas de violência contra a dignidade humana (cf. ROCHA, 1992, p. 10). Assumiu, a partir do Romantismo e do nascimento da Psicologia enquanto ciência, características mais ou menos convencionais, como o individualismo, que o delineiam ainda hoje (ROCHA, 1992, p. 16-17), salvo ter apreendido também as inovações promovidas recentemente pela revolução da *web 2.0*.

À exceção de ser mercadologicamente atrativo (ROCHA, 1992, p. 11), requerido pelos leitores desde o século XIX, ocasião em que sua publicação se tornou praxe, entre outros fatores, em consequência do narcisismo midiático e da crítica do sujeito (KINGLER, 2012, p. 22), o gênero também se sobreleva por vir acompanhando, e se adequando a elas, as transformações sociais, culturais e tecnológicas promovidas pela humanidade ao longo do tempo. Sua origem se assenta na Antiguidade, na época do surgimento da escrita, invenção que propiciou as primeiras modificações significativas concernentes à experiência com a memória e o conhecimento, assim como em relação às escritas de si:

Como mostra Foucault (2004), na Antiguidade greco-romana o “eu” não é apenas um assunto sobre o qual escrever, pelo contrário, a *escrita de si* contribui

especificamente para a *formação de si*. Foucault argumenta que de todas as formas de *askêsis*, ou seja, do treino de si por si mesmo, focado à arte de viver (abstinências, meditações, exames de consciência, memorizações, silêncio e escuta do outro), a *escrita* – para si e para o outro – desempenhou um papel considerável por muito tempo. A escrita como exercício pessoal, associada ao exercício do pensamento sobre si mesmo, constitui uma etapa essencial no processo para o qual tende toda a *askêsis*: a elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação. (KLINGER, 2012, p. 23)

O século XIV também trouxe novidades. As invenções do relógio assim como do calendário anual alteraram profundamente a relação do homem com o tempo (LEJEUNE, 2009, p. 178), atualizando também a estrutura do gênero, ainda hoje acentuada pela temporalidade e sobretudo pela datação, que cria, ao mesmo tempo, certa continuidade sujeita à ordem cronológica (ROCHA, 1992, p. 32), além de limitar os episódios que constam em cada entrada à perspectiva do tempo presente.

É por essa razão que o gênero contém mais que simplesmente registros cotidianos de uma individualidade anônima sem monta: ele revela a natureza subjacente às sociedades de cada época, tal como um testemunho autêntico, embora também possa ser inventivo e crítico, posto que tenda a não ocultar até mesmo os preconceitos ou incoerências de pensamento - um e outro integradores de um eu que não existe à parte das referencialidades externas que o envolvem, e manifestam-se por intermédio dele, ainda quando por meio de questionamentos e inconformismo.

O diário pode ser uma espécie de ombro amigo, que geralmente se batiza com nome ou apelido afável, substituto temporário ou não de alguém na ocasião de sua ausência, ao qual se podem confiar os pensamentos mais íntimos, sem, com isso, sobrecarregá-lo, assustá-lo ou ainda se sujeitar aos seus julgamentos menos compreensíveis. Contudo ele é ainda mais que isso: o oposto, quando publicado. Recorre-se a ele não apenas em momentos críticos, fases conturbadas motivadas por ocorrências várias, como uma doença grave, uma traição, uma perda material, a solidão e até mesmo o exílio, mas também pelo amor à escrita, como se constata principalmente em referência aos intelectuais que o mantêm.

A Psicologia o tem utilizado com finalidades terapêuticas, até quanto a casos severos de bipolaridade, conforme se mencionará ao longo da exposição teórica desta dissertação; os escritores, como possibilidade de romper as barreiras impostas pelos gêneros textuais relativamente instituídos, assim como no que respeita aos discursos ficcional e não ficcional, entrecruzando esferas até então incomunicáveis, ao menos do ponto de vista crítico-teórico, devolvendo à Literatura a vida - que sempre foi sua substância.

É verdade que toda contemplação da própria vida está inserida numa trama de relações sociais, e portanto todo relato autobiográfico remete a um “para além de si mesmo”. Como argumenta Leonor Arfuch, como base no conceito de *interdiscursividade* de Mikhail Bakhtin (1981), todo relato de experiência é, até certo ponto, expressão de uma época, uma geração, uma classe. Não é possível se pensar em um eu solitário, fora de uma urdidura de interlocução: “Eu não me separo valorativamente do mundo dos outros, senão que me percebo dentro de uma coletividade, uma família, uma nação, a humanidade cultural” (Bakhtin apud Arfuch, 2005, p. 8). No entanto, cada *narrativa de si* se posiciona de diferente maneira segundo a ênfase que coloque na exaltação de si mesmo, na autoindagação, ou na restauração da memória coletiva. (KINGLER, 2012, p. 21)

O diário, da mesma maneira que outros gêneros autorreferenciais, tem suscitado acaloradas discussões entre os teóricos sobretudo no que concerne ao seu caráter literário, ou criativo, em razão do gênero ter sido considerado, por vezes, menor, sendo marginalizado inclusive por aqueles que o mantiveram como prática de escrita por toda uma vida. Para alguns, cuja concepção de arte corresponde à autonomia absoluta desta em referência à realidade, qualquer gênero cuja matéria seja o cotidiano é banal se comparado às manifestações artísticas ditas grandiosas, representadas, ao que parece, por questões do mesmo modo elevadas - conquanto tais conceitos sejam instáveis, portanto permutáveis, além de absolutamente subjetivos (EAGLETON, 2006, p. 19).

Clara Rocha (1992) lembra que, para muitos escritores, rol de diaristas que particularmente interessa à dissertação, o gênero se limitou a um exercício de escrita em períodos menos criativos para a produção ficcional, “deixando implícita a posição secundária do diário no conjunto da sua obra.” (ROCHA, 1992, p. 30). José Saramago (1922-2010), cujos diários são analisados a partir do segundo capítulo deste trabalho, subverte ainda essa tendência, em razão de que, em concomitância à escritura de seus diários, tenha produzido intensamente, publicando, entre outros títulos, *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Todos os nomes* (1997), além de ter iniciado as pesquisas alusivas à escritura de *As pequenas memórias* (2006) e *A caverna* (2000). Afora isso, não concedeu necessariamente importância menor à sua produção diarística: defendeu-a, embora *Cadernos de Lanzarote* (1998a e 1999) tenha sido traduzido, por enquanto, apenas no Brasil, na Espanha, na Itália e no México, em oposição aos títulos de ficção do autor, cujas edições percorreram o mundo. O trabalho de divulgação de *Cadernos de Lanzarote* também foi menos intenso, como revelam os próprios diários, pois Saramago não registrou compromissos envolvendo a apresentação da obra para o público.

A origem do gênero diário não foi assinalada por pretensões artísticas ou preocupações estéticas, dado que uma finalidade prática tenha marcado suas primeiras manifestações. O

mesmo não se pode afirmar, porém, acerca dos diários escritos, e também publicados, por escritores profissionais na contemporaneidade, a exemplo do próprio José Saramago, entre os quais o hábito se tornou manifestamente cômico, além de corrente, em consequência de que os limites entre o discurso ficcional e o não ficcional tenham sido esmaecidos por eles, desconstruindo as fronteiras já pouco seguras entre realidade e criação, sob as quais a teoria vinha se sustentando entre polêmicas e evidente ausência de consenso.

Neste ponto, convém esclarecer que o estudo do gênero diarístico deve considerar do mesmo modo se os diários são “autênticos” ou “não autênticos”, de acordo com a polaridade proposta por Lejeune (2008, p. 286), isto é, se foram elaborados secretamente, com vistas à leitura futura de um único leitor, o próprio diarista; ou se vislumbravam publicação posterior - destinada a um público mais amplo. Tal distinção é fundamental não somente para observar as características temático-estruturais que sustentam ambas as modalidades, em virtude de serem diversas, quando não opostas, mas também para identificar formalmente quais são os traços particularizantes de concretizações essencialmente artísticas do gênero, relacionadas a uma finalidade estética e, por conseguinte, a uma circulação muito maior.

Nesta dissertação, analisa-se o gênero diário por intermédio de *Cadernos de Lanzarote*, do escritor português José Saramago, obra composta por cinco volumes de diários escritos e publicados individualmente entre os anos de 1993 e 1997 – em edição brasileira, a editora Companhia das Letras os reuniu em dois grandes volumes. Saramago, em nota introdutória à publicação do primeiro volume, deixou clara a intenção de divulgação impressa de todos os registros concretizados durante o período referido, inserindo *Cadernos de Lanzarote*, assim, na modalidade de diários não autênticos. À vista disso, verifica-se que o escritor anotou os episódios sempre levando em consideração à leitura e recepção do público leitor, uma e outra inevitavelmente interferindo sobre a forma e a matéria do gênero. A ocasião de publicação de *Cadernos de Lanzarote* da mesma maneira rompeu com a tradição do gênero: os diários não foram salvaguardados para apreciação póstuma, como geralmente ocorria no século XIX e primeira metade do século XX. Saramago acolheu em vida a reação quanto aos nomes e casos mencionados em entradas que se estenderam, conforme o ritmo do calendário, por cinco anos.

Os escritores recorrem com frequência à ambiguidade quando se referem metalinguisticamente à escrita autorreferencial, assegurando haver mais realidade, ou verdade, em seus trabalhos ficcionais que em seus diários, memórias ou autobiografias

publicados, em razão de que o peso do nome próprio estampado à capa, ou ao corpo do texto, é intimidador, levando-os por vezes a se esconder onde porventura poderiam se revelar. Assertivas como essa desestabilizam definições rígidas, problematizam questões até então sacralizadas, provam, mais uma vez, que a arte literária se alimenta de tudo que for vida, salvo que ambos os discursos, ficcional e não ficcional, podem coexistir tanto na ficção como nas escritas de si, de modo que os limites entre um e outro são precários.

As meias verdades ou meias mentiras da escrita autorreferencial pressupõem, em última instância, também um espaço de inventividade: a criação de uma imagem de si, tal como uma personagem, por intermédio da linguagem que, em alguns casos, corresponde, sim, ao oposto do que se vê – à ilusão de verdade, como um romance ou qualquer outro gênero.

Seria o nome próprio suficiente, ou qualquer outro dado referencial, para determinar o que é real tendo em consideração aquilo que não é quando se refere à escritura? Philippe Lejeune, cujas pesquisas teóricas foram basilares para esta dissertação, recorreu inicialmente ao pacto de referencialidade e identidade para diferenciar os gêneros autorreferenciais quanto à ficção, pois que ambos os pactos estivessem sujeitos à verificabilidade. Quando se deu conta de que a memória do sujeito também fugia à possibilidade de comprovação, propôs que seria autobiográfico tudo aquilo que se afirmasse sê-lo, priorizando uma espécie de contrato de leitura entre autor e leitor: eu, autor, afirmo que o que digo é verdadeiro; você, leitor, escolhe se acredita em mim ou não, em consequência do pacto ser apenas uma proposta de leitura, e não uma obrigatoriedade. Caso concorde com o pacto, o leitor encontrará a autobiografia; se não, a ficção (KINGLER, 2012, p 37).

Roland Barthes, por sua vez, se refere à neutralidade da escritura, portanto ao apagamento “de toda voz e de toda origem” por trás da linguagem, o que leva Diana Kingler a questionar se a irrelevância da realidade externa, a “escritura como destruição da voz e do corpo que escreve”, não seria um conceito datado, uma “concepção modernista de escritura” (KINGLER, 2012, p. 30), revalorizando não só a figura do autor, há tempos esquecida, como de fato pretende, mas reconhecendo que, em se tratando de linguagem, afirmações em demasia absolutas, como aquelas atinentes aos limites da ficção, resultam insuficientes, propondo, assim sendo, o entrecruzamento de ambas. Vida e criação se entrelaçam numa relação suficientemente complexa para que os teóricos levantem muros intransponíveis entre elas. Com efeito, os gêneros autorreferenciais, entre eles o diário, concentram em si uma espécie de “vontade de verdade” (KINGLER, 2012, p. 27), ou sinceridade, mas não chegam a

alcançar a exatidão à qual se obrigam. Já a ficção, por mais que pretenda ser essencialmente criativa, não ignora em absoluto a realidade que circunda o escritor e sua obra:

Com o intuito de evitar a sacralização burguesa da figura do autor, a teoria herdeira desta concepção do sujeito (o formalismo russo, o *new criticism*), “passa a conceber a literatura como um vasto empreendimento anônimo e como uma propriedade pública, em que escrever e ler são percursos indistintos, autor e leitor papéis intercambiáveis, nesse universo onde tudo é escrita” (Melo Miranda, 1992, P. 93). A crítica que sustenta essa aceção da literatura desconfia de qualquer relação exterior ao texto, marginalizando e considerando “gêneros menores” por serem “gêneros da realidade, ou seja, textos fronteiros entre o literário e o não literário”, a toda uma série de discursos relacionados com o que que escreve: crônicas, memórias, confissões, cartas, diários, autorretratos (Ludmer, 1984, P. 47). No entanto, se - como assinala Beatriz Sarlo - nós leitores ainda nos interessamos pelos escritores é porque “não fomos convencidos”, nem pela teoria nem na nossa experiência, de que a ficção seja, sempre e no primeiro lugar, um apagamento completo da vida” (Sarlo, 1995, p. 11). (KLINGER, 2012, p. 28)

Esta dissertação, embora não ignore tais polêmicas e perspectivas contraditórias sobre o mesmo objeto, optou principalmente pelas reflexões do francês Philippe Lejeune, sem se ater em demasia às questões aludidas, sem eleger qual delas seria a melhor, visto que o teórico já tenha observado o que nos parece mais importante: a complexa arquitetura do gênero - só aparentemente simples-, concedendo a ele, a despeito dos limites dos pactos já mencionados, a distinção que lhe compete: a de gênero literário acessível não somente a pessoas comuns, em uma modalidade mais autêntica de escritura, menos consciente, posto que espontânea; mas também praticado por artistas, escritores especializados, cômicos do poder da linguagem assim como das armadilhas do diário, interessados em construir uma imagem de si para a posteridade. O que mais pretendem? Talvez, reter o vivido, imortalizar-se, reconstituir seu nome próprio, negligenciado por concepções de escritura que propõem o apagamento do eu em benefício da autonomia da linguagem – ideia essa que já não corresponde à contemporaneidade, na qual existe, sim, uma inserção cada vez mais intensa, por vezes agressiva, da figura do autor nos meios midiáticos, como se ele mesmo fosse uma personagem de si.

No Brasil, Lejeune é conhecido principalmente por trabalhos dedicados à autobiografia, contudo o francês se lançou exclusivamente ao gênero diarístico já há alguns anos, reunindo estudos detalhados sobre suas transformações, bem como a respeito de suas características e funções sociais. Quase todos os trabalhos sobre diários, consultados durante a elaboração desta dissertação, levam em consideração às reflexões de Lejeune atinentes à autobiografia, e não aos diários, provavelmente em consequência do número reduzido de traduções em língua portuguesa do teórico. Há, inclusive, pouca teoria difundida a respeito do

gênero no país, contemplando-o em nuances que são imprescindíveis para compreender as inúmeras transformações pelas quais tem passado ao longo de sua longínqua existência, de modo que esta dissertação pretendeu também preencher essa lacuna, trazendo à luz um panorama mais amplo acerca do diário.

Sendo assim, a dissertação foi dividida em três capítulos. O primeiro, integralmente teórico, diz respeito a questões relacionadas ao gênero diarístico. Nele, traçou-se um percurso histórico sobre a complexa origem do gênero, assinalando, entre outros fatores, as invenções tecnológicas que o modificaram e contribuíram com a consolidação de sua estrutura. Apontou-se também quais seriam os seus aspectos temático-formais mais estáveis, apresentados e problematizados por intermédio de variados exemplos - não somente relativos a *Cadernos de Lanzarote*, de José Saramago, mas principalmente acerca de outros escritores-diaristas. Nesta etapa, os diários saramaguianos foram mencionados ocasionalmente, em consequência de que, consoante à leitura realizada nesta dissertação, eles subverteram a tradição, embora, para tal, tenham dialogado intensamente com ela, sendo limitador, pois, acomodá-los de modo rígido aos paradigmas apresentados. A intenção primeira deste capítulo foi a redução, ainda que modesta, de uma lacuna quanto aos estudos do gênero no Brasil, abrangendo informações ainda pouco difundidas, afora apresentar um rol de outros diaristas escritores e intelectuais notáveis, pertinentes à reflexão sobre o gênero.

Os teóricos basilares para o trabalho, em especial para este capítulo, foram principalmente Philippe Lejeune e Cinthia Gannett, cujas pesquisas ainda não apresentam tradução em língua portuguesa, sobretudo relativamente a Gannett, de modo que nos responsabilizamos por traduzir todas as citações diretas. Quanto a Lejeune, o teórico francês é, como já mencionado, conhecido sobretudo por estudos dedicados à autobiografia. No Brasil, conforme se verificou durante o levantamento bibliográfico, os estudos sobre o gênero diário são realizados tendo em consideração as observações empreendidas por ele sobre a autobiografia, embora já há alguns anos Lejeune se dedique exclusivamente ao gênero diarístico. Considerando o eventual ineditismo de algumas informações, optamos também por concentrar aqui um número maior de citações diretas.

No segundo capítulo, realizou-se uma breve apresentação do objeto de análise, *Cadernos de Lanzarote*, em virtude de eles constituírem um *corpus* extenso, além de serem menos conhecidos pelo grande público, se comparados às demais produções de José Saramago. O objetivo era contextualizar o leitor a respeito das questões formais que seriam

mais detalhadamente abordadas durante a análise, além de sinalizar tantas outras que serão contempladas em outro momento – possivelmente durante o doutoramento, em consequência da densidade do *corpus*, bem como dos limites impostos pelo espaço da própria dissertação. Acrescenta-se que a pouca fortuna crítica contemplada se justifica por sua própria ausência: praticamente não há trabalhos acadêmicos dedicados à obra. A recepção crítica limitou-se à imprensa jornalística portuguesa, cuja apreciação se concentrou no caráter narcisista de José Saramago, e não do gênero, o que seria até legítimo, ignorando ainda a nota introdutória do primeiro volume, na qual Saramago assume esse risco:

Este livro, que vida havendo e saúde não faltando terá continuação, é um diário. Gente maliciosa vê-lo-á como um exercício de narcisismo a frio, e não serei eu quem vá negar a parte de verdade que haja no sumário juízo, se o mesmo tenho pensado algumas vezes perante outros exemplos, ilustres esses, desta forma particular de comprazimento próprio que é o diário. (SARAMAGO, 1998, p. 9)

O crítico português Carlos Reis, por outro lado, com vistas a apontar o que havia de positivo em *Cadernos de Lanzarote* e ressaltar a importância de Saramago para Literatura Portuguesa, chamou a atenção para o terceiro volume, posto que seja mais homogêneo, afora contemplar eventos mais relevantes no que toca à figura pública do escritor na contemporaneidade (graças à colaboração do *Jornal de Letras*, obtivemos acesso ao artigo, que foi incorporado à dissertação como anexo).

No terceiro capítulo está concentrada a análise do *corpus*. Relativamente às discussões empreendidas nos capítulos anteriores, de ordem mais teórica, explorou-se aqui algumas transgressões empreendidas por José Saramago, por meio de *Cadernos de Lanzarote*, quanto ao gênero diarístico, em relação à sua tradição, revelando, assim, sua complexidade. Nesta última etapa, elegeram-se sobretudo dois aspectos, a saber: a coautoria dos diários, realizada de maneira direta e indireta, explorando as vozes narrativas plurais enquanto elementos atenuadores do narcisismo característico do gênero; e o tempo, subvertido a fim de salvaguardar outras memórias, provenientes de gêneros e circunstâncias de produção distintos, tendo em consideração o espaço diarístico. Trata-se de entradas nas quais, tal como nas técnicas de colagem, Saramago acrescenta textos perdidos, publicados outrora, mas já esquecidos, o que aproxima igualmente os diários dos antigos *hypomnemata*, modalidade de escrita autorreferencial praticada entre os intelectuais na Antiguidade.

Conquanto não fossem diários, os *hypomnemata* serviam ao registro de ideias, citações ou experiências colhidas à vida. No âmbito de ambas as discussões, acrescentam-se as contradições presentes nos diários saramaguianos, problematizando ainda outra vez os limites

relacionados à ficção e à realidade, em consequência de que, tal como comenta Abel Baptista Barros (1997), não se chega a compreender o que é *Cadernos de Lanzarote* por intermédio daquilo que Saramago afirma sê-lo metalinguisticamente, no âmbito do próprio espaço diarístico – pelo contrário. Ele oscila constantemente entre duas concepções excludentes: sinceridade e ficção. Propõe-se aqui, à vista do que foi até então exposto, explorá-lo por meio de sua substância, de uma estrutura ao mesmo tempo engenhosa e frágil, tal e qual aquilo que em maior ou menor intensidade todo diário revela: a vida amalgamada à linguagem.

## 1. A GENEALOGIA DO DIÁRIO

*Um dia sem escrita parece um dia perdido ou criminosamente abortado, um dever omitido, uma vocação traída.*

Zygmunt Bauman

No percurso histórico do gênero diarístico, os primeiros representantes da prática se perderam, em virtude da precariedade dos suportes que os abarcaram até a industrialização e democratização do papel. Todavia, segundo Philippe Lejeune (2008), é possível vislumbrar seu modelo estrutural nos primeiros livros de contabilidade (*livres de raison*), existentes já entre os antigos egípcios, posto que ambos sejam meios de controlar o tempo, como asseveraria o teórico francês cotejando os livros de contabilidade do banqueiro Jucundus (20-62 d.C.), encontrados em Pompeia, com os diários de Catherine Pozzi (1882- 1934) e Johann Heuchel (?) (2008, p. 261). Para Lejeune<sup>1</sup>:

O formato do livro de contabilidade provavelmente serviu como inspiração ou modelo aos diários menos financeiros e mais pessoais que as pessoas mantinham de suas outras “propriedades” na era moderna. No século XIV, o primeiro “livro de família” dos comerciantes florentinos eram provenientes de seus livros de contabilidade, os quais são a origem do que conhecemos como “*livres de raison*” (o termo latino *ratio* significa “contabilidade”). Alguns diários religiosos escritos por garotas, no século XIX, eram organizados em colunas como os livros de contabilidade. Elas usavam uma página para cada semana, uma linha para cada dia, com duas colunas, um “V” marcado para as vitórias (sobre o Demônio), um “D” marcado para as derrotas, com o total de uma e outra ao rodapé da página. No início do século XIX, Marc-Antoine Jullien sugeriu que os jovens deveriam gerenciar suas vidas usando do mesmo modo um sistema comercial. E quantas pessoas, até hoje, ainda mantêm seus diários pessoais em livros razão ou agendas? (LEJEUNE, 2009, p. 51)

Cynthia Gannett (1992), em conformidade com outros teóricos, aponta quatro *protodiários* ou *pré-diários*<sup>2</sup>, termos aventados por Robert A. Fothergill (apud, GANNETT,

<sup>1</sup> “The form of the account book probably acted as an inspiration or model for the less financial and more personal journals that people began keeping of their other “properties” in the modern era. In the fourteenth century, the first “family books” of the Florentine merchants were an offshoot of their account books. That is the origin of what are known as “*livres de raison*” (the Latin *ratio* meaning “account”). Some religious journals kept by girls in the nineteenth century are laid out in columns like account books. They used one page for each week, one line for each day with two columns, one marked “V” for victories (over the Devil) and the other marked “D” for defeats, with the total at the bottom. In the early nineteenth century, Marc-Antoine Jullien<sup>1</sup> suggested that young people should manage their daily lives using a commercial system. And how many people, even today, still keep their personal diaries in ledgers or datebooks?” (LEJEUNE, 2009, p. 51).

<sup>2</sup> Nesta dissertação, o termo *protodiário* diz respeito às quatro práticas remotas que envolveram o nascimento do gênero; o termo *diário*, àquelas desenvolvidas a partir do século XVIII, ocasião em que ele adquiriu contornos mais definidos.

1992), como indicadores da origem plural do gênero: diário público; diário de viagem; diário de notas (ou bloco de notas), no qual se reuniam anotações atinentes ao conhecimento, amplamente considerado, para auxiliar a prática de estudo e o desenvolvimento intelectual; e diário de consciência ou espiritual. Atualmente, os diários integram combinações dessas atividades pré-diarísticas tradicionais, as quais, a partir da modernidade, evoluíram para copiosas novas vertentes, contudo sem nunca se dirimirem (GANNETT, 1992, p. 105).

Os volumes de *Cadernos de Lanzarote*, de José Saramago, são representativos dessa fusão, pois, afora terem incluído em si as quatro matrizes aludidas, transcenderam-nas por meio de outras áreas de observação igualmente agregadas a esse gênero de livre reflexão e indômita composição formal. A entrada a seguir, relativa ao dia 27 de Janeiro de 1996, na qual Pilar del Río (1950), e não Saramago, registra as experiências iniciais da viagem realizada com o autor para o Brasil, revela traços de uma das vertentes primordiais referidas, o *diário de viagem*, além de já assinalar certa transgressão quanto ao gênero, em razão de Saramago compartilhar, *ipsis litteris*, o próprio diário com outrem. Conquanto o gênero tenha surgido de experiências coletivas, na contemporaneidade, semelhante abertura só se tornou recorrente posteriormente, por volta do final dos anos de 1990, com o advento dos diários virtuais ou *blogs*:

*Diário de viagem de Pilar:*

De noites doces todos temos experiências. Agora, noites doces propriamente ditas, sem metáforas nem segundos sentidos, não devem ser tão frequentes assim, uma vez que nem toda a gente adormece com um bombom na boca. O sonífero que tinha tomado para suportar com certa dignidade o peso do avião foi tão eficaz que nem me deixou acabar o bombom que uma hospedeira havia oferecido. Despertei várias vezes quando as turbulências faziam galopar o avião, mas, como tinha o cérebro anestesiado, nem senti pavor nem provoqueei o pânico colectivo tantas vezes temido pelo pessoal de voo que teve a desgraça de encontrar-me como passageira. Sem consciência de perigo, sem nenhuma classe de consciência, o corpo todo saboreava o chocolate, uma volta na boca e outra vez a dormir, até ao seguinte solavanco aéreo, um leve despertar, um novo saborear, e assim toda a noite. Nunca um bombom durou tanto nem uma noite foi tão doce. Propriamente falando. (SARAMAGO, 1999, p. 35)

Os diários públicos (*public journals*) correspondem à origem mais remota do gênero, sendo tão antigos quanto à própria escrita. De acordo com Gannett (1992), placas de argila, localizadas na Suméria, datam aproximadamente de 3000 a.C. (1992, p. 108). Os *public journals* eram instrumentos de organização, sobretudo financeira, da vida cotidiana, por isso estavam relacionados em particular às anotações de receitas e despesas. Além do *livre de raison*, compreendiam listas de racionamento, contas domésticas (entre os romanos, *Commentari*), transações de órgãos públicos, diários de bordo (*ship's logs*), registros de

campanhas militares e expedições científicas, listas de nomes de divindades, listas de tributos e transações, crônicas familiares, históricas e políticas.

Vislumbram-se resquícios do diário público também em *Cadernos de Lanzarote*, principalmente na ocasião em que o autor registra dados precisos atinentes às vendagens de suas obras, fazendo uma espécie de balanço entre as várias edições de trabalhos aclamados pelo público, além de divulgá-los a leitores que eventualmente os desconheçam, sobretudo no que concerne aos títulos mais antigos, como *Memorial do Convento* (2013), publicado pela primeira vez em 1982: “Chegou uma cópia da segunda edição de *In Nomine Dei*. Mais cinco mil exemplares, que se vão juntar aos dez mil da edição inicial.” (SARAMAGO, 1998a, p. 16).

Diaristas contemporâneos a José Saramago, como Susan Sontag (1933-2004), valeram-se mais sistematicamente da herança dos diários públicos para planejar o cotidiano de maneira satisfatória: a diarista, afora listas de livros a serem comprados (e lidos) ou hábitos a serem evitados (a arrogância, por exemplo), registrava quando deveria lavar o cabelo, bem como entradas para lembrá-la de se assear com regularidade. Semelhante a um livro de contabilidade, Sontag realizava *a posteriori* um acerto de contas, incorporando às entradas antigas comentários mais recentes, com o propósito de atestar para si se as atividades planejadas haviam sido concretizadas.

#### Experimentos + exercícios

1. mascar
2. sentir texturas, objetos
3. controlar os ombros (baixando os ombros)
4. descruzar as pernas
5. respirar mais fundo
6. não tocar tanto na minha cara
7. banho *todo* dia (já tive grande progresso nos últimos seis meses)
8. Cuidado com a arrogância da noite de terça-feira—irritabilidade—depressão. É o Jacob [Taubes]. [Ele é] substituto de P[hilip] + o seminário. Para mim, dar aula é masturbação intelectual. (SONTAG, 2009, p. 317-318)

O diário de viagem (e exploração) representa a segunda origem mais longínqua do gênero. A partir do século X, no continente asiático, principalmente em países como China e Japão, ele se tornou um importante instrumento de observação para sacerdotes e oficiais durante viagens. Gannett (1992) analisa que esses diários não só oferecem valiosas informações sobre a geografia dos lugares percorridos, contemplando minuciosas descrições relativas à fauna e flora, assim como curiosidades sobre os povos nativos, mas também

registros emocionantes que oscilam entre sentimentos conflitantes, como a coragem e o desespero (1992, p. 108).

Já no século XVII, na Europa, o diário de viagem desempenhou papel importante na educação de jovens rapazes (*gentlemen*), o que significa igualmente que as mulheres permaneceram afugentadas da prática ainda por mais alguns séculos, contrariando a ideia geral, empregada pejorativamente, de que o gênero é em essência uma atividade feminina. Conforme Fothergill (1974), o diário de viagem atuou como “rito de passagem”, isto é, exercício de observação e reflexão que tencionava preparar exclusivamente os homens para exercer uma “vida racionalmente ordenada”. Como exemplo, o teórico inglês cita Francis Bacon (1561-1626), que, no ensaio *Of Travel* (2010), apresentou recomendações aos jovens viajantes sobre como empregar adequadamente os diários para desenvolverem hábitos que incluíssem a observação, a descrição e a reflexão, segundo Bacon, fundamentais ao desenvolvimento da racionalidade (FOTHERGILL, 1974, p. 15). Gannett (1992) acrescenta que o diário de viagem passou a ser largamente praticado desde então e alcançou notável popularidade no século XXI: o diário moderno, conquanto exceda os limites de sua origem multimoda (GANNETT, 1992, p. 105), é justamente uma espécie de combinação e recombinação dos protodiários que o precederam historicamente. *Cadernos de Lanzarote* legitima a referida assertiva, como já observado, por incorporar o *diário de viagem* às entradas, como demonstra o fragmento do *Diário IV* (1999), de José Saramago, no qual Pilar del Río comenta a respeito de Brasília:

Encontrámos a algazarra brasileira, mil músicas sobrepondo-se umas às outras, gente conversando em todos os tons possíveis, e todos acima da média, crianças correndo entre as mesas, criados simpáticos e de pouca memória, pessoas tomando sol de qualquer modo e feitio, outras fazendo desporto de manutenção ou exibição de músculo, ou simplesmente entretidas com a algaravia geral, ou contemplando um lago que parecia ter nascido com o mundo. Logo soube que é fruto da imaginação e do trabalho dos homens, que desviaram dois rios para que se pudessem produzir cenas bucólicas como estas. (SARAMAGO, 1999, p. 35-36)

Cronologicamente, a terceira vertente do gênero diz respeito ao livro de notas (*commonplace book*). Associados principalmente à criação e aos estudos de maneira geral (*self-study*), as anotações revelam apontamentos sobre diversos assuntos, tais como observações e impressões acerca de leituras executadas pelo diarista; citações relevantes e até mesmo esboços de obras artísticas (personagens, enredos, pinturas, contos) e científicas: a teoria evolucionista, de Charles Darwin (1809-1882), encontra-se delineada em cinco diários de notas, os quais o acompanhavam pontualmente durante as viagens (JOHNSON, 2011, p. 45).

Na ocasião em que surgiram, os *commonplace books* foram essenciais ao trabalho acadêmico, em consequência de que os livros impressos, fundamentais às atividades especulativas, apenas recentemente deixaram de ser raros e dispendiosos (GANNETT, 1992, p. 109). Além de informações recolhidas em bibliotecas, geralmente particulares e pouco acessíveis naquela época, os adeptos da prática registravam ideias e pensamentos. O diário de notas (bloco ou livro de notas) ainda hoje é empregado com função similar entre estudantes e intelectuais. Na atualidade, todavia, às entradas com esta finalidade acrescentam-se outras de ordem diversa, as quais tanto podem resgatar as funções de outros protodiários, como também servir às novas necessidades do diarista e seu tempo, reiterando a ideia central deste subcapítulo: o diário moderno, representado nesta dissertação por *Cadernos de Lanzarote*, ainda dialoga com a tradição do gênero.

Bertolt Brecht (1898-1956), Frida Kahlo (1907-1954), Jack Kerouac (1922-1969), José Saramago (1922-2010), Katherine Mansfield (1888-1923), Lima Barreto (1881-1922), Virginia Woolf (1882-1941), entre outras personalidades literárias, beneficiaram-se mais intensamente deste último protodiário, conciliando-o às entradas com o intuito de estabelecer um espaço regular de reflexão e experimentação desprendidas, que proporcionasse o desenvolvimento intelecto-criativo de ideias ainda elementares. À exceção de Saramago, os diaristas aludidos tiveram os respectivos diários publicados postumamente, o que pode ter contribuído (ou gerado a ilusão) para que os comentários neles consumados se revelassem mais autênticos, ou até mesmo mais sinceros, em comparação a diários planejados para a publicação. Contudo essa particularidade será avaliada mais adequadamente durante a análise do *corpus*, uma vez que ela entrevê discussões complexas quanto à ausência de destinador diverso do próprio diarista, sugerida pelo gênero em sua modalidade autêntica.

Os *commonplace books* também estão presentes em *Cadernos de Lanzarote*, sobretudo no que tange a esboços preliminares de trabalhos crítico-literários. Similares aos antigos *hypomnemata*, a variedade do conteúdo, assim como da forma, é tão legítima quanto os demais gêneros (crônica, conto, romance, drama, poema) que abrigaram a produção intelectual e criativa de José Saramago:

Na sua acepção técnica, os *hypomnemata* podiam ser livros de contabilidade, registros notariais, cadernos pessoais que serviram de agenda. O seu uso como livro de vida, guia de conduta, parece ter-se tornado coisa corrente entre um público cultivado. Neles eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e ações de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior. (FOUCAULT, 2009, p. 134-135)

O autor usou os diários de notas não somente para auxiliá-lo a escrever *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), ruminando a respeito de aspectos formais intrincados do romance, ou publicar, por intermédio de várias entradas, *O conto burocrático do capitão do porto e do director da alfândega* (SARAMAGO, 1999, p. 13-18), mas também para apresentar ideias sobre política, vida, memória, morte e outros tópicos intimamente concatenados ao seu grande tema, a Literatura - esta vista por vieses multifacetados. Ela é centralizadora dos demais temas contemplados em *Cadernos de Lanzarote*, posto que as experiências de vida (viagens, amizades, perdas, congressos) do autor apareçam conjugadas ao ofício de escritor. O fragmento a seguir, por exemplo, leva à discussão a ideia que Saramago defendia quanto à figura do narrador. Para ele, o autor é o único que exerce função narrativa real na obra de ficção, de modo que na entrada relativa ao dia 7 de Fevereiro de 1995, o diarista registra algumas considerações, a fim de consubstanciar sua visão polêmica quanto a esse tradicional elemento narrativo:

[...] alguns professores de Letras, em geral, e de Teoria da Literatura, em particular, têm acolhido com simpatia – mas sem que se deixem abalar nas suas certezas científicas – a minha ousada afirmação de que a figura do Narrador não existe, e de que só o Autor exerce função narrativa real na obra de ficção, qualquer que ela seja: romance, conto ou teatro. E quando (indo procurar auxílio a uma duvidosa, ou pelo menos problemática, correspondência das artes) me atrevo a observar que entre um quadro e a pessoa que o contempla não há outra mediação que não seja a do pintor, e que não é possível localizar uma figura de narrador na *Guernica* ou na *Ronda da Noite*, responderam-me que, sendo as artes distintas, distintas também teriam de ser as regras que as definem e as leis que as governam. Esta resposta parece querer ignorar o facto, a meu ver fundamental, de que não há, objectivamente, nenhuma essencial diferença entre a mão que encaminha o pincel ou o vaporizador sobre o suporte e a mão que desenha as letras no papel ou as faz aparecer no mostrador do computador, que uma e outra são, com adestramento e eficácia semelhantes, prolongamentos de um cérebro e de uma consciência, mãos que são, uma e outra, ferramentas mecânicas e sensitivas capazes de composições e ordenações, sem mais barreiras ou intermediários que os da fisiologia e da psicologia. (SARAMAGO, 1998a, p. 476-477)

No entanto a prática primordial que trouxe notáveis contribuições ao gênero é atribuível ao diário espiritual (*spiritual journal*), que, à exceção da Igreja Católica, a partir do século XVII, serviu aos interesses de alguns grupos religiosos, como protestantes, metodistas e quacres, com o objetivo de promover o autoexame espiritual, assim como autoavaliações de conduta. Neste caso, a escrita proporcionava o retrospecto de ações e pensamentos específicos, alusivos ao comportamento e à consciência em relação a Deus e sua obra no mundo (GANETTE, 1992, p. 110). O incentivo do diário espiritual às atividades autorreflexivas corroborou com o caráter privativo, essencialmente íntimo, adquirido pelo diário moderno, uma vez que, substituindo o interlocutor, na figura do confessor ou

conselheiro espiritual, o diário se apresentava como mediador direto entre criatura e criador e, *a posteriori*, do ser humano frente a si mesmo.

Eis uma coisa a observar para se ter a certeza de não pecar. Que cada um de nós note e escreva as acções e os movimentos da nossa alma, como que para no-los dar naturalmente a conhecer e que estejamos certos que, por vergonha de sermos conhecidos, deixaremos de pecar e de trazer no coração o que quer que seja de perverso. Pois quem consente ser visto quando peca, e após ter pecado, não prefere mentir para ocultar a sua falta? Não fornicaríamos diante de testemunhas. Do mesmo modo, escrevendo os nossos pensamentos como se os tivéssemos de comunicar naturalmente, melhor nos defenderemos dos pensamentos impuros por vergonha de os termos conhecido. Que a escrita tome o lugar dos companheiros de ascese: de tanto enrubescermos por escrever como por sermos vistos, abstenhamo-nos de todo o mau pensamento. Disciplinando-os dessa forma, poderemos reduzir o corpo à servidão e frustrar as astúcias do inimigo. (ANASTÁCIO, *apud* FOUCAULT, 2009, p. 129-130)

Contudo a Igreja Católica se antagonizou a essa atividade autônoma de reflexão até o final do século XVIII, o que justifica o desenvolvimento tardio do gênero em regiões europeias onde o catolicismo foi adotado como religião oficial. Na América do Norte, por outro lado, os diários espirituais, essencialmente protestantes, assim como os diários de viagem, constituem a manifestação literária mais arcaica do continente. Ambos os protodiários correspondem aos primeiros registros escritos consumados em terras americanas, firmando as origens de uma tradição que se mantém até os dias de hoje. Na América do Sul, ao menos no Brasil, as epístolas equivalem aos primeiros textos escritos no país, as quais, de certo modo, também podem ser consideradas protodiários, pois que ambos os gêneros tenham se entrecruzado intimamente, deixando contribuições importantes principalmente para o gênero diarístico.

Tendo em consideração os protodiários, verifica-se que os primeiros registros escritos alusivos à vida do eu já existiam na Antiguidade, embora ainda não houvesse o costume de se manter diários com uma atividade regular. Afinal, segundo Alexandra Johnson (2011), o “instinto de registrar a vida e os pensamentos diariamente é tão antigo quanto à escrita. Algumas formas de diários sobrevivem esculpidas em cuneiforme, outras pintadas à mão em hieróglifos, assim como gravadas em tábuas de madeira. A história dos diários é a história da própria consciência.” (JOHNSON, 2011, p. 17) <sup>3</sup>.

A partir de trabalho de Philippe Lejeune parcialmente inédito no Brasil, *On Diary* (2009), serão apresentados alguns exemplos de protodiários, assim como o período em que

---

<sup>3</sup> “The Instinct to record daily life and thoughts is as ancient as handwriting. Some forms of diaries survive chiseled in cuneiform. Hand painted in hieroglyphs. Etched on wooden tablets. The history of diaries is the history of consciousness itself.” (JOHNSON, 2011, p. 17).

foram praticados mais intensamente, com vistas a delimitar o surgimento de uma vertente e outra, além de prosseguir com o percurso histórico da genealogia do gênero pretendido neste subcapítulo. O decurso chegará até o século XXI, em razão de que José Saramago, afora a própria tradição, também experimentou outras facetas do gênero em *Cadernos de Lanzarote*, de modo que os diários saramaguianos, longe de serem íntimos, figuram uma miscelânea de tendências e motivos, como os *hypomnemata*:

Por mais pessoais que sejam, estes *hypomnemata* não devem porém ser entendidos como diários íntimos, ou como aqueles relatos de experiências espirituais (tentações, lutas, fracassos e vitórias) que poderão ser encontrados na literatura cristã ulterior. Não constituem uma “narrativa de si mesmo”; não têm por objetivo trazer à luz do dia as arcana *conscientiae* cuja confissão – oral ou escrita – possui valor de purificação. O movimento que visam efectuar é inverso desse: trata-se, não de perseguir o indizível, não de revelar o que está oculto, mas, pelo contrário, de captar o já dito; reunir aquilo que pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si. (FOUCAULT, 2009, p. 137)

Philippe Lejeune (2009) acrescenta que os registros civis também são representativos dos *diários públicos*, portanto protodiários nos quais a sociedade historicamente tem assentado os fatos mais íntimos de seus membros, tais como nascimentos, casamentos e mortes. Para o teórico, bem como para Gannett, práticas como essa foram basilares para o gênero, posto que já demonstrassem o interesse em registrar, através da escrita, a vida do eu. Já existentes na Antiguidade, entre egípcios e romanos, os registros civis desapareceram durante a Idade Média, contudo foram reestabelecidos na França em 1539, de modo que, até o século XVI, o gênero diarístico foi fundamentalmente utilizado para versar sobre “assuntos da comunidade” (*community affair*) (2009, p. 52). Por essa razão, justifica-se igualmente a classificação *public diaries* atribuída à prática naquele momento.

Em *Cadernos de Lanzarote*, entreveem-se entradas similares aos registros civis, quando Saramago dedica algumas notas à memória de colegas de profissão que morreram na ocasião em que o autor escrevia os diários: as entradas se assemelham a obituários:

Sempre se morre demasiado cedo. Miguel Torga sai do mundo aos 87 anos, depois de uma longa e dolorosa doença. [...] Achava que havia em Torga algo que eu gostaria de ter, e não tinha: o direito ganho por uma obra com uma dimensão em todos os sentidos fora do comum, a música profunda de uma sabedoria que nascera da vida e que à vida voltava, para se tornarem, ambas, mais ricas e generosas. Que Torga não era generoso, dizem-me. Mas eu falo de outra generosidade, a que se estranha nesse movimento vaivém que em raríssimos casos une o homem à sua terra e a terra toda ao homem. (SARAMAGO, 1998a, p. 459-460)

Na Roma Antiga, existiram outros protodiários. Segundo Lejeune (2009), naquele período, a maioria dos chefes de família portavam dois diários públicos: os livros de contabilidade (conhecidos como *codex* ou *tabulae, accepti et expense*) e as crônicas familiares

(*commentaria*), as quais contemplavam eventos domésticos de menor importância. As anotações eram realizadas singularmente por secretários os quais se concentravam em contabilizar (*account books*) os ganhos ou as perdas das propriedades de seus patrões. Da mesma forma, apontavam paralelamente quais haviam sido os acontecimentos expressivos relativos à vida familiar (*chronicles*), assim como ao seu entorno, abrangendo sobretudo a política local. As referências ao período aludido são principalmente literárias, porque, devido aos suportes perecíveis, poucos protodiários romanos foram encontrados. (LEJEUNE, 2009, p. 52).

Como observa Lejeune, em *Satíricon* (2008), obra ficcional escrita em torno dos anos 62 e 66 d.C, Petronio (27 d.C. – 66 d.C.) deixa entrever as práticas remotas mencionadas quando um secretário lê para personagem Trimalquião os principais episódios ocorridos em seus domínios:

Mas quem interrompeu todo aquele entusiasmo de dançar foi um secretário, que leu em voz alta como se fosse o *Diário de Roma*:  
 “Sétimo dia antes das calendas de sextiles: na propriedade de Cumas, que é de Trimalquião, nasceram trinta meninos e quarenta meninas; no terreiro onde foram batidos, foram recolhidos ao celeiro quinhentos mil módios de trigo; foram amansados quinhentos bois. No mesmo dia: o escravo Mitridates foi pregado na cruz por ter falado mal do gênio de nosso Gaio. No mesmo dia: dez milhões de sestércios foram recolhidos ao cofre pois não puderam ser aplicados. No mesmo dia: nos jardins de Pompeu ocorreu um incêndio que teve início na casa do administrador Nasta.”. (PETRÔNIO, 2008, p. 72)

No fragmento, o narrador também relaciona a mixórdia entre crônica familiar e livro de contabilidade ao *Diário de Roma* (conhecido igualmente pelos nomes *Vrbis Acta*; *Acta Populi*; *Acta Diurna*; *Publica*, *Vrbana*). Imprensa local organizada por Júlio César (100 a.C. – 44 a.C.), o *Diário de Roma* tinha o objetivo de divulgar os acontecimentos públicos mais significativos do Império Romano à população, tais como conquistas territoriais, crimes e leis, além de eventos alusivos à vida cotidiana (AQUATI, 2008, p. 72). Lejeune acrescenta que os romanos preservavam registros sobre os diversos setores da vida pública: registros civis, atas de eleições, atas militares, apontamentos de viagens, no entanto ainda se desconhece qual o suporte e de que maneira ele era utilizado a fim de fazer as notícias chegarem aos habitantes (LEJEUNE, 2009, p. 52).

Ainda em *Satíricon*, outros acontecimentos cotidianos das personagens se tornaram dignos de nota, com o propósito de não serem esquecidos com o transcorrer do tempo, antecipando, assim, uma das funções mais significativas do diário moderno: permanecer, mesmo que isso desafie a transitoriedade imanente à vida. Quanto ao fragmento abaixo,

verifica-se que o registro é feito na presença dos convidados, e não secretamente, além de envolver um incidente coletivo. Na Antiguidade, não havia protodiários plenamente íntimos ou sigilosos por meio dos quais se registrassem as impressões de mundo mais recônditas do eu. Conforme Lejeune, a origem do gênero é de caráter essencialmente coletivo e público. Progressivamente, concatenados às transformações de cada época, os diários se dirigiram do mesmo modo às esferas privada, individual, bem como a mais secreta intimidade (2008, p. 261).

[...] o rapaz despencou em cima de Trimalquião. Foi berreiro de todos os escravos, e não menos dos convidados, não por causa de um homem tão insuportável cujo pescoço quebrado veriam com prazer, mas porque o jantar acabaria mal: eles teriam um morto alheio para chorar, sem necessidade. Os médicos acorreram, pois o próprio Trimalquião carregava nos gemidos e se deitava sobre o braço como se o tivesse quebrado; [...] Quanto ao rapaz que caíra, ele se arrastava já há algum tempo aos nossos pés, pedindo perdão. Para mim aquilo era péssimo, pois eu desconfiava que, por meio de alguma palhaçada, aquelas súplicas estivessem preparando um desfecho teatral. [...]

— Bem – disse Trimalquião -, não convém que esta ocasião passe sem guardar uma lembrança escrita.

Pediu imediatamente tabuinhas para escrever e, sem grandes reflexões, recitou as seguintes elucubrações:

*O que não esperas acontece pelas costas/ e, acima de nós, Fortuna cuida de seus afazeres./ Portanto, dá-nos vinhos falernos, ó escravo!* (PETRÔNIO, 2008, p. 74-75)

À vista disso, Lejeune entende que não existiam apontamentos individualizados quanto à realidade ou ao eu na Antiguidade, assim como na Idade Média, pois os registros envolviam não a vida de quem verdadeiramente os escrevia, mas a de um grupo de pessoas sendo conscientemente observadas por um subordinado, posto que os secretários fossem escravos. Além disso, os diários serviam a um propósito prático: a manutenção e a organização da vida em sociedade. Eles regulavam atividades comuns ao coletivo, como a religião, a política e a economia. Até mesmo as crônicas familiares são acentuadas pela objetividade em relação aos episódios descritos. Os diários começaram a ser reformulados somente a partir de mudanças epistemológicas que acompanharam a Renascença e a Reforma Religiosa, embora o caráter público do gênero, assim como a função de manutenção da vida cotidiana, tenha permanecido (GANNETT, 1992, p. 148). A discrição, comumente associada ao gênero hoje, foi adquirida somente alguns séculos mais tarde.

A epístola também se aproximou ao gênero diarístico, conforme é conhecido atualmente, em razão de que, por tantas vezes, a correspondência endereçada a outrem servia muito mais como um espaço, ou até mesmo uma desculpa, à autorreflexão ou autorreferência escritas (LEJEUNE, 2009, p. 53).

Como lembra Lejeune, desde o século VI a.C., por obra de Pitágoras (570 a.C. - 495 a.C.), *Golden Verses* (2007), já havia exercícios autorreflexivos, não obstante serem exclusivamente mentais; ou ainda, graças a Sócrates (469 a.C. – 399 a.C.), corporizados por intermédio de diálogos estabelecidos diretamente com o outro. Logo a autorreflexão já existia, porém ainda não estava relacionada à escrita. Como se deixou ver, tais exercícios essencialmente escritos apenas se tornaram possíveis por meio dos protodiários espirituais a partir do século XVII. Assim sendo a epístola foi um dos primeiros gêneros exclusivamente escritos com o qual se pôde atingir certo grau de consciência quanto a si, mesmo quando se alegava dissimuladamente apenas dialogar com o destinatário. Por essa razão, há manifestas relações entre ambos os gêneros, de modo que elas foram imprescindíveis aos diários, contribuindo, assim como os protodiários espirituais, com o aspecto privativo adquirido pelo gênero, além do diálogo direcionado a si como o outro.

Lejeune localizou correspondências, a partir do século XVIII, nas quais a remetente, Manon Phlippon (?), afirmava que suas cartas, endereçadas à amiga Sophie Cannet (?), eram um pretexto para pensar sobre si mesma, visto que escrevê-las diretamente a si, como nos diários, seria algo próximo da loucura: “Não se sinta tão presunçosa por ter notícias minhas com tanta frequência. Não estou escrevendo para você, embora eu esteja escrevendo para você [...]” (PHILIPPON, apud LEJEUNE, 2009, p. 95) <sup>4</sup>.

Os limites entre o diário moderno e a epístola são difíceis de estabelecer, porque ambos dividem harmoniosamente o espaço das entradas, permutando as funções de um pelo outro: José Saramago amiúde acrescia às entradas cartas de leitores, assim como de outros escritores (principalmente Jorge Amado), para divulgá-las, em sinal de agradecimento ou indignação, mas principalmente para respondê-las, de modo que os diários serviam ao autor como canal de interlocução explícito, conseqüentemente agregando a si a função de correspondência direta com outrem, tal como nas epístolas. As cartas também serviram como motivos para reflexão, sobretudo a respeito de obras publicadas pelo autor: críticas positivas ou negativas suscitavam a oportunidade de repensar personagens e enredos, bem como defendê-los, quando Saramago julgava incoerente a apreciação de seus leitores especializados ou não. A publicação de *Cadernos de Lanzarote* permitiu ao autor não somente sair em defesa de romances polêmicos, como *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (2005), duramente criticado

---

<sup>4</sup> “Don’t feel too smug about having news from me so often. I am not writing for you, although I am writing to you [...]” (PHILIPPON, apud LEJEUNE, 2009, p. 95).

em cartas de leitores, não pelo caráter artístico da obra, contudo por questões meramente ideológicas, mas também se dirigir aos críticos na ocasião da publicação de *Diário I* (1998a), o qual foi aclamado unicamente como expressão de narcisismo do autor.

Esta carta também vem pedir-me que escreva um livro. A diferença, em relação a outras, percebi-a eu subitamente quando, ao terminar a leitura, me senti como se tivesse a irrecusável obrigação de o escrever, como se algum dia houvesse assumido esse compromisso e a carta estivesse a pedir-me contas da falta de cumprimento da minha palavra. A história é, simplesmente, a de um homem que já morreu. Dele dizem-me que era «magro, alegre, cínico, feroz, poeta», que quem o conheceu não o esquecerá nunca. Que a sua vida foi bela. Dizem-me também: «Alguém teria de contar isto. Você saberia, que acha? Como se faz um livro? Como se recria um personagem? Existe? Inventa-se? Ou pega-se em pequenos nada de outras gentes e faz-se nascer um príncipe?» E mais: «Assim, esta vida ficaria a boiar no tempo, como a sua Jangada de Pedra, um outro Cristo evangelizador caseiro, sem as empolgantes subidas aos céus do catecismo.» E sugere: que se eu me decidisse a escrever o livro, se ele fosse um êxito, se ganhasse dinheiro, poderia dar alguma coisa à família necessitada... Termina dizendo: «Esta minha ideia é louca, mas não tenho outra – grande – de lembrar e homenagear o meu Amigo. Não sei escrever, não tenho dinheiro, não sei esculpir nem pintar a dor e o vácuo. »

Li a carta com um nó na garganta e quase não acreditava no que lia. Como é que se pode esperar tanto de uma pessoa, esta, ainda por cima com a inconfessada esperança de ser atendido? Claro que não farei esse livro (e como o faria eu?), mas sei que vou viver por uns tempos com o remorso absurdo de não o ter escrito e de ser a causa inocente de uma decepção sem remédio. Inocente porque estou sem culpa, mas então porquê esta impressão angustiosa de ter faltado a um dever? (SARAMAGO, 1998a, p. 195-197)

Antes do Renascimento, as atividades realizadas no âmbito familiar e social eram praticadas com vistas a aprazer exclusivamente o divino, uma vez que a autossatisfação do eu não era considerada legítima. Nesta atmosfera intelectual, acentuada pelo teocentrismo, era impensável que homens e mulheres, entre suas ocupações, incluíssem o hábito de registrar eventos ou reflexões sobre si mesmos, salvo se as mesmas apresentassem fins religiosos, sobretudo de contenção do mal, o que também só se tornou possível por volta do século XVII, na Europa, em consequência do protestantismo. Anteriormente ao Humanismo Renascentista, pensava-se que cada indivíduo fosse apenas mais um representante de uma humanidade essencialmente comum, o qual se distinguia de seus vizinhos apenas por suas ações externas, empreendidas para aumentar a glória de Deus, e não a si mesmo (DOBBS, 1974, p. 18).

Na Ásia, entretanto, desde o século X, era comum manter livros de travesseiro e/ou cabeceira (*pillow books*), ou seja, folhas avulsas, inclusive já coloridas (lilases, verdes, brancas), nas quais se escreviam sigilosamente poemas, acontecimentos e impressões gerais sobre pessoas e costumes. Não só o suporte, o papel, como igualmente o espaço privado se mostraram acessíveis séculos antes neste continente em relação à Europa (MALLON, *apud* GANNETT, 1992, p. 125).

Uma das figuras mais representativas desse período é Sei Shônagon (966 d.C. - 1017), que, em *O Livro do Travesseiro* (2013), registrou apreciações diversas sobre pessoas (algumas ilustres, como a Consorte Imperial Teishi (1013-1094), de quem era dama de companhia no Palácio Imperial); hábitos correntes (vestimentas, cores preciosas: roxo e suas matizes, relações entre homens e mulheres, datas comemorativas); religião (ritos budistas); lugares (jardins, paisagens); além de deixar ver, por meio de suas crônicas diárias, uma sociedade intensamente hierarquizada na qual as lutas por poder e mobilidade social eram constantes.

Para encontros secretos de amantes, no verão é mais agradável. Como a noite é muito curta, a manhã chega sem termos dormido nada. Todos os recintos permanecem abertos dando uma sensação de frescor. Como sempre resta algo a falar, ficamos em confidências e é excitante que um corvo a sobrevoar grasnando alto dê a impressão de estarmos sendo observados.

Ou ainda, no frio intenso de noites de inverno, é agradável estar com uma pessoa amada, encolhidos sob as cobertas, e ouvir o grave som de um sino que parece vir das profundezas. (SHÔNAGON, 2013, p. 153)

Os fragmentos não são datados, o que os prende a uma espécie de “eterno presente”, como comenta Philippe Lejeune quanto às igualmente não datadas *Meditações* (1995), de Marco Aurélio (121 d.C.- 180 d.C.). As anotações de Sei Shônagon são caracterizadas por liberdade de forma e conteúdo: a autora não só registrou aquilo que fosse captado pelos seus sentidos, mas igualmente julgou e criticou o que estivesse em inconsonância com sua cultura e posição social privilegiada.

Em razão dos nomes abertamente citados, bem como dos detalhes da exposição, essas folhas avulsas eram secretas, conquanto tenham sido encontradas e divulgadas publicamente ainda em vida da autora, o que não a impediu de continuar com os relatos pessoais, interrompendo-os apenas após a morte da Consorte Imperial Teishi (WAKISAKA; CORDARO, 2013, p. 11). A seguir, Shônagon, além de anotar aquilo que deveria ser “desprezado”, revela o caráter essencialmente sigiloso dos de seus comentários:

Coisas que são desprezadas. Pessoas feias e de mau caráter. Cola de arroz cozido apodrecida. São coisas que todas as pessoas evitam, mas nem por isso vou deixar de registrá-las. Elas existem no mundo, como ainda a remanescente tenaz de bambu no cerimonial fúnebre. Esta brochura não foi escrita para as pessoas lerem e eu me propus a nela anotar inclusive as coisas estranhas e detestadas. (SHÔNAGON, 2013, p. 273)

Para Tristine Rainer (2004), os *livros de travesseiro* são protodiários similares aos diários modernos no que tange à forma e ao conteúdo, mas principalmente quanto à sigilosidade e ao caráter pessoal dos registros. Conduziram o gênero a um desenvolvimento substancialmente sofisticado séculos antes em contraposição à Europa. A teórica comenta que

os primeiros diários destituídos de anotações em particular históricas foram escritos por mulheres da corte japonesa durante o século X. Embora não fosse uma atividade apenas feminina, já que havia exemplos análogos mantidos por homens, as mulheres deixaram entrever certa expressão pessoal que, além da própria realidade externa, explorava subjetivamente fantasias e ficções. Como o diário moderno, as entradas dos diários japoneses eram realizadas de acordo com aquilo que Rainer chama de “calendário interno”, isto é, anotações alinhadas aos sentimentos e necessidades do diarista, e não à obrigação da constância: ainda segundo Rainer, um clássico diário japonês continha apenas uma entrada a cada sete anos (RAINER, 2004, p. 5).

Na China, o sigilo da escrita diarística feminina era intensificado por meio de uma linguagem secreta – o *nushu*, cujo significado é “escrita de mulher” – conhecida apenas pelas mulheres: “Ao longo dos séculos, os diaristas têm feito notáveis esforços para garantir a própria privacidade. Há um milênio, na região oeste da província de Hunan, China, as mulheres têm escrito em Nushu, uma linguagem secreta de diário conhecida apenas por elas.” (JOHNSON, 2001, p. 56)<sup>5</sup>.

O *nushu* não era uma língua, porém uma maneira distinta, incompreensível aos homens, de se escrever o mandarim. Há poucos registros neste código, porque os manuscritos foram queimados ou enterrados com as diaristas. A última mulher que lia e escrevia em *nushu*, Yang Huanyi (1909-2004), morreu no ano de 2004. No entanto, em 1999, lançou-se o documentário *Nushu: a Hidden Language of Women in China* (1999), de Yue-Qing Yang, o qual, com a contribuição de Yang Huanyi, trouxe à luz o papel de resistência desempenhado por esse código de escrita do eu na vida de mulheres subjugadas pela dominação masculina; função ainda reconhecível em outras épocas entre várias escritoras diaristas, como Fanny Burney (1752-1840), Dorothy Wordsworth (1771-1855), Sofia Tolstói (1844-1919), Virginia Woolf (1882-1941), Katherine Mansfield (1888-1923), Anaïs Nin (1903–1977), Simone de Beauvoir (1908-1986), Sylvia Plath (1932–1963) e Susan Sontag (1933-2004).

Um dos primeiros protodiários de viagem preservados, segundo Alexandra Johnson (2011), também foi escrito por um chinês, Li Ao (?), entre os séculos XI e XII.

Li Ao viajaria 2.500 milhas em seis meses. A última parada: o exílio da remota Kuang Prefecture. No momento em que chegou ao sul da China, ele deixaria ao mundo o primeiro diário de viagem preservado do mundo, *Diário de minha vinda para o sul*. Enquanto existem fragmentos de antigos relatos de viagem - o Boudeaux

---

<sup>5</sup> “Over the centuries, diarists have gone to great lengths to ensure privacy. For a millennium in the western region of China’s Hunan province, women have written in Nushu, a secret diary language known only to them.” (JOHNSON, 2001, p. 56).

Pilgrim deixou o primeiro relato de viagem cristã da Terra Santa, em 333 d.C. - o diário de Li Ao antecipa a onda de registros de viagens e diários que tiveram sua verdadeira origem nos séculos XI e XII. (JOHNSON, 2011, p. 35-36)<sup>6</sup>

Ásia e Europa exibem notáveis diferenças no que diz respeito ao florescimento do gênero diarístico, visto que, enquanto alguns países, como a França, mantiveram-se resistentes a ele até o século XVIII, sobretudo por influência e controle da Igreja Católica; no Japão e na China, por outro lado, ele já era trivial desde o século X. No entanto o episódio não revela maior acessibilidade das mulheres à zona de influência cultural na Ásia, como se poderia supor, já que os diários foram por séculos a única possibilidade de expressão feminina no continente. Composições relativas a outras formas literárias lhes foram censuradas, assim como no Ocidente (GANNETT, 1992, p. 125).

O desenvolvimento do gênero foi irregular mesmo dentro do território europeu: a França esteve por mais de um século obsoleta quanto ao desenvolvimento dos protodiários, assim como dos diários mais modernos, em relação a países como Alemanha e Inglaterra. Lejeune observa que não localizou protodiários espirituais publicados durante o período clássico, que compreende os séculos XVI e XVII, em bibliotecas francesas (LEJEUNE, 2009, p. 62).

Além da mentalidade e interesses da época, a privacidade também era incompatível em consequência das circunstâncias de escrita existentes até a segunda metade da Idade Média no Ocidente. Leitura e escrita eram práticas principalmente orais desde a Antiguidade, considerando que os chefes de família romanos ditavam aos secretários o que deveria ser registrado nos diários públicos. A leitura silenciosa se tornaria possível somente por intermédio dos manuscritos (LEJEUNE, 2009, p. 57).

Brian Dobbs (1974) informa que, no século XIV, na Irlanda, os manuscritos também serviram como suporte a diários rudimentares escritos em gaélico. Escribas eram contratados por patronos ou instituições eclesiásticas para copiar, em manuscritos, obras originais. Contudo, segundo o teórico, embora o corpo do texto pertencesse àqueles que pagassem pelo trabalho, alguns escribas compreendiam que as margens do texto lhes cabiam, de modo que acresciam a elas anotações pessoais, principalmente queixas: “William Magfindgail escreveu

---

<sup>6</sup> “Li Ao would travel 2,500 miles in six months, the last stop in exile in remote Kuang Prefecture. By the time he arrived in southern China, he’d leave the world’s first surviving travel diary, *Diary of My Coming to the South*.

While fragments of earlier travel accounts exist – the Boudeaux Pilgrim left the first Christian travel account of the Holy Land in AD 333- Li Ao’s diary anticipates the flurry of travel logs and journals that had their true origins in the eleventh and twelfth centuries.” (JOHNSON, 2011, p. 35-36).

[...] é um grande tormento manter-se apenas com água na sexta-feira da Paixão, com o excelente vinho que há na casa conosco... A maldição sobre ti, ó caneta...” (DOBBS, 1974, p. 13)<sup>7</sup>.

Na opinião de Alexandra Johnson (2011), compartilhada por Lejeune, é notória a importância do suporte, sobretudo o papel, para as transformações do gênero:

Suas datas estão inevitavelmente ligadas a invenções, tais como papel e impressão, bem como os microchips, os quais permitiram aos registros privados e diários sobreviver em grande número. Se inúmeros diários antigos se perderam, não é surpreendente que aqueles que sobreviveram tivessem sido mantidos por diaristas mais capazes de assegurar a sua proteção e longevidade. Os primeiros diaristas tinham algo significativo para registrar - a própria história. (JOHNSON, 2011, p. 18)<sup>8</sup>

Embora não tenha sido o único fator, o novo suporte, barato e mais leve, também contribuiu para o florescimento da escrita diarística durante a Renascença, na Europa; tornando-a notavelmente acessível àqueles que dela quisessem usufruir no âmbito religioso, educacional ou até mesmo por razões singularmente pessoais. O papel, em virtude de ser fácil de manusear em relação às tábuas e aos pergaminhos, atendeu mais prontamente as necessidades de privacidade e discrição conquistadas pelo gênero. A título de exemplo, antes da criação do papel, monges, os quais praticavam exercícios espirituais comumente recorrendo a protodiários, carregavam tábuas de madeira fixadas ao cinto de suas vestimentas; inviabilizando, em tal caso, qualquer reserva no que diz respeito à atividade referida (LEJEUNE, 2009, p. 57).

[...] papel substituiu o pergaminho porque era mais barato e mais fácil de ser utilizado para a impressão. Mais importante, muito antes disso, o papel já havia acabado com as tábuas. Por volta de 1500, elas tinham caído completamente em desuso na Europa. O papel era leve, oferecia espaço ilimitado de escrita e, embora menos durável que o pergaminho, ele era muito mais durável que as tábuas: tinha a longevidade ao seu favor. Ele revolucionou o sistema de escrita comum em áreas como a administração, o comércio, assim como a academia. (Lejeune, 2009, p. 57)<sup>9</sup>

<sup>7</sup> “William Magfindgaill wrote [...] it is a great torment to be keeping the Friday of the Passion on water, with the excellent wine which there is in the house with us... A curse on thee, O pen...” (DOBBS, 1974, p. 13).

<sup>8</sup> “Its dates are inevitably tied to inventions such as paper and print, and now microchip, which have allowed daily private records to survive in vast numbers. If innumerable ancient diaries have been lost, it’s not surprising that those that survived were kept by diarists most able to ensure their protection and longevity. The earliest diarists had something significant to record – history itself.” (JOHNSON, 2011, p. 18).

<sup>9</sup> “[...] paper superseded parchment because it was cheaper and easier to use in printing. More importantly, long before that, paper had killed the tablet. By 1500, tablets had almost completely fallen out of use in Europe. Paper was lightweight, offered unlimited writing space, and though less durable than parchment, was much more durable than tablets: it had longevity on its side. It revolutionized the system of ordinary writing in administration, commerce, and academia.” (LEJEUNE, 2009, p. 57).

Possivelmente, o papel foi um dos elementos que contribuiu para que China e Japão, além do hábito de leitura comum a ambos, cultivassem protodiários similares aos diários modernos, em relação tanto à forma quanto à privacidade, precedendo em séculos a Europa: nos registros de Sei Shônagon, verificam-se informações a respeito da leitura no século X as quais revelam que ela foi amplamente difundida sobretudo na corte. Bilhetes cifrados com trechos de poemas eram utilizados pela autora para comunicar-se com admiradores, assim como mostrar conhecimento frente à Consorte Imperial e às demais damas de companhia: trocar mensagens pessoais, recorrendo a poemas famosos, era uma espécie de jogo entre homens e mulheres, que regulava as relações, posto que mostrasse erudição e cultura. Uma tábua de madeira ou qualquer outro suporte análogo inviabilizariam as práticas ora mencionadas, pois que leitura e escrita seriam hábitos substancialmente limitados a grupos seletos, tal como o foram na Europa, onde o conhecimento era acessível apenas a monges e homens de poder.

Não respondi e enviei-lhe u pedaço de alga envolto em papel.

Pois mais tarde Norimitsu apareceu e disse: “Fui pressionado a noite inteira e tive que ficar vagando com ele por aí. Ficou tão obcecado que não estou mais suportando. Por falar nisso, por que não me respondestes à carta e me enviastes uma mera lasca de alga? Que pacote estranho! E lá isso é coisa de se mandar a alguém? Por acaso houve algum engano?” Fiquei muito irritada ao saber que ele não compreendera a minha mensagem, e nem respondi. Tomei um pedaço de papel do estojo e escrevi em um canto: Jamais reveleis/ A morada passageira/ Da mergulhadora/ Não vos lembrou da promessa / A lasca de alga enviada?

E ia entregar-lhe, quando ele o rejeitou abandonando o pedaço de papel com o seu leque e dizendo: “Escrevestes-me um poema? Pois não vou lê-lo”, escapuliu. (SHÔNAGON, 2013, p. 175)

Entre os teóricos Philippe Lejeune, Béatrice Didier (via Lejeune e Rocha), Alexandra Johnson, Brian Dobbs, Thomas Mallon, Cinthia Gannett, assim como outros consultados para esta dissertação, há consenso quanto ao momento histórico no qual a prática de manter diários, com pontual regularidade, surgiu no contexto Europeu, conquanto ainda não se trate dos diários conforme conhecidos na atualidade. Esse momento ocorreu no Renascimento, em razão dos séculos XIV e XVI apresentarem, além de novas mentalidades (como o humanismo e o individualismo), novas invenções (o papel, o relógio e o calendário anual), as quais revolucionaram as relações até então existentes. Gannett acrescenta que o período mencionado também aproxima o gênero diarístico do ensaio, da autobiografia e, posteriormente, do próprio romance, o qual surge por volta dessa mesma época, posto que sejam provenientes de circunstâncias notavelmente acentuadas pela investigação intelectual, assim como pela autoconsciência. Os diários portavam consigo hábitos críticos associados à

observação atenta, bem como às reflexões sobre o mundo físico, social e interior dos sentidos e da sensibilidade, tal como os gêneros citados (GANNETT, 2009, p. 113).

A invenção do relógio, igualmente no século XIV, provocou do mesmo modo modificações significativas ao gênero, pois modificou consideravelmente a experiência do homem em relação ao tempo, o qual desde então tem se tornado cada vez mais escasso e valioso.

[...] foi apenas na segunda metade do século XVIII que a relação das pessoas com o tempo começou a se parecer com a nossa: as pessoas nem sempre tiveram relógios em suas casas ou usaram-nos em seus pulsos para medir o uso que faziam do tempo. Elas também nem sempre tiveram agendas para planejar o futuro (as agendas surgiram em meados do século XVIII). Precisa-se do prelo para impressão das agendas. Precisa-se de papel antes que se possa escrever em um caderno. (LEJEUNE, 2009, p. 80)<sup>10</sup>

Outros três fatores significativos ao gênero são o calendário anual, introduzido na França no século XVI, a agenda (*datebook*) e o almanaque, ambos na forma de livros de contabilidade, os quais, mais intensamente no século XVIII, começaram a ser comercializados com espaços em branco para cada dia do ano, o que possibilitou que lhes fossem realizadas quaisquer anotações, desde compromissos até registros mais pessoais.

[...] a nossa forma de experimentar o tempo (planejamento os nossos dias, organizando o futuro, recordando o nosso passado) é um fato histórico muito relativo. Foi apenas na segunda metade do século XVIII que o tempo assumiu uma forma próxima àquela que conhecemos e ele ainda está mudando com uma velocidade impressionante. Manter um diário está claramente relacionado com esta revolução: a prática de manter um diário pessoal surgiu na Europa entre o final da Idade Média e o do século XVIII, ao mesmo tempo em que o relógio mecânico estava sendo desenvolvido, bem como o calendário anual e agenda de compromissos surgiam. (LEJEUNE, 2009, p. 58)<sup>11</sup>

Sendo a origem do gênero diarístico traçada, nesta dissertação, principalmente à luz de considerações de Philippe Lejeune, é necessário esclarecer que o crítico elegeu como *corpus* de trabalho o cenário francês, logo há singularidades não contempladas, no que tange ao gênero, alusivas a outros países europeus, assim como em referência aos demais continentes.

---

<sup>10</sup> “[...] it was only in the second half of the eighteenth century that people’s relationship with lived time began to resemble our own. People did not always have clocks in their houses or wear watches on their wrists in order to measure their use of time. Nor did they always have datebooks to plan the future (the date book appeared in the mid-eighteenth century). You need the printing press to make datebooks. You need paper before you can write in a notebook.” (LEJEUNE, 2009, 80).

<sup>11</sup> “[...] the way we experience time (planning our days, organizing our future, recalling our past) is a highly relative historical fact. It was only in the second half of the eighteenth century that time took on a form close to the one we know. And it is still changing with incredible speed. Keeping a diary is clearly related to this revolution. The practice of keeping a personal journal emerged in Europe between the late Middle Ages and the eighteenth century, at the same time as the mechanical clock was been developed, on the hand, and in conjunction with the appearance of the annual calendar and the datebook on the other.” (LEJEUNE, 2009, p. 58).

Protodiários e diários se desenvolveram distintamente em cada região em especial devido às dessemelhantes influências religiosas: os protodiários espirituais, por exemplo, popularizaram-se na França apenas no final do século XVIII; no entanto, na Alemanha, eles já eram largamente praticados desde o século XVII, o que é comprovado pelo número expressivo de diários espirituais encontrados nos arquivos de bibliotecas. Possivelmente, as influências religiosas justifiquem também, e mais uma vez, a precedência do gênero na Ásia, onde o budismo, em oposição principalmente ao catolicismo, legitimava práticas que promovessem a autoconsciência, posto que fossem necessárias ao autoconhecimento.

Com o propósito de justificar tais variações no continente europeu, o próprio Lejeune apontou como possíveis fatores as diferenças ideológicas verificáveis entre o catolicismo e o protestantismo (LEJEUNE, 2009, p. 75). Na França, bem como em outras regiões, como já se deixou ver, o catolicismo se manteve em oposição à escrita diarística até o século XIX. Antes disso, qualquer prática autoconsciente, relacionada à escrita ou não, era declarada perigosa e diabólica: Lejeune, consultando o guia espiritual *Advice for avoiding certain illusions* (?), verificou que os comentários apontavam o diário como uma prática de risco que poderia conduzir seus adeptos ao orgulho e à autoindulgência, de tal forma que o gênero era considerado uma ocasião para pecar (LEJEUNE, 2009, p. 66).

Os próprios diários espirituais, quando praticados no século XIX, na França, ainda não eram privativos, no sentido de sigilosos, em razão de terem sido tutelados por um conselheiro espiritual, o qual tinha como função, após ler as anotações dos fiéis, escrever-lhes cartas por meio das quais pudesse controlar suas eventuais inquietações. Os devotos não escreviam para si mesmos, como ocorre no diário moderno, com o intuito de compreender o que os afligia sobre si ou o mundo, uma vez que havia um leitor real a quem se atribuía efetivamente a função de refletir sobre as angústias de outrem. Do mesmo modo, dúvidas no tocante ao divino, tal como era preconizado pela Igreja, eram consideradas um ato de fraqueza. Essa condição, implicitamente censória, decerto influenciou o conteúdo dos registros dos fiéis, contudo a busca por um guia espiritual, que os orientasse frente às debilidades, amenizaria a suposta falta, ou até mesmo ousadia, em relação à compreensão dos mistérios de Deus. Entrevê-se, portanto, que a abertura ao gênero tinha por finalidade manipular, e não oportunizar o autodesenvolvimento, assim como a autonomia no que concerne ao pensamento crítico.

Segundo Lejeune, o protestantismo incentivou mais abertamente a realização de

exercícios espirituais por meio de diários. O autoexame de consciência, assim como os diálogos endereçados a Deus, afora serem instigados, não eram mediados por conselheiros. Logo se verifica que as vertentes do cristianismo, na Europa, teriam contribuído ou procrastinado a prática e o desenvolvimento do gênero até o século XIX.

Béatrice Didier, em consonância com Lejeune, afirma que os diários seriam, na modernidade, o resultado da convergência de três fatores históricos: o cristianismo, salvo as ressalvas ora apresentadas, o individualismo e o capitalismo.

Do primeiro, o diário retém a atitude confessional, o desejo de purificação e absolvição, a regularidade da contrição que o aparenta à oração, o exame de consciência. Do segundo, a crença no indivíduo, o interesse no particular. E do terceiro, a sua forma de “balanço”, de livro de contas, visando preservar um capital de recordações, vivências, factos históricos, pessoas, lugares, etc. (DIDIER, *apud* ROCHA, 1992, p. 16)

O Renascimento, que compreende aproximadamente os séculos XIV a XVI, ofertou à escrita do eu, além de eficiente suporte, também o individualismo, o qual conduziria progressivamente o gênero à privacidade até o final da Idade Moderna. Dobbs (1974) acrescenta que o período aludido, marcado pela revalorização do conhecimento clássico, bem como por conceitos de liberdade de consciência, preconizados pela Reforma Religiosa, promoveu uma atmosfera propícia ao gênero diarístico, embora tenha sido um livro de ensaios, escrito em 1580 por Montaigne, o responsável por assinalar essa mudança de percepção da realidade (1974, p. 18).

Nos séculos XVIII e XIX, com o já esperado aval da Igreja Católica, obrigada a adequar-se às novas mentalidades a fim de não perder seus fiéis para outras correntes cristãs, os protodiários espirituais foram usados para novas finalidades, como a educação (resquício dos *commonplace books*) e a introspecção (resquício dos diários espirituais); diversificando, conseqüentemente, as funções e também o conteúdo do gênero: “A escrita diarística foi um gênero em muitos aspectos inconsciente quanto a si mesma até o início do século XIX, em consequência de que a maioria dos diários ainda não havia sido publicada, bem como circulado amplamente até então.” (GANNETT, 2009, p. 114)<sup>12</sup>.

Intelectuais engendraram ainda outras funções para os diários. Marc-Antoine Jullien (1775-1848), por exemplo, ensinava em ensaios de sua autoria, os quais conquistaram considerável recepção entre os diaristas da época, como alcançar a felicidade. Na época,

---

<sup>12</sup> “Diary written was a genre in many respects unaware of itself as such until the early nineteenth century, as most diaries were not published or circulated widely until then.” (GANNETTE, 2009, p. 114).

relacionavam-na ao autocontrole quanto ao tempo, porque as novas formas de experimentá-lo o haviam transformado consideravelmente, provocando a sensação de que ele nos escapava por completo, ocasionando certa frustração e alta ansiedade entre as sociedades mais modernas. Ainda se nota esse embate contra o tempo instituído na atualidade, em razão das 24 horas nos serem insuficientes para a realização de todas as tarefas impostas pelo cotidiano:

No programa de Jullien, a partir de sete anos de idade até os quatorze anos, o governante mantém um diário detalhado das atividades empreendidas pela criança, as quais ele faz com que a criança leia todos os dias. Assim, o jovem se acostuma a ver a si mesmo refletido no espelho de um texto. O governante, que provavelmente tem vários alunos, deve, assim, manter agendas paralelas durante anos. Quando os meninos chegarem aos catorze anos, o governante transfere esta tarefa a eles, mas, ao contrário do que seria de esperar, isto não significa que cada aluno mantém seu próprio diário: de fato, cada um deles escreve o seu próprio diário, assim como de seus companheiros, assumindo para si o antigo papel desempenhado pelo governante. Após um mês, delega-se a tarefa para outra pessoa. Não está claro em que momento um menino trata exclusivamente com o seu próprio diário e deixa de escrever o dos colegas. Mas, mesmo assim, o adolescente não é autônomo. A situação é reservada: ele mantém o seu próprio diário, mas deve dar-lhe a ler a quem o supervisiona - governante ou o pai. (LEJEUNE, 2009, p. 107)<sup>13</sup>

Os séculos XVIII e XIX, em consequência do Romantismo e da Psicologia, impulsionaram, no século XX, o *New Diary*, a tendência mais introspectiva do gênero. O diário como espaço seguro de exploração do eu, exercício de escrita terapêutico, um lugar propício ao desenvolvimento da criatividade e até mesmo uma prática oportuna ao crescimento pessoal devem muito ao encorajamento feito por ambos no que toca à livre expressão e à ênfase atribuída ao funcionamento da mente. O Romantismo incentivou, enquanto movimento cultural e literário, a expressão plena das emoções, assim como da sensibilidade; a Psicologia, com a ênfase na compreensão da estrutura da consciência, bem como do inconsciente, transformou as noções culturais até então conhecidas a respeito da natureza do eu. Tais transformações permitiram que os diaristas incorporassem mais livremente descrições íntimas da consciência mental e emocional.

Mudanças de pensamento quanto ao *status quo* manifestam-se comumente nos diários, como se percebe pela própria origem do gênero: eles têm acompanhado as descobertas

---

<sup>13</sup> “In Jullien’s program, from age of seven up to the age of fourteen, the governor keeps a detailed diary of the child’s activities, which he makes him read every other day. Thus the young boy gets used to seeing himself reflected in the mirror of a text. The governor, who probably has several pupils, must thus keep parallel diaries for years. When the boys reach fourteen, the governor hands over the task to them, but contrary to what might be expected, this does not mean that each pupil keeps his own diary: in fact, each of them in turn writes his own *and* his fellow-pupils diaries, this taking over the governor’s former role, and after one month, hands over the task to someone else. It is not clear at what moment a boy deals exclusively with his own diary and ceases to write that of the fellow pupils. But even then, the adolescent is not autonomous. The situation is reserved: he keeps his own diary but must give it to read to whomever supervises him – governor or father.” (LEJEUNE, 2009, p. 107).

empreendidas pela humanidade não somente frente ao mundo mas também a si mesmos. De certa maneira, eles traduzem os estágios bem como as preocupações relativas a cada período do desenvolvimento humano (GANNETT, 1992, p. 141).

De acordo com Lejeune, o diário moderno também se consagra em virtude do deslocamento da data do campo de enunciação para um lugar de destaque, antecedendo as entradas, como ocorre no gênero epistolar. Os protodiários apresentavam a data de ocorrência dos fatos e não a do registro escrito, conseqüentemente separando o enunciador de sua narrativa, posto que se apresentasse distante em relação aos eventos registrados, mesmo quando a narração ocorria na primeira pessoa do discurso. Segundo o teórico, na hipótese da data se relacionar apenas com o conteúdo que está sendo enunciado, e não com o instante da escrita, o ato da enunciação permanece silenciado (LEJEUNE, 2009, p. 80).

Nos protodiários, as datas apareciam dentro do corpo do texto, alinhadas à própria narrativa, e eventos ocorridos há apenas três horas eram descritos como se tivessem acontecido há séculos, em consequência do tempo verbal no pretérito, empregado na redação dos relatos. O passado e a forma da datação afastavam o diarista de sua própria narrativa. Deste modo, antes do século XVIII, entre o final da Idade Média e o início da Idade Moderna, era impraticável individualizar gêneros análogos como a História, a memória, a crônica, o livro de contabilidade e os diários. Além disso, as pessoas narravam os eventos sem os comentar. Quando se mencionava algo relativo às emoções, elas já estavam temporalmente distantes do eu, de modo que não havia marcas temático-formais claras que distinguissem um gênero do outro. A datação, fundamental ao gênero, uma vez que o relato cronológico é seu “pecado original”, consoante Lejeune, ainda não havia conquistado posição relevante na estrutura do gênero (LEJEUNE, 2009, p. 80): “Diz- frequentemente que o diário se define por um único traço: a datação. A ordem cronológica é o seu pecado original – e o nosso.” (LEJEUNE, 2008, p. 274).

No tocante aos diários, não só o nome do autor legitima o pacto de verdade frente a um possível leitor, o qual pode ser o próprio autor, mas igualmente a data, portanto ela é imprescindível ao gênero, sobretudo se o enunciador intenciona ser lido como diarista, e não como autobiógrafo, historiador ou memorialista: a simples inscrição da data cria sobre o texto, assim como sobre o leitor, um efeito de “sinceridade” (LEJEUNE, 2009, P. 87), tal como no que se refere à sua presença em documentos legais ou cartas.

O autor é, pois, um nome de pessoa, idêntico, que assume uma série de textos publicados diferentes. Ele extrai sua realidade da lista de suas primeiras obras,

frequentemente presente no próprio livro. A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja *identidade de nome* entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala. Esse é um critério muito simples, que define, além da autobiografia, todos os outros gêneros da literatura íntima (diário, auto-retrato, auto-ensaio). (LEJEUNE, 2008, p. 23-24)

No que concerne à importância da identidade do nome do autor em relação ao narrador e à personagem, evidente no corpo do texto ou em qualquer outro lugar (capa, título, subtítulo, prefácio, etc.), Gerard Genette (2009) acrescenta a relevância variável assumida por esse paratexto de acordo com o gênero ao qual se relaciona. Relativamente aos textos de ordem ficcional, sua influência é menos significativa; todavia, quanto aos gêneros autorreferenciais, ele é condição indispensável, posto que sua presença ou ausência interfira na leitura e recepção da audiência. Na ocasião em que Lejeune verificou a importância da tríade *autor-narrador-personagem* para o gênero autobiográfico, o escritor e crítico francês Serge Doubrovsky trouxe à luz *Fils* (1977), obra literária de autoficção na qual a identidade de nome não existe propositalmente, em consequência de que Doubrovsky pretendia demonstrar ser possível engendrar um texto autobiográfico sem recorrer àquela tríade (NORONHA, 2008, p. 7). Conforme Lejeune, a identificação deve aparecer em algum lugar do texto, até mesmo na forma de uma simples nota explicativa, se a intenção do autor é que o texto seja lido como não ficção. Caso contrário, o leitor empreenderá leitura diversa daquela esperada, dado que o pacto não tenha sido estabelecido entre o autor e seu público.

O nome do autor cumpre uma função contratual de importância muito variável conforme os gêneros: fraca ou nula na ficção, muito mais forte em todas as espécies de escritos referenciais, onde a credibilidade do testemunho, ou de sua transmissão, apoia-se amplamente na identidade da testemunha ou do relator. [...] o nome do autor não é um dado exterior e concorrente em relação ao contrato, mas um elemento constitutivo, cujo efeito se compõe com os de outros elementos, como a presença ou a ausência de uma indicação genérica – ou, como especifica o próprio Lejeune, essa ou aquela forma de *release*, ou de qualquer outra parte do paratexto. O contato genérico é constituído, de maneira mais ou menos coerente, pelo conjunto do paratexto e, mais amplamente, pela relação entre texto e paratexto; e o nome do autor, é claro, faz parte dele, “incluído dentro da barra que separa o texto e o extratexto”. (GENETTE, 2009, p. 42)

Ainda de acordo com Lejeune, além do individualismo renascentista, os diários se tornaram gradualmente privativos, a partir da segunda metade do século XVIII, igualmente graças à alteração do espírito da carta através da internalização do endereço (LEJEUNE, 2009, p. 85). Indivíduos reais, ao invés de conversarem com as paredes, dirigiam-se às pessoas próximas, oralmente ou por escrito, conversando ou por carta, até o dia em que perceberam ser possível dispensar a figura do outro no processo de comunicação. A epístola foi uma transição necessária para se alcançar essa independência quanto à presença do

interlocutor. A ideia de conversar ou escrever algo para si gerava tanto estranhamento que alguns diaristas inicialmente escreviam as entradas tal como se fossem cartas virtualmente endereçadas a alguém inexistente (às vezes, inacessível) ou a si (LEJEUNE, 2008, p. 313).

A princípio, a internalização foi realizada mediante o próprio suporte, no momento em que os diaristas começaram a endereçar as entradas ao próprio papel (cadernos, folhas avulsas), ao qual muito comumente atribuíam um nome ou apelido carinhoso: “Querida Kitty, vou começar imediatamente. Está tão calmo no momento: mamãe e papai saíram e Margot foi jogar ping-pong com alguns amigos”; “Eu acredito que você vai ficar um pouco surpresa com o fato de eu falar sobre meninos na minha idade.” (FRANK, 1993, p. 5)<sup>14</sup>. Depois, passaram a escrever para si mesmos, sem recorrer a subterfúgios, tal como se faz na atualidade.

O teórico acrescenta que as datas, elemento fundamental ao gênero, são neutras, no entanto, uma vez articuladas ao discurso, explícita ou implicitamente, elas se tornam parte do enunciado ou da enunciação:

A base do diário é a data. O primeiro gesto do diarista é anotá-la acima do que vai escrever. “Quarta-feira, 2 de março de 1898”, escreve Catherine Pozzi. Johann Heuchel é ainda mais preciso: “5.4.91 – sexta-feira, dez para meia-noite.” Chamamos “entrada” ou “registro” o que está escrito sob uma mesma data. Um diário sem data, a rigor, não passa de uma simples caderneta. A datação pode ser mais ou menos precisa ou espaçada, mas é capital. (LEJEUNE, 2008, p. 260)

A partir do século XVIII, apesar de ainda marginalizado pela crítica, o gênero não enfrentaria obstáculos que se opusessem ao desenvolvimento contínuo de suas nuances. O século XXI, por exemplo, assiste à adequação do gênero ao suporte virtual, ainda mais eficiente que o papel, posto que o espaço de escritura seja infinito (JOHNSON, 2011, p. 92). A essa altura, a estrutura altamente fragmentada do gênero também já havia sido incorporada à ficção, ainda que não tenha conseguido o mesmo efeito de leitura dos diários naturais, pois, segundo Lejeune, a narrativa ficcional pressupõe um enredo estruturado com começo, meio e fim; o diário, por seu turno, é um texto inacabado por excelência: “[...] *é escrito na ignorância do seu fim* e o trágico é que é sempre *lido* com conhecimento de seu fim, que pode, muitas vezes, ser simplesmente a morte...” (LEJEUNE, 2008, p. 286). Quanto a isso, pode-se mencionar um brasileiro: Machado de Assis (1839-1908), com a publicação de seu último romance, *Memorial de Aires* (1999), no ano de 1908, construiu sua narrativa por intermédio da estrutura do diário, recorrendo às entradas para materializar o enredo.

---

<sup>14</sup> “*Dear Kitty*<sup>14</sup>, I’ll start straight away. It is so peaceful at the moment, Mummy and Daddy are out and Margot has gone to play ping-pong with some friends.”; “I expect *you* will be rather surprised at the fact that I should talk of boy friends at my age.” (FRANK, 1993, p. 5).

A partir de 1970, por meio de novas vertentes crítico-ideológicas, como o pós-estruturalismo, a crítica psicanalítica, a crítica feminista e a teoria da recepção, o diário deixou de ser considerado um gênero de menor valor. Tais teorias reavaliaram conceitos até então estabelecidos, principalmente pelo *New Criticism*, relativamente ao cânone e à própria literariedade, como esclarece Gannett: “[...] *New Criticism* consagrou enorme valor às formas de escrita autônomas, autossuficientes, formais e deliberadamente astutas, enquanto desvalorizou vários outros tipos, incluindo os diários.” (GANNETT, 1992, p. 120) <sup>15</sup>. Ao quadro ora citado, acrescentam-se ainda outros gêneros discursivos, como as epístolas, as memórias, as autobiografias e os ensaios pessoais, que foram considerados do mesmo modo sublitteratura até aproximadamente a primeira metade do século XX.

Além da crítica, alguns artistas também os desvalorizaram, mesmo os tendo praticado durante toda a vida: Henri-Frédéric Amiel (1821-1881), apesar de ter legado à posteridade seu *Diário íntimo* (2013), que figura aproximadamente 173 cadernos manuscritos, teceu severos comentários ao gênero.

Se os carnívoros já são uma caça medíocre, porque vivem de outros seres vivos, o animal que vivesse dele próprio seria, sem dúvida, o pior de se comer. Um gato que corre atrás da sua própria cauda é, por outro lado, um bicho bem ridículo. Pois bem! um diário nos mostra justamente um indivíduo entregue a essas duas ocupações estéreis, perseguir-se ou degustar-se. (AMIEL, *apud* LEJEUNE, 2008, p. 266)

Como acrescenta Lejeune, ainda que tenha deixado vestígios do progresso histórico da humanidade, o gênero também já foi apontado como uma ameaça, em consequência de ser “uma forma de covardia com relação ao outro, um desvio hipócrita”, “punhalada à distância”, “bomba-relógio” [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 267). Afinal, a confidencialidade ofertada pelos diários contribuiu também para o registro de desavenças e mágoas relativos a pessoas próximas aos diaristas.

Não obstante as hostilidades sobre o gênero, ele continua sendo largamente praticado, por artistas e pessoas comuns, segundo mostram as crescentes publicações autorreferenciais (autobiografias, diários, memórias, cartas, entrevistas, perfis, confissões), assim como o número de vendas de diários em papelarias e estabelecimentos afins: “Dez milhões de diários são vendidos anualmente entre outubro e dezembro.” (JOHNSON, 2011, p. 11) <sup>16</sup>. No século

---

<sup>15</sup> “[...] *New Criticism* [...] placed enormous value on autonomous, self-contained, formal, and deliberately artful forms of writing, while devaluing several other kinds of writing, including diaries and journals.” (GANNETT, 1992, p. 120).

<sup>16</sup> “Ten million journals are sold annually between October and December.” (JOHNSON, 2011, p. 11).

XXI, há de se acrescentar o número expressivo de *blogs* e perfis em redes sociais, como Facebook, Instagram e Twitter, que surgem todos os dias (JOHNSON, 2011, p. 95).

O diário tornou-se conhecido do grande público, a partir do século XIX, por meio de publicações de homens diaristas: Leonardo da Vinci (1452-1519), John Evelyn (1620-1706), Samuel Pepys (1633-1703), Eugène Delacroix (1798-1863), Charles Darwin (1809-1862), Henri Frédéric Amiel (1821-1881), Leo Tolstói (1828-1910), Edgar Degas (1834-1917), Paul Gauguin (1848-1903), Sigmund Freud (1856-1939), Albert Einstein (1879-1955), Franz Kafka (1883-1924), Bertolt Brecht (1898-1956), Carl Gustav Jung (1875-1961), Lima Barreto (1881-1922), Humberto de Campos (1886-1934), Thomas Mann (1875-1955), Miguel Torga (1907-1995), Tennessee Williams (1911-1985), Lúcio Cardoso (1913-1968), Roland Barthes (1915-1980), Jack Kerouac (1922-1969), José Saramago (1922-2010), Andy Warhol (1928-1987), Zygmunt Bauman (1925), entre tantos outros não mencionados.

Em referência às mulheres, todavia, citar-se-iam somente alguns nomes conhecidos a partir do século XX, tais como Virginia Woolf (1882-1941), Katherine Mansfield (1888-1923), Sylvia Plath (1932-1963), Anaïs Nin (1903-1977) e Anne Frank (1929-1945). A discrepância se verifica não somente em razão do gênero ter sido, em sua origem, uma prática essencialmente masculina, mas também porque as tendências culturais, ou seja, o que deveria ou não ser valorizado socialmente, não era ditado por elas (GANNETT, 1992, p. 117), mas, sim, pelos homens. Há todo um contexto cultural e social, contemplando até mesmo o acesso ao conhecimento bem como às atividades intelecto-criativas, que lhes foi negado por séculos, refletindo inevitavelmente sobre as formas de criação escrita.

Como observa Gannett, os poucos nomes aludidos às diaristas revelam a histórica tensão entre os discursos masculino e feminino, entre aqueles cuja voz foi legitimada socialmente e os silenciados, pois que os homens decidiam o que deveria ser publicado ou valorizado culturalmente (GANNETT, 1992, p. 120), excluindo as mulheres de qualquer posição relevante. Nessas circunstâncias, manifestamente opressoras quanto ao desenvolvimento do feminino, poucas mulheres conseguiram se impor ao ponto de se tornarem conhecidas pelo grande público. Decerto, houve figuras transgressoras em todas as épocas, que não se acomodaram à arbitrariedade do machismo, todavia a própria História oficial contribuiu com o apagamento de seus vestígios – pelas razões já apresentadas.

Ainda consoante Gannett (1992), as transformações do gênero diarístico por meio do Romantismo e da Psicologia contribuíram da mesma forma para que o diário fosse utilizado

pelas mulheres apenas a partir do século XIX, embora de maneira pejorativa, em consequência do lugar-comum que correlaciona conteúdos mais sentimentais, sobretudo relativos à esfera privada, às mulheres – jamais aos homens. O caráter pejorativo mencionado corrobora a tensão entre os sexos: uma prática acessível às mulheres certamente seria menos complexa, inferior, em consequência de pouco prestígio, segundo o pensamento da época. O gênero, assim sendo, foi gradualmente se afastando de sua origem essencialmente masculina, adequando-se em particular às necessidades de grupos oprimidos, os quais não compreendiam somente mulheres, porém quaisquer indivíduos cujo direito de agir como sujeitos tivesse sido arrebatado:

Quando o diário pessoal se tornou cada vez mais afiliado a rigidamente demarcada esfera feminina no século XIX, ele provavelmente sofreu perda de prestígio, o que pode ter apressado a saída dos homens entre os praticantes do gênero, assim como contribuiu com o caráter pejorativo atribuído ao termo *diário* [...] (GANNETT, 1992, p. 141)<sup>17</sup>

Cinthia Gannett confronta, inclusive, a própria História da Literatura em Língua Inglesa, que atribuiu a Samuel Pepys (1633-1655) e John Evelyn (1620-1706) a paternidade do gênero a partir da Modernidade, quando, consoante pesquisas recentes, já existiam diários escritos por mulheres anteriores às publicações de ambos:

[...] quando chequei a enorme bibliografia comentada de William Matthews sobre diários publicados ou manuscritos de 1442 a 1942 (1980), britânicos e americanos, eu descobri que ele inclui algumas poucas mulheres diaristas. Mas, enquanto Matthews lista figuras como Lady Grace Mildmay (1570), Lady Margaret Hoby (1599), Lady (Anne Clifford) Pembroke (1616), e Sra. Alice Thornton (1625), as quais estavam escrevendo consideravelmente antes de Evelyn e Pepys, quase nenhuma destas mulheres são discutidas nas principais histórias do diário. Além disso, as mulheres diaristas sobre as quais se faz alguma menção recebem pouca atenção. Poucas mulheres são listadas, quer como representantes da tradição britânica ou americana. Em seu trabalho sobre os manuscritos americanos não publicados (1945), Matthews lista apenas seis mulheres entre duzentos diaristas. Embora seja bem possível que houvesse menos mulheres diaristas no início da tradição, é altamente improvável que os números listados nas obras bibliográficas tradicionais sejam um reflexo preciso da participação das mulheres na tradição do gênero [...] (GANNETT, 1992, p. 117)<sup>18</sup>

<sup>17</sup> “As the diary or personal journal became increasingly affiliated with the rigidly demarcated women’s sphere of the nineteenth century, it probably suffered a loss of prestige, which may well have hastened the departure of men from the ranks of its practitioners and contributed to the pejoration of the term *diary* [...]” (GANNETT, 1992, p. 141).

<sup>18</sup> “[...] when I checked William Matthews’s massive annotated bibliography of both British and American published and manuscript diaries from 1442 to 1942 (1980), I found that he includes a few very little women diarists. But, while Matthews lists such figures as Lady Grace Mildmay (1570), Lady Margaret Hoby (1599), Lady (Anne Clifford) Pembroke (1616), and Mrs. Alice Thornton (1625), all of whom were writing considerably before Evelyn and Pepys, almost none of these women are discussed in the major histories of the diary. And the one woman diarist who does receive mention gets very short shrift. All in all, very few women are listed, either as representatives of the British or the American traditions; in his work on unpublished American manuscripts

De sua origem até o século XXI, houve também a progressiva expansão do gênero às diversas áreas de conhecimento: da Literatura às Ciências Naturais. Johnson (2001, p. 94) acrescenta que parte considerável da teoria evolucionista de Charles Darwin (1809-1882) foi esboçada em cinco diários, os quais foram sendo preenchidos ao longo de suas viagens. Carl Gustav Jung (1875-1961) também preconizou sua teoria no que diz respeito ao inconsciente coletivo recorrendo ao gênero. Rainer comenta que Jung registrava em pequenos cadernos de capa preta (*Black Books*) sonhos e fantasias de figuras atuais, bem como de imagens e símbolos (RAINER, 2004, p. 7). A teórica afirma que o uso do gênero para o crescimento pessoal, assim como para exploração do potencial criativo, não teria sido possível sem o reconhecimento do subconsciente pela psicologia moderna, a livre experimentação da arte e a escrita contemporânea, além da popularização dos *insights* psicológicos e os conceitos de responsabilidade pessoal. Essas mudanças culturais largamente divulgadas viabilizaram que qualquer indivíduo mantivesse algum tipo de diário na contemporaneidade, que, em essência, é um livro pessoal no qual a criatividade, a experimentação e a autoterapia se promovem e se complementam. (RAINER, 2004, p. 2).

Retomando o trajeto histórico aqui proposto, o século XX, segundo Johnson (2011), foi significativo no que se refere à publicação de diários de escritores célebres, os quais, desde o século XIX, já atraía número considerável de leitores, aumentando igualmente a cifra de praticantes do gênero:

Se o diário de Pepys é o padrão-ouro para registrar a deriva solta de vida diária, então Virginia Woolf é a mãe da carga de minério, aguardando a transformação em trabalho criativo. De 1915 até sua morte em 1941, Woolf conseguiu atingir o retrato mais íntimo da vida de trabalho de um escritor do século XX - um lapso de tempo de uma diarista se movendo de escritora aspirante, em seus vinte e poucos anos, para uma romancista publicada [...] (JOHNSON, 2011, p. 62)<sup>19</sup>

As obras publicadas no período mencionado estavam principalmente relacionadas ao diário como instrumento de criação, uma das funções atribuídas ao *New Diary* (RAINER, 2004, p. 279). Diaristas como Sylvia Plath (2004), Katherine Mansfield (1996), Bertolt Brecht

---

(1945), Matthews lists only six women out the first two hundred diarists. While it is quite possible that there were fewer women diarists at the very beginning of the tradition, it is highly improbable that the numbers listed in the traditional bibliographic works are an accurate reflection of women's participation in a diary tradition [...]" (GANNETT, 1992, p. 117).

<sup>19</sup> "If Pepys' diary is the gold standard for recording the loose drifting of daily life, then Virginia Woolf's is the mother load of ore awaiting transformation into creative work. From 1915 until her death in 1941, Woolf achieved the twentieth-century' most intimate portrait of a writer's working life - a time-lapse look at a diarist moving from from aspiring writer in her mid-twenties to a published novelist [...]" (JOHNSON, 2011, p. 62).

(2002), Zygmunt Bauman (2012) e José Saramago (1998; 1999) serviram-se dos diários como espaço de criação e reflexão, ambos alinhados aos projetos criativo-intelectivos dos autores. Johnson acrescenta que entre os anos de 1920 e 1922, Katherine Mansfield revela entradas acentuadas pela corrida contra o tempo, em consequência do período compreender, ao mesmo tempo, o surgimento de suas melhores histórias e o avanço de sua tuberculose, doença que a mataria em 1923 (JOHNSON, 2011, p. 64). Virginia Woolf, por outro lado, relia antigas entradas, que se encontravam dispersas em aproximadamente 30 diários, com o propósito de encontrar material para a elaboração de suas obras:

A maior resistência de um diarista - reler entradas antigas - tornou-se uma espécie de ferramenta para a escritora. Enquanto escrevia *The Years*, ela retornou aos diários para obter detalhes sobre o pré-guerra em Londres. Seu diário de 1931-5 cobre quatro anos processo de escrita do romance - dez mudanças de título, dois anos de pesadelo relativos à revisão, assim como o corte de 700 para 420 páginas. (JOHNSON, 2011, p. 63)<sup>20</sup>

Os três últimos escritores referidos, Brecht, Bauman e Saramago, sequer registraram entradas senão aquelas relacionadas ao próprio trabalho ou às condições sócio-políticas de seu tempo. Eles legaram aos leitores, sua presumida audiência, retratos vivos de um período histórico e um ofício. No diário de Brecht, é possível não só encontrar apontamentos sobre o teatro moderno, mas também sobre o avanço do ideário nazista pela Europa (BRECHT, 2002, p. 183). Saramago, embora tenha apontado alguns eventos domésticos, revelou à posteridade principalmente a figura do escritor e do homem comprometido política e socialmente com seu tempo, tal como Brecht e Bauman. *Isto não é um diário*, publicado por Bauman em 2012, é um diário escrito sob a influência do *blog* de Saramago, como revelaria o sociólogo em entrevista concedida ao *blog* da editora Zahar, no dia 01 de Agosto de 2012:

Sim, de fato, o longo esforço de Saramago (sic) em manter por um ano um blog que comentasse regularmente os acontecimentos rotineiros, registrando suas próprias reflexões sobre os significados e a mensagem que eles continham, foi um esqueleto para pensar e uma forma de escrever que eu achei particularmente interessante para manter o rastro de nossas realidades permanentemente em mudança. O resultado, de qualquer forma, é um “livro de anotações” mais do que um “livro”: ele segue a trilha dos eventos, não um tema concebido previamente ou um desenho feito pelo autor. Assim, como em um diário, as entradas, por assim dizer, foram selecionadas conforme foram surgindo e não pela iniciativa do autor – mesmo porque a atenção e o interesse dos autores pinçam algumas notícias do fluxo, mas deixam outras passar sem registro. (BAUMAN, 2012b)

---

<sup>20</sup> “A diarist’s greatest resistance – rereading old entries – became a writer’s toll. While writing *The Years*, she returned for details about pre-war London. Her 1931-5 diary covers the novel’s four-year process – ten title changes, two years of nightmarish revision, cutting 700 down to 420 pages.” (JOHNSON, 2011, p. 63).

No tocante às mulheres, principalmente às escritoras, essa escrita secreta foi o primeiro instrumento com o qual elas registraram suas ambições criativas, além de se fazerem conhecer a si mesmas, autorizando-se, pois, o direito à voz enquanto artistas. Para muitas, como Virginia Woolf e Katherine Mansfield, o diário foi um espaço para o esboço de personagens, romances e contos (RAINER, 2004, p. 276).

Frida Kahlo (2012), em seu diário altamente visual, afora registros escritos, correspondentes à sua intimidade, obras e visões políticas, desenhou esboços que dialogam não apenas com os episódios inscritos, mas com suas telas. Frente às entradas viscerais da pintora mexicana, questões quanto ao valor ou desvalor artístico do gênero diarístico se tornam ainda mais irrelevantes: “Há seis meses amputaram-me a perna/ Torturaram-me durante séculos e em alguns momentos quase enlouqueci. Continuo a sentir vontade de me suicidar/ Diego é que me impede [...]” (KAHLO, 2012, p. 261). Formas e cores, ao compasso do calendário, trouxeram à luz a pluralidade e a intensidade de sua personalidade, como revelaria a entrada a seguir: “Quem diria que as manchas vivem e ajudam a viver? Tinta, sangue, cheiro. Não sei que tinta usar, qual delas gostaria de deixar desse modo o seu vestígio.” (KAHLO, 2012, p. 213).

Johnson (2011) observa que os diários de mulheres, sobretudo artistas, serviram como elemento crucial para desprender a criatividade e combater a inibição: as entradas comumente revelavam certa ambição artística e uma espécie de pedido de permissão para utilizarem o talento recôndito, em consequência de séculos de proibição literária. Para as mulheres, os diários ofertaram um primeiro esboço de confiança em relação a um ofício socialmente considerado masculino. Homens, como Albert Camus (1913-1960) e André Gide (1869-1951), contudo, refletiam sobre carreiras literárias já consolidadas, ponderando entre negócios e editores. (JOHNSON, 2011, p. 59).

Ainda no século mencionado, por meio de incentivos de Sigmund Freud (1856-1939) e Carl Jung (1875-1961), os diários começaram a ser usados como instrumento psicoterapêutico frente a vários distúrbios psicológicos, embora, em casos mais severos, como a esquizofrenia, a escrita diarística tenha de ser praticada cautelosamente, de acordo com a psicóloga Kathleen Adams (ADAMS, *apud* RAINER, 2004, p. 272).

Na minha observação, a liberdade irrestrita do *New Diary* é valiosa para o stress pós-traumático, depressão e transtornos de ansiedade. Atualmente, muitos psicólogos solicitam ou até mesmo exigem que seus pacientes mantenham um diário. Alguns profissionais recomendam exercícios específicos, como listar o quanto é parecido ou

contrário à própria mãe, assim como rever sonhos coletados sobre um tema específico. (RAINER, 2004, p. 272) <sup>21</sup>

O século XXI, por fim, é representativo da adequação do gênero ao espaço cibernético, o qual trouxe transformações à maneira que os indivíduos se relacionavam uns com os outros e, conseqüentemente, aos próprios diários: o sigilo em relação à privacidade, conquistado durante a Idade Moderna, tem se tornado cada vez mais opcional. Atualmente, diários secretos e públicos convivem harmoniosamente, servindo às necessidades particulares e plurais de cada diarista: “Durante séculos, os diaristas fizeram as pazes consigo mesmos na esfera privada. Agora, o diário cibernético e coletivo fecha-se aos outros, desfazendo amizades publicamente no Facebook. O diário digital se tornou uma arte de conexão e desconexão.” (JOHNSON, 2011, p. 96) <sup>22</sup>.

Na citação antes transcrita, Johnson chama a atenção para um fenômeno analisado por Zygmunt Bauman (1925): a “arte de conectar-se e desconectar-se” do outro, principalmente no tocante a relacionamentos amorosos, embora o quadro seja coextensivo a outras áreas de afetividade. Bauman observou que a tecnologia, sobretudo a internet, a despeito de ter reduzido as fronteiras até então existentes entre os indivíduos, por outro lado, modificou consideravelmente as relações humanas. A ausência de vínculos consistentes, em virtude da busca pela satisfação plena e constante, progressivamente está cedendo lugar a relacionamentos virtuais. Na rede, tornou-se mais rápido abster-se da presença do outro, por vezes considerada inconveniente: basta se desconectar ou “deletar”, termo constantemente utilizado no ciberespaço, aqueles que não respondam mais às expectativas do eu: “Desligados, precisam conectar-se... Nenhuma das conexões que venham a preencher a lacuna deixada pelos vínculos ausentes ou obsoletos tem, contudo, a garantia da permanência.” (BAUMAN, 2004, p. 7). À vista disso, o retorno à publicidade do gênero não significa, para Bauman, que as pessoas estejam mais aptas à introspecção. Para o autor, trata-se apenas de estabelecer uma comunicação frenética, expondo a privacidade a fim de não ser excluído do grupo: já não há mais nada fora do texto, como advertiria Bauman, citando Jacques Derrida (1930-2004):

---

<sup>21</sup> “In my observation the unrestricted freedom of the New Diary is valuable for post-traumatic stress, depression and anxiety disorders. Many psychologists today request or even require their clients keep a journal. Some practitioners recommend specific exercises, such as listing how one is like and unlike her mother or reviewing collected dreams on a particular theme.” (RAINER, 2004, p. 272).

<sup>22</sup> “For centuries, diarists made peace with themselves in private. Now the cyber collective diary neatly shuts others out, publicly unfriending on Facebook. The digital diary has made an art of connection and disconnection.” (JOHNSON, 2011, p. 96).

Não confundam a atual obsessão por confissões compulsivas com as confidências espalhafatosas sobre as quais Sennett nos advertia 30 anos atrás. O propósito de produzir sons e digitar mensagens não é mais submeter os recônditos da alma à inspeção e aprovação do parceiro. As palavras vocalizadas ou digitadas não mais se esforçam por relatar a viagem de descoberta espiritual. Como Chris Moss admiravelmente expôs (no *Guardian Weekend*), por meio de “nossas conversas em *chats*, telefones celulares, serviços de textos 24 horas”, “a introspecção é substituída por uma interação frenética e frívola que revela nossos segredos mais profundos juntamente com nossas listas de compras.” Permitam-me comentar, no entanto, que essa “interação”, embora frenética, pode não parecer tão frívola, uma vez que você perceba e tenha em mente que a questão – a única questão – é manter o *chat* funcionando. [...] Se você interromper a conversa, está fora. O silêncio equivale à exclusão. De fato, *il n’y a pas dehors du texte* – não há nada fora do texto -, embora não apenas no sentido pretendido por Derrida... (BAUMAN, 2004, p. 52)

No entanto, o século XXI assiste a mais uma prova de flexibilidade do gênero frente às exigências dos novos tempos, em virtude de sua recente adequação a novos suportes. Por meio de aparelhos eletrônicos conectados à rede, como computadores, celulares e tablets, os indivíduos se deixam conhecer e entram em contato com os eventos diários, às vezes em demasia íntimos, de pessoas de todas as partes do mundo (JOHNSON, 2011, p. 90). O próprio Vaticano, como aponta Johnson (2011), tem incentivado o uso das redes sociais entre os padres com o propósito de expandir as possibilidades de diálogo com os fiéis, sobretudo em relação às novas gerações, atraídas pelos influxos audiovisuais (JOHNSON, 2011, p. 90).

Neurocientistas têm estimulado do mesmo modo o hábito de se manter diários, posto que, segundo pesquisas, a escrita melhora o desempenho da memória e do sono, acelera o processo de cicatrização pós-cirúrgico, além de reduzir a carga viral de pacientes portadores do vírus da AIDS (JOHNSON, 2011, p. 91).

Como “agüentar” quando a vida submete-nos a uma prova terrível? Como transformar o “foro íntimo” em campo de defesa onde recuperamos as energias e buscamos forças? O diário íntimo pode trazer coragem e apoio. Johann Heuchel, que pode ser comparado a Hervé Guibert e a Anne Frank, iniciou o seu para suportar a espera de um transplante, sua única esperança de sobreviver. Alfred Dreyfus começou um caderno um dia depois de sua chegada à ilha do Diabo, onde viveria em condições morais e físicas opressivas. Através dele, Dreyfus pôde admoestar-se, restabelecer uma ligação imaginária com os ausentes, perscrutar o tempo e manter a dignidade. (LEJEUNE, 2008, p. 263-264)

Em oposição aos demais gêneros, sobretudo os secundários, de acordo com a classificação bakhtiniana (2006), um diário pode ser escrito por qualquer indivíduo, em razão dele não requerer habilidades estético-literárias elaboradas, em consequência de sua liberdade e permissividade quanto a erros gramaticais, lapsos e fragmentação: “Qualquer um se sente autorizado a manejar a língua como quiser, escrever sem medo de cometer erros. Pode-se escolher as regras do jogo.” (LEJEUNE, 2008, p. 264).

O diário como instrumento terapêutico, a princípio condenado e marginalizado, hoje também dispõe de embasamento científico.

Para conseguir isso, diaristas do século XXI estão redescobrimo uma tradição do século XVIII, alusiva a manter diários de gratidão. O que começou com os diários dos Quaker, tornou-se um dos pilares dos diários de longa data mantidos por Oprah. Eles se concentram naquilo que os psicólogos chamam de “atividade intencional”, isto é, o cérebro inculcar hábitos positivos. Os cientistas já comprovaram os seus benefícios para a saúde para lidar com artrite, bem como a recuperação pós-câncer de mama. (JOHNSON, 2011, p. 99)<sup>23</sup>

Quando o diarista registra episódios dramáticos, ele consegue reconstruir imagens e pensamentos dolorosos, modificando bioquimicamente o cérebro (JOHNSON, 2011, p. 98). Aqueles familiarizados com os avanços tecnológicos podem usufruir de *softwares* elaborados exclusivamente com o intuito de simular *on-line* o diário tradicional, embora por meio de mecanismos mais sofisticados, os quais incluem a possibilidade de anexar às entradas sons e imagens. Alguns programas ofertam, inclusive, uma espécie de senha, a qual poder ser compartilhada ou não com os usuários da rede; salvaguardando ao diarista, portanto, a possibilidade de preservar-se (JOHNSON, 2011, p. 91).

O diário virtual, ou *blog*, oportunizou ao diarista do século XXI tornar-se uma espécie de celebridade midiática, seguida por um público leitor, ou até mesmo por outros diaristas, alinhado aos seus interesses.

Qual é a principal obra que produzem os autores-narradores dos novos gêneros confessionais da internet? Tal obra é um personagem chamado *eu*, pois o que se cria e recria incessantemente nesses espaços interativos é a própria *personalidade*. Esta seria, pelo menos, uma das metas prioritárias de grande parte dessas imagens auto-referentes e desses textos intimistas que atordoam as telas dos computadores interconectados: permitir que seus autores se tornem celebridades, ou personagens decalcados nos padrões midiáticos. (SIBILIA, 2008, p. 233)

Antes do século XX, o diarista permanecia resguardado de apreciações censórias e lograva certa liberdade no conteúdo de seus registros: “Os gêneros e estilos íntimos se baseiam na máxima proximidade interior do falante com o destinatário do discurso (no limite, como que na fusão dos dois)” (BAKHTIN, 2006, p. 304).

Nessas circunstâncias, ele se sentia seguro ao expor questões demasiadamente íntimas, como aquelas relativas à sexualidade e ao corpo, dado que o único leitor pressuposto, ao menos enquanto estivesse vivo, seria o próprio diarista.

---

<sup>23</sup> “To achieve this, twenty-first-century diarists are rediscovering the eighteenth-century tradition of keeping gratitude journals. What started with Quaker diaries has become a mainstay of longtime journal keepers like Oprah. It focuses what psychologists call ‘intentional activity’, the brain instilling positive habits. Scientists have long proven its health benefits, from coping with arthritis to post-breast cancer recovery.” (JOHNSON, 2011, p. 99).

O discurso íntimo é impregnado de uma profunda confiança no destinatário, em sua simpatia— na sensibilidade a na boa vontade da sua compreensão responsiva. Nesse clima de profunda confiança, o falante abre as suas profundezas interiores. Isso determina a expressividade específica e a franqueza interior desses estilos (diferentemente da barulhenta franqueza de rua do discurso familiar). (BALHTIN, 2006, p. 304)

*On-line*, entretanto, é impossível se esconder de eventuais críticas e censuras em referencia às entradas: diariamente, há diaristas se retratando ou sendo processados em virtude de registros mal acolhidos pelos milhares de seguidores conectados à rede: “[...] é inegável que abundam as críticas impiedosas sobre a falta de competência literária nos confessionários da internet. Até porque não é esse o objetivo, pelo menos em sua maioria.” (SIBILIA, 2008, p. 236).

José Saramago, experiente em relação a diversos gêneros discursivos mais tradicionais, aventurou-se igualmente no diário virtual, fazendo de seu *blog*, *Outros Cadernos de Saramago*, principalmente um local de reflexão social. Em conformidade com *Cadernos de Lanzarote*, o autor explorou a atual visibilidade conferida ao gênero com o propósito de compor a imagem de escritor comprometido com sua arte e de homem engajado com o seu tempo, e não de artista-celebridade cuja intimidade está à venda. O escritor português soube separar as esferas pública e privada de sua vida em benefício do autor como poucos o fizeram até então.

Nos diários íntimos e nas trocas epistolares, contavam sua própria história e construía um *eu* no papel para fundar sua especificidade. Tais relatos de si eram costurados diariamente na solidão e no silêncio do quarto próprio, em intenso diálogo com a própria interioridade. Assim como ocorre hoje em dia com os novos recursos da web, os diários e as cartas também constituía úteis ferramentas para a autocriação, pois não apenas entreteciam as complexas redes intersubjetivas mas, sobretudo, permitiam edificar a singularidade individual de cada autor-narrador-personagem. Não se tratava mais, porém, nessas práticas do século XIX, de registros escritos sobre aquelas figuras ilustres que protagonizavam as biografias renascentistas: personagens extraordinários cuja ação no mundo era narrada para preservar sua lembrança na posteridade. Nestes casos, ao contrário, narrava-se para *ser* alguém extraordinário. (SIBILIA, 2008, p. 239-240)

Um e outro se afastam da espontaneidade e sinceridade ingênuas conferidas ao gênero. Tanto no *blog* quanto em seus diários tradicionais, as entradas de Saramago, mais que um espaço de expurgação ou busca pelo autoconhecimento, tal como o *New Diary*, são uma construção: o autor seleciona conscientemente aquilo que deve perdurar no transcorrer dos anos e da própria vida.

O espaço seguro, porque secreto, de exploração do eu, está se dissipando na *web*, uma vez que atualmente privacidade e fama são dois impulsos parecidos (JOHNSON, 20011, p. 97). Os diários, assim como outros gêneros autorreferencias, são produtos de consumo, como

lembra Clara Rocha (1992): “Autobiografias de desconhecidos e relatos pessoais de figuras públicas são, pois, produtos de consumo corrente nos nossos tempos de curiosidade *voyeurista*.” (ROCHA, 1992, p. 11). Os impactos dessa cônica exposição sobre os registros diarísticos são inquestionáveis e, certamente, conduzirão o gênero a desenvolver novas finalidades. Se acreditar na veracidade dos diários secretos já era uma ilusão; quanto aos virtuais, tornar-se-á impossível, em razão de que, por trás do espetáculo, há manifestamente aquilo que diaristas de todos os tempos tentaram esconder: a construção consciente de um eu a ser imortalizado.

O diário não é o registro de presentes sucessivos, aberto para um futuro indeterminado e fatalmente limitado pela morte. Desde o começo, ele programa a sua releitura. Talvez não seja lido de fato, mas poderia lê-lo. É um sinal de radar que enviamos ao futuro e que sentimos misteriosamente voltar para nós. Sem essa presença do futuro, não escreveríamos. O diário não dá acesso à contingência de um fim absurdo, mas à transcendência de uma ou várias releituras futuras. Não o imaginamos terminado, mas o vemos antes relido (por nós) ou lido (por outros). (LEJEUNE, 2008, p. 272)

O percurso sobre o nascimento e as modificações sofridas pelo gênero pretendeu trazer à luz principalmente a plasticidade de um discurso que, a despeito de conteúdo, sigilosidade e forma, manteve ao longo de séculos de existência sua função primordial: legar a um alterego futuro ou a um leitor pressuposto, desconhecido, vestígios de uma vida. O propósito em questão não é somente o de dar-se a conhecer à posteridade, imortalizando-se, mas também o de não suspender um possível diálogo com o porvir igualmente desconhecido. Os diários, em todas as suas formas e suportes, figuram registros subjetivos de épocas, valores, costumes, conflitos e anseios tipicamente humanos. Não só o compasso do calendário marca suas entradas, mas também a pulsação imanente à vida.

## 1. 2. Especificidades temático-estruturais do gênero

*Assim como as obras de arte, o diário só existe em um único exemplar.*

Philippe Lejeune

Embora os diários estejam inevitavelmente concatenados às exigências e transformações de cada época de sua longa existência, a prática do gênero não fixou limites temático-estruturais. Logo, forma e conteúdo são livres, como deixa ver Philippe Lejeune

(2008): “Nenhuma forma é imposta, nenhum conteúdo é obrigatório. É livre. A própria palavra “diário” é simples.” (LEJEUNE, 2008, p. 283). A liberdade do gênero consiste, entre outras coisas, em legitimar qualquer ato aparentemente transgressor – consciente ou não – com relação à língua e à escrita sem exigir *a posteriori* revisões e adequações. Erros ortográficos, equívocos sintáticos, repetições e contradições no que tange ao conteúdo são permitidos em consequência da expressão fluida do gênero: “O diário é um lugar onde não se tem medo de cometer erros ortográficos ou de ser estúpido. Contudo, desde que desenvolvemos o hábito vil de publicá-los, várias pessoas vestiram terno e gravata para escrever sobre sua vida privada.” (LEJEUNE, 2009, p. 175)<sup>24</sup>.

É possível, entretanto, reconhecer certas tendências distintivas entre os diários publicados e os preservados, enquanto manuscritos, em arquivos familiares ou em bibliotecas. Um diário é escrito, a princípio, para si mesmo, isto é, escreve-se principalmente para um eu futuro. O conteúdo das entradas dificilmente será lido e compreendido por um leitor diverso tal como o será por aquele que o registrou, pois que há referências implícitas não reconhecíveis pelo outro. Como lembra Lejeune (2009, p. 132), poucos diaristas iniciam suas primeiras entradas realizando uma espécie de apresentação, a qual compreenderia, por exemplo, referências acerca de sua personalidade ou aparência. Para eles, não há necessidade alguma de fazê-lo, dado que o texto é escrito principalmente para quem o escreve e, portanto, conhece as informações aludidas intimamente. Contudo, para um leitor diverso, indiferente a esse contexto, a ausência de tais referências provocará dificuldades várias para a apreensão de uma imagem minimamente coesa do diarista.

Se o mesmo se verifica, ainda que não acentuadamente, em relação aos textos verdadeiramente destinados a um público; no que tange aos diários, tal experiência poderá ser levada às últimas consequências, comprometendo, inclusive, qualquer forma de entendimento. Como o leitor (*audience*) pressuposto dos diários é o próprio autor – ainda que transfigurado pelo tempo-, o “verdadeiro e autêntico diário”, referido por Lejeune, é alusivo e, por conseguinte, lacunar.

[...] a escrita íntima serve de *signo mnemônico* para quem escreve, “assim, vou poder me lembrar” – mas também de *outra coisa* além do que é escrito: qualquer página escrita contém em suspenso, mas apenas para aquele que a escreveu, toda uma “referência” à qual ele próprio, aliás, só tem acesso através dela e que não

---

<sup>24</sup> “A diary is a place where you’re not afraid to make spelling mistakes or be stupid. Of course, ever since we developed the vile habit of publishing diaries, many people put on a suit and tie to write about their private lives.” (LEJEUNE, 2009, p. 175).

existe para nenhum outro leitor. “Eu me compreendo” – é como as fotos etc. Exatamente o contrário da comunicação literária. (LEJEUNE, 2008, p. 285)

O diário de Frida Kahlo, a título de ilustração, deixa ver a alusão mencionada, e as lacunas dela procedentes, quando, por meio de vocábulos justapostos, a pintora mexicana faz menção a um mundo particular, obscuro à percepção de outro leitor. Consoante Lejeune (2009, p. 153), nestes casos, o “leitor externo” tem de acrescentar, além de correções, informações suplementares com vistas a reconstruir uma imagem plausível do diarista. Afinal, apesar das informações omitidas serem facilmente rememoradas por seu autor, recorrendo às alusões a elas registradas, ao leitor externo, esse contexto sequer existe (2009, p. 170). Kahlo lista palavras provenientes de classes gramaticais diversas, construindo uma espécie de associação livre significativa apenas para ela. Tais vocábulos reportam-na a eventos reconhecíveis, mas os leitores externos tornam-se incapazes de compreendê-los.

não lua, sol, diamante, mãos - ponta do dedo, ponto, raio, gaze, mar, pinheiro verde, vidro rosa, olho, grafite, borracha, lodo, mãe, vou. = amor amarelo, dedos, menino útil, flor, desejo, ardil, resina. potreiro, bismuto, santo, sopeira. galho, ano, estanho, outro potro. pontilhado, máquina, arroio, sou. metileno, monotonia, câncer, riso. gorjeio – olhar – pescoço, vinha cabelo negro seda menina vento – pai pena pirata saliva tirar mordança consumo vivaz onda – raio – terra – vermelho – sou. (KAHLO, 2012, p. 191)

O mesmo não ocorre, todavia, aos diários engendrados com o intuito primeiro de serem publicados. Nesses casos, cada vez mais comuns, o diarista não só registra conscientemente suas entradas, considerando o público ao qual as endereça - diverso de si, como também dialoga abertamente com ele, até mesmo vislumbrando suas possíveis reações frente às anotações. À vista disso, segue-se uma entrada de José Saramago, na qual esse diarista justifica-se com o intuito de que suas assertivas não sejam tomadas como contraditórias por seus leitores.

Eis-me, aparentemente, caído em plena contradição. Na entrevista que dei a Mário Santos, hoje publicada, afirmo em dada altura que «não vivi nada que valha a pena ser contado». Mesmo ao leitor mais distraído há-de afigurar-se bastante duvidosa a sinceridade de tais palavras, quando se sabe o uso que venho dando a estes cadernos, metódico e quase obsessivo inventário dos meus dias de agora, como se tudo quanto neles me acontece valesse afinal a pena. Creio que não há realmente nenhuma contradição. Uma coisa é olhar o passado à procura de algo que mais ou menos lhe tenha sobrevivido e portanto mereça ser recordado, outra é registrar simplesmente o dia-a-dia, sem pensar em ordenar e hierarquizar os factos, apenas pelo gosto (ou tratar-se-á duma expressão mal disfarçada do que conhecemos por espírito de conservação?) de fixar, como tenho dito, a passagem do tempo. (SARAMAGO, 1998a, p. 315-316)

Esse contexto de *publicação*, portanto, redireciona as intenções do diarista e os recursos por ele utilizados ao registrar eventos cotidianos. O gênero inevitavelmente sofre

certa censura: o conteúdo é selecionado e modificado, com o propósito de, por exemplo, não comprometer ou indispor judicialmente o diarista ou ainda de construir argutamente uma imagem melhor de si à posteridade, como reflete Saramago: “Escrever um diário é como olhar-se num espelho de confiança, adestrado a transformar em beleza a simples boa aparência ou, no pior dos casos, a tornar suportável a máxima fealdade. Ninguém escreve um diário para dizer quem é.” (SARAMAGO, 1998a, p. 9).

Os diários, conforme Lejeune (2009, p. 154), pertencem ao universo do manuscrito ou ainda, por sua proliferação infinita, ao ambiente da tela de computador ou hipertexto. O formato do livro não o comporta, por isso as tentativas de acomodá-lo a esse suporte, fisicamente linear, corrompem-no. De certo modo, os diários, assim como uma pintura, são impublicáveis porque, com a reprodução, perde-se de vista aquilo que eles têm de mais substancial: além de registros escritos, são igualmente acompanhados por objetos, cores, imagens e odores irreproduzíveis. Desde o início de sua popularização entre o público-leitor, no século XIX, poucos foram publicados integralmente. Sua forma essencialmente bruta, quando transferida ao livro, afasta-se de seu próprio autor: revisões e cortes de seu conteúdo fazem deles mais compreensíveis ao leitor, porém deixam ver apenas uma sombra do eu.

Quando publicados, repetições também são evitadas e as lacunas são preenchidas a fim de que o texto, demasiado pessoal, se torne acessível ao leitor. Em outras palavras, o contexto de produção dos diários, como já apontado por Bakhtin no que concerne aos gêneros discursivos, direcionará os teóricos a caminhos diferentes, os quais devem ser obrigatoriamente considerados com o propósito de evitar generalizações não pertinentes a modalidades dissemelhantes de um mesmo gênero.

No tocante a isso, Lejeune esclarece que parte considerável dos estudos dedicados aos diários consideraram apenas aqueles editados e publicados por seus autores ou ainda os que, embora tenham entrado em circulação apenas postumamente, sem o consentimento do diarista, sofreram por seus editores (ou familiares) diversos recortes e acomodações, de modo que estabelecer princípios relativamente estáveis ao gênero, nessas circunstâncias, se torna uma tentativa unilateral, condenada a limitações várias. Por essa razão ainda, ele questionou os trabalhos desenvolvidos por Michèle Leleu, Alain Girard e Béatrice Didier (2009, p. 155). Segundo ele, os teóricos mencionados fizeram considerações gerais a respeito do gênero, ignorando completamente os manuscritos dos diários estudados. Dessa forma, pretende-se neste capítulo, ainda que sumariamente, estabelecer uma espécie de contraste entre as duas

principais situações de produção apontadas (autênticas e não autênticas), com o intuito de contemplá-las de maneira mais abrangente - ainda que igualmente incompleta.

As alusões, portanto, são evitadas em diários “não autênticos”: as referências são explícitas e, quando necessário, justificadas, pois o diarista aspira sobretudo a se fazer conhecer ao outro – mais que a si mesmo. Esse é o caso de diários como *Cadernos de Lanzarote*, de José Saramago, e *Isto não é um diário*, de Zygmunt Bauman. Um e outro conceberam suas obras tendo em vista tornar públicas reflexões a respeito do mundo do qual faziam parte. A matéria de suas entradas é direcionada para as questões políticas, sociais e literárias que envolviam o momento corrente, mas não para a intimidade - ainda que ambos tenham apontado brevemente alguns eventos domésticos, como este no qual Saramago registra a reação de seus animais ao revê-lo: “Regressamos a casa depois de quase dois meses de ausência. *Pepe* quase endoidece de alegria, *Greta* pouco menos, *Rubia* é menos expansiva, mas vê-se que também está contente.” (SARAMAGO, 1998a, p. 570). Em seu *blog*, por outro lado, Saramago se limitaria a registrar impressões sobre os acontecimentos político-sociais, deixando ver seu comprometimento cívico e o entorno que envolvia seu trabalho:

Crimes contra a humanidade não são somente os genocídios, os etnocídios, os campos de morte, as torturas, os assassinios selectivos, as fomes deliberadamente provocadas, as poluições maciças, as humilhações como método repressivo da identidade das vítimas. Crime contra a humanidade é o que os poderes financeiros e económicos dos Estados Unidos, com a cumplicidade efectiva ou tácita do seu governo, friamente perpetraram contra milhões de pessoas em todo o mundo, ameaçadas de perder o dinheiro que ainda lhes resta e depois de, em muitíssimos casos (não duvido de que eles sejam milhões), haverem perdido a sua única e quantas vezes escassa fonte de rendimento, o trabalho. (SARAMAGO, 2009, p. 78)

Os diários “autênticos”, todavia, contemplam um número maior de temas. Embora a seleção também esteja presente neles, afinal, por mais que se pretendesse registrar absolutamente tudo, ainda haveria situações posteriores à escrita não contempladas; neste caso, a seleção existe em virtude da maior ou menor importância dos eventos vividos para o diarista, e não da expectativa do mesmo em relação à sua audiência, a qual, como já se deixou ver, é ele próprio: “Seu valor se deve justamente à seletividade e às descontinuidades. Das inúmeras facetas possíveis de um dia, ele só retém uma ou duas, correspondentes ao que é problemático. Deixará implícito o que transcorreu bem e supérfluo.” (LEJEUNE, 2008, p. 296). Ainda que o diarista desejasse salvaguardar suas anotações para que elas fossem herdadas por algum leitor futuro diverso (família, bibliotecas), em tal caso, o diarista já estaria morto, de modo que as impressões do outro quanto aos seus registros seriam irrelevantes, uma vez que ele não teria de se desculpar pelo já dito. Não se deve ignorar, entretanto, um

potencial intento de projeção do eu à posteridade, como adverte Lejeune (2009, p. 173), em consequência de que, apesar dos diários não apresentarem leitor algum no instante do registro, isto é, agora, eles são escritos a um leitor futuro, o qual pode não ser o diarista, mas algum parente, que, ao encontrar os diários, poderá conceder uma nova vida ao diarista.

Em oposição a Bauman e Saramago, Susan Sontag e Sylvia Plath registraram, além de suas preocupações relativamente ao mundo e ao trabalho, sua intimidade, a qual compreendia a sexualidade, os relacionamentos, os amigos, os conflitos pessoais e interpessoais e tantos outros temas: “Eis a virgem americana, pensei, vestida para seduzir. Sei que me aprontei para uma noite de prazer sexual. Saímos com rapazes, provocamos, mas se formos boas moças num determinado momento recuamos, pudicas. E por aí vai.” (PLATH, 2004, p. 26).

Por meio de diários “autênticos”, assim, é possível vislumbrar uma existência multifacetada e caótica, apesar de, a seu modo, mais completa e fiel. No entanto, como lembra Lejeune, os diários não são autorretratos – pelo contrário. A fragmentação recorrente no que diz respeito às entradas deixa ver principalmente uma caricatura do eu (2009, p. 153). Não se trata, portanto, de um gênero que expõe uma imagem mais verdadeira daquele que o escreve em relação aos outros, como os gêneros ficcionais, contudo ele parece ser mais permissivo no tocante às contradições humanas. Por esse motivo ainda, a metáfora do espelho é tão significativa aos diários: eles figuram apenas um reflexo, uma reprodução incompleta, invertida, e não a realidade. O diarista está comprometido com o instante, e não com a verossimilhança, logo suas incoerências são ainda mais reveladoras, como refletiria Sylvia Plath no tocante ao gênero, na citação a seguir – ainda que, para alguns, as contradições presentes no texto sejam sinais de hipocrisia:

— É difícil escrever sobre certas coisas. Depois que algo acontece com você e chega a hora de registrar isso, você dramatiza exageradamente ou minimiza o ocorrido, exagera nas partes erradas e ignora as importantes. De todo modo, escreve exatamente do jeito que queria. (PLATH, 2004, p. 22)

Os diários são ainda *redundantes* e *repetitivos*: “[...] exemplo da narrativa singulativa, levada às raias da loucura, incapaz de resumir, de subsumir o idêntico sob um conceito etc., preso nessa louca repetição que é a própria vida [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 286). Por essa razão, apesar de cada entrada apresentar um mundo particular, é possível, por meio delas, entrever certa interdependência narrativa não linear, confusa e limitada apenas a alguns eventos – normalmente àqueles mais intrincados para o diarista: “[...] o fascinante do diário íntimo é que ele repete na escrita justamente aquilo do que a escrita deveria nos salvar – ele é, por essência, trágico.” (LEJEUNE, 2008, p. 286). Por outro lado, é justamente essa repetição

que permite acompanhá-lo ao longo do tempo. Em outras palavras, ela deixa ver o processo psicológico, às vezes também físico e social, sofrido para atingir certa estabilidade ou compreensão acerca de seu entorno subjetivo e daqueles que fazem parte dele.

Não se trata da linearidade altamente estruturada da ficção, mas de um retomar espaçado de acontecimentos, isto é, de reaver eventos entre intervalos de tempo e entradas. Tal resgate, mesmo sendo descontínuo, viabiliza ao diarista-leitor acompanhar o processo envolvido no tocante a certos episódios. Até mesmo os diários não autênticos concentram em si, ainda que com menos frequência, tais repetições. Em *Cadernos de Lanzarote*, por exemplo, os leitores podem assistir às tomadas de decisão de Saramago quanto à escritura do romance *Ensaio sobre a Cegueira*. Embora haja omissões, o público tem diante de si um evento relativamente contemplado em sua plenitude. O resgate de tópicos já apresentados é frequentemente acompanhado por novidades a respeito do assunto abordado. Retoma-se o já dito, acrescentando-lhe novos aspectos, que podem provir de reflexões empenhadas do diarista ou de fatores externos. As repetições apontadas não representam simplesmente uma espécie de reprodução do já dito, mas um resgate temático seguido por informações mais recentes.

Conquanto Lejeune tenha razão quanto aos diários autênticos não serem “narrativos”, pois, apesar de cada entrada contar algo, não há propriamente uma história com começo, meio e fim, há de se acrescentar que, no que diz respeito a alguns fatos, os diários não autorizam uma leitura aleatória, porquanto, como já comentado, há repetições intercaladas entre uma entrada e outra. Estas, com o propósito de serem compreendidas ainda que minimamente, exigem uma leitura que respeite a dependência implícita existente entre elas (LEJEUNE, 2008, p. 286).

Em verdade, o fim, isto é, a entrada última de um diário, é muitas vezes um mistério inalcançável pelo próprio diarista – diferentemente do que acontece quanto à ficção. O término, em outros termos, pode não ser um ato consciente, todavia uma fatalidade: uma doença, um acidente ou a própria morte que inesperadamente o obriga a cessar a palavra: “A coisa mais emocionante estava terminando. Porque a ideia de “acabamento” é alheia à ideia de um diário. A última palavra de um diário mantido por toda a vida é a morte.” (LEJEUNE, 2009, p. 172)<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> “The most exciting thing was *finishing*. Because the idea of “finishing is alien to the idea of a diary. The last word of a diary kept for a lifetime is death.” (LEJEUNE, 2009, p. 172).

Normalmente, é possível vislumbrar uma espécie de ritual no que concerne ao início do gênero. O diarista, antes das entradas propriamente, justifica as razões que o levaram à prática, as quais são tão plurais quanto o próprio diário: uma viagem, a solidão, uma doença, uma crise ou ainda situações-limite, como a prisão e o exílio. Saramago, por exemplo, fez de sua mudança às Ilhas Canárias pretexto para registrar os seus dias. Não obstante, em muitos casos, nenhuma palavra é acrescida em relação ao término. Uma vez superado os problemas que levaram um diarista a buscar refúgio nas páginas do diário, este é abandonado ou completamente destruído: poucos são usados religiosamente um ano todo ou durante a vida inteira, logo a prática diarística é descontínua por excelência.

No entanto, certos episódios podem, sim, ser seguidos integralmente pelo leitor – ainda que com relação a eles haja alta fragmentação. Como comenta Lejeune (2008, p. 297), embora os diários sejam fragmentados, eles também são repetitivos e regulares. O gênero, assim, não é caoticamente desestruturado, como pode parecer à primeira vista. Pelo contrário, há nele uma conexão entre eventos própria e natural – em oposição à ficção, na qual ela, a ordem, é artificial, construída coerentemente com a finalidade de envolver o leitor ao conflito principal da trama. Nos diários, não há um único conflito essencial, mas vários, portanto qualquer tentativa de organizá-los numa sequência plenamente lógica ou numa única entrada resultaria na destruição de sua própria matéria.

Esse trabalho de triagem, que dissocia e digere o real, rejeita a maior porção dele para criar um sentido a partir do resto, é o próprio trabalho da vida. Mas o diário o leva ao extremo fixando seu resultado e construindo a continuação desses resultados em série. (LEJEUNE, 2008, p. 296).

É o que acontece com os diários editados e publicados. Neles, há a intenção de suavizar as repetições, de selecionar apenas um ou dois tópicos mais polêmicos a respeito da vida do diarista, com o intuito de não se perder em demasia a organização estrutural e temática. Tais acomodações, entretanto, comprometem a própria essência do gênero. Força-o a adequar-se a uma estrutura que não lhe é própria. Tenta-se esconder suas contradições e excessos, como se fossem nocivos ao texto, quando são eles que iluminam o diário e o próprio diarista. Uma vez poupado de entradas cujos tópicos ressurgem constantemente, o leitor, seja ele o diarista ou não, alheia-se ao processo de construção do eu. Em virtude das repetições, inclusive, Lejeune estabelece uma analogia entre os diários e a música. Consoante o teórico, ambos são predominantemente artes de repetição e variação (2008, p. 297).

Por fim, Lejeune conclui que os diários autênticos são descontínuos justamente porque não se vislumbra uma unidade num gênero em demasia plurifacetado na forma e no conteúdo.

A descontinuidade é observada, assim, por meio de duas perspectivas: a da escrita em si mesma e a relativa ao suporte. A escrita, pelo que já foi exposto, é interpolada por temas vários (repetições e variações), descontínua e lacunar – embora haja repetições, sobretudo sobre os eventos mais polêmicos para o diarista, que contribuem para que o leitor não se sinta desorientado no que concerne aos registros. A escrita também pode ser cessada a qualquer instante sem que o diarista se justifique sobre isso. Muitos já iniciaram vários diários ao longo da vida, mas poucos conseguiram preencher completamente um único caderno.

[...] ainda que o caderno seja contínuo, a escrita não o é. Ela é fragmentária. Compõem-se de uma série de “entradas” ou de “registros”: chamamos assim tudo o que é escrito sob uma mesma data. Essas unidades, separadas umas das outras, têm morfologia própria: cabeçalho, data, um começo, um fim, eventualmente com divisões internas – divisões temáticas, pois uma mesma entrada pode evocar assuntos diferentes, ou retóricas, pois pode ser dividida em parágrafos. Cada entrada é, portanto, um microorganismo que faz parte de um conjunto descontínuo: entre duas entradas, um espaço vazio. Elas se seguem na ordem do calendário e do relógio, *continuum* que serve para avaliar suas descontinuidades e irregularidade. (LEJEUNE, 2008, p. 295)

O suporte, por seu turno, pode contribuir com uma quimérica ideia de unidade. Os cadernos e as folhas avulsas, por exemplo, são respectivamente exemplos de continuidade e descontinuidade, por isso, conforme Lejeune, os cadernos foram o suporte mais utilizado no que diz respeito à prática até por volta do século XX (2008, p. 292). Eles, assim como ocorre com o suporte virtual neste século, oferecem ao diarista aquilo que as entradas soltas não podem fazer: uma espécie de “seguro de vida”, ou seja, a impressão de que, graças a mais uma página em branco, haverá ainda outra entrada: “Todo diário assume a intenção de escrever, ao menos mais uma vez, outra entrada, a qual exigirá mais uma última entrada e assim sucessivamente até o fim. É por isso que é tão prazeroso comprar uma nova agenda em Janeiro. Trata-se de uma espécie de seguro de vida anual.”<sup>26</sup> (LEJEUNE, 2009, p. 188-189).

O diarista, à vista disso, vivencia certo distanciamento, ainda que imaginário, de seu fim inevitável, a morte. Para além dela, também há a esperança de que suas anotações, se encontradas por alguém, dialoguem com o tempo vindouro - no qual ele já não mais estará presente. Embora reconheça a infalibilidade da morte, ele se recusa a admitir o seu próprio fim. A certeza de que não haverá no mundo nenhum vestígio seu, quando morrer, assombra-o. Por esse motivo, os diaristas foram acusados de narcisistas. Todavia os diários são mais que relatos de um eu centrado em si mesmo. Os diaristas, além de seus conflitos pessoais, deixam

---

<sup>26</sup> “All journal writing assumes the intention to write at least one more time, an entry that will call for yet another one, and so on without end [...] This is why it is so pleasurable to purchase a new datebook every January. It’s an annual insurance.” (LEJEUNE, 2009, p. 188-189).

ver igualmente o contexto do qual fizeram parte: trata-se de um olhar personalíssimo a respeito de costumes, preconceitos e problemas político-sociais de uma época. Os leitores têm diante de si a imagem de um eu em conflito com o seu próprio entorno. Trata-se de um testemunho acerca dos vários instantes de uma vida e de um momento histórico.

O diarista, recorrendo a suportes mais duradouros e à data, consegue igualmente organizar seus vestígios e, dessa forma, vislumbrar certa ordem no que toca às discontinuidades inerentes ao gênero. Por essa razão ainda, a data é tão importante aos diários. Se o gênero é livre, a datação é uma constante em cada entrada: ela é uma das poucas exigências estáveis pertinentes a ele: “[...] um diário é uma *série de vestígios datados*. A data é essencial. [...] Um registro datado isolado é antes um memorial do que um diário: o diário começa quando os vestígios em série querem apreender o tempo em pleno movimento, mais do que fixá-lo em um acontecimento fonte.” (LEJEUNE, 2008, p. 296).

Como observa Lejeune, houve diaristas que, por meio de registros datados, puderam comparar os mesmos dias de anos distintos, com o intuito de realizar uma espécie de balanço de vida. Tal prática oferta a possibilidade de examinar os progressos ou as refluências do eu. Lejeune acrescenta que o objetivo da datação é principalmente tornar os espaços entre uma entrada e outra detectáveis, isto é, mostrar o ritmo do gênero (2009, p. 88). A data oferece ao diarista também a falsa ilusão de que pode apreender o movimento vivo e incessante do tempo, capturando aquilo que já foi vivido; ou ainda é uma maneira saudável de gerenciar a vida e desenvolver a personalidade (2009, p. 158). Desse modo, as datas são um elemento essencial, sem o qual as entradas ficariam soltas e perdidas em si mesmas, consoante aquilo que Lejeune chamou de mera fixação de eventos.

O diarista não deseja simplesmente imortalizar um acontecimento, mas principalmente reter o tempo, retardar seu curso, além de instrumentalizar a memória. Vale ressaltar mais uma vez, que os diários assimilaram a datação do gênero epistolar, com o qual mantém diversas afinidades, pois eles são de fato uma carta expedida a si mesmo. Diaristas vários, inclusive, iniciaram seus diários endereçando-os a alguém, conforme se faz nas cartas. Com o tempo, muitos se distanciaram de seus interlocutores virtuais, assumindo definitivamente o eu como aquele com quem verdadeiramente sempre se buscou o diálogo:

[...] o diário é sempre endereçado ocasionalmente dentro do corpo das entradas e nunca é usado com uma abertura regular. Não há diário no qual todas as entradas comecem “Querido Diário”. Um rápido exame do meu estudo de diários de garotas francesas demonstra que eles são frequentemente endereçados, mas raramente no início ou sistematicamente. Até mesmo o diário de um trabalhador, publicado sob o título *Mon cher petit cahier* (Lyon, 1870), não utiliza essa fórmula. Através dos

diários, por outro lado, muitas vezes se vê: “Ah! Meu pobre diário!”, “Adeus querido diário, eu terminei este notebook” (Renée Berruel, *Le Moi des demoiselles* 168), “Eu vou confiar a você, papel, como esse amor tomou conta de mim, você vai manter o meu segredo” (Fanny R., *Le Moi des demoiselles* 190), “Meu querido diário, você é quem eu escolho para confiar sobre a minha tristeza” (Marie-Joséphine Morel, *Le Moi des demoiselles* 325), “No bolso você vai, caderninho!” (Mathilde Savarin, *Le Moi des demoiselles* 327), “Diário, eu tenho medo que você seja indiscreto, então eu não vou falar sobre isso” (Agostinho Guillemiau, *100 Le Mois de demoiselles* 327), etc” (LEJEUNE, 2009, p. 100)<sup>27</sup>

Anaïs Nin (2010), quando iniciou a prática aos 11 anos, remetia suas entradas ao pai, que a abandonou ainda muito jovem, como se fossem cartas que jamais foram enviadas (POLE, 2010, p. 5). Depois, começou a endereçá-las a si mesma. Anne Frank escrevia suas entradas, dirigindo-se ao gênero. A ideia de dialogar diretamente consigo com vistas a explorar, sem máscaras - ou até mesmo reforçando-as -, os recônditos do eu, era desconfortável para vários diaristas. O comportamento apontado foi visto por alguns como loucura, como mostra Lejeune por meio de pesquisas realizadas no que toca a diários franceses dos séculos XVIII e XIX. Os primeiros diários íntimos e confidenciais, pois, começaram a ser escritos no formato de cartas, as quais, em alguns casos, eram mesmo lidas pelo outro (amigos ou membros da família), apesar de terem sido muito mais uma desculpa à autorreflexão escrita.

A outra interiorização, em voga hoje e inversa à anterior, é a do olhar amigo. Essa é tardia: quase não há vestígios dela antes da segunda metade do século 18. Não se trata mais de incorporar um confessor, mas um confidente. O amigo a quem se pode dizer tudo, que não julgará, compreenderá e se calará. É a interiorização da carta entre amigos. Antes do século 18 e do surgimento do diário íntimo já existiam, é claro, formas ficcionais para representar um indivíduo verbalizando em circuito fechado suas emoções e deliberações: era o discurso lírico ou o monólogo teatral. [...] quase todos os indivíduos reais, ao invés de falar com as paredes, se dirigiam a pessoas próximas, oralmente, por escrito, conversando ou por carta, até o dia em que se compreendeu que era possível dispensar os outros, e que cada um é o seu melhor amigo. (LEJEUNE, 2008, p. 312-313)

O Romantismo e a Psicologia, contudo, legitimariam progressivamente a atenção do

---

<sup>27</sup> “[...] the diary is always addresses occasionally within the body of the entries, and is never used as a regular opening. There is no diary in which all of the entries begin “Dear Diary.” A quick scan of my study of young French girl’s diaries are often addressed, but rarely at the outset or systematically. Even the diary of a petty laborer published under the title *Mon cher petit cahier* (Lyon, 1870) does not use that formula. Throughout diaries, on the other hand, one often sees, “Ah! My poor diary!,” “Good-bye dear diary, I’ve finished this notebook” (Renée Berruel, *Le Moi des demoiselles* 168), “I’m going to confide you, paper, how this love came over me, for you will keep my secret” (Fanny R., *Le Moi des demoiselles* 190), “My dear notebook, you are the one I choose to confide in about my sorrow” (Marie-Joséphine Morel, *Le Moi des demoiselles* 325), “Into my pocket you go little notebook!!!” (Mathilde Savarin, *Le Moi des demoiselles* 327), “Diary, I’m afraid that you will be indiscreet so I’m not going to tell you about it” (Agustine Guillemiau, *Le Mois de demoiselles* 327), etc.” (LEJEUNE, 2009, p. 100).

eu no que se refere a si mesmo sem intermediários – fossem eles virtuais ou não. Investigar sensações, revelar traumas e medos, assumir curiosidades sexuais bizarras por meio da escrita se tornariam não mais uma fraqueza ou ato de covardia, mas um exercício de autoconhecimento e expansão do indivíduo. Seria ainda um espaço seguro, alheio a padrões morais instituídos, onde o diarista, no momento em que quisesse, poderia se revelar, como fez Anaïs Nin em relação às suas fantasias sexuais: “— Participar de orgias é uma daquelas experiências que se deve ter? E uma vez vivida, pode-se superá-la, sem a volta dos mesmos desejos?” (NIN, 2010, p. 11).

Compor um diário é uma atividade simples. Apesar de se exigir a datação, a qual já aparece impressa em alguns casos, como em diários à venda em lojas especializadas ou em *blogs*, todo o resto adequa-se ao gosto e às escolhas do próprio diarista: suporte (caderno, folhas avulsas, agendas, *blogs*), forma, estilo e conteúdo não são estáveis. Lejeune acrescenta que, embora o gênero goze dessa autonomia quanto aos padrões de composição, cada diarista rapidamente se acomoda a um número reduzido de formas de linguagem, que comumente se torna uma espécie de “modelo de entrada”, do qual o diarista dificilmente se afasta (2009, p. 180). Logo, uma vez escolhido um estilo, o diarista tende a segui-lo até o fim, sem apresentar variações consideráveis.

Existem ainda algumas características a respeito do gênero a serem consideradas. Desde os séculos XVIII e XIX, período em que começaram a ser publicados, os diários autênticos sofreram mudanças e revisões, como as correções. Embora já se tenha abordado brevemente esse aspecto, é mister esclarecer que os diários autênticos devem ser escritos corretamente de uma única vez. Revisões e correções não são permitidas em razão de que elas omitem elementos (conteúdo, forma, incoerências, repetições, disposição gráfica do texto, etc.) que são figurativos do instante – momento com o qual o gênero mantém uma relação de fidelidade, de modo que, uma vez findo o dia, cerra-se igualmente a possibilidade de corrigi-lo.

Como se sabe, a forma diarística é, em geral, menosprezada. Dizem que o diário não tem forma própria, é vítima da facilidade, “a arte daqueles que não são artistas”, como dizia Thibaudet da autobiografia. Posso provar o contrário: não há arte que obedeça a restrições tão enérgicas e tão rígidas. É uma escrita na qual todos os procedimentos comuns à tarefa são proibidos: o diarista não pode nem *compor*, nem *corrigir*. Deve escrever certo da primeira vez. Escrevemos sempre nosso diário ignorando o futuro: podemos ter uma série de hipóteses sobre o que vai acontecer amanhã e preparar algumas linhas dentre as quais a realidade escolherá. Mas, no final das contas, estamos colaborando às cegas para uma novela de roteiro imprevisível. Por outro lado, não temos o direito de corrigir depois. Quando soa meia-noite, tudo deve permanecer como está. O diário é o vestígio de um instante,

daí vem seu valor. Se, no dia seguinte, retificar, não vou acrescentar-lhe nenhum valor a mais, mas sim matá-lo. O retoque posterior é proibido: é mais ou menos como uma aquarela. Essas restrições, a partir do momento em que tomamos consciência delas, são estimulantes. (LEJEUNE, 2008, p. 300)

Ao longo de sua tradição, os diários já foram cultivados em tábuas, pergaminhos, papéis e, mais recentemente, são hospedados virtualmente. O gênero, apesar de secular, permanece vivo e atual, pois a pluralidade originária de sua liberdade se ajusta mais facilmente às necessidades e inovações de cada época. No entanto essa resistência a padrões de escrita institucionalizados faz dos diários um gênero complexo de ser apreendido integralmente – tal como se observa em relação a qualquer texto, verbal ou não, que seja transgressor. Acrescenta-se que, apesar dos diários não serem propriamente textos artísticos, eles podem ser utilizados também como espaço de criação (2008, p. 264): uma espécie de laboratório experimental de escrita onde qualquer ousadia temático-estrutural é permitida. Sobretudo a partir do século XX, muitos artistas recorreram ao gênero com a finalidade de explorar esteticamente recursos para projetos artísticos ou método de trabalho (2008, p. 264). Escritores famosos se beneficiaram dos diários com o intuito de desenvolverem novas técnicas de composição relativamente a outros gêneros discursivos, principalmente os ficcionais. Logo, por trás de sua aparente simplicidade, há um caráter de não sujeição a normas e conceitos enriquecedor para os artistas de maneira geral.

Brecht desenvolveu parte considerável de sua teoria acerca do teatro moderno em seus diários. Virginia Woolf, entre outras funções, empregava-os com o interesse de testar diálogos, recuperar eventos históricos (principalmente sobre a Primeira Guerra Mundial, da qual foi espectadora direta) e engendrar personagens. Saramago apontava problemas quanto à sua obra ficcional, como aspectos concernentes ao tempo narrativo, a fim de encontrar soluções formais plausíveis à coerência interna:

Esta manhã, quando acordei, veio-me à ideia o *Ensaio sobre a Cegueira*, e durante uns minutos tudo me pareceu claro – excepto que do tema possa vir a sair alguma vez um romance, no sentido mais ou menos consensual da palavra e do objecto. Por exemplo: como meter no relato personagens que durem um dilatadíssimo lapso de tempo narrativo de que vou necessitar? Quantos anos serão precisos para que se encontrem substituídas, por outras, todas as pessoas vivas num momento dado? Um século, digamos que um pouco mais, creio que será bastante. Mas, neste meu *Ensaio*, todos os videntes terão de ser substituídos por cegos, e estes, todos, outra vez, por videntes... As pessoas, todas elas, vão começar por nascer cegas, viverão e morrerão cegas, a seguir virão outras que serão sãs da vista e assim vão permanecer até à morte. Quanto tempo requer isto? Penso que poderia utilizar, adaptando-o a esta época, o modelo “clássico” do “conto filosófico”, inserindo nele, para servir as diferentes situações, personagens temporárias, rapidamente substituíveis por outras no caso de não apresentarem consistência suficiente para uma duração maior na história que estiver a ser contada”. (SARAMAGO, 1998a, p. 15-16).

Outros artistas, todavia, mantiveram-se afastados do gênero por julgá-lo menor em referência a outras formas de concretização do pensamento e instintos humanos. Como lembra Lejeune (2009, p. 163), alguns alegaram ser um desperdício o tempo concedido a um diário, pois essa prática regular os impediria de se dedicar integralmente a projetos que poderiam se tornar grandiosos. O curioso é que, hoje, vários nomes são lembrados pela crítica principalmente por terem se dedicado a esse gênero, e não por outros trabalhos (romances, contos, teses), igualmente desenvolvidos em vida, como é o caso de Anaix Nin e Amiel. Para alguns ainda, o gênero serviu simplesmente como distração em períodos de escassa produção. Em consequência de períodos menos criativos, alguns escritores valeram-se do gênero para não se abster do exercício de escrita, assim como para excarcerar novas ideias ou projetos: “Conservar o meu diário a partir de hoje! Escrever com regularidade! Não abandonar a partida! Ainda que não alcançasse a libertação, gostaria ao menos de ser digno dela a todo o momento.” (KAFKA, 2000, p. 87).

No entanto, apesar do gênero se destacar socialmente por intermédio de diaristas ilustres, relacionados às artes ou ao universo midiático, é importante ressaltar que o diário pode ser praticado por qualquer indivíduo – sem restrições. É dos gêneros mais democráticos. Qualquer um saberá como fazê-lo: basta que o gênero se ajuste às vontades do diarista, atendendo prontamente suas necessidades, que são do mesmo modo diversificadas e instáveis, assim o como o próprio gênero, pois se renovam constantemente, concatenam-se aos problemas de cada época.

### **1.3. Funções sociais do gênero diário**

Segundo Mikhail Bakhtin (2006), os gêneros discursivos surgem ou desaparecem em virtude das necessidades de expressão humana a serem atendidas. Para o teórico russo, os gêneros mais abertos à individualidade de quem fala ou escreve, isto é, ao estilo pessoal, são aqueles relacionados às artes (2006, p. 265). Apesar do diário não ser necessariamente um gênero literário, artístico, pode-se afirmar que, assim como em relação à sua forma, estilo e conteúdo, ele é igualmente pessoal quanto às suas funções sociais.

Consoante Lejeune (2008), desde o fim do século XVIII, o gênero se colocou a serviço do eu, considerando suas expectativas frente a si e à própria realidade (2008, p. 261). Neste

subcapítulo, portanto, pretende-se apresentar algumas funções possíveis desempenhadas pelo gênero, consoante o teórico Philippe Lejeune, embora o rastreamento não seja exaustivo nem completo em razão das limitações impostas pelos próprios diários – substancialmente multifacetados.

As destinações dos diários variara (*sic*) muito ao longo da história. No início, os diários foram coletivos e públicos, antes de entrarem também na esfera privada, depois individual, e, enfim, na mais secreta intimidade. Digamos apenas que um diário serve, no mínimo, para construir ou exercer a memória de seu autor (grupo ou indivíduo). Quanto ao conteúdo, depende de sua função: todos os aspectos da vida humana podem dar margem a manter um diário. A forma, por fim, é livre. Asserção, narrativa, lirismo, tudo é possível, assim como todos os níveis de linguagem e de estilo, dependendo se o diarista escreve apenas para ajudar a memória, ou com a intenção de seduzir outra pessoa. (LEJEUNE, 2008, p. 261)

Isso posto, o gênero pode ser empregado com vistas a conservar uma memória mais autêntica a respeito daquilo que foi vivido pelo indivíduo. Sempre que se registra um instante próximo ao momento no qual o eu se encontra, segundo Lejeune, é mais fácil, no futuro, escapar das armadilhas de uma reconstrução fantasiosa do passado (2008, p. 262). As lembranças, ainda que aparentemente vivas na memória, sofrem interpretações diversas com o transcorrer do tempo: episódios problemáticos, paixões avassaladoras, conquistas e crises são analisados normalmente com certo distanciamento, por consequência eles são severamente descaracterizados - ainda que, em alguns casos, inconscientemente.

Os episódios, em outros termos, são corrompidos pela ação do tempo e pela inabilidade da própria memória. Convém ressaltar que até mesmo os eventos registrados pelos diaristas não configuram uma visão mais real e verdadeira dos episódios recém-vividos, contudo ainda são uma imagem mais fidedigna do eu no que toca ao instante e às emoções a ele relacionadas. A questão controversa no que concerne à sinceridade dos eventos informados em diários, e em outros gêneros agrupados à tipologia relatar, será analisada a posteriori.

Conforme Lejeune, ainda encontra-se no gênero a função de confidente. Ocasionalmente, em razão da ausência de interlocutor ou até mesmo com o intuito de poupá-lo de dramas e emoções constrangedoras, o diarista serve-se do diário como um espaço seguro, alheio às pressões sociais, onde pode desabafar. Esse instrumento secreto e acolhedor permite a ele, diarista, libertar-se de sentimentos por vezes nocivos e tornar à realidade já recuperado daquilo que o consternava – ou, ao menos, mais tranquilo no tocante aos próprios demônios. Neste caso, o gênero contribui para restituir ao diarista uma espécie de paz e equilíbrio sociais, além de oferecer a possibilidade de planejar palavras e atos que poderão ser

empreendidos na própria realidade (2008, p. 262).

O músico americano Kurt Cobain (1967-1994), por exemplo, confidenciou aos seus cadernos pessoais registros acerca de seus problemas e obsessões sexuais, os quais, entre outros temas, envolviam situações excêntricas relacionadas à pornografia escatológica que dificilmente seriam expostas sem gerar, no melhor dos casos, certo estranhamento (*cf.* CROSS, 2013, p. 174). Em razão da tolerância do outro, no que tange aos mais variados tópicos, ser surpreendentemente diversificada, os diários são um dos raros instrumentos disponíveis predispostos a proteger seus mentores de qualquer julgamento alinhado a padrões morais ou religiosos. A propósito, desse amigo imaginário não se espera mais que compreensão.

No início do século XX, com a expansão da Psicologia, os diários se tornaram também um espaço possível de introspecção, ao qual o eu recorreria para inteirar-se de si mesmo (2008, p. 263). Por meio de questionamentos que não se arriscaria a fazer a mais ninguém, inicia-se um processo de análise e exploração de sonhos, medos, traumas e desejos a fim de construir não um autorretrato, mas de condicionar os próximos passos a serem percorridos em relação à busca pelo autoconhecimento. Os diários, como acrescenta Lejeune, não são instrumentos de passividade quanto à realidade, todavia de ação (2008, p. 263). Mais do que sua superfície revela, eles estão voltados ao porvir: o diarista faz uma espécie de balanço sobre o agora, vislumbrando como agir no futuro e transformar seu *status quo* interno ou/externo.

Esse exame não se refere apenas ao que é, mas também ao que será: o diário está voltado para o futuro. Fazer o balanço de hoje significa se preparar para agir amanhã. [...] Mas escrever força a formular os desafios e os argumentos, deixando vestígios que poderão ser repensados. O diário também permite acompanhar de perto uma tomada de decisão. Esse controle do comportamento foi um dos maiores argumentos dos primeiros cristãos a favor do exame de consciência escrito, e os diários de retiro terminam sempre como “resoluções”. O diário não é forçosamente uma forma de passividade, mas um dos instrumentos de ação. (LEJEUNE, 2008, p. 263)

Eles exercem do mesmo modo função de resistência (2008, p. 263). Em situações de crise, entre as quais se poderiam mencionar doenças, violências de ordem vária (guerras, sexualidade, racismo, sexismo, intolerância político-religiosa), exílio, luto - entre tantas outras possíveis situações conflituosas, os diários podem trazer coragem e apoio. Atualmente, existem vários títulos relacionados à Psicologia, publicados principalmente nos Estados Unidos, os quais orientam os indivíduos a superar problemas e traumas por intermédio de registros regulares. Cabe ressaltar, mais uma vez, que não se trata de uma atividade passiva,

pois, por trás de registros aparentemente imprecisos, há a tentativa de identificar desvios (comportamentais, por exemplo) e atuar sobre eles. Em relação a transtornos mentais, como a bipolaridade, a escrita em diários ou blocos de anotações é usada como tratamento eficaz cientificamente comprovado. Em verdade, existem obscuridades relativas ao indivíduo difíceis de compartilhar mesmo com um analista. Por esse motivo, o gênero oferta ao diarista um lugar seguro onde possa expor seu íntimo livremente e confrontá-lo, principalmente com o intuito de reaver certa estabilidade emocional que torne a vida mais suportável.

O gênero também é um espaço aberto a toda forma de pensamento livre e contraditório (LEJEUNE, 2008, p. 264), de modo que artistas renomados mantiveram seus diários concomitantemente às suas produções criativas. Eles podem ser praticados como método de trabalho a fim de desenvolver competências de ordem diversa, sobretudo aquelas relacionadas à expressão artística – verbal ou não. Como ao gênero não foi imposta nenhuma forma estável, ele é indiferente aos padrões, conseqüentemente propício ao florescimento intelecto-criativo.

Essa estética do rascunho e da gênese explica em parte a progressiva integração do diário, desde o século 19, ao cânone dos gêneros literários, e o gosto do público pelos cadernos de escritores, ou pelos pensadores que, [...], fundiram diários e máximas e dataram seus pensamentos. De maneira geral, pode-se dizer que, em muitas atividades humanas, o diário é um *método de trabalho*. (LEJEUNE, 2008, p. 264)

Lejeune observou uma última função quanto ao gênero. Segundo o teórico, escreve-se um diário também para sobreviver, em razão de que, com o tempo, ele pode se afirmar como vestígio de uma vida já consumida pela morte. O diário, dessa forma, evitaria o esvanecimento absoluto no futuro (2008, p. 262). Ele seria ainda uma espécie de seguro de vida em referência ao fim inevitável, visto que o suporte utilizado, juntamente com os registros nele anotados, sobreviverá ao próprio diarista. Conquanto o gênero seja predominantemente secreto, o diário não deixa de ser “um apelo a uma leitura posterior” (2008, p. 262). Se não destruído, ele presumivelmente ambiciona apreciações futuras que, caso não imortalizem, concedam ao menos certa sobrevivência por meio da memória coletiva: “Garrafa lançada ao mar. E também investimento: o valor da informação de um diário aumenta com o tempo. É como um seguro de vida que se alimenta tostão por tostão, dia após dia, com depósitos regulares.” (LEJEUNE, 2008, p. 262).

A essa função já foram conferidas numerosas discussões: teóricos, diaristas e (anti-)simpatizantes do gênero questionaram quais seriam os motivos para alguém ansiar por certo prolongamento de si após o término de sua existência concreta. Tal como o gênero, as

hipóteses aventadas foram equitativamente diversas. Em meio à polêmica, os diaristas foram intitulados narcisistas – na pior acepção que o termo possa conter. Embora radical à primeira vista, o receio no tocante à acepção aludida não é ilegítimo: afora a conjectura de ser inconvenientemente autocentrado no indivíduo, o gênero poderia do mesmo modo ser uma manobra consciente de forjar uma imagem enganosa para o porvir. A veracidade axiomática concedida à representação da realidade por meio da linguagem, o que decerto integraria os gêneros da tipologia relatar, como diários, cartas, autobiografias, biografias e notícias, já foi refutada diversas vezes por expoentes de áreas do conhecimento distintas, como Filosofia, Literatura e Psicanálise:

A segunda força da literatura é a sua força de representação. Desde a Antiguidade até as tentativas de vanguarda, a literatura preocupa-se em representar alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é por os homens quererem continuamente representá-lo com palavras que existe uma história da literatura. O facto de o real não ser representável – mas apenas demonstrável – pode ser dito de várias formas, quer, com Lacan, definindo-o como o *impossível*, aquilo que não pode ser atingido e que escapa ao discurso, quer em termos topológicos quando constatamos que se não pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) com uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer e não quererá nunca render-se. Por não existir nenhum paralelismo entre o real e a linguagem e os homens não aceitarem essa impossibilidade, tal origem, num afã incessante, à literatura. (BARTHES, 2007, p. 20)

A linguagem é vista aqui como instrumento de (re)construção do indivíduo e igualmente de seu entorno, e não como representação genuína da realidade. Ainda que a tipologia textual *relatar*, a qual compreende outros gêneros afora o diário, seja categorizada como *nonfiction* por diversos teóricos, como o próprio Lejeune, entende-se que o conceito não deva ser compreendido radicalmente como verdade incontestada em oposição à ficção - criação. Conforme Barthes e Derrida, os limites da própria linguagem em relação ao objeto que representa corrompem-no substancialmente: ela oferta à percepção apenas um fragmento desfigurado de fatos e eventos, os quais, por intermédio do distanciamento temporal, podem sofrer ainda outras mudanças. No momento em que o diarista registra os episódios de um dia, ele o faz por meio de um código compartilhado com o outro e de sua experiência de mundo. Um e outro funcionam como uma espécie de filtro ou ainda uma seleção incapaz de reter o absoluto.

O diarista, bem como qualquer leitor de mundo, enxerga apenas aquilo que de alguma maneira lhe é sensível graças às suas experiências e conhecimento linguístico. Consequentemente, a apreciação quanto ao real deixa de ser a realidade em si mesma e torna-se o próprio diarista em sua condição humana e contraditória. Aquilo que relata, pois, não é

necessariamente mais verdadeiro em relação a outros gêneros discursivos, principalmente os ficcionais, mas traços desconexos e instáveis do próprio eu. As contradições e as fantasias deixam conhecer mais sobre o diarista do que aquilo que ele assume como evento indubitavelmente sincero.

O mesmo se verifica no tocante aos gêneros jornalísticos, integrantes da tipologia mencionada. Ainda que se busque certa imparcialidade quanto aos fatos relatados, a fim de registrar somente aquilo que for fundamentalmente comprovável, há de se aceitar que a neutralidade é em essência inalcançável, uma vez que o eu está em tudo que faz – mesmo que não queira. Ficção e realidade (ou veracidade), em suma, são dois conceitos historicamente instáveis e dificilmente separados por meio de uma relação dicotômica. Toda e qualquer produção mediada pela linguagem é ficcional e pessoal, embora o grau de criação e posicionamento do eu oscile em função do gênero ao qual ambos devem se ajustar temática e estruturalmente.

Decerto, é possível manipular o gênero diarístico, bem como os demais gêneros desta tipologia textual e seu aspecto aparentemente antificcional, com vistas a forjar uma imagem melhor de si à posteridade, conscientemente modificando informações menos apreciáveis pela sociedade. Neste ponto, reside a prudência altamente necessária ao se analisar diários de escritores profissionais. Neles, a abstração sobre o efeito a ser produzido em leitores por meio do código linguístico é ainda mais manifesta. Em outros termos, mais que tornar a intimidade pública, nestes casos, nota-se principalmente a tentativa de construir um perfil humano conscientemente arquitetado para ser lembrado após a morte material do autor.

## 2. APRESENTAÇÃO DE *CADERNOS DE LANZAROTE*

*O Alexandre O'Neill, como se estivesse a dirigir-se a um jovem escritor, escreveu: "Não contes a vidinha", numa frase extraordinária: a nossa vidinha não tem importância nenhuma, é preciso pensar em coisas maiores e mais importantes do que nós.*

José Saramago

José Saramago, além de ter concretizado número expressivo de obras literárias por meio do gênero discursivo romanesco, dedicou-se também ao relato, publicando *Cadernos de Lanzarote*<sup>28</sup>, que reúnem cinco diários escritos entre os anos de 1993 e 1997, e *O Caderno* (2010), obra impressa que agrega os registros feitos por Saramago em seu *blog*, *Outros Cadernos de Saramago*, entre os anos de 2008 e 2009. Após sua morte, em junho de 2010, a Fundação Saramago assumiu a responsabilidade de mantê-lo atualizado, publicando entradas virtuais frequentes por intermédio de frases e depoimentos do autor já veiculados por outros meios de comunicação. Acrescenta-se ainda *Manual de Pintura e Caligrafia* (1992) e *Pequenas Memórias* (2006), no entanto este e aquele pertencem a um núcleo de extração autobiográfica mais complexo: *Manual* é um romance com ecos autobiográficos e *Pequenas Memórias* uma espécie de autoficção, de acordo com conceito empregado pelo escritor e crítico Serge Doubrovski (NORONHA, 2008, p. 7).

Há muito de autobiografia ali mas é paralela. Se for ler o *Manual de pintura e caligrafia* e depois *As pequenas memórias*, vai reencontrar n' *As pequenas memórias* coisas finalmente postas no seu lugar e na pessoa concreta que eu sou e que eu vivi, enquanto que os fatos da minha infância e da adolescência vai encontrá-lo no *Manual*. Nesse particular, é talvez o meu livro mais autobiográfico a exceção d' *As Pequenas memórias*, que são mesmo autobiografia. (SARAMAGO, *apud* AGUILERA, 2010, p. 321-322)

*Cadernos de Lanzarote*, objeto de análise desta dissertação, cumpre quase religiosamente a epígrafe deste capítulo: há de se escrever sobre assuntos difusamente importantes, e não apenas sobre a “vidinha” do eu (AGUILERA, 2010, p. 210) - embora vez ou outra Saramago tenha registrado alguns eventos domésticos, os quais, não obstante, revelam pouco acerca de sua privacidade. O autor não fez de sua intimidade espetáculo, contudo aproveitou a exposição internacionalmente conferida ao seu trabalho a fim de tornar os diários principalmente instrumento de reflexão, divulgação/ autodivulgação e diálogo a ser

<sup>28</sup> Os diários, na edição portuguesa, foram sendo publicados separadamente à medida que José Saramago concluía as entradas de cada ano. A edição brasileira, por outro lado, reuniu os cinco diários em dois volumes que foram publicados em 1998 e 1999. Nesta dissertação, foram usadas ambas as edições.

compartilhado com o público leitor. Este aspecto meritório acrescenta nova função à modalidade impressa (ou escrita) do gênero: ao passo que os diários autênticos, em muitos casos, substituem a figura do interlocutor real, porém ausente por motivos de ordem vária, em *Cadernos de Lanzarote*, as entradas não existiriam sem a autêntica possibilidade de interação entre diarista e audiência.

Saramago, a título de ilustração, não adverte (escreve) simplesmente a si quando registra entradas a respeito dos prováveis, e hoje confirmados, problemas sociais provenientes de uma economia europeia comum: o autor, em verdade, consegue expandir àqueles que o leem suas reflexões sobre o tema, posicionando-se criticamente. Em consequência de sua posição de escritor internacionalmente consagrado, os diários tornam mais visíveis informações, algumas notadamente importantes, que passariam despercebidas ou ignoradas em outros veículos de informação, como o jornal e a televisão.

Em *Outros Cadernos de Saramago*, extensão virtual de seus diários, ele diversas vezes trouxe à baila, por exemplo, o conflito entre judeus e palestinos, comparando aqueles aos seus antigos opressores, no que concerne à Segunda Guerra Mundial; e abordou igualmente a manifesta interferência norte-americana, por meio de espionagem inconcessa, em vários países, como demonstra a irônica citação a seguir.

Por coincidência, foi hoje notícia que o cão prometido por Obama às filhas será precisamente um cão-d'água português. Trata-se, sem dúvida, de um importante triunfo diplomático de que Portugal deverá tirar o máximo partido para bem das relações bilaterais com os Estados Unidos, subitamente facilitadas graças à presença de um nosso representante directo, diria mesmo embaixador, na Casa Branca. Novos tempos se avizinham. Tenho a certeza de que se Pilar e eu formos aos Estados Unidos, a polícia das fronteiras já não sequestrará os nossos computadores para lhes copiar os discos duros. (SARAMAGO, 2009, p. 203)

Do mesmo modo, Saramago fez de seus diários um espaço de crítica e divulgação literária, através do qual trouxe à luz não só o seu trabalho, ao qual amiúde fez referências, mas também obras literárias de escritores pouco conhecidos no cenário cultural, deixando ver os valores particularmente comerciais que envolvem uma publicação editorial. O escritor empregou *Cadernos de Lanzarote*, portanto, com o intuito de promover obras e ideias concatenadas à Literatura e à situação política mundial. Neste aspecto, ele legitima o que já se afirmou quanto ao gênero: o diário assiste o homem em relação aos seus mais variados propósitos. Reitera-se que, em oposição a número considerável de diários dos séculos XX e XXI, os *Cadernos* não existem em função de conflitos íntimos ou restritamente pessoais de seu autor, todavia em virtude de questões mais universalizantes, como a cultura (literária,

cinematográfica) e os conflitos atinentes às desigualdades sociais, os quais foram contemplados com o propósito de divulgá-los mais amplamente.

Ressalta-se que, de maneira geral, os diários, mesmo quando secretos, ambicionam o (re)conhecimento público de quem os escreve. Caso não ambicionassem, o diarista asseguraria sua destruição – mesmo que, em última instância, por intermédio de ordem testamental – como teria feito Arthur Schopenhauer (VOLPI, 2013, p. XII). Todavia, o diarista (bem como o memorialista e o autobiógrafo), frequentemente teme o esvanecimento completo de si após a morte, o que o leva a preservar seus vestígios com a esperança de que alguém, como um parente distante, encontre-os no porvir. Ele deseja alcançar uma espécie de sobrevivência recorrendo à escrita: conquanto morto, suas reflexões e experiências dialogarão com os anos vindouros por meio de registros cuidadosamente datados. O próprio Saramago refletiu sobre essa possibilidade de permanência além-morte em seu *blog*, ao mencionar as contribuições literárias e do mesmo modo humanas de diaristas famosos como Virginia Woolf, Franz Kafka e Amiel. Nesta mesma entrada, o autor inclusive admitiu o desejo de que todos os seres humanos ofertassem ao mundo as experiências de sua existência em forma de relato escrito – fossem elas demasiado modestas ou não (2009, p. 31):

Seria indiscutível, por exemplo, que obras como os diários de Amiel, de Kafka ou de Virginia Woolf, a biografia de Samuel Johnson, a autobiografia de Cellini, as memórias de Casanova ou as confissões de Rousseau, a par de tantas outras de importância humana e literária semelhante, deveriam permanecer no planeta onde haviam sido escritas para que fossem testemunho da passagem por este mundo de homens e mulheres que, pelas boas ou más razões do que tinham vivido, deixaram um sinal, uma presença, uma influência que, tendo perdurado até hoje, continuarão a deixar marcadas as gerações vindouras. (SARAMAGO, 2009, p. 32)

No entanto, quando a produção diarística faz parte de um projeto altamente arquitetado, como deixa ver, por exemplo, a consciência da possibilidade de uma publicação, o diarista obviamente escolhe de maneira ainda mais cabal aquilo que pretende mostrar ou ocultar acerca de si com vistas a engendrar a autoimagem que intenciona mostrar ao futuro – mesmo que ela seja apenas um reflexo impreciso e, em alguns casos, questionável. Indagações relacionadas à autenticidade ou sinceridade de um relato na modalidade diarística, bem como de outros gêneros autorreferenciais, são ainda mais complexas quando relativas a textos submetidos à exposição e, por conseguinte, à apreciação de um grupo. Esse contexto de produção predeterminado corrompe o evento textualmente registrado, o qual, como já apontado no capítulo teórico, enfrenta ainda outras transfigurações por efeito de língua e memória serem incapazes de reproduzir lididamente a realidade. Assim sendo,

espontaneidade e sinceridade cedem a entradas mais elaboradas, organizadas, contextualizadas e muito bem escritas. Do mesmo modo, é possível omitir ou até mesmo dissimular eventuais preconceitos, desvios de ordem moral, assim como impressões sobre pessoas e costumes com o intuito de não se envolver em conflitos desfavoráveis à própria imagem. Como qualquer texto, o diário também pode ser usado como instrumento de manipulação, que teria por objetivo prover seu criador por meio de uma autoimagem ideal.

José Saramago insere *Cadernos de Lanzarote* neste contexto. Não só as declarações do autor contribuem com a assertiva, mas também, e principalmente, a composição temático-estrutural de seus cinco diários. Características formais recorrentes em produções diarísticas autênticas (repetições, alusões) apenas circunstancialmente aparecem em *Cadernos*. Embora diaristas como Virginia Woolf e Sylvia Plath não fossem indiferentes quanto ao que ficou exposto, o que decerto contribuiu para a seleção de suas entradas, a publicação remota (ou póstuma) de seus diários certamente as deixou mais livres no tocante ao conteúdo e à forma de seus registros. *Cadernos de Lanzarote*, por outro lado, surgiram como anotações diárias a serem publicadas desde o princípio: com a mudança para a ilha de Lanzarote, Saramago decidiu executar esse projeto já antigo, consoante afirma em sua entrada inaugural, no dia 15 de abril de 1993:

Em Janeiro, ainda a casa estava em acabamento, meus cunhados María e Javier, com a participação simbólica mas interessada de Luís e Juan José, trouxeram-me de Arrecife um caderno de papel reciclado. Achavam eles que eu deveria escrever sobre os meus dias de Lanzarote, ideia, aliás, que coincidia com a que já me andava na cabeça. A oferta trazia porém uma condição: que eu não me esquecesse, de vez em quando, de mencionar-lhes os nomes e os feitos... As primeiras palavras que escrevo são portanto para eles. Quanto às seguintes, terão de fazer alguma coisa por isso. O caderno fica guardado. (SARAMAGO, 1998a, p. 11)

Conforme mencionado, esse contexto de produção e circulação previamente traçado é revelador da matéria e forma dos *Cadernos*. Ele funcionou como uma espécie de filtro, distinto daquele que já se encontra naturalmente no gênero, que selecionou aquilo que deveria constar ou não em cada entrada, com a intenção de construir uma imagem verossímil do escritor enquanto escritor, isto é, no que tange essencialmente à figura pública de José Saramago. As contradições, inerentes a um gênero no qual o compromisso de sinceridade se estabelece somente com o instante instável do registro, não aparecem nos diários saramaguianos. Convém acrescentar que a verossimilhança aludida não é proveniente de uma construção textual mais verdadeira do *eu*, no sentido de fiel ao real – pelas razões já apresentadas – mas de fundamentação coerente, como é feito em relação às personagens

ficcionais, que são altamente delineadas pela inteligência de seu criador. Não se trata de fragmentos mais ou menos importantes aos olhos do diarista, todavia de eventos pontuais que ofertam consistência à personagem que se está construindo. Afinal, como afirmaria o próprio Saramago: o diário não é mais do que é um romance com uma só personagem. (SARAMAGO, 1998a, p. 9). A referida asserção, procedente ao mesmo tempo do autor, narrador e personagem principal de *Cadernos*, é ainda mais expressiva, pois adverte explicitamente quanto ao consciente processo de elaboração de uma personalidade.

Logo, ainda que Saramago tenha apontado abertamente alguns nomes e preconceitos, o que decerto o indis põs com algumas personalidades e instituições, sua exposição foi calculada. Em outros termos ainda, aquilo que poderia figurar uma espécie de sinceridade espontânea e destemida, comum ao gênero diarístico em virtude de ser ele predominantemente pessoal e secreto, em verdade estava moldado aos interesses do autor em relação ao seu posicionamento cívico, humano e artístico. Na entrada seguinte, o autor registra o conteúdo de uma carta, na qual um de seus leitores compartilha impressões de leitura sobre o romance *Ensaio sobre a Cegueira*. Após comentários quanto ao conteúdo, o diarista transcreve quase integralmente a carta para o diário, a qual aparece entre aspas, recurso gráfico reiteradamente usado para que o diarista separe suas anotações pessoais das outras vozes que habitam os *Cadernos*. O autor sugere, seguidamente, que alguém, um leitor virtual em potencial, faça algo da aproximação do *Ensaio* às referências mencionadas pelo leitor José Leon Machado – por certo que dê vida às referências apontadas. Neste ponto, o autor parece dialogar principalmente com seus leitores especializados: Saramago, deixa-as acessíveis a fim de que possam ser utilizadas por alguém que se interesse, em trabalhos de cunho mais investigativo, pelas relações intertextuais recuperadas por seu leitor. Na entrada do dia 18 de abril de 1996, há um exemplo de *Cadernos* atuando como autodivulgação e diálogo ao mesmo tempo:

Uma carta de José Leon Machado abre-me novos caminhos para uma interpretação mais ampla e mais envolvente do *Ensaio*. Depois de aludir às referências históricas e literárias que nele são mais ou menos identificáveis (os campos de concentração nazis, *A Peste* de Camus, a cidade moderna perante uma catástrofe, as figuras de Bosch e Dürer, a visão bíblica dos cegos conduzindo outros cegos), observa: «Mas algo que me parece essencial: a cidade de Tróia sendo destruída pelos exércitos gregos. Eneias, diante de todo o desastre, carrega às costas seu pai cego. A mulher do médico não será porventura um Eneias, único guerreiro que, perante a catástrofe, não perdeu o sangue-frio? Ah!, e temos o velho da venda preta. Não é com certeza Anquises. Mas não haverá nele algo de Homero? Quem é que conta aos cegos do manicômio aquilo que se passou lá fora depois de terem sido internados? Quem é que lhes relata, ouvidas as notícias na rádio, o que vai passando? Este cego da venda preta tem algo de narrador e algo de épico. Ele próprio aparece como cronista em

potência das venturas e desventuras do manicómio. E depois, claro, facilmente se poderá identificar como o *alter ego* do autor. [...] É interessante o escritor cego que aparece em casa do primeiro cego e mais interessante ainda a técnica que ele inventou para poder escrever. Disto se tira a lição: não há desculpa para ficar calado. E a propósito me vem a história de Brás Garcia de Mascarenhas, soldado e poeta do tempo da Restauração, que, sendo acusado de traição do rei, foi preso. Tiraram-lhe tudo, excepto uma bíblia. Rasgando as letras uma a uma, compôs um poema que colou com farinha e água numa das páginas rasgadas. O poema conseguiu, por linhas travessas, chegar ao rei, que, vendo a injustiça, ordenou a sua libertação.» Estamos sempre a aprender. Além do episódio da vida de Brás Garcia de Mascarenhas, que não conhecia ou se me tinha varrido da lembrança, a carta de José Leon Machado trouxe-me bastante matéria de reflexão. E para que as propostas não ficassem só entre carta sua e carta minha, decidi passá-las a estes *Cadernos*. A quem possa interessar. (SARAMAGO, 1999, p. 109-110)

A entrada é claramente contextualizada, uma vez que o autor esclarece sua procedência e da mesma maneira as razões que o motivaram a registrá-la. Ela é igualmente direcionada a um público pressuposto: “E para que as propostas não ficassem só entre carta sua e carta minha, decidi passá-las a estes *Cadernos*. A quem possa interessar.” (1999, p. 110). É justamente para os leitores diversos do diarista que Saramago revela as circunstâncias que originaram a entrada aludida. Não haveria sentido fazê-lo se o leitor primeiro fosse o próprio Saramago em consequência de que o mesmo já tem pleno conhecimento de sua proveniência. Aliás, nesta circunstância, na qual o diarista é autor e interlocutor ao mesmo tempo, as referências explícitas são substituídas por breves alusões reconhecíveis apenas por ele – consoante Philippe Lejeune observou no tocante aos diários autênticos. Entretanto Saramago não escreveu para si. *Cadernos de Lanzarote* não é em essência um instrumento de autoconhecimento ou autorreflexão, extensão indivisível do autor, conforme número expressivo de diários escritos a partir do século XX. Pelo contrário, como afirmaria Saramago, seus diários deveriam revelar a vida que levava em Lanzarote aos outros, àqueles que não mais se encontravam fisicamente próximos a ele, em razão de sua transferência para a ilha, inserindo o gênero em uma categoria de diários ainda pouco explorada pela crítica: a de diários de escritores profissionais.

Além do que já foi mencionado acerca de Saramago e seu posicionamento intelectual e político por meio de *Cadernos de Lanzarote*, os diários mostram o processo de formação contínuo de um escritor quanto à sua arte. A esta dissertação, desse modo, interessa a face pública de um escritor comprometido com a criação e a divulgação de obras e ideias relativas à Literatura.

## 2.2. Escrita paralela aos diários: de o conto burocrático do capitão do porto e do director da alfândega à caverna

*Esta manhã, quando acordei, veio-me à ideia o Ensaio sobre a Cegueira, e durante uns minutos tudo me pareceu claro – excepto que do tema possa vir a sair alguma vez um romance, no sentido mais ou menos consensual da palavra e do objecto.*

José Saramago

Simultaneamente à escritura e publicação de *Cadernos de Lanzarote*, José Saramago trouxe à luz obras importantes, como *Ensaio sobre a cegueira* (1995), “O conto burocrático do capitão do porto e do director da alfândega” (1993), publicado integralmente no volume IV dos *Cadernos* (1999, p. 13-18), *Todos os nomes* (1997) e *O conto da ilha desconhecida* (1997), além de ter principiado as primeiras anotações sobre a composição de *O livro das tentações*, o qual receberia ulteriormente o título de *As pequenas memórias* (2006), e *A caverna* (2000). No que concerne aos trabalhos aludidos, Saramago deixou rastros relativos ao processo de escritura e divulgação em seus diários. O autor também contemplou como tema de entradas a transposição literária atinente à encenação de peças como *A noite* (2014), *In nomine Dei* (1993) e *A segunda vida de Francisco* (1987), todas concernentes à produção dramática do autor, afora a divulgação pessoal de reedições e traduções de trabalhos anteriores, bem como as negociações quanto à adequação cinematográfica dos romances *Memorial do convento* (2013) e *Jangada de pedra* (1988). Neste mesmo período, entre os anos de 1993 e 1997, acrescentam-se ainda registros diarísticos relativos à contribuição intelectual e artística de Saramago com obras de fotógrafos renomados, tais como Micha Bar-Am (1930), Arno Hammacher (1927) e Sebastião Salgado (1944), além de outros artistas.

Em trinta anos que já levo de escritura (são exactamente trinta se os conto a partir da altura em que, sem suspeitar aonde isso me levaria, comecei a escrever *Os Poemas Possíveis*) nunca me tinha sucedido trabalhar em mais de um livro ao mesmo tempo. Para mim, era como lei sacrossanta que, enquanto não chegasse ao fim de um livro, não poderia nem deveria principiar o seguinte. Ora, eis que, de um momento para outro [...] passo com toda a facilidade destes *Cadernos*, também destinados a serem livro, ao *Ensaio sobre a Cegueira*, e deste ao *Livro das Tentações*, embora, no último caso, setrate mais de registar, por enquanto sem grande preocupação de sucessão cronológica (porém, com um irresistível frenesim), casos e situações que, postos em movimento por uma potência memorizadora que me assombra por inesperada, se precipitam para mim como se irrompessem de um quarto escuro e fechado onde, antes, não tivessem podido reconhecer-se uns aos outros como

passado de uma mesma pessoa, esta, e agora se descobrem, cada um deles, na condição de outro, e, todos eles, de mim. (SARAMAGO, 1998a, p. 104-105)

Indiferente à ideia promovida por alguns escritores, de que o gênero diário seria um profícuo exercício de escrita apenas em períodos menos criativos (ROCHA, 1992, p. 30), José Saramago, durante a redação de *Cadernos de Lanzarote*, demonstrou rigorosamente o contrário: ele não só produziu paralelamente trabalhos literários de alta qualidade, como realizou, também por intermédio dos cinco diários ora mencionados, uma espécie de divulgação pessoal de suas obras, tanto no tocante às vindouras como àquelas já publicadas, de modo que juntos eles apresentam um panorama geral de tudo o que foi concebido pela inteligência e criatividade do autor a partir de *Terra do Pecado* (1998c) até o ano de 1997. Sem embargo o período aludido pode ser estendido até meados dos anos 2000, em razão de que projetos iniciados nesta mesma época, como *A Caverna* (2000), só seriam concluídos *a posteriori*.

Supõe-se que escreveu este livro porque numa antiga conversa entre amigos, daquelas que têm os adolescentes, falando uns com os outros do que gostariam de ser quando fossem grandes, disse que queria ser escritor. Em mais novo o seu sonho era ser maquinista de caminho-de-ferro, e se não fosse por causa da miopia e da diminuta fortaleza física, imaginando que não perderia a coragem entretanto, teria ido para aviador militar. Acabou em manga-de-alpaca do último grau da escala hierárquica, e tão cumpridor e pontual que à hora começar o serviço já está sentado à pequena mesa em que trabalha, ao lado da prensa das cópias. Não sabe dizer como depois lhe veio a ideia de escrever a história de uma viúva ribatejana, ele que de Ribatejo saberia alguma coisa, mas de viúvas nada, e menos ainda, se existe o menos que nada, de viúvas novas e proprietárias de bens ao luar. Também não sabe explicar por que foi que escolheu a Parceria António Maria Pereira quando, com notável atrevimento, sem padrinhos, sem empenhos, sem recomendações, se decidiu a procurar um editor para o seu livro. (SARAMAGO, 1999, p. 407)

Na íntegra, a entrada exhibe uma apresentação pessoal do autor, conquanto ela oscile também entre uma reflexão que acentua a própria ousadia e um pedido velado de desculpas por eventuais impropriedades, em referência não ao escritor destes tempos, mais precisamente de 1997, reconhecido internacionalmente pelo grande público e pela crítica; no entanto ao de outrora, trilhando os primeiros passos frente a um ofício há muito almejado, conforme revelaria nesta mesma entrada. Saramago se volta ao passado para resgatar um eu que lhe é estranho, posto que tenha se transfigurado pela ação implacável do tempo e das circunstâncias, como humildemente acentua a epígrafe do *Diário I* (1998a, p. 9), mas reconhecível, que permanece vivo em alguma parte recôndita da memória. O fragmento, presente em *Cadernos de Lanzarote*, volume V, foi escrito para a introdução de *Terra do Pecado*, publicado pela primeira vez em 1947, em consequência de uma reedição do mesmo, organizada pela Editorial Caminho, a despeito das reservas iniciais por parte do autor, as

quais se justificam muito provavelmente pela imaturidade da obra, como asseveraria Saramago com um comentário de outra entrada, esta relativa ao dia 31 de Maio de 1996: “[...] «o primeiro livro», aquela ingénua *Terra do Pecado* com que inaugurei, fará meio século o ano que vem, aquilo que, graças a um prémio recentemente recebido, passei a poder chamar, com propriedades de termos, a minha «vida literária»...” (SARAMAGO, 1999, p. 151).

Neste subcapítulo, à vista disso, interessa discutir de que maneira o autor contemplou as criações literárias paralelas aos diários, sobre as quais dedicou um número expressivo de entradas, sempre com vistas a entrever aspectos temático-estruturais significativos ao gênero, além de fazer conhecer um pouco mais a respeito da face pública do *escritor* José Saramago.

Quanto aos registros de ordem composicional, *Cadernos de Lanzarote* atesta que as entradas diarísticas, ao menos as saramaguianas, não autorizam uma leitura absolutamente descontínua ou não ordenada de todos os registros sem prejuízo à compreensão – segundo já comentado de maneira sucinta no capítulo teórico. Convém esclarecer que se escolheu explorar o aspecto relativo à leitura do gênero neste subcapítulo, em consequência de que são principalmente as entradas referentes às obras escritas pelo autor neste período, em concomitância aos diários, que justificam a assertiva aludida, como se demonstrará. No entanto é imprescindível considerar as várias possibilidades de concretização concernentes ao gênero, em virtude de que entre as modalidades autênticas e não autênticas de diários<sup>29</sup> há distinções atinentes à leitura e escritura, pois a construção de qualquer texto é orientada em essência por seu contexto singular de produção, e não por padrões rígidos apenas ilusoriamente estáveis (STALLONI, 2001, p. 175).

[...] modo de escrita entendido como mais fácil e afinal tão deslizantemente irónico, tão traiçoeiramente pouco controlável. Na ficção, tudo pode passar por ficção, com bons ou maus resultados; nos gêneros de primeira pessoa, a desculpa de base da subjectividade é frágil pilar de apoio para um projecto de natureza incerto e de imprevisíveis possibilidades de derrapagem; o que não é o menor dos encantos nestes escritos onde o que fundamentalmente se joga é a perda e o seu carácter incontrolável – incómodo da busca e inscrição de si e da sua inexorável e desconfortante despesa. (SEIXO, 1986, p. 167)

Assim sendo, os comentários aqui realizados são pertinentes a *Cadernos de Lanzarote*: não se tenciona obrigatoriamente medrá-los a qualquer outro modelo representativo de diários, senão a título de sugestão, posto que a possibilidade de hibridização, ou intergenericidade (MARCUSCHI, 2008, p. 165), bem como de configurações temático-estruturais multifacetadas, algumas provenientes de constantes processos de reescrita e

<sup>29</sup> Divisão sugerida criticamente por Lejeune quanto à produção e estudos do gênero (2009, p. 10).

correções anteriores à publicação, seja legítima, além de enriquecedora, como atestam as consubstanciações do gênero, algumas sobre as quais já se fez menção nesta dissertação. Tal abertura à inventividade e experimentação, todavia, inviabiliza o estabelecimento minimamente variável de quaisquer regularidades frente à estrutura diarística, amplamente considerada, sem incorrer em copiosas exceções, sobre as quais se chamará a atenção na ocasião em que se julgar necessário.

Contrariando o que se espera de um diário, renuncio a dispor por ordem, dia a dia, os acontecimentos destas semanas. Preferirei olhá-los como componentes de um processo de fusão que foi transformando o dia e a noite, o sono e a vigília, o silêncio e as palavras em um compacto bloco de tempo sem soluções de continuidade. (SARAMAGO, 1999, p. 471)

Em face dessas observações, acrescenta-se a opinião de Clara Rocha (1992), relativamente contrária àquela assumida neste subcapítulo. Segundo a teórica portuguesa<sup>30</sup>, “o diário propõe um modo peculiar de leitura. O carácter fragmentário autoriza uma leitura descontínua e não ordenada, que não prejudica forçosamente a compreensão do texto.” (1992, p. 32). Em consequência de o gênero ser fragmentado, embora o grau de fragmentação oscile igualmente de acordo com a autenticidade ou não autenticidade que o encerra, o rompimento com a já precária, porém indubitavelmente existente, organização discursiva pode tornar a compreensão mais caótica no que diz respeito aos diários autênticos, modalidade de escrita na qual o diarista se autoriza a ignorar qualquer leitor que não seja ele próprio, além de registrar emoções e pensamentos sem recorrer à posterior revisão e correção textual, mas principalmente em alusão aos diários genuinamente engendrados para a publicação, isto é, adequados à leitura do outro, como o é *Cadernos de Lanzarote*, segundo o prefácio sobre a publicação do volume inaugural de *Cadernos*, mas também pelo o que evidencia a própria estrutura textual de cada entrada. Desse modo, convém insistir, é fundamental atentar para tais diferenças a fim de evitar a adoção de padrões aparentemente estáveis de composição e leitura incompatíveis com as circunstâncias plurais de produção e recepção do gênero, como recomenda Lejeune (2009, p. 130). A título de ilustração, cita-se o fragmento abaixo, no qual Saramago dialoga com um leitor “atento” de seus diários, valendo-se precisamente deles como canal direto de comunicação. A interação estabelecida entre ambos, destinador e destinatário, corrobora com a necessidade do autor de afirmar-se na presença de um leitor completamente diverso de si.

---

<sup>30</sup> A assertiva diz respeito a qualquer diário e não exclusivamente aos de José Saramago.

Um leitor atentíssimo, do Porto, empra-me a restituir a Almeida Garret o que, distraidamente, tenho andado por aí a atribuir a Alexandre Herculano, aquelas dolorosas palavras a Portugal referidas: «A terra é pequena, e a gente que nela vive também não é grande.» Tem razão o leitor, e duas vezes a tem: em primeiro lugar, porque não foi Herculano que as escreveu; em segundo lugar, porque nunca as poderia ter escrito. Pois não se estará mesmo a ver que uma frase assim composta só poderia ter saído da pena de Garret? Logo, errei, e não uma, mas duas vezes: por confiar demasiado numa memória que já se vai cansando, e falta mais grave ainda, por desatenção ao estilo, que, como sabemos, é o homem. (SARAMAGO, 1998a, p. 306)

Em *Cadernos de Lanzarote*, portanto, é possível distinguir progressivas retomadas temáticas, descontínuas apenas quanto à configuração espacial das entradas assumida no papel, e contextualizações acintosas que se perderiam com uma leitura desordenada, comprometendo não só o entendimento de registros principalmente alusivos ao processo de escritura de narrativas em plena fase de desenvolvimento, como *Ensaio sobre a Cegueira* ou *O conto da ilha desconhecida*, mas do mesmo modo as axiomáticas intenções discursivas do escritor-diarista em relação a um leitor distinto de si. Temas ou episódios os quais apareçam não mais que uma única vez entre os registros, tal como ideias soltas – o que decerto justificaria a leitura não ordenada defendida por Rocha –, são essencialmente ocasionais, tendo em consideração o conjunto de entradas que compõem os diários de José Saramago.

Lejeune acrescenta que “a escrita diarística é necessariamente descontínua, uma questão de amarrar conjuntamente entradas desconectadas. E ainda assim elas estão relacionadas entre si por ritmos de repetição e variação que podem não ser óbvias para o escritor, mas que aparecem quando o diário é lido.” (2009, p. 9)<sup>31</sup>. Dessa maneira, fragmentação e descontinuidade, dois aspectos comumente associados ao gênero, não rompem em absoluto com o fio narrativo, sustentado pelas mencionadas repetições e variações as quais relacionam as entradas umas as outras.

A reincidência amiúde de registros sobre alguns eventos, verificável em *Cadernos de Lanzarote*, bem como nos demais diários consultados para esta dissertação, tem sido usada inclusive como critério das subclassificações atribuídas aos diários, afora outros gêneros autorreferenciais, com o objetivo de realçá-los entre os demais igualmente disponíveis à apreciação do público, segundo revela o paratexto destacado na capa do relato pessoal escrito por Eva Schloss (1929), meia-irmã de Anne Frank: “O emocionante relato da irmã de ANNE FRANK que sobreviveu ao Holocausto”. Além do episódio histórico, valendo-se de recurso

---

<sup>31</sup> “[...] diary writing is necessarily discontinuous, a matter of stringing together disconnected entries. And yet they are related to each other by rhythms of repetition and variation that may not be obvious to the writer but that appear when the diary is read.” (LEJEUNE, 2009, p. 9).

gráfico, destaca-se o nome de Frank, presumivelmente com vistas a atrair maior publicidade. Esse recurso, o qual se beneficia do prestígio conferido a um artista, ou nome importante à memória coletiva, é o mais comumente utilizado em diários de personalidades, sobretudo em títulos, para torná-los estrategicamente mais atraentes ao público leitor: “O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo”. Por essa razão, fala-se em diários de *viagem*, diários de *luto*, diários de *bordo*, diários de *superação* (doença ou algum trauma), diários de *sobreviventes*, diários de *sonhos*, diários de *guerra*, diários *políticos*, diários *religiosos*, diários *íntimos*, e tantas outras possíveis delimitações procedentes de experiências pessoais múltiplas. Agregando ao gênero esse paratexto adicional, o qual também tem o intuito de explicitar se o foco temático explorado pelo diarista acaso converge com os interesses particulares ou a curiosidade do leitor, os editores (e diaristas) exploram aspectos polêmicos, por vezes bizarros, relativos à personalidade que revelam, posto que estejam cômicos do voyeurismo explícito que alimenta as altas vendagens conferidas ao gênero autorreferencial. As biografias, assim como as entrevistas, as cartas, as memórias e as autobiografias, são igualmente representativas. Na hipótese dos motivos não serem unicamente comerciais, enfrentam-se ainda outros limites relativos ao suporte e a própria linguagem: na impossibilidade de publicar tudo, visto que alguns diaristas escreveram por décadas, opta-se pela seleção de uma meia dúzia de temas que, por vezes, tornam os diaristas, assim como os biografados, caricaturas de si mesmos.

[...] é sabido como o leitor dos nossos dias, condicionado em grande parte pelas estratégias do “marketing”, se interessa pelo escritor enquanto “aparência”: fotografias, pinturas, esculturas, exposições documentais, voz gravada, sessões ao vivo, etc. A entrevista jornalística, radiofônica, televisiva, a sessão de autógrafos, o lançamento de livro, a visita a casa do escritor são ritos de celebração que satisfazem o desejo de conhecer a figura viva do autor. Desejo esse que o comércio editorial, em muitos casos, explora à sociedade. Por vezes, o leitor consome a imagem e a voz do autor antes mesmo de lhe conhecer os escritos: a aproximação da figura viva funciona então como uma iniciação. Outras vezes, essa aproximação destina-se a conhecer melhor o autor, depois da leitura da obra. De qualquer forma, trata-se de tentar penetrar naquilo que Daniel Oster chama o “tradicional espaço emblemático do escritor”. (ROCHA, 1992, p. 23)

A título de exemplo, cita-se o caso de Vera Christiane Felscherinow (1962), famosa alemã autobiografada<sup>32</sup> no final dos anos de 1970, a qual, em razão da publicação de sua segunda autobiografia, em 2013, declarou que a primeira reduziu algumas figuras de sua vida a tipos, justamente em virtude dos poucos traços apresentados sobre o caráter de cada uma delas.

<sup>32</sup> Ambos os livros são autobiográficos, narrados na primeira pessoa do discurso, embora não tenham sido escritos por Vera Christiane Felscherinow.

As anotações realizadas em *Cadernos de Lanzarote* são consideravelmente variadas, afinal compreendem um *continuum* de cinco anos da vida do autor, por vezes trazendo à luz em um único volume todas as delimitações já mencionadas (viagens, lutos, prêmios, política, trabalho), no entanto o conjunto de diários como um todo apresenta frequentes repetições que resgatam tais delimitações, às vezes entre volumes diferentes, contribuindo com que temas mais recorrentes se sobressaem àqueles esporádicos, relativos a reflexões espontâneas aparentemente descompromissadas com o porvir.

Não se pretende eleger como aspecto plenamente estável o que até aqui ficou exposto nem invalidar a posição assumida pela teórica, posto que o gênero esteja suscetível à profusa expressividade do eu: é plenamente possível que um diarista opte por contemplar em cada entrada uma reflexão inédita, ou até mesmo única, quanto à realidade, a despeito do mais habitual ser justamente a rinação de episódios.

Assim sendo, um número representativo de eventos já contemplados amiúde retornam às páginas diarísticas de Saramago, estabelecendo significativa interdependência temática entre as entradas, conquanto esta dependência não se verifique obrigatoriamente entre aquelas que sejam subsequentes, como acorreria na hipótese de serem narrativas lineares. Observa-se que há uma espécie de fio narrativo o qual não se deixa romper completamente, como se poderia supor, mesmo na presença de anotações fragmentadas. Essa particularidade em especial torna a leitura descontínua ainda menos recomendada, uma vez que os leitores desconhecem em absoluto se um mesmo tópico efetivamente foi concluído com apenas uma única entrada ou não: sempre existe a possibilidade latente de que ele seja retomado até mesmo meses ou anos depois em relação ao seu primeiro apontamento.

Nos *Cadernos de Lanzarote*, é possível mencionar o tema geral *O Livro das Tentações*, o qual é frequentemente retomado pelo autor ao longo dos anos, por meio de volumes distintos de diários, como demonstram os próximos fragmentos: “[...] que não será um livro de memórias, respondo eu, quando me perguntam acerca dele, mas sim [...] um livro do qual eu possa vir a dizer: “Esta é a memória que eu tenho de mim próprio.” (SARAMAGO, 1998a, p. 31-32), relativo ao volume I (1993); “Por que tenho estes cavalos? Nem eu próprio sabia, até ao momento em que comecei a tomar apontamentos para o que um dia há-de ser *O Livro das Tentações*.” (SARAMAGO, 1998a, p. 662), volume III (1995); “Não esperava eu que este longínquo e esquecido irmão me aparecesse de repente nas primeiras linhas do *Livro das Tentações* [...] impedindo-me de seguir para diante enquanto

não deixasse no relato notícia da sua da sua curta vida.” (SARAMAGO, 1999, p. 159), volume IV (1996); “Escrevi hoje a Rui Godinho [...] o que me leva a pedir a tua ajuda tem que ver com *O Livro das Tentações*, onde inevitavelmente devo falar desse Francisco de Sousa de quem não me lembro.” (SARAMAGO, 1999, p. 226-227), volume IV.

A despeito dos recortes dos registros, nota-se que o conjunto de entradas concernentes a *O Livro das Tentações* se mostra disperso em quatro diários, de modo que o leitor, assim como o diarista na ocasião dos registros, ignora se em relação ao tema geral haverá alguma sequência até que a mesma finalmente se efetive através de novas delimitações temáticas. De acordo com a leitura feita nesta dissertação, essa mera possibilidade torna arriscada a leitura não ordenada.

Nos exemplos acima citados, pretendeu-se evidenciar a distância física e temporal entre entradas concatenadas por intermédio de um tópico único que as sustenta, além da subordinação que as envolve, porém *Cadernos de Lanzarote* mostram ainda mais claramente a interdependência temática sugerida graças a um recurso textual utilizado pelo próprio Saramago: entre parênteses, portanto em posição de destaque em relação ao texto, o autor acrescenta ou breves comentários atinentes a algum fato já predito, com o intuito de resgatá-lo à memória do leitor, ou a página na qual se encontram entradas mais antigas, complementares à compreensão de outras que se seguem a elas, como se observa no fragmento a seguir.

Sorridente, cordialíssimo, Tabucchi abraça-me. Estamos na Feira, cada um de nós, pelos altifalantes, sabia da presença do outro, mas foi ele quem me veio procurar. Vejo-me a reagir como se tivesse sido apanhado em falta (a falta seria o que aqui escrevi acerca dele...), mas respondo ao mesmo tom às suas expansões. Tudo parece mais ou menos falso, mais ou menos hipócrita. Será? Saberá ele que me magoou? Qual dos Tabucchi é o verdadeiro? Este, ou o outro? Talvez ambos, talvez nenhum dos dois, talvez nos tenhamos perdido de vez neste mar de que equívocos e de desconfianças... (SARAMAGO, 1998a p. 57-58)

Como consequência, acredita-se que leitura semelhante possa se alhear ao essencial, isto é, à consciência tentativa de comunicar algo à posteridade, mesmo quando gradualmente, por meio de momentâneos reflexos, e não somente a si. Esse projeto escrito, por meio do qual o eu anseia por se fazer conhecer ao outro, fundamenta a organização discursiva presente no gênero. Até mesmo a controvertida ideia de que os diários sejam mantidos apenas para si, enquanto leitor futuro, já não se sustenta satisfatoriamente inclusive entre os diaristas, os quais, de forma latente ou não, deixam ver a consciência que possuem quanto a serem lidos por outrem, como revelaria Lima Barreto (1881-1922), referindo-se ora a si, como leitor futuro, ora a um leitor virtual:

Hoje, pois, como não houvesse assunto, resolvi fazer dessa nota uma página íntima, tanto mais íntima que é de mim para mim, do Afonso de vinte e três anos para o Afonso de trinta, de quarenta, de cinquenta anos. Guardando-as, eu poderei fazer delas como pontos determinantes da trajetória da minha vida e do meu espírito, e outro não é o meu fito.

Aqui bem alto declaro que, se a morte me surpreender, não permitindo que as inutilize, peço a quem se servir delas que se sirva com o máximo cuidado e descrição, porque mesmo no túmulo eu poderia ter vergonha. (BARRETO, 2011, p. 42)

Convém acrescentar que a confidencialidade, aspecto comumente atribuído ao gênero, é apenas mais uma possibilidade de concretização diarística. E, ainda neste caso, os vestígios imortalizados anseiam por leitura futura – seja ela executada somente pelo próprio diarista ou não, de modo que esta instância manifestamente presente do leitor corrobora, mesmo que minimamente, a organização dos registros. Conquanto não seja legítimo pensar, em relação às entradas, em sequências narrativas sempre concatenadas e bem estruturadas, há um recurso muito utilizado pelos diaristas que permite ao leitor não se sentir completamente perdido entre as anotações, afora compreender satisfatoriamente os detalhes alusivos a um mesmo tópico: a repetição.

À primeira vista, ainda em consideração à assertiva da autora, uma leitura não ordenada do gênero se adequaria mais satisfatoriamente aos diários autênticos, embora já advertidos os riscos, posto que sejam mais fragmentados. No entanto mesmo a hipótese de toda e qualquer entrada sempre figurar um universo particular com respeito a um instante único, completamente desvinculada de outras entradas, bem como de outros instantes, tem se demonstrado falaz, ao menos no que concerne aos modelos diarísticos contemplados pela crítica e do mesmo modo àqueles consultados nesta dissertação: os diários de maneira geral, autênticos ou não, concentram em si um número limitado de temas os quais aparecem reiteradamente durante certo período, e não tópicos integralmente inéditos entre uma entrada e outra. Em face desse último caso, talvez se pudesse verificar uma leitura não ordenada e não comprometedoras ao entendimento de uma só vez, porém ainda não foi encontrado um único diário representativo, concernente ao que foi aludido, até o presente momento – o que também não significa que seja impossível concebê-lo tal e qual, em consequência da plasticidade do gênero. Alguns escritores, inclusive, já o incorporaram à ficção, como o já referido Machado de Assis, em *Memorial de Aires* (1999), bem como Doris Lessing (1919-2013), com *The Golden Notebook* (2013). Por intermédio da liberdade criativa inerente à ficção, decerto é possível experimentar novas maneiras de composição, além de funções, atinentes ao diário.

Os temas que se repetem estão normalmente relacionados a problemas (medos, superações, doenças, separações, morte, traumas, dificuldades passageiras, conflitos intrapessoais ou pessoais) com os quais o diarista tem de lidar amiudadamente e por tempo indeterminado, como revela a diarista Helga Weiss (1929)<sup>33</sup> em entrevista:

Meu diário ficou décadas acumulando pó no fundo da gaveta. Se lesse, era como se estivesse lá, no meio do inferno de novo. Resolvi publicá-lo agora porque estou velha e me aflige ainda ver a intolerância chegando a graus extremos na política, na religião, como se pouco, ou nada, se tenha aprendido sobre os riscos e as consequências de alimentar o ódio. Ter sido alvo de tamanha selvageria me tornou muito mais resistente às adversidades, e dura. Escrever meu diário foi a maneira que encontrei de me sentir humana. Em certo sentido, foi também o que me salvou.

Diaristas tais como Susan Sontag, Sylvia Plath e Frida Kahlo, que elegeram principalmente a intimidade como tópico de anotações, ao menos conforme é possível percebê-lo por meio da seleção editorial<sup>34</sup>, revelaram as reiterações temáticas mencionadas no que toca a assuntos como as paixões, a sexualidade, os desejos ou as traições que sofreram (e igualmente realizaram) por seus parceiros, como demonstra o fragmento a seguir, dedicado por Frida ao que sentia pelo pintor mexicano Diego Rivera: “Não deixes que sintas sede/ a árvore para qual és o sol,/ que guardou tua semente como/ um tesouro/ “Diego” é o nome do amor.” (2012, p. 253). O relacionamento agitado de ambos, marcado por idas e vindas, concorreu para que as anotações relativas a Diego reaparecessem em diversas entradas – escritas normalmente por intermédio do gênero discursivo poema. Acrescenta-se que esse fragmento, escrito em versos, é consequência de reelaborações executadas no espaço do próprio diário até adquirir a versão definitiva predita<sup>35</sup>. Susan Sontag, em virtude de sua opção sexual, dedicou igualmente inúmeras entradas concernentes à homoafetividade. Roland Barthes, em consequência de relacionamentos malsucedidos, também registrou episódios frequentes relativos a uma vida amorosa conturbada, assinalada por rejeições e pelo envolvimento com gigolôs. Lima Barreto registrou eventos pessoais atinentes à humilhação do homem pelo próprio homem justificada por fundamento pífilo como a cor da pele. O autor,

<sup>33</sup> Nascida na República Tcheca, Helga Weiss é uma artista plástica sobrevivente do Holocausto.

<sup>34</sup> Há aqueles que mantiveram a escrita diarística por décadas, como as escritoras Susan Sontag e Sylvia Plath. O número de cadernos e anotações, contudo, têm se mostrado um desafio aos editores quanto à publicação. Comumente, opta-se por submeter os registros a inúmeros recortes e seleções os quais prejudicam não somente o trabalho crítico como também a leitura comum, em consequência de que, em muitos casos, oferta-se uma imagem tendenciosa e limitada do diarista. Em outros termos, acentuam-se aspectos mais vendáveis, essencialmente polêmicos, quanto ao *eu*.

<sup>35</sup> Em seu diário, Frida Kahlo também deixou constância a respeito de seu posicionamento político-ideológico, afinado com o Comunismo, assim como acerca da fragilidade de seu corpo. Quanto a este tema, há entradas emocionantes que revelam a força e paixão de Frida pela vida a despeito de quaisquer contratemplos.

por ter vivido em período no qual as próprias correntes científicas e filosóficas tendiam para a superioridade racial e intelectual dos brancos relativamente aos negros e mestiços, sofreu com insultos e provocações:

Na estação, passeava como que me desafiando o C. J. (puto, ladrão e burro) com a esposa ao lado. O idiota tocou-me na tecla sensível, não há negá-lo. Ele dizia com certeza:

— Vê, “seu” negro, você me pode vencer nos concursos, mas nas mulheres, não. Poderás arranjar uma, mesmo branca como a minha, mas não desse talhe aristocrático.

Suportei o desafio e mirei-lhe a mulher de alto a baixo e, dentro de alguns anos, espero encontrarme (*sic*) com ela em alguma casa de alugar cômodos por hora. (BARRETO, 2011, p. 19-20)

Bertolt Brecht trouxe constantemente à luz anotações sobre os avanços da Segunda Guerra Mundial – situação extrema que o obrigou a se mudar com a família inúmeras vezes: “Os emigrados dormem, mas é um sono agitado. Há certos pesadelos: que Hitler *não* fique sem troco miúdo, que seja eleito o papa errado, que Churchill desmorone.” (BRECHT, 2002, p. 26). Em face dos exemplos, conclui-se que as entradas diarísticas contemplam com maior regularidade um número reduzido de temas, explorando mais intensamente aqueles que sejam alusivos a acontecimentos importantes para o diarista, visto que interferem positiva ou negativamente na rotina e na imagem (pessoal e pública) do eu.

Ainda tendo em consideração o que ficou exposto, é possível aproximar os diários brechtianos aos saramaguianos, dado que ambos fizeram do gênero, conquanto de maneiras distintas, um espaço de reflexão principalmente histórica e artística. Conforme Cinthia Gannett, questões socioculturais, que indubitavelmente influenciam o comportamento de cada gênero, contribuem para que homens dispensem em anotações pessoais, salvo raras exceções, espaço muito maior ao viés público, e não privado, de suas vidas; em oposição às mulheres que, em referência aos nomes já aludidos, conseguiram transitar entre uma esfera e outra tranquilamente – embora a intimidade se sobressaia à face pública – do mesmo modo por razões socioculturais.

Com relação a Saramago, não obstante, as preocupações mais visíveis na superfície dos registros dizem respeito à própria criação, conforme evidencia o próximo fragmento, relativo ao dia 21 de Junho de 1993, no qual o autor encontra, para a entrada do dia 20 de Abril do mesmo ano<sup>36</sup>, uma solução formal para reduzir o tempo narrativo de *Ensaio*: “Dificuldade resolvida. Não é preciso que as personagens do *Ensaio sobre a Cegueira* tenham

---

<sup>36</sup> Fragmento já apresentado nesta dissertação. É possível encontrá-lo na página 45.

de ir nascendo cegas, uma após a outra, até substituírem, por completo, as que têm visão: podem cegar em qualquer momento. Desta maneira fica encurtado o tempo narrativo.” (1998a, p. 64). Entre as entradas supracitadas, assim como outras que se seguem a elas, há um elo temático fundamental para compreensão das anotações – ao menos no que diz respeito ao tópico *Ensaio sobre a cegueira*. Afora serem relativas a um mesmo motivo, elas se complementam semanticamente, integralizando a fragmentação geral na qual se encontram quando isoladas textualmente.

A título de ilustração, convém apresentar outras entradas nas quais o tema *Ensaio* apareça em *Cadernos de Lanzarote*: “Escrevi as primeiras linhas do *Ensaio sobre a Cegueira*.” (1998a, p. 89); “Continuo a trabalhar no *Ensaio sobre a Cegueira*. Após um princípio hesitante, sem norte nem estilo, à procura das palavras como o pior dos aprendizes, as coisas parecem querer melhorar.” (1998a, p. 101); “Decidi que não haverá nomes próprios no *Ensaio*, ninguém se chamará António ou Maria, Laura ou Francisco, Joaquim ou Joaquina.” (1998a, p. 101); “Terminado o primeiro capítulo do *Ensaio*. Um mês para escrever quinze páginas... Mas Pilar, leitora emérita, diz que não me saí mal da empresa.” (1998a, p. 112); “Em que ponto está o *Ensaio sobre a cegueira*? Parado, dormindo, à espera de que as circunstâncias ajudem.” (1998a, p. 161); “Voltei – timidamente - ao *Ensaio*.” (1998a, p. 173). As entradas apontadas, provenientes de dias e meses distintos<sup>37</sup>, confirmam o que já se afirmou, ou seja, uma sequência temática (ainda que ela se encontre deslocada na escritura do texto original) que atualiza informações quanto ao tema aludido, recuperando-o constantemente – ao menos até que ele ceda lugar a um novo projeto. No entanto convém assinalar que, mesmo quando Saramago inicia a escritura de *Todos os Nomes*, o tópico *Ensaio* não deixa de reaparecer nos diários em consequência de que, após sua publicação, o autor dedicou-se à divulgação do romance, viajando por diversos países (Portugal (1998a, p. 614); Argentina (1999, p. 134); Itália (1999, p. 156); Brasil (1999, p. 349-351), entre outros, a fim de apresentá-lo ao público:

Colóquio na FNAC, ao fim da tarde. [...] Sendo poucas as pessoas que já tinham lido *L’Aveuglement*, orientei prudentemente a conversa para matérias de interesse geral, sempre relacionadas, em todo o caso, com o tema central do romance, aquilo a que vou teimando em chamar “a cegueira da razão” ou “o uso irracional da razão”. A propósito das várias maneiras de ser-se “cego”, aludi e comentei um velho texto meu (artigo? ensaio? vá-se lá saber...) já publicado em dois jornais, um de Portugal e outro de Espanha, mas que, para não acabar perdido de todo nas hemerotecas, me

<sup>37</sup> Respeitando a ordem em que os fragmentos foram dispostos, seguem-se as datas em referência a cada um deles: dia 2 de Agosto de 1993; 15 de Agosto de 1993; 30 de Agosto de 1993; 25 de Novembro de 1993 e dia 17 de Dezembro de 1993.

apetece passar a estas páginas. O título é “Contra a tolerância”: [...] (SARAMAGO, 1999, p. 303)

Com esse trabalho de divulgação, apontado em *Cadernos de Lanzarote*, o autor renovou mais uma vez o tema *Ensaio*, fechando um ciclo iniciado em 1993, em virtude da ideia primeira quanto à escritura do romance – todavia, nesta última fase, atinente à publicidade, a incidência do tema é consideravelmente reduzida, uma vez que se configura secundária em relação a novos projetos (*Todos os Nomes*) - mais emergenciais para Saramago.

Desse modo, depreende-se que as entradas seguem não somente o compasso rígido do calendário, mas também o ritmo pouco variável e repetitivo dos conflitos vivenciados pelo eu, como atestaria Philippe Lejeune (2008, p. 297). No que tange à assertiva, convém lembrar que os registros diarísticos assim o são em consequência de não contemplarem a integralidade dos eventos de um dia, mas a explosão de instantes específicos alusivos a episódios verdadeiramente significativos para o diarista. A atenção em demasia a tais instantes expressivos exclui, às vezes inconscientemente, outros fatos em referência à vida de quem escreve, contribuindo para uma das características estáveis do gênero, a repetição.

Alguns diaristas reconhecem que se repisam dia após dia, demonstrando algum incômodo quanto à recorrência de certos temas, os quais aparentemente limitariam a própria existência a um pequeno número de eventos: “Não tenho culpa de que o *Evangelho* volte tantas vezes a estas páginas. Quem o traz aqui são os leitores, os que gostaram e os que detestaram, aqueles que foram tocados no coração e aqueles a quem se lhes revolveu a biliar.” (SARAMAGO, 1998a, p. 448). Contudo dificilmente conseguem evitá-lo em razão desta prática de escrita ser essencialmente “ruminante”, concorrendo, entre outras coisas, com a expansão do eu, acompanhada por um profundo autoconhecimento e senso crítico apurado a respeito de si (herança de sua vertente genuinamente cristã), além do abrandamento psicológico imediato proveniente de um gênero cuja liberdade temático-estrutural, além do próprio suporte, é uma constante, como observa Philippe Lejeune: “O diário é um espaço onde o eu escapa momentaneamente à pressão social, se refugia protegido em uma bolha onde pode se abrir sem risco, antes de voltar, mais leve, ao mundo real. Ele contribui, modestamente, para a paz e o equilíbrio individual.” (2008, p. 262).

O teórico acrescenta que as entradas representam um primeiro rascunho de palavras e atos que muito provavelmente se sucederão na realidade (2008, p. 262) – uma espécie de

ensaio prévio por meio do qual se pondera a respeito das prováveis reações não só do diarista mas do mesmo modo daqueles que estão envolvidos na trama do eu.

Nota-se algo semelhante nas demais entradas acerca do desenvolvimento criativo do autor. Mais um exemplo – angustiante para Saramago em razão de prazos que se prorrogavam constantemente – diz respeito a um projeto sobre a história de D. João II, o qual seria escrito pelo autor e transmitido por um canal de televisão português, a *RTP (Rádio e Televisão de Portugal)*. Em algumas entradas, que se estenderam por mais de um mês, em virtude da morosidade quanto à resposta da emissora, Saramago deixa entrever a ansiedade e o ceticismo quanto a um trabalho que, a despeito de eventuais apelos comerciais, traria conforto financeiro ao autor em longo:

De facto, escrever para a televisão uma história de D. João II não foi coisa que alguma vez me tivesse entusiasmado, mas a remuneração do trabalho, nos termos e condições que propus e que, em princípio, foram aceites, ter-me-ia livrado de preocupações materiais, e não apenas para os tempos mais próximos. Depois de tudo, e perante o silêncio do Judas, receio bem que triunfe o meu ceticismo habitual, ficando a perder aquele que o tem, eu. (SARAMAGO, 1998a, p. 12)

Antes que se passe aos comentários concernentes à citação reportada, com intenção de entrever mais um reflexo do autor, acrescenta-se que Saramago também deixou entradas relacionadas ao valor estritamente material de seu trabalho, sobretudo no que tange às colaborações com obras de outros artistas, distanciando-se sempre que necessário da imagem romântica ainda hoje atribuída a muitos artistas. Na entrada do dia 22 de Janeiro de 1994, o autor se refere à contribuição para o livro de fotografias de Micha Bar-Am<sup>38</sup> como “negócios”, comentando que, embora o projeto lhe interesse, o fotógrafo nada havia mencionado, durante sua visita de apresentação em Lanzarote, sobre o valor que o autor arrecadaria com o projeto: “Não falámos de dinheiros: nem ele os propôs nem eu os exigi. Dos dois, sou eu, sem dúvida nenhuma, em questões de negócios, o pior.” (SARAMAGO, 1998a, p. 200). Poucos dias depois, na entrada relativa ao dia 24 de Janeiro de 1994, Micha Bar-Am retorna à casa do autor, ocasião em que traz à discussão o que preocupava Saramago a respeito de três ou quatro páginas para o livro do fotógrafo (SARAMAGO, 1998a, p. 199): “Em certa altura, sem que eu esperasse, perguntou-me quanto quero cobrar pelo que irei escrever.” (SARAMAGO, 1998a, p. 201).

Quanto ao D. João II, o trecho selecionado, marcado por certa incompletude a respeito dos fatos mencionados, em consequência de fragmentações e da autenticidade das anotações

---

<sup>38</sup> Renomado fotógrafo e jornalista alemão de origem judaica. Micha Bar-Am retratou por meio de imagens aspectos vários atinentes à vida em Israel.

em relação ao instante, desenvolve-se gradualmente por intermédio de registros descontínuos presentes aproximadamente em mais outras quatro entradas relativas ao ano de 1993<sup>39</sup>: “José Luís Judas acaba de comunicar-nos que deu à RTP prazo até ao dia 15 deste mês para responder, definitivamente, se sim ou não quer o *D. João II*.” (1998a, p. 25); “Chegámos ao termo do prazo que Judas tinha dado à Televisão (é sexta-feira, o fim-de-semana começa), e, como se não sobrassem motivos para crer que se perderam as esperanças, ainda hoje estive a trabalhar na recolha e coordenação de dados [...]” (1998a, p. 38); “Notícias de José Luís Judas: um fax da Televisão, assinado por Ricardo Nogueira, que diz acreditar que a RTP tomará posição quanto ao *Príncipe Perfeito* no princípio da próxima semana.” (1998a, p. 45); “Agora não houve mais remédio que enterrá-lo, a ele e ao cheiro que já deitava: o Judas admitiu, enfim, que a Televisão não fará comigo...” (1998a, p. 57). Assim como se verificou no tocante ao *Ensaio sobre a Cegueira*, enquanto afastadas textualmente, as entradas são incompletas, fragmentadas, já que estão sujeitas ao porvir: o desenvolvimento pleno alusivo a um tópico, com começo, meio e fim, constrói-se por meio de anotações descontínuas, apenas aparentemente perdidas entre os dias, meses e anos de vida de um diário – há um tênue fio narrativo que as reconecta sempre que o diarista retoma o tema em questão (neste caso, a produção de *D. João II*, embora os comentários possam ser estendidos às demais entradas relativamente às obras produzidas durante a escritura de *Cadernos de Lanzarote*). Aquilo que está por vir, os novos fatos a respeito de uma situação específica, é desconhecido até mesmo pelo diarista - ainda que ele desempenhe, ao mesmo tempo, as funções de autor, narrador e personagem protagonista do que escreve. É essa espécie de insciência, ou meramente especulação, quanto ao futuro que atesta a autenticidade de uma entrada em referência ao gênero diário – embora, convém esclarecer ainda outra vez, a afirmação não esteja relacionada à veracidade do conteúdo dos registros, no entanto ao compromisso que o diarista assume com o instante que antecede o ato de fixar uma entrada. O obscurantismo em referência ao amanhã gera, pois, outra característica estável em relação ao gênero diário: a fragmentação. Quando as entradas estão justapostas, deslocadas de seu contexto original, conforme foi feito quanto às citações há pouco apresentadas, é possível observar mais claramente uma sequência lógica de episódios concatenados. Acrescenta-se ainda, no que concerne às repetições do gênero, que o que se repete com frequência é o próprio tema (ou

<sup>39</sup> As entradas mencionadas são relativas aos dias 1 de Maio de 1993; 14 de Maio de 1993; 21 de Maio de 1993 e 4 de Junho de 1993. A fim de não sobrecarregar esta dissertação com inúmeras citações, quando não imprescindível, serão indicadas em notas as datas relativas às entradas referidas.

temas), e não necessariamente os eventos relacionados a ele. Em outros termos, o que se verifica em *Cadernos*, bem como nos demais diários consultados, é uma constante renovação temática – e não uma simples repetição de episódios e fatos, pois que os acréscimos feitos sobre D. João II ou a respeito do *Ensaio sobre a Cegueira*, por exemplo, trazem à luz novos vieses dos tópicos aludidos: as entradas que fazem referência a um mesmo assunto, em verdade, atualizam-no.

Desse modo, as anotações atinentes às composições simultâneas aos *Cadernos*, além do conteúdo que revelam, são meritórias em razão de que seus registros estão mais próximos, do ponto de vista temático-estrutural, aos diários autênticos: dentre as entradas feitas pelo autor, aquelas sobre o *Ensaio*, bem como a respeito das demais obras mencionadas no início deste subcapítulo, são assinaladas por considerável fragmentação – aspecto definidor do gênero em sua modalidade genuína, de acordo com Philippe Lejeune (2008, p. 261), como já se deixou ver no capítulo teórico. A fragmentação se justifica pela autenticidade dos registros quanto ao instante e principalmente pela inacessibilidade do eu (neste caso, o autor) em relação ao futuro: a insciência quanto ao amanhã torna os registros menos pontuais no tocante aos fatos mencionados de modo que ao diarista (neste caso, José Saramago) não resta mais que anotar o pouco que conhece (ou supõe conhecer) quanto aos próximos passos, predominantemente incertos, a serem dados frente à composição de textos em fase de construção, visto que o autor elegeu o viés público, a faceta do escritor, como tema primeiro de entradas.

Todavia o mesmo é reconhecível em diaristas que optaram, por outro lado, pela intimidade, ou qualquer outro tema, como tópico cotidiano de escrita. Na hipótese das entradas serem autênticas, isto é, seguirem religiosamente o compasso do calendário em relação à anotação dos episódios, não há como o diarista registrar de maneira plenamente organizada, no que tange à linearidade narrativa, aquilo que ele mesmo desconhece. Logo, enquanto as outras entradas são posteriores a eventos conclusos, como as viagens constantes de Saramago, ou simplesmente ideias definidas a respeito da arte e do mundo; os registros sobre a escritura de novos trabalhos literários (e jornalísticos) são um mistério para o próprio autor, em razão de que são episódios em pleno desenvolvimento.

Acrescenta-se quanto ao que ficou exposto que, conquanto os *Cadernos* tenham sido empregados para o registro de ideias concernentes à escritura de obras, *Ensaio sobre a cegueira* foi o único romance em relação ao qual o autor deixou ver amiudadamente entraves

relativos à composição. Em relação aos demais projetos<sup>40</sup>, há somente breves comentários realizados em poucas entradas, se comparadas àquelas a respeito do *Ensaio*. Talvez, o aspecto mencionado se justifique em virtude de dificuldades várias enfrentadas desde a idealização do romance até a concretização do mesmo: consoante termo utilizado pelo próprio Saramago, durante a escritura de *Ensaio*, o romance entrou no “atoleiro” várias vezes (1998a, p. 324), sendo concluído somente quatro anos após o surgimento da ideia inicial (1998a, p. 578) – ora em consequência de escolhas estruturais labirínticas, que obrigavam o autor deixar os “cegos descansarem” (1998a, p. 275), ora por indisciplina, em razão de inúmeros compromissos de Saramago no que tange à divulgação de outros trabalhos (1998a, p. 161-162).

Uma coisa seria querer fazer um romance sem personagens, outra pensar que seria possível fazê-lo sem gente. E esse foi o meu grande equívoco quando imaginei o *Ensaio sobre a Cegueira*. Tão grande ele foi que me custou meses de desesperante impotência. Levei demasiado tempo a perceber que os meus cegos podiam passar sem nome, mas não podiam viver sem humanidade. Resultado: uma boa porção de páginas para o lixo. (SARAMAGO, 1998a, p. 332)

O mesmo não se verifica em relação a *Todos os Nomes*, segundo romance publicado pelo autor durante a escritura de *Cadernos de Lanzarote*<sup>41</sup>: mesmo que o autor tenha dedicado a ele algum tempo, absolutamente necessário, relativo às pesquisas para a escritura e a maturação do enredo, o processo de composição, por outro lado, foi mais tranquilo e disciplinado, como se evidencia por intermédio do fragmento do dia 6 de Janeiro de 1997: “Tenho trabalhado com disciplina e louvável pontualidade em *Todos os Nomes*.” (1999, p. 279). Por essa razão, justifica-se, talvez, o número limitado de entradas sobre eventuais problemas composicionais de *Todos os Nomes* em oposição ao *Ensaio sobre a Cegueira*, obra assinalada por longas pausas, em virtude de adversidades temático-estruturais.

Como já se deixou ver, as entradas frequentes acerca de determinado tema persistem em consequência do grau de dificuldade vivenciado pelos diaristas para resolver determinados conflitos pessoais ou profissionais, ou seja, quanto maior a complexidade da situação, mais ela se faz pontualmente presente durante a anotação dos registros cotidianos. É justamente esse contraste que se verifica por meio das entradas quanto ao *Ensaio* em relação aos demais projetos desenvolvidos por Saramago durante os cinco anos de redação dos *Cadernos de Lanzarote*, o que demonstra que *Ensaio sobre a Cegueira* foi o romance mais intrincado e

<sup>40</sup> A saber: *O Conto Burocrático do Capitão do Porto e do Director da Alfândega*; *Todos os Nomes* (1997); *Livro das Tentações* (2006); *O conto da Ilha Desconhecida* (1998); artigos para a imprensa, além de contribuições com os trabalhos de fotógrafos como Micha Bar-Am, Arno Hammacher e Sebastião Salgado.

<sup>41</sup> As entradas concernentes a *Todos os Nomes* se encontram principalmente nos volumes quatro e cinco de *Cadernos de Lanzarote*.

igualmente desafiador para autor durante o período aludido – o que não significa que *Ensaio* seja melhor ou pior em referência aos demais trabalhos, contudo uma obra pontual na carreira de José Saramago, uma vez que, consoante o mesmo, tanto *Evangelho segundo Jesus Cristo* quanto *Ensaio sobre a Cegueira* foram imprescindíveis para a escritura de *Todos os Nomes* bem como no que tange às demais obras que se sucederam aos romances mencionados:

Ponto final em *Todos os Nomes*. Não sou capaz de imaginar o que se dirá deste livro, inesperado, creio, para os leitores, de certo modo ainda mais que o *Ensaio sobre a Cegueira*. Ou talvez sim, talvez imagine: dirão que é outra história triste, pessimista, que não há nenhuma esperança neste romance. No que a mim respeita, vejo as coisas com bastante clareza: acho, simplesmente, que quando escrevi *O Evangelho segundo Jesus Cristo* era novo de mais para poder escrever o *Ensaio sobre a Cegueira*, e, quando terminei o *Ensaio*, ainda tinha que comer muito pão e muito sal para me atrever com todos os nomes... À noite, enquanto passeava no jardim para acalmar os nervos, tive uma ideia que explicará melhor o que quero dizer: foi como se, até ao *Evangelho*, eu tivesse andado a descrever uma estátua, e a partir dele tivesse passado para o interior da pedra. Pilar acha que é o meu melhor romance, e ela sempre tem razão. (SARAMAGO, 1999, p. 390)

Relativamente a ele, no entanto, há um aspecto a ser considerado no tocante ao gênero. Segundo os críticos, o diário é um gênero discursivo no qual o diarista faz constância sobre um presente recente e próximo ao momento do registro da entrada.

Aspecto similar, no tocante à autodivulgação pessoal já referida, é reconhecível quanto a títulos publicados anteriormente aos *Cadernos de Lanzarote (Terra do Pecado, Evangelho segundo Jesus Cristo, A Noite, Segunda Vida de Francisco de Assis, Objecto Quase*, entre outros), ou seja, as produções literárias decorridas e os novos trabalhos coexistem harmoniosamente nas páginas diarísticas do autor, deixando ver o pleno controle que Saramago exercia pelo conjunto de sua obra: número de títulos vendidos, edições esgotadas, novas traduções e reedições aparecem em *Cadernos*, às vezes, por meio de dados altamente precisos, como se contata no próximo fragmento, atinente à entrada do dia 12 de Junho de 1996.

Em Milão, para o lançamento de *Cecità*, título italiano do *Ensaio sobre a Cegueira*. Sete entrevistas em sete horas foram as que me arrancaram hoje, sem ao menos ter sido respeitado o intervalo para comer a que qualquer trabalhador tem direito: o almoço no hotel foi extensamente conversado, com um jornalista sentado à minha direita, comendo, fazendo perguntas e tomando notas. Tive a satisfação de reencontrar Ugo Ronfani, um antigo conhecido que também apareceu a entrevistar-me, e de lhe ouvir dizer que a apresentação da minha *Segunda Vida de Francisco de Assis* no Festival de Teatro de San Miniato tronou a ser possível [...] (SARAMAGO, 1999, p. 156)

As entradas diarísticas também permitiram que houvesse especulações, tanto dos críticos quanto da imprensa, já no ano de 1993, a respeito de um livro de memórias, *O livro das tentações*, que só seria efetivamente publicado em 2006, o que revela que os diários se

converteram, entre outras coisas, em instrumento de autodivulgação de uma intensa e diversificada vida literária.

Neste contexto, novos romances e projetos são previamente apresentados ao público por meio de entradas dispersas, porém complementares, como deixa ver o próximo fragmento, no qual o autor manifesta a expectativa de que o novo trabalho, o incipiente *Ensaio sobre a cegueira*, encontre a mesma recepção pública de *In Nomine Dei* (1993), confirmada pelo número de exemplares vendidos e expressamente registrado na entrada do dia 21 de Abril de 1993.

Chegou uma cópia da segunda edição de *In Nomine Dei*. Mais cinco mil exemplares, que se vão juntar aos dez mil da edição inicial. Pergunto: que se passa, para que uma peça de teatro atraia tanta gente? Já não é só o romance que interessa aos leitores? Terá isto que ver, apenas, com a simples fidelidade de quem se habitou a ler-me? Ou será que, neste tempo de violência e frivolidade, as «questões grandes» continuam a roer a alma, ou o espírito, ou a inteligência («moer o juízo» é uma expressão com muito mais força) daqueles que não querem conformar-se? Se assim é, espero que venham a sentir-se bem servidos com o *Ensaio sobre a Cegueira*... (SARAMAGO, 1998a, p. 16)

Na entrada apresentada, assim como em tantas outras, Saramago divulga também obras publicadas antes da escritura do diário. Se os diários saramaguianos não foram usados para reter os dias do autor, naquilo que toca à sua intimidade, é legítimo afirmar que o foram no que diz respeito à sua obra. José Saramago publicou integralmente textos ainda inéditos para o público, tal como o *Conto burocrático*, além de outros textos (prefácios, comunicações) anteriormente já veiculados por outros meios, com o intuito de que suas palavras não se perdessem ou caíssem no esquecimento.

No que concerne aos diários, embora seja igualmente legítimo em relação aos demais gêneros, o suporte (internet; livro; caderno) é altamente deliberativo no que diz respeito à configuração e natureza de cada entrada, dado que, conforme Luiz Antônio Marcuschi (2008), “o suporte não é neutro e o gênero não fica indiferente a ele.” (2008, p. 174). Dessa maneira, afora determinar os modos de circulação de um texto, sua função primeira, o *mídium* influi diretamente sobre a forma e conteúdo do gênero: entre diários públicos (*blogs* ou livros), aqueles cujo leitor é conjecturado, e outros de ordem privativa (cadernos ou folhas avulsas) – cuja recepção é atendida em primeira instância pelo próprio autor – verificam-se aspectos por vezes conflitantes, mas justificados pelo contexto no qual foram produzidos (secreto ou público; para si ou para o outro; lacunar ou contextualizado; fragmentado ou sequencial) – alguns difíceis de serem adequadamente identificados como estáveis no gênero, em consequência da insipiência relativa ao processo real de produção que os envolvem:

O *mídiu*, como o chama Maingueneau (2001: 71), é importante, mas costumávamos desprezá-lo porque nos concentrávamos no texto como tal. É interessante a observação do autor quando afirma que “o mídiu não é um simples ‘meio’, um instrumento para transportar uma mensagem estável: uma mudança importante do mídiu modifica o *conjunto de gênero de discurso*” (2001:71-72). Isso diz respeito tanto ao modo de circulação como ao modo de consumo dos gêneros e ainda mais ao modo como eles são estabilizados para serem “transportados” eficazmente. Um dia só transmitíamos os textos oralmente; depois passamos a fazê-lo por escrito; mais tarde, por telefone; e então pelo rádio, televisão e recentemente pela internet. Esses mídiuns são ao mesmo tempo modos de transporte e de fixação, mas interferem no discurso. (MARCUSCHI, 2008, p. 173-174)

A título de exemplo, traz-se à luz *O Diário de Helga* (2013), escrito por Helga Weiss, renomada artista plástica sobrevivente do Holocausto. Parcialmente diário, incluindo registros visuais que retrataram a vida dos judeus e outras minorias no gueto de Terezín, e parcialmente relato autobiográfico transfigurado, marcado pela intergenericidade (MARCUSCHI, 2008, p. 165), ainda que a escritura tenha permanecido integralmente no formato de um diário autêntico.

A autora manteve anotações pessoais em diários (inicialmente cadernos; depois, folhas avulsas), embora com pouca regularidade, até ser deportada de Terezín para os campos de trabalho. Após esse período, algumas entradas, sobretudo aquelas relacionadas às experiências de Helga já em Auschwitz, Freiberg e Mauthausen, foram registradas posteriormente ao término da guerra, com o retorno da diarista a Praga, atual República Tcheca, lugar onde nasceu e vive até hoje, em razão da impossibilidade de escrever durante o período em que esteve presa (BERMEL, 2013, p. 9-14). Helga, com vistas a tornar os episódios mais vivos, conforme se conservavam em sua memória, registrou-os utilizando datas aproximadas, mas mesmo assim inventadas, a fim de que as anotações atendessem à estrutura do gênero diarístico; e recorrendo conscientemente ao presente histórico, como deixa ver o fragmento a seguir, relativo a uma entrevista concedida pela autora: “[...] estava escrevendo pouco depois da guerra, provavelmente ainda em 1945 ou, no mais tardar, em 1946. E eu ainda estava tão imersa naqueles acontecimentos que posso dizer que era como se eu escrevesse enquanto os vivia. Foi proposital: usei o tempo presente mesmo quando escrevi depois” (WEISS, 2013, p. 207).

A escolha pela permanência do gênero diarístico presumivelmente segue o mesmo princípio: os diários geralmente iluminam um passado espacial e temporalmente mais próximo de quem os escreve, tal como Helga o sentia mesmo após o término da guerra. Afinal, como revelaria a autora nesta mesma entrevista, o período inicial de pós-guerra seria

igualmente difícil para aqueles que testemunharam vidas sendo suspensas de forma tão trágica, pois poucos judeus conseguiram recuperar os bens que haviam sido confiscados pelo governo alemão, o que incluía o essencial à sobrevivência, como suas antigas residências. Alguns perderam parte de seu patrimônio, como joias e dinheiro, para os vizinhos, de maneira que, findo o confronto, muitos se encontraram completamente desamparados novamente (WEISS, 2013, p. 212): o diário, para a artista plástica, ajudou-a a sobreviver às adversidades:

O diário é um dos gêneros da literatura autobiográfica mais comumente cultivados, pois é confidente tanto do homem público como do homem privado, tanto do escritor ilustre como do adolescente fechado no seu quarto ou da mulher a quem, ao longo da história literária, nem sempre esteve aberto o acesso à publicação. O estatuto do diário é o da *confidência*: extroversão da vida íntima para um “amigo”, o caderno de notas. Como na confidência, a relação entre o eu e o diário define-se pela contradição entre a vontade de falar e a de guardar segredo. O diário funciona de facto, muitas vezes, como interlocutor: quantos diaristas conversam com o seu diário, interpelando-o mesmo! Outras vezes, o diário funciona como sucedâneo dum interlocutor real, à falta dele ou por incapacidade dum relacionamento normal com outrem. No primeiro caso, como mostra Béatrice Didier, o diário nasce de uma situação de isolamento. Escreve-se diário na prisão, quando se está privado doutro tipo de comunicação. Escreve-se diário a bordo, ou durante uma doença, ou no exílio. No segundo caso, o diário é igualmente o parceiro por excelência do diálogo. (ROCHA, 1992, p. 28-29)

Os diários de sobreviventes, provenientes de situações de extrema violência, ainda hoje são representados principalmente por Anne Frank. A literatura autorreferencial amplamente contemplada (memórias, autobiografias, cartas) apresenta notável recepção por parte do público leitor. Isso se confirma principalmente pelo número expressivo de exemplares vendidos e traduções que a circundam, o que possivelmente incentivou (ou até mesmo justificou) o esforço desempenhado por Helga para moldar suas reminiscências em um gênero tão lacunar quanto à própria memória.

Nesta mesma entrevista, Helga comenta que a escrita ficcional e não ficcional se tornou relativamente comum durante o período em que ela e as demais pessoas estiveram presas no gueto, em parte para tentar compreender o que estava acontecendo, mas também em virtude da vida cultural que se manteve clandestinamente em Terezín: “[...] um monte de gente fazia isso; e não apenas crianças, adultos também, porque todos precisavam se entender com a situação e começaram a escrever. Escreviam também poemas – pessoas que nunca tinham feito isso antes [...]” (WEISS, 2013, p. 206).

O que se verifica com o exemplo de Weiss é que existem maneiras diversas de se construir um texto por intermédio do gênero diário, de modo que, no ato de escritura, a escolha por um relato autobiográfico (memória, romance etc.) ou um registro diarístico não

deve necessariamente resultar em autenticidade ou não autenticidade frente ao gênero, porém em mais uma opção disponível de concretização da inteligência.

### 3. *CADERNOS DE LANZAROTE* E SUAS TRANSGRESSÕES GENÉRICAS

*Por muito que se diga, um diário não é um confessional, um diário não passa de um modo incipiente de fazer ficção.*

José Saramago

Consoante Luiz Antônio Marcuschi, os gêneros textuais, sobretudo aqueles relacionados à esfera privada, devem ser analisados principalmente em referência a aspectos sociocomunicativos e funcionais, posto que peculiaridades linguísticas e estruturais sejam apenas *relativamente* estáveis (MARCUSCHI, 2010, p. 20), como asseverou Mikhail Bakhtin (BAKHTIN, 2006, p. 262). A plasticidade de alguns gêneros torna as classificações rígidas pouco duradouras (MARCUSCHI, 2011, p. 19), a despeito de eles não serem amorfos, de modo que o que se pretende mostrar neste capítulo é a sensibilidade do gênero diarístico frente à realidade histórica e cultural da época na qual ele está inserido, e não características internas imarcescíveis, dado à sua irrelevância a longo prazo. Não se objetiva, assim sendo, construir um modelo formal segundo como deve ser um diário, mas, sim, explorar a engenhosidade textual subjacente à aparente simplicidade do gênero, conferindo a ele, à vista disso, a qualidade de gênero literário.

Para tal, serão consideradas, ainda que não exaustivamente, as transgressões empreendidas por José Saramago em *Cadernos de Lanzarote*, no entanto os rompimentos internos identificados, de ordem linguística e formal, também não devem representar apenas mais uma ruptura com a tradição diarística, mas sim, reiterar-se, o desenvolvimento natural do gênero, o qual, a contar de suas primeiras ocorrências na Antiguidade, tem demonstrado ininterrupta potencialidade para transformações.

#### 3.2. Vozes autorais: foco narrativo pluridimensional e narcisismo

Philippe Lejeune, bem como Gérard Genette, verifica na tríade identitária entre autor, narrador e personagem, representada por um mesmo ser, cujo nome é idêntico, com existência simultaneamente textual e referencial, aspecto ponderoso para o reconhecimento de gêneros não ficcionais, tais como a autobiografia, a memória e o diário. A concretização textual dessa

identidade narrativamente multifuncional, como questionou o professor e escritor francês Serge Doubrovski (DOUBROVSKI, *apud* LEJEUNE, 2008, p. 7) é muito mais variável, entretanto o pacto autobiográfico, insiste Lejeune, deve ser estabelecido de alguma maneira: senão pela identidade, ao menos por intermédio de algum paratexto, como um prefácio ou um subtítulo – isso se o autor tenciona intervir sobre a leitura do público; na hipótese, portanto, de que intente propor uma compreensão não ficcional de seu texto, ainda quando opte pela suspensão da tríade tradicional (LEJEUNE, 2008, p. 81).

O nome do autor cumpre uma função contratual de importância muito variável conforme os gêneros: fraca ou nula na ficção, muito mais forte em todas as espécies de escritos referenciais, onde a credibilidade do testemunho, ou de sua transmissão, apoia-se amplamente na identidade da testemunha ou do relator. Por isso veem-se pouquíssimos pseudônimos ou anônimos entre as obras do tipo histórico ou documental, com maior razão ainda quando a testemunha está também implicada no relato. [...] o nome do autor não é um dado exterior e concorrente em relação ao contrato, mas um elemento constitutivo, cujo efeito se compõe com os de outros elementos, como a presença ou a ausência de uma indicação genérica – ou, como especifica o próprio Lejeune, essa ou aquela forma de *release*, ou de qualquer outra parte do paratexto. O contrato genérico é constituído, de maneira mais ou menos coerente, pelo conjunto do paratexto e, mais amplamente, pela relação entre texto e paratexto; e o nome do autor, é claro, faz parte dele, “incluído dentro da barra que separa o texto do extratexto”. [...] Assim, certas autobiografias disfarçadas, em que o autor dá ao protagonista um nome diferente do seu [...], o que lhes tira, em definição estrita, a condição de autobiografia, mas que um paratexto mais amplo, ou mais tardio, recoloca bem ou mal em seu campo. Como elemento de contrato, o nome de autor é tomado num conjunto complexo, cujas fronteiras são difíceis de discernir, e os componentes não menos difíceis de inventariar. O contrato é a resultante disso – resultante quase sempre provisória. (GENETTE, 2009, p. 42-43)

O leitor, por outro lado, não é impelido a aceitar esse contrato, assim como nenhum outro, embora inevitavelmente deva reconhecê-lo até mesmo com o intuito de negligenciá-lo ou contestá-lo: “[...] no pacto autobiográfico, como, aliás, em qualquer “contrato de leitura”, há uma simples proposta que só envolve o autor: o leitor fica livre para ler ou não e, sobretudo, para ler como quiser.” (LEJEUNE, 2008, p. 73-74). Todavia a experiência quanto à recepção leitora, aquela que interessa a Lejeune, tem demonstrado que, à vista de um pacto ausente, o leitor comumente se volta para uma leitura ficcional, mesmo no momento em que vislumbra dados biográficos atinentes às personagens contempladas (LEJEUNE, 2008, p. 81).

Em *Cadernos de Lanzarote*, como se deixará ver após algumas considerações, a tríade é claramente reconhecível, em consequência de que José Saramago se apresenta como autor, narrador e personagem de suas entradas, como demonstra o trecho a seguir: “[...] senti (sempre começamos por sentir, depois é que passamos ao raciocínio) a necessidade de juntar aos sinais que me identificam, um certo olhar sobre mim mesmo.” (SARAMAGO, 1998a, p. 10). Contudo ela, assim como o pacto autobiográfico ou espaço autobiográfico, revela

configurações mais complexas, pois que o autor tenha suscitado vozes distintas para fornecer os registros cotidianos, além da personagem principal dos diários existir textualmente em função de seu grande tema, a Literatura, e não de conflitos íntimos (doenças, sexualidade, carência financeira, amantes, vícios), essencialmente privados e secretos, como se verifica em relação a outros escritores-diaristas.

Direta ou indiretamente, as entradas saramaguianas acabavam se voltando para o tema aludido, mesmo que fosse apenas para iluminar os bastidores do universo literário, quer quando José Saramago se indispunha com os colegas de profissão, atacando-os ou defendendo-se deles, assim como em relação a alguns leitores, sobretudo em referência à recepção de *O evangelho segundo Jesus Cristo*; quer na ocasião em que expunha as façanhas de Camões, um de seus cães – alusão literária de modo nenhum velada.

Em certa altura falou-se de Octavio Paz e encontrámo-nos todos concordes em não gostar do sujeito. Bioy sorria ao dizer que era a primeira vez que almoçava com pessoas que não se declaravam admiradoras fanáticas de Paz... Para não ficar de menos em ironia, adiantei a suspeita, se calhar com mais acerto do que parece, de que Octávio Paz, apesar de tão louvado e citado, deve ser o escritor menos lido do século XX. (SARAMAGO, 1998a, p. 259)

Deste modo os diários saramaguianos desvelam fragmentos de um autor-narrador-personagem que escreve literalmente a respeito de outras personagens (não só aquelas que povoam suas obras, mas também sua vida), constantemente incluindo a si neste rol de construções discursivas sustentadas principalmente por sua “última máscara” (SARAMAGO, 1998a, p. 54-55), a do escritor, ainda que Saramago oscile, ao apresentar a intenção de *Cadernos de Lanzarote* entre a busca pela sinceridade (ou verdade) e a consciência impossibilidade de fazê-lo, recorrendo a um gênero que é essencialmente a releitura de eventos e impressões: mimese, segundo conceito aristotélico (ARISTÓTELES, 2011, p. 37), tal como um romance ou qualquer outra obra ficcional, e não a duplicidade da realidade, como pretendem alguns diaristas. Observa-se o mesmo no tocante ao código linguístico e aos gêneros que se estruturam a expensas dele: entre eles há, sim, uma construção arbitrária elaborada pela inteligência humana. A referencialidade entre código e realidade, bem como entre gêneros autorreferenciais e verdade, é essencialmente ilusória, de modo que investigações a respeito de um eventual projeto autobiográfico saramaguiano sejam legítimas.

De acordo com Abel Barros Baptista (1997), a intencionalidade comunicativa de *Cadernos de Lanzarote* não estava bem delineada, como revelaria a aparentemente contraditória nota introdutória escrita por José Saramago quando da publicação do primeiro volume: “Escrever um diário é como olhar-se num espelho de confiança, adestrado a

transformar em beleza a simples boa aparência ou, no pior dos casos, a tornar suportável a máxima fealdade. Ninguém escreve um diário para dizer que é.” (SARAMAGO, 1998a, p. 9); “Sujeito-me portanto ao risco de insinceridade por buscar o seu contrário.” (SARAMAGO, 1998a, p. 10). No que toca às citações, um trecho e outro expõem mais nitidamente a já assinalada tensão entre os gêneros que se pretendem não ficcionais: os diários e as memórias, assim como outros gêneros autorreferenciais, no tocante às informações, seriam mais verdadeiros que os textos manifestamente ficcionais; ou eles seriam também uma maneira de produzir ficção, embora a linguagem se permita menos cuidada artisticamente – apesar deste último aspecto, atribuído com insistência ao gênero diarístico, ser questionável também dado às inúmeras possibilidades de concretização do próprio estilo.

Os primeiros diários saramaguianos, assim sendo, assemelhavam-se um pouco mais às manifestações autênticas do gênero, em virtude de não apresentarem um projeto de construção autobiográfica claramente definido, embora já latente, posto que um tema preferencial já estivesse presente, iluminando sobretudo a imagem do escritor José Saramago. Conquanto a experiência com a recepção leitora (especializada e não especializada) contribuiu para desluzir de uma vez o pretensão pacto com a verdade (“sinceridade”) em benefício de entradas conscientemente selecionadas, de um recorte temático específico - pertinente à construção do mito do autor, o qual se consolidaria também por intermédio de outros gêneros, alguns autorreferenciais, produzidos antes e após a publicação dos diários, como a autobiografia, em *As pequenas memórias*; as tantas entrevistas concedidas, o documentário José e Pilar; além do próprio gênero romance, graças a *Manual de Pintura e Caligrafia*, obra cujo pacto autobiográfico se estabeleceria posteriormente à sua publicação, por meio de *Cadernos de Lanzarote*, onde José Saramago assume o caráter autorreferencial dos eventos contemplados, e não de um paratexto, conforme identificado por Lejeune relativamente a outros exemplos do gênero.

Como também vai sendo costume, foi muito louvada a minha sinceridade, mas, creio que pela primeira vez, esta insistência e esta unanimidade fizeram-me pensar se realmente existirá isso a que damos o nome de sinceridade, se a sinceridade não será apenas a última das máscaras que usamos e, justamente por última ser, aquela que afinal mais esconde. (SARAMAGO, 1998a, p. 54-55).

Nota-se, assim, que os diários ganharam um novo rumo a partir da publicação dos dois primeiros volumes e, do mesmo modo, por intermédio da reação do público e da crítica jornalística<sup>42</sup> quanto a eles, o que talvez não justifique a indecisão inicial de Saramago a

<sup>42</sup> A fortuna crítica de *Cadernos de Lanzarote* é escassa, no entanto, na ocasião da publicação dos primeiros

respeito do que eles propunham quando sua carreira já estava consolidada, mas apontem a densidade alcançada a começar do terceiro volume, conforme observa Carlos Reis (1996). De certa maneira, *Cadernos de Lanzarote* se desvencilhou gradualmente do trivial em referência ao cotidiano, embora em momento algum tenha deixado de contemplar a Literatura, a fim de registrar aspectos sobretudo literários e políticos de maior relevância para a imagem do escritor e também para inteligência dos leitores. Conflitos pessoais, como aqueles entre José Saramago e outras figuras públicas (outros escritores, leitores comuns, representantes do governos português), por exemplo, não deixaram de compor ocasionalmente as entradas, não obstante houvesse certa atenuação desses temas mais periféricos em favor de entradas mais importantes sobre sua carreira e produção artístico-intelectual, tal como os desafios relativos à escritura de *Ensaio sobre a Cegueira*, os prêmios, os inúmeros compromissos de divulgação literária (feiras do livro, congressos, mesas-redondas), o reconhecimento artístico ou sua relação próxima com os leitores, bem como com a crítica, com a qual manteve um intenso diálogo, como revelam as entradas diarísticas, espaço frequentemente utilizado para a problematização de questões temático-estéticas:

Na feira do livro, um leitor quer saber por que ponho eu a pontuação «ao contrário», e se não há perigo de que os leitores comecem também a escrever assim. Respondo-lhe que não, que dá demasiado trabalho fazer as coisas «ao contrário», mesmo que se trate de uma simples pontuação. (SARAMAGO, 1998a, p. 561)

Os trechos a seguir revelam do mesmo modo um pouco da contradição sobre a razão de ser de *Cadernos de Lanzarote*: “Por muito que se diga, um diário não é um confessionário, um diário não passa de um modo incipiente de fazer ficção”. (SARAMAGO, 1998a, p. 471); “Luiz Pacheco envia-me um artigo que publicou [...] sobre o primeiro volume destes *Cadernos*. Melhor do que outros encartados críticos e observadores de olho de falcão, mostra ter compreendido *porquê a para quem ando eu a escrever estas sinceridades*.<sup>43</sup>” (SARAMAGO, 1998a, p. 360-361). O conflito entre “sinceridade” e “modo incipiente de fazer ficção” não se resolve por completo nos diários, portanto compete ao leitor deprender suas próprias conclusões e, em última instância, aceitar ou negligenciar o pacto.

Porém, graças aos cuidados formal e temático com as entradas, percebe-se que os diários saramaguianos tendem sobretudo para a segunda opção, embora o autor não o assuma

---

volumes, houve também a publicação de algumas notas jornalísticas pela imprensa portuguesa. Entre elas, destaca-se a do crítico Carlos Reis, exposta como anexo nesta dissertação, posto que ressalte o potencial dos diários saramaguianos para discussão do gênero, além da competência do escritor – diferentemente das demais que chamaram a atenção apenas para o caráter narcisístico das entradas.

<sup>43</sup> Grifo nosso.

sem deixar ambiguidades quanto à autorreferencialidade discursiva – assim como se observa em relação a maioria dos diaristas, em consequência do gênero, instável e plural como o próprio homem, e do projeto autobiográfico que, neste caso, pretende-se dissimular a favor da ilusão de sinceridade necessária à consolidação do pacto.

*Cadernos de Lanzarote*, portanto, deixa pistas formais e linguísticas que revelam a construção subjacente à aparente sinceridade e espontaneidade atribuídas ao gênero em modelos autênticos (sem pretensões quanto à publicação): as entradas são organizadas, além de contextualizadas quando necessário; bem escritas (cuidado com lapsos de cunho ortográfico e sintático, por exemplo); há marcações que separam pedagogicamente, e em oposição ao estilo saramaguiano relativo à ficção, as diversas vozes autorais dos diários; as entradas dialogam diretamente com o leitor, e não com o próprio diarista; os temas contemplados não desnudam a intimidade do homem, mas, sim, apenas algumas de suas *personae*, conferindo notável atenção à personalidade pública: é sobretudo a máscara do escritor que se ilumina em cada entrada. Ela é engendrada com vistas a revelar o comprometimento de José Saramago com os problemas e as necessidades de seu tempo, assim como em relação à Literatura, que, segundo ele, embora não possa transformar o mundo, deve promover o pensamento reflexivo.

Se a literatura é de facto irresponsável na dupla acepção de não poderem ser-lhes imputados, mesmo que só parcialmente, nem o bem nem o mal da humanidade, e não estar portanto obrigada, quer para penitenciar-se quer para felicitar-se, a prestar contas em nenhum tribunal de opinião; se, pelo contrário, actua, no seu fazer-se, como um reflexo mais ou menos imediato e directo da situação material e psicológica das sociedades nas suas sucessivas transformações – então, o segundo caminho de reflexão proposto, que, talvez com excessivo radicalismo, acabaria por mostrar a literatura como simples e obediente sujeito, esse caminho interrompe-se quando ainda mal tínhamos dado o primeiro passo, reconduzindo-nos ironicamente ao ponto de partida, à interrogação sobre o que deveria ser e para que deveria servir a literatura, quando na vida cultural dos povos se instale o sentimento inquietante de que, não tendo ela, aparentemente, deixado de ser, manifestamente deixou de servir. [...] teremos de reconhecer que a literatura não transformou nem transforma socialmente o mundo e que o mundo é que transformou e vai transformando a literatura. (SARAMAGOa, 1999, p. 115-116)

Diários autênticos, ao contrário, são praticamente incompreensíveis. Algumas entradas são altamente opacas, em razão de ignorarem, embora não por completo, como já discutido no capítulo teórico, a presença do outro enquanto leitor. Na maior parte dos casos, há uma intensa carência de elementos textuais indispensáveis à escrita e, por conseguinte, ao entendimento eficiente, como uma contextualização mínima, coerência e coesão, sequenciação lógica (efeito de causa e consequência), preocupação formal, legibilidade, entre outros aspectos: são entradas escritas sobretudo para um único leitor, cujas lembranças e

experiências vividas são capazes de preencher as lacunas deixadas por uma escritura raramente revista e de modo algum elucidativa: “[...] qualquer página escrita contém em suspenso, mas apenas para aquele que a escreveu, toda uma ‘referência’ à qual ele próprio, aliás, só tem acesso através dele e que não existe para nenhuma outro leitor. ‘Eu me compreendo’ é como as fotos etc.” (LEJEUNE, 2008, p. 285). Assim sendo *Cadernos de Lanzarote* é, em última instância, um romance cuja personagem principal é José Saramago, o escritor; seus conflitos, a Literatura e seu entorno. Até mesmo a publicação de *Cadernos de Lanzarote* não foi acidental, contudo planejada a datar do início da primeira entrada, tal como Saramago revelaria sem reservas.

Em algumas ocasiões, o próprio romancista comenta os limites impostos pelo código e, conseqüentemente, pelo gênero, principalmente em momentos de reflexões artístico-intelectuais não atreladas a conflitos pessoais, sobretudo relativamente à recepção leitora.

Talvez pudesse chegar mesmo a ser um romance se a função da sua única personagem não fosse a de encobrir a pessoa do autor, servir-lhe de disfarce, de parapeito. Tanto no que declara como no que reserva, só aparentemente é que ela coincide com ele. De um diário se pode dizer que a parte protege o todo, o simples oculta o complexo. O rosto mostrado pergunta dissimuladamente: «Sabeis quem sou? », e não só não espera resposta, como não está a pensar em dá-la. (SARAMAGO, 1998a, p. 471)

Porém, quando a crítica jornalística expõe o caráter autopromocional, também presente em *Cadernos de Lanzarote*, José Saramago se esquivava do que chama de “acusações”, contraditoriamente filiando-se à sinceridade desinteressada associada ao gênero – ainda que ela seja, consoante a leitura desta dissertação, e de certo modo também do autor, ilusória dadas às circunstâncias essencialmente ficcionais da própria linguagem - afora a axiomática intenção de arquitetar uma imagem para os leitores futuros, tal como ocorre em referência à ficção, contudo de modo mais velado: “Só escrevo sobre aquilo que não o sabia antes de ter escrito. Deve ser por isso que meus livros não se repetem. Vou-me repetindo eu neles, porque, ainda assim, do pouco que continuo a saber, o que melhor conheço sou este que sou.” (SARAMAGO, 1998a, p. 512-513).

Constata-se ocorrência análoga no tocante aos representantes mais autênticos do gênero, que sobreviveram à morte de seus autores: com frequência, os diaristas asseguram a si mesmos que retratam os episódios considerando minudências determinantes da compreensão global de cada evento, até mesmo aquelas pelas quais são desfavoravelmente responsáveis. Preservá-los da destruição, tal como muitos o fizeram, todavia, pressupõe de algum modo a intenção de dialogar com o futuro. Conjeturar o outro no ato comunicativo, como se verifica

em *Cadernos de Lanzarote*, ainda que ele se encontre temporalmente distante, assim como em boa parte dos diários de escritores, influi inevitavelmente sobre o que os diaristas insistem em chamar de “sinceridades”. No gênero, tudo é relativizado de acordo com a ótica e conveniência do diarista: a verdade não existe sob tais circunstâncias: “Por outras palavras ainda, e finais, a questão central sempre suscitada por este tipo de escritos é, assim creio, a da sinceridade.” (SARAMAGO, 1998a, p. 9). Para o leitor, decifrar propósitos obtusos é um desafio epistemológico sem respostas unívocas e legítimas, similar à leitura de um gênero ficcional qualquer, cujo narrador-personagem com frequência pretende seduzi-lo com imagens propositadamente distorcidas, embora o leitor não o saiba, ou não tenha certeza, afinal ambos, personagem legitimamente ficcional e diarista, que é uma personagem de si, também aspiram ao posto de herói em relação à trama com eventos e dramas do cotidiano.

O espelho que é o diário reflete apenas uma imagem – em alguns casos absolutamente contrária àquilo que se vê na realidade: há uma espécie de disfarce cuidadosamente integrado ao diarista - por ele mesmo - com o intuito de camuflar deformidades, atenuar culpas, ocultar preconceitos e justificar falhas morais. O diário, como cópia do real, concentra em si imperfeições latentes que, em muitos casos, iludem não só os leitores, mas, às vezes, o próprio diarista, ao qual não se facultou outra possibilidade de significar o mundo senão de maneira indireta, por intermédio da linguagem, desconstruindo-o constantemente. A memória em si, essencial ao trabalho do diarista, revela limitações de ordem vária, as quais desautorizam qualquer confiabilidade plena relativamente às suas faculdades. Um leitor pressuposto, ainda mais um leitor diverso de quem escreve, representa pretexto suficiente para que a seleção realizada em cada entrada seja arquitetada principalmente em benefício da construção de uma personalidade ao menos palatável.

Uma leitora na Feira: «Para o ano que vem teremos mais *Cadernos*? » Respondo medievalmente como de costume: «Vida havendo e saúde não faltando... » E ela: «É que quero ler notícias do Prémio Nobel... » Ponho a cara de sempre, sorriso contrafeito, tonto e de pouco caso, agradeço a gentileza do voto, passo a assinar o livro que o leitor seguinte me apresenta. «Eu também... », diz este, que ouviu a rápida troca de palavras. Desta vez fico sem saber que sorriso pôr. O terceiro leitor, felizmente, é dos calados. (SARAMAGO, 1998a, p. 562)

*Cadernos de Lanzarote* suscitou desconfianças, principalmente da crítica jornalística portuguesa, em consequência de não se ter decidido sobre suas limitações, e até mesmo precariedade, enquanto construção de uma realidade, e não a própria. Conforme se deixou ver, José Saramago refletiu sobre o caráter ficcional presente nos gêneros autorreferenciais em seus próprios diários, no entanto as afirmações paralelas sobre a sinceridade das entradas

protagonizaram uma contradição interna que, segundo estudos realizados por Lejeune em referência a outros representantes do gênero, podem ter contribuído com a crítica negativa também sobre os diários de Saramago.

[...] escapa-se às acusações de vaidade e egocentrismo, ao demonstrar lucidez quanto aos limites e insuficiências de sua autobiografia. E ninguém percebe que, num mesmo movimento, estende-se, ao contrário, o pacto autobiográfico, sob forma indireta, ao conjunto de seus textos. Golpe duplo. (LEJEUNE, 2008, p. 43)

O “golpe duplo” mencionado não se concluiu satisfatoriamente, ocasionando resistência ao pacto por parte dos leitores mais especializados. Quanto a *Cadernos de Lanzarote*, todavia, o que se questionou não foi exatamente a veracidade dos eventos, de qualquer modo inacessível ao leitor, mas a finalidade, assim como a relevância, das entradas: “Começaram a aparecer reações aos *Cadernos*. Numa entrevista, o José Carlos de Vasconcelos tinha querido saber se eu não achava que há um certo narcisismo no livro, e agora a Clara Ferreira Alves, no *Expresso*, retoma o mote quase nos mesmos termos.” (SARAMAGO, 1998a, p. 262-263). Afora as grandes reflexões, igualmente presentes, a inventividade do autor em relação ao gênero foi praticamente ignorada até então: houve demasiada atenção a respeito de um único aspecto, o narcisismo, e, por outro lado, negligência quanto àquilo que se espera de um texto arquitetado por um escritor profissional: a desconstrução de paradigmas instituídos a favor da criatividade, bem como da experimentação.

As duas leituras fundamentais, ficção ou retrato da realidade, suscitadas por *Cadernos de Lanzarote*, apesar de serem coextensivas à compreensão de qualquer diário ou documento histórico, problematizam mais abertamente, em razão dessa inconstância promovida por Saramago, noções bastante complexas, como a efetiva existência de uma verdade incontestada mediada por um código que é reprodução e, principalmente, a legitimidade de eleger a sinceridade como característica do gênero diarístico<sup>44</sup>, bem como dos outros gêneros autorreferenciais. A questão se torna ainda mais problemática quando o escritor afirma que sua produção ficcional revela muito mais sobre si que os diários. Por intermédio de *Cadernos de Lanzarote*, portanto, experimenta-se a desconstrução de fronteiras até então basilares para as classificações genéricas, mas que se têm mostrado insuficientes.

A memória é um espelho velho, com falhas no estanho e sombras paradas: há uma nuvem sobre a testa, um borrão no lugar da boca, o vazio onde os olhos deviam estar. Mudamos de posição, ladeamos a cabeça, procuramos, por meio de justaposições ou de lateralizações sucessivas dos pontos de vista, recompor uma

---

<sup>44</sup> Aspecto a ser discutido mais detalhadamente no tópico.

imagem que nos seja possível reconhecer como ainda nossa, encadeável com esta que hoje temos, quase já de ontem. A memória é também uma estátua de argila. O vento passa e leva-lhe, pouco a pouco, partículas, grãos, cristais. A chuva amolece as feições, faz descair os membros, reduz o pescoço. Em cada minuto, o que era deixou de ser, e da estátua não restaria mais nada do que um vulto informe, uma pasta primária, se também em cada minuto não fôssemos restaurando, de memória, a memória. A estátua vai manter-se de pé, não é a mesma, mas não é outra, como o ser vivo é, em cada momento, outro e o mesmo. (SARAMAGO, 1998a, p. 32-33)

Quanto à tríade, assim como o espaço autobiográfico, Saramago recorreu fundamentalmente a dois artifícios para ampliá-los: a hibridização genérica e a coautoria *ipsis litteris*. No que toca à colaboração direta, constata-se a presença de algumas entradas, registros de viagem, escritas por Pilar del Río, e não pelo diarista José Saramago, na ocasião em que viajou para o Brasil, acompanhando o marido em compromissos de divulgação literária.

*Diário de viagem de Pilar:*

A manhã foi dedicada por José a atender os meios de comunicação social, que queriam saber do Prémio Camões tanto como do *Ensaio sobre a Cegueira*, publicado no Brasil ao mesmo tempo que em Portugal. Ao meio-dia, almoço em casa dos embaixadores portugueses, Maria Fernanda e Pedro Ribeiro de Meneses. Quando os outros convidados já se tinham retirado, Maria Fernanda pediu a José que lhe dedicasse um livro que a acompanha, disse, há anos. Tratava-se de *Levantado do Chão* e era um livro vivido, com anotações, sublinhados, todas as marcas que um escritor sonha para as suas obras. [...] À noite, palestra no Centro Cultural da Embaixada, um salão grande que se encheu para conversar sobre Literatura. José falou de Camões, quando ele, conforme o conta em *Que Farei com Este Livro?*, tentava publicar *Os Lusíadas*, com tantos trabalhos como pouca fortuna. Falou do facto de escrever e do facto – não menos importante – de ler. Terminou perguntando a si mesmo e à assistência que iremos fazer com os livros, com o trabalho dos homens e mulheres que se nos entregam em páginas que são eles próprios, instantes no tempo que acabam por constituir-se no rosto mais acabado da humanidade. Talvez não tenha José dito isto, mas escrevo-o agora: graças aos livros e às pessoas que eles contêm, podemos evitar a sensação de orfandade e solidão que tantas vezes nos espreita. Sabendo dos outros que foram, de um passado que por abrir um livro se torna presente, podemos reconhecer-nos a nós próprios, ao mesmo tempo que nos situamos numa comunidade de conhecimento que nos justifica e dignifica. Obrigada. (SARAMAGO, 1999, p. 37-38)

Como demonstra o excerto, a personagem central permanece sendo o *escritor* José Saramago, fragmento de uma personalidade eleito para construção de uma imagem para a posteridade, todavia a tríade sofre inevitavelmente uma fissura: o ato de registrar, assim como a própria autoria, é transferido de modo direto para outrem. A relação identitária se quebra, mas surgem outras possibilidades de concretização do pacto autobiográfico, as quais autorizam, neste caso, que outros autores-narradores-personagens, ainda que sejam secundários, erijam a imagem da personagem principal.

O pacto autobiográfico não se perde completamente, pois a textualidade e a

referencialidade se mantém, embora ambos sejam concedidos a alguém distinto de Saramago, aquele que efetivamente assina os cinco volumes dos diários. Em consequência, há certa atenuação do caráter narcisístico do gênero, uma vez que, no que concerne ao emprego da primeira pessoa do discurso, há alternância entre o narrador personagem, representado por Saramago, e o narrador testemunha, no que toca a Pilar. Quanto a isso, convém acrescentar que Pilar, apesar de revelar suas impressões pessoais, fá-lo principalmente no que diz respeito a Saramago e ao universo intelectual que o cercava, assim ela representa, na vida bem como em *Cadernos de Lanzarote*, uma espectadora com participação ativa no que tange ao sucesso e à construção do mito do autor.

O uso manifestamente autocentrado, parcial e até mesmo unilateral da primeira pessoa, principalmente na figura do narrador personagem, é compensado por certo efeito de distanciamento provocado pelo narrador testemunha, conferindo às entradas um caráter polifônico, logo maior diversidade crítico-ideológica. Isso posto, observa-se que há uma combinação de várias vozes autorais independentes sobre o mesmo objeto, o escritor, de modo que, por meio dessa estratégia discursiva, os registros se tornam menos tendenciosos, sobretudo na ocasião em que contemplam circunstâncias em demasia positivas sobre a carreira de Saramago. Acrescenta-se ainda que a leitura ora referida se opõe àquela emitida por alguns jornalistas portugueses<sup>45</sup>, os quais apontaram apenas o narcisismo como aspecto relevante acerca das entradas.

Com efeito, o narcisismo também está presente nos cinco volumes de diários, como apontaram esses críticos - a respeito dos quais Saramago escreveu em algumas entradas - principalmente quando o narrador dos eventos é o próprio autor, afinal a carreira internacionalmente consolidada conferiu a ele prêmios e homenagens, sobre os quais do mesmo modo escreve, que facilmente poderiam ser associados a exibicionismo.

Isto está a tornar-se cómico. Da Antena 2 de Lisboa perguntam-me que comentário me merece o facto de os *Cadernos* estarem a ser objeto de uma «crítica negativa», exemplificada essa negatividade com a acusação de «narcisismo» que tem vindo a ser-me feita. Respondi que, felizmente para Rembrandt, não foram suficientes os muitos retratos que pintou de si mesmo para que lhe chamassem “narciso.” (SARAMAGO, 1998a, p. 263)

O narcisismo, atenuado ou não, é reconhecido em qualquer texto escrito em primeira pessoa, inclusive no tocante aos textos autenticamente ficcionais, bem como, e sobretudo, em

---

<sup>45</sup> O acesso relativo àquilo que foi publicado especificamente pela imprensa jornalística portuguesa foi indireto, posto que *Cadernos de Lanzarote*, bem como outros críticos, tenham sido consultados a fim de se traçar um panorama concernente à recepção dos diários na ocasião do lançamento de cada volume. Recuperar tais artigos foi um trabalho iniciado no mestrado, como revela a seção anexo, mas que será retomado em outra ocasião.

um diário, porém a autoria coletiva de *Cadernos de Lanzarote*, consoante a leitura feita nesta dissertação, o enfraquece, relativizando os episódios: o eu é constantemente confrontado, julgado e inquirido pela presença do outro, de maneira que não há vaidades que não se desfaçam pelas penas do próprio diarista, que compartilhou a escritura das entradas com os leitores.

Respondi à pergunta de José Carlos que «toda a escrita é narcísica» e que «a escrita de um diário, sejam quais forem as suas características aparentes, é narcísica por excelência. » (O título da entrevista, no *JL*, torceu-se todo para sair assim: José Saramago: a escrita narcísica por excelência... ») Espero que a Clara, lendo isto, o entenda e passe, doravante, a distribuir por igual as suas pedradas. Acatarei todas as razões objectivas que creia ter para não gostar do livro, menos essa. (SARAMAGO, 1998a, p. 262-263)

De certo modo, isso também contribuiu com a escritura dos demais volumes, os quais se seguiram ao primeiro, pois que a reação leitora a *Cadernos de Lanzarote*, assim como a outras obras publicadas pelo escritor, tenha sido problematizada no âmbito das próprias entradas. Tal ocorrência é aparentemente inédita ao gênero diarístico. É comum que se publiquem diários conclusos, deixados de lado por alguma razão, de preferência em consequência da morte do diarista. No entanto diários em pleno processo de escritura, que dialoguem uns com os outros, são uma novidade introduzida por José Saramago – ao menos, o extenso *corpus* analisado, bem como a teoria consultada, não revelou situação semelhante nos últimos séculos: um diarista cujas entradas sejam construídas também por intermédio da recepção leitora de entradas anteriores é algo relativo ao estilo do escritor português, que sempre se manteve atento à crítica, como revelam os próprios *Cadernos de Lanzarote*.

Não foram encontrados igualmente diários cuja autoria fosse compartilhada por inúmeros narradores. Na Antiguidade, havia, sim, diários públicos, os quais poderiam ser lidos por qualquer membro de uma família, contudo a escritura ficava sob a responsabilidade de um secretário. O mesmo se verifica no que tange aos diários religiosos: a leitura foi compartilhada com um guia espiritual, o qual comumente era um padre, até que o suporte o substituísse por completo. Portanto os gêneros autorreferenciais apenas conquistariam tal característica dialogal, e explícita, a partir da revolução introduzida pela internet – novo suporte ao qual o gênero também demonstra estar plenamente integrado. Um diarista que seja revisitado não só pela própria consciência, imortalizada pelas entradas, mas também por aquilo que os leitores apontam como mérito ou desconcerto foi algo antecipado por José Saramago antes mesmo da adesão e popularização dos diários virtuais, ou *blogs*, no final dos anos de 1990.

No entanto, ao levar-se em conta o percurso histórico do gênero, conclui-se que não se trata necessariamente de um absoluto ineditismo relativo aos diários, mas, sim, de um aspecto da tradição readaptado às necessidades da contemporaneidade, acentuada pela acessibilidade do artista ao público. A novidade reside no fato de um escritor tê-lo feito sem se acovardar frente às reações do público, além de suas circunstâncias motivadoras não terem sido de ordem religiosa, mas, sim, consequência de mais uma revolução tecnológica.

A leitura dos diários virtuais no século XXI, por exemplo, não é requerida com vistas a determinar punições, consoante o foram no século XVII, na época em que os cristãos recorriam a tais artifícios para expurgar os pesares da alma, embora fossem igualmente controlados pela Igreja, porém não se nota consideráveis diferenças entre ambas: uma e outra foram sujeitas à apreciação de alguém que diverge do próprio diarista. Embora não haja condenações religiosas, os diaristas deste século estão muito mais expostos à leitura, de modo que podem ser igualmente punidos, inclusive judicialmente, por entradas que sejam ofensivas ou lesem a imagem de terceiros, portanto o suporte também tem exercido função censora sobre as “sinceridades” dos diaristas.

No tocante à hibridização genérica, outro mecanismo de coautoria utilizado por Saramago, não obstante indireto, é ainda mais explícito o conflito que se impõe entre a percepção do autor sobre si, e também acerca de sua obra, e o olhar dos leitores em geral, logo o autor se vê obrigado a reexaminar-se continuamente como escritor e cidadão que usufrui do direito à voz. Por intermédio da hibridização, Saramago integra às entradas cartas de leitores, escritores, críticos, editores, amigos pessoais; artigos de jornais; reproduz conversas telefônicas, além de entrevistas radiofônicas ou televisivas; trechos de poemas; enfim, Saramago traz a *Cadernos de Lanzarote* uma coletânea de episódios, principalmente concernentes a si enquanto escritor, embora se abra para outros tópicos, provenientes de diversos gêneros e suportes. Tais gêneros, pois, sujeitam-se ao espaço datado das entradas, dando voz a outros autores-narradores-personagens, absolutamente distintos de José Saramago: a tríade identitária, assim como o espaço autobiográfico, são mais uma vez deslocados, enriquecendo a matéria dos diários, posto que tenham descentralizado os episódios, relativizando-os.

O autor foi cuidadoso no que tange à seleção das entradas, pois não só acrescentou comentários favoráveis à sua obra, o que legitimaria sem reservas as acusações de narcisismo, mas também críticas severas, com as quais estabeleceu diálogo mais intenso. Com efeito,

Saramago dispensava maior atenção aos comentários desfavoráveis: nestes casos, os diários atuavam como um alibi por meio do qual o autor defendia a Literatura tal como a preconizava.

[...] Tenho aqui uma carta de um rapaz de 14 anos, residente em São Jorge da Beira, que leu o *Memorial* e diz ter encontrado nele um erro. Di-lo assim, literalmente: «O autor reflecte certas palavras que não se utilizam propriamente num livro, são consideradas linguagem corrente (calão). As palavras são as seguintes: «putas». Outras poderia ter utilizado: prostituta, meretriz ou ainda rameira. O autor poderia ter mais cuidado com a harmonia musical e figuras de estilo, entre outras coisas. ». O autor leu, ponderou e resolveu responder como segue: «Deu-me muita alegria ver um jovem de 14 anos exprimir tão francamente as suas opiniões. Decerto não estranhará que eu não esteja de acordo com elas. Se não gostou de encontrar «putas» num contexto que plenamente as justifica, então não sei o que irá pensar quando tiver de estudar Gil Vicente. Espero que os seus professores saibam explicar-lhe que a literatura não se rege por quaisquer falsas regras de moralidade vocabular. Não se preocupe tanto com as figuras de «estilo» e acredite em mim quando lhe digo que a harmonia «musical» não é o que supõe. » A esta carta para o Nuno Filipe, juntei fotocópia da carta dele, e acrescentei: «Daqui por uns anos volte a lê-la. Se eu então ainda estiver vivo, diga-me o que tiver parecido essa nova leitura. » (SARAMAGO, 1998a, p. 385-386)

Com frequência, ele se esquivava de comentar cartas, ou qualquer um dos gêneros referidos, que lhe fossem em demasia elogiosos, sempre com intuito de se desvencilhar do apodo de narcisista; apenas registrando a transcrição parcial de algum trecho mais revelador. No entanto ele não resistiu à própria publicação, que, em muitos casos, dispensava por si só comentários adicionais, posto que fosse autoexplicativa, além de servir à construção de uma imagem: “Uma leitora da Feira do Livro: “Quando há dez meses fiquei desempregada, depois de 30 anos de trabalho, foi a leitura dos seus livros que me permitiu aguentar o choque...” (SARAMAGO, 1998a, p. 565).

O acréscimo de tais comentários não se justificaria apenas pela longevidade que o suporte lhes conferiria: eles também contribuíram com o projeto autobiográfico de *Cadernos de Lanzarote*. A simetria entre crítica positiva e negativa relativiza as entradas, instaurando ao mesmo tempo uma tensão propícia para reflexão artístico-literária. Aqui, verifica-se o “golpe duplo” mencionado por Lejeune: assumindo as limitações do código, Saramago consegue reafirmar o pacto mais satisfatoriamente, além de engendrar mais um aspecto atinente à máscara do escritor em processo de construção.

A fim de revelar a arquitetura subjacente aos diários, destaca-se a ocasião em que George Steiner (1929), importante crítico literário e professor da Universidade de Cambridge, afirmou que *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), um dos grandes romances de José Saramago, era “melhor” que *Os Maias* (2014), de Eça de Queirós (SARAMAGO, 1998a, p. 152-153). Na ocasião, Saramago registrou o fato em uma entrada. Seguidamente, o jornal

norte-americano *The New Yorker* publicou uma nota de Steiner, mais uma vez lembrando a importância de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*; Saramago, logo após registrá-la também como entrada, declarou-se “inocente” em referência aos comentários elogiosos de Steiner, posto que não conhecesse o crítico, de maneira que o autor não teria exercido influência alguma sobre o caso:

O último número da revista norte-americana *The New Yorker* publica uma crítica de George Steiner a um livro, publicado por Carcanet Press, sobre o centenário de Pessoa. Aí se diz, a rematar: “Os editores incluíram duas entrevistas imaginárias póstumas, mas faltou-lhes o melhor nesta matéria. *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, que foi traduzido em 1991 por Giovanni Pontiero, é um dos grandes romances das letras europeias recentes. Fala do regresso de Ricardo Reis, vindo do Brasil, à pátria, fala do Fascismo em Lisboa, fala do encontro entre Reis e o seu falecido criador. Acerca de Pessoa e das suas contraditórias sombras, nada foi escrito de mais perceptivo.” Aviso necessário aos comandantes das vedetas patrulheiras que, de binóculo em riste e apito na boca, vigiam as praias e os alcantilados literários: não conheço George Steiner, nunca o vi, nunca lhe falei, enfim, estou inocente... (SARAMAGO, 1999, p. 12)

Contudo, senão pessoalmente, o autor ao menos já estava familiarizado com seu nome, posto que tenha anotado algumas entradas sobre Steiner – todas anteriores à entrada acima: a primeira, já aludida, no dia 2 de Novembro de 1993, na ocasião da comparação com *Os Maias*: “[...] um bilhete de George Steiner com afirmações tão extraordinárias como a de ser *O ano da Morte de Ricardo Reis* melhor que *Os Maias*... [...] Acho, francamente, que *O Ano* é um livro que o tempo irá respeitar, mas daí a dizer-se que é superior aos *Maias* parece-me uma falta – de respeito.” (SARAMAGO, 1998a, p. 152-153); a segunda, para registrar um trecho extraído de *Diálogos sobre el mito de Antígona y el sacrificio de Abraham* (1994), de Pierre Boutang e do próprio George Steiner: “[...] há uma referência a uma conversa que Steiner manteve com Ramin Jahanbegloo, em 1992, em que ele expressa o “pessimismo profundo que lhe inspiram o nosso século e o mundo moderno, o domínio norte-americano [...]” (SARAMAGO, 1998a, p. 449); a terceira, ainda a respeito da obra mencionada, assim como de *George Steiner en diálogo con Ramin Jahanbeglo*, para aferir suas impressões: “[...] parece-me redutora e parcial uma leitura que atribui a Steiner o propósito de recuperar o sentido perdido do mundo “através da experiência estética, da restituição de uma transcendência que emana da obra de arte” (SARAMAGO, 1998a, p. 453).

Trata-se de um jogo por meio do qual o ego é constantemente policiado em benefício do projeto autobiográfico.

[...] uma carta de uma leitora italiana, Gabriella Fanchini, de que aqui deixo constância, não pelos louvores que, por hiperbólicos, não transcrevo, mas por causa de duas ou três palavras reveladoras de um sentimento que julgo ser capaz de compreender, mas que seria trabalhoso analisar: diz ela que a leitura de *Levantando*

*do Chão* a deixou “melancolicamente” mais feliz... Creio que nunca se disse nada tão bonito sobre um livro.” (SARAMAGO, 1998a, p. 177)

Tais momentos, aqueles em que Saramago compartilha o espaço autobiográfico, expõem um dos pontos altos dos diários, pois agregam ao gênero aspecto novo: a imagem, ou até mesmo a verdade, criada pelo diarista é contestada e problematizada no âmbito do próprio gênero, no espaço compartilhado das entradas. A despeito do ego, ora ou outra indiscutivelmente manifesto, tal abertura ao diálogo figura em última instância um ato de humildade, posto que o autor assuma, entre outras coisas, o risco da contradição, além de que tantos outros leitores, absortos pelas vozes distintas em *Cadernos de Lanzarote*, optem pelo ponto de vista de seus críticos (leitores amplamente considerados) menos favoráveis, aos quais Saramago igualmente cedeu à palavra.

Respondendo à carta em que me desligava do júri do Prémio Stendhal, escreve-me Dorio Mutti a rogar-me (a palavra não é exagerada) que continue. Alega que não encontra ninguém para me substituir, que sem mim o Prémio perderá muita da sua importância e da sua credibilidade, que partilha das minhas preocupações quanto à Europa e, finalmente, que o Prémio Stendhal precisa de pessoas que estejam acima de todas as suspeitas. Imagine-se: eu, acima de todas as suspeitas... Tudo isto confirma o que algumas vezes tenho pensado: que Portugal e, pelos vistos, agora também a Europa, devem andar muito mal de gente, para que esta simples pessoa que no fim de contas sou, sem nunca o ter querido e sem o justificar, possa estar a fazer figura de importante e indispensável... Sendo o *ego* o que sabemos, o mais certo será continuar eu no júri. (SARAMAGO, 1998a, p. 13)

Por outro lado, tais entradas também revelam vieses até então pouco conhecidos quanto à vida literária de um escritor bem-sucedido, portanto interpretar os registros apenas como vaidade provavelmente não faça jus à verdadeira contribuição de *Cadernos de Lanzarote*, enquanto representativos também do papel do escritor na contemporaneidade.

Saramago foi um escritor profissional, como poucos o conseguiram ser ao longo de toda a História da Literatura, a despeito de talento e competência para tal, posto que tenha vivido exclusivamente da arrecadação de seu ofício, em um período em que os artistas já não mais gozavam dos benefícios financeiros do apadrinhamento estatal ou mecênico; Saramago, a partir de seu reconhecimento pelo público, tão pouco precisou exercer profissão paralela à composição literária.

Como demonstram os cinco diários, seu trabalho incluía não somente a escritura de uma obra qualitativamente apreciável, mas também sua divulgação entre o público, especializado ou não, afora o relacionamento próximo com os meios de comunicação, com a crítica e as instituições acadêmicas. Os inúmeros eventos registrados, à primeira vista de menor importância frente às grandes reflexões, tais como participações em congressos e concursos

literários, visitas a escolas e universidades, entrevistas, todos eles maçantes para o escritor, como revelaria igualmente em inúmeras entradas, contemplam as funções do profissional da palavra no século XXI. Atualmente, são sintomáticos os inúmeros eventos promovidos (bienais, feiras, concursos), a fim de que os escritores falem ao público acerca de suas obras ou projetos futuros. Provavelmente, não seja demasiado afirmar que a entrada para o cânone, nestes tempos, dependa igualmente desta projecção que, infelizmente em alguns casos, sobrepuja a própria obra.

Não é que estejam abolidas deste volume, note-se, as referências a isso que chamei os **mecanismos da notoriedade** do escritor – nem poderiam estar. Para falar com inteira clareza: José Saramago é hoje o nosso escritor com maior projecção nacional e sobretudo internacional. Neste século, é necessário recuar até Pessoa para encontrarmos, em dimensão comparável, semelhante projecção. Natural é, portanto, que perpassem nos dias do escritor os episódios em que essa notoriedade aflora; natural, igualmente, é que eles sejam registados; como natural é ainda (*hélas!*) que não poucos dos seus confrades e similares – particularmente os que vivem a notoriedade com défice... - se afadiguem a sublinhar o que de pessoal e mesmo **menor** os «Cadernos» encerram. (REIS, 1996, p. 22)

Mas *Cadernos de Lanzarote* também revelam, mais intensamente a partir do terceiro volume, reflexões sensíveis sobre a arte, de modo que Saramago começa a trazer à baila suas obras pouco conhecidas pelo grande público, tal como *Manual de Pintura e Caligrafia*.

Assim sendo, observa-se que as diversas vozes autorais atenuam o que poderia se tornar apenas um registro verborrágico de si, estabelecendo um balanço entre entradas menores e outras de reconhecível reflexão. Quanto à coautoria direta, convém uma última observação: o efeito de distanciamento do narrador testemunha é ilusório, com efeito suspeito, já que a narração foi assumida justamente pela esposa do autor. Ambas as vozes mencionadas, de Saramago e Pilar, convergem para uma imagem unívoca quanto à personalidade do escritor, ou melhor, um e outro são discursos coerentes, que se completam. No entanto a presença do narrador testemunha confere aos registros carácter menos tendencioso, menos egocêntrico, de maneira que *Cadernos de Lanzarote* consegue descentralizar a voz narrativa sem desfavorecer a imagem da personagem principal dos diários.

Ainda convém acrescentar que o resultado dessa manobra discursiva não sugere um registro mais ou menos verdadeiro, no que concerne aos fatos aludidos, mas contribui com a verossimilhança das entradas, além de atenuar as suspeitas sobre o narrador. Aliás, *Cadernos de Lanzarote* é sobretudo um canal de diálogo com o outro, e não simplesmente um monólogo, como às vezes é possível identificar nos diários de outros escritores.

### 3.3. O tempo em *Cadernos de Lanzarote*

*Na minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida é Literatura.*

José Saramago

O gênero diarístico contempla sobretudo episódios de um passado próximo (alguns minutos ou poucas horas) em referência ao momento de escritura de cada entrada; o tempo presente, correspondente à data, é focalizado no que concerne a incidentes pregressos, conquanto ainda sejam minimamente atuais. As ocorrências são observadas, e conseqüentemente registradas, pela perspectiva do presente, afinal o diarista as aprecia por meio do instante emocional e psicológico em que se encontra no momento em que as transpõe subjetivamente para o papel.

Sendo assim, em oposição à condição relativamente pretérita dos eventos, sobrepõe-se o tempo presente da escrita e o que por ele for suscitado pelos pensamentos e emoções relativos às circunstâncias vivenciadas, afora a própria reconstituição da ordem dos acontecimentos, mesmo que isso implique contradições entre uma entrada e outra – inclusive em relação à veracidade do que é relatado.

[...] a anotação do diário cria um intervalo no interior da própria data que destrói qualquer ilusão de coincidência plena e actual entre o acontecido e o escrito – o acontecimento tem que ser retomado ou perde-se; por outro lado, o retomar quotidiano dos acontecimentos cria uma nova ordem do calendário que impossibilita a distinção segura entre anotação e releitura: a releitura constitui a anotação, num processo que não é acidental, mas constitutivo do próprio diário. Ou seja, em suma, o curso dos dias, o fluir do quotidiano, decide-se no movimento da escrita do diário, não for a dele. (BAPTISTA, 1997, p. 73)

A antinomia é inerente à construção do eu por intermédio do diário, àquilo que, justamente por não estar pronto, vacila, apesar de cada entrada ser igualmente equivalente ao fim – à última: “[...] o diário tem a possibilidade, negada a qualquer outro texto literário, de poder ser interrompido pela morte do autor sem por isso ficar inacabado.” (BAPTISTA, 1997, p. 72). O essencial é que a ocasião do registro seja autêntica, sincera quanto à impressão do vivido no exato momento da escritura, e não os fatos em si, cuja ordem e intensidade primordiais de qualquer maneira estão aquém dos limites impostos não somente pelo texto narrativo, ou qualquer outra concretização mediada pela linguagem, mas também pelos complexos mecanismos de retenção da memória. Não é casual o fato de Roland Barthes, em

seu ensaio *Délibération* (1979), conforme Baptista (1997), ter experimentado julgamentos contraditórios, “instáveis”, no que tange ao gênero: para Barthes, “parece-lhe aceitável quando o escreve e decepcionante quando o relê.” (BAPTISTA, 1997, p. 70). O desconforto alusivo à releitura do próprio diário, entre outros fatores, concerne também à carência de correspondência entre o vivido e o que foi retido pela apreensão parcial do diarista.

Escreve-se, em meio a tantos motivos, para se libertar do peso, por vezes sufocante, do momento; também para conservar um sem-número de instantes fragmentados pela data, à qual o gênero, consoante os teóricos (BAPTISTA, 1997, p. 72), se subordina de maneira mais estável, e não para dizer quem é, posto que o eu seja um mistério também para si, autoconstruindo-se ininterruptamente: ao mesmo tempo, apagando e deixando traços de si para si ou para o outro.

Assim, por um lado, a obra nunca dá acesso ao verdadeiro autor, o que justificaria o diário, mostrando o mais importante, «tudo o que não escreveu»; mas, por outro lado, «tudo o que não escreveu» é ainda uma parte do autor fictício, ou seja, é ainda uma instância da inacessibilidade do verdadeiro autor. A assinatura do diarista fica então afectada por uma indeterminação: o diário propõe agora o verdadeiro autor ou relança a impossibilidade de a ele aceder?, o que vale para outra pergunta: o diário projecta afastar-se da obra ou projecta prolongá-la? Em qualquer caso, e é o essencial, esta indeterminação é gerada pelo próprio gesto que retoma, cita ou simula o gesto diarístico clássico. (BAPTISTA, 1997, p. 71)

A contiguidade alusiva à entrada, assim como à ocorrência dos episódios, contudo, parece tornar as anotações diarísticas mais espontâneas em relação aos outros gêneros autorreferenciais, embora, pela mesma razão, não o seja a respeito da veracidade dos fatos em si, como já comentado, limitada pelos interesses e pela cosmovisão autocentrada do eu. Diários destinados à publicação, todavia, tornam igualmente instáveis demarcações que poderiam sinalizar as diferenças entre os diários autênticos em relação à ficção de diário, consoante Baptista (1997, P. 73). *Cadernos de Lanzarote*, inclusive, se situa nesse entre-lugar, pois que “não é possível deduzir do diário de Saramago uma noção de diário que se adeque ao diário de Saramago.” (BAPTISTA, 1997, p. 74).

Lejeune (2009) observou também casos em que os diaristas, a fim de se manterem fiéis sobre os acontecimentos transcritos, desafiaram a ordem convencional (proceder; depois, escrever) de escritura diarística, tentando executar quase simultaneamente vida e escrita, subordinando-as uma a outra, não autorizando que a prática do registro se ausentasse inclusive em momentos decisivos, tal como a circunstância extrema do próprio suicídio.

As entradas não são obrigatoriamente diárias, porém seguem a cadência do calendário, de acordo com Sheila Dias Maciel, em *A literatura e os gêneros confessionais*. Ainda que

possa haver longos intervalos entre uma anotação e outra, por vezes de anos ou até mesmo uma única entrada, o diarista com frequência elege como matéria significativa para o registro o que lhe tenha acontecido recentemente: senão no dia da escritura, em algum momento anterior, todavia sempre próximo à ocasião do registro. À medida que o lapso temporal se amplia, é comum o emprego de outros gêneros autorreferenciais, tal qual a autobiografia ou a memória, ambos empenhados em reconstituir lembranças temporalmente mais remotas e, à vista disso, mais complexas do ponto de vista organizacional dos eventos.

A marca fundamental que difere uma (auto) biografia de um diário é que este reduz-se ao momento presente de uma pessoa, pois está cunhado na sequência cronológica, ao passo que a (auto) biografia é uma releitura da vida, na qual todos os momentos, ordenados ou não, se interligam, se repondem sem submissão aos limites da cronologia. (PINHEIRO, 2012, p. 26)

Amiúde, as entradas saramaguianas versam sobre eventos atuais em referência à data de entrada, consoante aspecto do gênero ora referido, porém, quando necessário, *Cadernos de Lanzarote* também subverte esse paradigma, sobretudo em favor da preservação de material escrito (intelectual e artístico) mais antigo, em relação à ocasião de entrada diarística, e significativo para o escritor-diarista, que muito provavelmente se perderia por intermédio de outros suportes e gêneros, cuja circulação é mais restrita (conferência, carta pessoal, fax, comunicação ou artigo de jornal – este essencialmente efêmero, dado à regularidade com a qual as informações são renovadas), principalmente se comparada à de um diário público escrito por uma figura igualmente pública.

Neste aspecto, *Cadernos de Lanzarote* se aproxima de outra prática de escrita autorreferencial tradicional, comum entre a elite cultural durante a Antiguidade: os *hypomnemata* ou *hupomnêmata* (FOUCAULT, 2014, p. 144). Tais entradas saramaguianas, paralelas àquelas que seguem o compasso do calendário, não são reflexões ou impressões sobre o presente, o instante em que se encontra o diarista, mas, sim, a reunião explícita de ideias (textos materializados em inúmeros gêneros) publicadas ou logradas alhures, ou que ainda sequer foram divulgadas, que José Saramago não pretende esquecer ou permitir que seja ignorada pelo outro.

Os *hypomnemata* assistiam à finalidade similar: eram cadernetas individuais nas quais se registravam citações, trechos de obras, conversas presenciadas, enfim eles representavam uma espécie de memória material do “já dito”, segundo Foucault (2014, p. 145). Além de servirem à releitura futura, eles também auxiliavam a memória.

Eles não constituem uma “narrativa de si mesmo”; não têm como objetivo esclarecer os *arcana conscientiae*, cuja confissão – oral ou escrita – tem valor de purificação.

O movimento que eles procuram realizar é o inverso daquele: trata-se não de buscar o indizível, não de revelar o oculto, pelo contrário, o já dito; reunir o que se pôde ouvir ou ler, e isso com uma finalidade que nada mais é que a constituição de si. (FOUCAULT, 2014, p. 145)

No tocante a *Cadernos de Lanzarote*, o conteúdo, afora o tom das entradas, contrasta com a espontaneidade de registros mais autênticos, concatenados ao momento presente do diarista, de maneira que tal aspecto revela que o gênero se adequa quase sem resistência às necessidades do eu. A única norma do gênero é que, mesmo mantendo uma estrutura de cunho temporal, conformada ao espaço da data, ele não se subordina à regra de composição alguma. Sendo o diário individual, anota-se nele o que convier à situação: todas as opções e eventuais paradigmas são integradores um em relação ao outro, por isso o gênero admite experimentações temático-formais relevantes como exercício de escritura. Diana Raab (2010), especialista no gênero, recolheu em um livro impressões de escritores americanos contemporâneos sobre seus respectivos diários: cada um a seu modo apreciou justamente a liberdade proporcionada pelo gênero quanto ao tema e à estrutura, favorecendo também o trabalho com a escritura profissional.

[...] Woolf observou: "Eu escrevo variações de cada frase; compromissos; más tentativas; possibilidades; até o meu livro de escritura ficar como o sonho de um lunático. Então eu confio em alguma inspiração durante a releitura; & os esboço em algum sentido... Eu pressiono para o meu centro. Eu não me importo se ele é todo riscado. E há algo lá." Se o diário deu a ela e aos outros uma certa liberdade estilística e imediatismo - o choque do detalhe revelador, o esboço de miniaturas, o aprimoramento da técnica - mais importante, ajudou-a se mover da vida privada para a vida pública como uma escritora.<sup>46</sup> (JOHNSON, 1997, p. 15)

*Cadernos de Lanzarote* serviu a vários propósitos de José Saramago, concretizando eficientemente traços tradicionais de escrita autorreferencial, assim como acrescentando novas tendências ao gênero, sobretudo provenientes da *web 2.0*. Por isso, apesar do contexto primeiro de produção ter sido outro, assim como o gênero, esses textos foram convertidos em entradas, anexados sob uma data que não corresponde ao momento em que foram escritos, mas à ocasião em que foram rememorados pelo diarista. Tais textos foram hibridizados, acrescentados, tal como as técnicas de colagem, a um novo gênero e suporte, os quais, por seu turno, modificaram suas funções, além de terem ampliado sua zona de atuação entre os leitores.

---

<sup>46</sup> [...] Woolf observed, "I write variations of every sentence; compromises; bad shots; possibilities; till my writing book is like a lunatic's dream. Then I trust to some inspiration on rereading; & pencil them into some sense... I press to my centre. I don't care if it's all scratched out. And there is something there." If the diary gave her and others a certain stylistic freedom and immediacy – the shock of the telling detail, the thumbnail sketch, the honing of craft – more important, it helped her move from private to public life as a writer. (JOHNSON, 1997, p. 15)

Além de textos literários, é já sabido que José Saramago também escreveu sobre política, direitos humanos, crítica literária, assim como outros temas de reflexão relevante, os quais dialogaram menos com o grande público, em oposição aos trabalhos artísticos, em consequência do contexto de produção e circulação, menos abrangente, no qual estavam inseridos (esfera privada, academia). Saramago, contudo, resgatou-os do esquecimento, do silêncio que se instaura frente a textos já sem leitores, republicando-os também por meio de *Cadernos de Lanzarote*: a hibridização e a migração de um domínio para o outro (político para literário, por exemplo), contribuiu para reavaliar a importância de tais textos, ou ideias, posto que tenha fomentado outras leituras, afora, e conseqüentemente, recolocá-los em circulação. Seus diários serviram não só para publicação e divulgação de textos literários e não literários saramaguianos, mas também de trabalhos de outros escritores e artistas menos conhecidos, revelando não só a consciência de Saramago quanto à própria popularidade, indivíduo formador de opiniões, mas também quanto à flexibilidade dos gêneros e suportes, um e outro influenciando diretamente sobre a maior ou menor visibilidade daquilo se produz:

É bastante comum que nos órgãos de imprensa se usem as contaminações de gêneros ou se proceda à hibridização como forma de chamar mais a atenção e motivar a leitura. De algum modo, parece que essa estratégia tem o poder quase mágico de levar as pessoas a interpretarem muito mais e como mais intensidade o que ali está. (MARCUSCHI, 2008, p. 168)

Desse modo os diários propiciaram a tais textos um segundo nascimento, reconduzindo-os à leitura do outro, bem como ao reconhecimento que lhes faltava, por intermédio de um gênero mais acessível, como o diário.

Na entrada a seguir, por exemplo, José Saramago registra um artigo político, *Carta aberta à CIA*, escrito há vinte anos em relação à data da entrada (SARAMAGO, 1998a, p. 334), não só porque as reflexões de outrora ainda fossem pertinentes ao momento, mas também, e principalmente, para salvaguardá-lo da incomunicabilidade que se verifica no tocante a textos não atualizados pela leitura constante:

Sendo estes cadernos um diário, acho que tanto o podem ser do dia de hoje como do dia de ontem, em primeiro lugar porque o hoje está feito de todos os ontens, quer os próprios quer os alheios, e depois porque vinte anos não são nada e as coisas mudam muito menos do que cremos. Razões suficientes para que a estas páginas tenha decidido trasladar (palavra adequada, tratando-se de uma exumação) o corpo menos mal conservado dos meus protestos e indignações de então. (SARAMAGO, 1998a, p. 335)

José Saramago, na entrada ora referida, justifica não só a legitimidade da ruptura, mas também chama a atenção para a repetição dos dias, os quais, embora outros, são ainda os mesmos, pois que os diaristas se concentrem com insistência em acontecimentos recorrentes:

problemas com os quais têm de lidar, ruminando-os, até encontrar solução que apazigúe o ânimo.

No registro atinente ao dia 28 de Julho de 1994, assim sendo, a entrada se divide em dois tópicos, assim como em dois períodos distintos: a reflexão sobre resgatar escritos, e igualmente ideias do passado, corresponde ao presente do diarista, ao instante do registro, portanto à datação que principia a escritura; o artigo propriamente, todavia, diz respeito a um tempo já remoto (vinte anos atrás), embora revele ideias ainda vigentes para aquele que o registra.

## ÚLTIMOS PRIMEIROS PASSOS

O percurso de análise cumpriu-se por meio da atenção aos aspectos particularizantes dos diários em modalidades plurais de concretização, autênticas e principalmente não autênticas, procurando rastrear as origens primordiais do gênero, suas características temático-estruturais mais estáveis, bem como de que maneira *Cadernos de Lanzarote*, de José Saramago, transgrediu os paradigmas apresentados, quando possível também em relação a outros intelectuais do mesmo modo diaristas, como Bertolt Brecht e Zygmunt Bauman.

Em uma leitura analítica da obra autorreferencial do escritor português, constatamos que ela se insere na modalidade não autêntica do gênero, pois, entre outros fatores, assente à presença do outro como leitor e ainda como coautor das entradas – em oposição às concretizações mais tradicionais do gênero. O caráter não espontâneo que os constitui se revela por intermédio de especificidades sobretudo formais e temáticas envolvendo as circunstâncias de produção, que conseqüentemente se opõem às da modalidade autêntica, isto é, àquela elaborada vislumbrando à leitura sobretudo de um único leitor.

Os cinco volumes diarísticos nasceram como textos para publicação desde o princípio, em oposição ao caráter secreto do gênero adquirido principalmente entre os séculos XVII e XVIII, ocasião em que serviu às manifestações mais recônditas da individualidade do sujeito, o que determinou sobremaneira seus aspectos linguísticos, opondo-os relativamente àquilo que se conhecia até então sobre os diários.

A despeito do caráter fragmentário das entradas se manter, pois Saramago raramente desenvolveu por completo as ideias apenas lançadas ao papel, consoante mesmo à modalidade autêntica do gênero, verifica-se que, por outro lado, manifesta preocupação com a comunicabilidade: as lacunas informacionais, inerentes a um texto destinado a um único leitor, o próprio diarista, por exemplo, não estão presentes nos diários. Quando necessário, inclusive, Saramago contextualizou as entradas, chamando a atenção do leitor para eventos anteriores, registrados em entradas distintas, cujo conhecimento era importante para compreensão mais ampla do desenrolar dos episódios.

Tal aspecto confere às anotações certa interdependência que não autoriza uma leitura desordenada das entradas, bem como dos cinco volumes. À vista disso, o aspecto da publicação é aqui de extrema importância em razão de que polariza o gênero em dois grupos substancialmente distintos no que toca aos interesses desta dissertação, a saber: os aspectos

plurais que sustentam essa escrita autorreferencial ainda pouco estudada no Brasil.

Observou-se também um fio temático condutor menos variado relativamente à sua modalidade autêntica, contemplando principalmente a Literatura, em razão de que Saramago tenha consciamente escolhido a imagem, ou ainda a máscara, que gostaria de projetar à posteridade – aos leitores localizados no porvir.

*Cadernos de Lanzarote* apresentou ainda outras peculiaridades notáveis, como o processo de escritura a ele subjacente: sendo parcialmente coletivos, os diários conseguiram atenuar também o caráter essencialmente narcisístico do gênero, com frequência autocentrado nos interesses do eu. Quanto a isso, esta dissertação se opõe à crítica jornalística portuguesa alusiva aos diários saramaguianos, em razão de que julgamos a presença das vozes autorais uma jogada discursiva, além de inédita e criativa, democrática, uma vez que tenha enfraquecido o caráter autocentrado do gênero em benefício do diálogo com o outro.

O presente trabalho pretendeu, assim sendo, elencar aspectos tipicamente diarísticos em relação aos quais os diários saramaguianos divergissem, com vistas a elucidar a complexidade do gênero, sua capacidade criativa, bem como a contribuição de José Saramago em relação a um gênero cuja tradição é praticamente inexistente em Língua Portuguesa. Há ainda outros aspectos de igual importância que não foram contemplados durante a análise, em consequência dos limites impostos pela própria dissertação, os quais serão analisados em trabalhos futuros.

## REFERÊNCIAS

AMIEL, Henri-Frédéric. *Diário íntimo*. São Paulo: Realizações Editora, 2013.

AQUATI, Cláudio. Nota 35. In: PETRÔNIO. *Satíricon*. Tradução de Cláudio Aquati. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

ARISTÓTELES. *Poética*. 4.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

BACON, Francis. *Of travel*. Whitefish: Kessinger Publishing LLC, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAPTISTA, Abel Barros. O espelho perguntador. *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 143/144, Jan. 1997, p. 63-79.

BARRETO, Lima. *Diário íntimo*. São Paulo: Globus Editora, 2011.

BARTHES, Roland. *Diário de luto: 26 de outubro de 1977 – 15 de setembro de 1979*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. *Lição*. Tradução de Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. São Paulo: Zahar, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Entrevista exclusiva: Zygmunt Bauman: entrevista*. [01 de Agosto, de 2012a]. Rio de Janeiro. *Blog da Editora Zahar*. Entrevista concedida a Editora Zahar.

BAUMAN, Zygmunt. *Isto não é um diário*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2012b.

BAZERMAN, Charles. *Gêneros textuais, tipificação e interação*. 3.ed. São Paulo: Cortez Editora, 2009.

BERMEL, Neil. Nota do organizador. In: WEISS, Helga. *O diário de Helga: o relato de uma menina sobre a vida em um campo de concentração*. Tradução de George Schlesinger. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013

BOUTANG, Pierre. *Diálogos sobre el Mito de Antígona y el Sacrificio de Abraham*. Barcelona: Edicions Destino, 1994.

- BRECHT, Bertolt. *Diário de trabalho*: volume I (1938-1941). HECHT, Wernes (Org.). Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. 1 v.
- CROSS, Charles R. Cross. *Mais pesado que o céu*: uma biografia de Kurt Cobain. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Globo, 2013.
- DERRIDA, Jacques. *Salvo o nome*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.
- DIONISIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; Bezerra, Maria Auxiliadora (Orgs). *Gêneros textuais & ensino*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.
- DOBBS, Brian. *Dear Diary*: some studies in self-interest. London: Elm Tree Books, 1974.
- DOUBROVSKY, Serge. *Flis*. France: Livre de Poche, 1977.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FELSCHERINOW, Christiane F. *Eu, Christiane F., a vida apesar de tudo*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2014.
- FOTHERGILL, Robert A. *Private Chronicles*. London: Oxford University Press, 1974.
- FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 7.ed. S. l.:Veja/Passagens, 2009.
- FRANK, Anne. *O diário de Anne Frank*. Tradução de Alves Calado. 21. ed. Rio de Janeiro: Edições Best Bolso, 2013.
- FRANK, Anne. *The diary of a young girl*. New York: Bantam Books, 1993.
- GANNETT, Cinthia. *Gender and the journal*: diaries and academic discourse. New York: State University of New York Press, 1992.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- HEUCHEL, Johann. *Je vous ai tous aimés*. Paris: Seuil, 1998.

JOHNSON, Alexandra. *A brief history of diaries: from Pepys to blogs*. London: Hesperus Press Limited, 2011.

JOHNSON, Alexandra. *Leaving a trace: on keeping a journal*. New York: Back Bay Books, 2002.

JOHNSON, Alexandra. *The hidden writer: diaries and the creative life*. New York: Anchor Books, 1997.

KAFKA, Franz. *Diários*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

KAHLO, Frida. *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*. Tradução de Mário Pontes. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

KEROUAC, Jack. *Diários de Jack Kerouac: 1947-1954*. Tradução de Edmundo Barreiros. Porto Alegre: L&PM, 2006.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEJEUNE, Philippe. *On Diary*. Manoa: University of Hawaii Press, 2009.

LESSING, Doris. *The golden notebook*. London: Fourth Estate, 2013.

MACIEL, Sheila Dias. A literatura e os gêneros confessionais. Disponível em: <<http://www.cptl.ufms.br/pgletras/docentes/sheila/A%20Literatura%20e%20os%20g%EAneros%20confessionais.pdf>>. Acesso em 15/03/13.

MACIEL, Sheila Dias. Diários: escrita e leitura do mundo. Disponível em: <[http://www.cptl.ufms.br/pgletras/docentes/sheila/diarios\\_escrita%20e%20leitura%20do%20mundo.pdf](http://www.cptl.ufms.br/pgletras/docentes/sheila/diarios_escrita%20e%20leitura%20do%20mundo.pdf)>. Acesso em 15/03/13.

MALLON, Thomas. *A book of one's own: people and their diaries*. Saint Paul, Minnesota: Hungry Mind Press, 1995.

MANSFIELD, Katherine. *Diário e cartas*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1996.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: configuração, dinamicidade e circulação. In:

KARWOSKI, Acir Mário; Gaydeczka, Beatriz; BRITO, Karim Siebeneicher (Org.). *Gêneros textuais: reflexões e ensino*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Org.). *Gêneros textuais & ensino*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

NIN, Anaïs. *Henry & June: diários não-expurgados de Anaïs Nin (1931-1932)*. Tradução de Rosane Pinho. Porto Alegre: L&PM, 2010.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Apresentação. In: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

PETRÔNIO. *Satíricon*. Tradução de Cláudio Aquati. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PINHEIRO, Eula. *José Saramago: tudo, provavelmente, são ficções; mas a literatura é vida*. São Paulo: Editora Musa, 2012.

PLATH, Sylvia. *Os diários de Sylvia Plath*. São Paulo: Globo, 2004.

POLE, Rupert. Prefácio do editor original. In: NIN, Anaïs. *Henry & June: diários não-expurgados de Anaïs Nin (1931-1932)*. Tradução de Rosane Pinho. Porto Alegre: L&PM, 2010.

POZZI, Catherine. *Journal: 1913-1934*. Paris: Seghers, 1990.

PYTHAGORAS. *The Golden Verses of Pythagoras: and other pythagorean fragments*. London: Forgotten Books, 2007.

QUEIRÓS, Eça de. *Os maias*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RAAB, Diana M. *Writers and their notebooks*. Columbia: The University of South Carolina Press, 2010.

RAINER, Tristine. *The New Diary: How to use a journal for self-guidance and expanded creativity*. New York: Jeremy P. Tarcher/ Penguin, 2004.

RAMIN, Jahanbegloo. *George Steiner en dialogo con Ramin Jahanbegloo*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1994.

REIS, Carlos (1996): "José Saramago; Contador dos dias", in *Jornal de Letras, Artes e*

*Ideias* (Lisboa), ano XVI, 20 de Junho a 3 de Julho de 1996.

RIECK, Horst; HERMANN, Kai. *Eu, Christiane F., 13 anos, drogada, prostituída*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2013.

ROCHA, Clara. *As máscaras de Narciso: estudo sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992.

SANTOS, José Rodrigues dos. *A última entrevista de José Saramago*. Rio de Janeiro: Usina de Letras, 2010.

SARAMAGO, José. *A segunda vida de Francisco*. Lisboa: Editorial Caminho, 1987.

\_\_\_\_\_. *Jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. *Objecto quase*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. Org. e sel. Fernando Gómez Aguilera. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *As pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Cadernos de Lanzarote II*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998a.

\_\_\_\_\_. *Cadernos de Lanzarote: diário III*. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *In nomine dei*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Memorial do convento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. *O ano da morte de Ricardo Reis*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1984.

\_\_\_\_\_. *O caderno: textos escritos para o blog*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998b.

\_\_\_\_\_. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Terra do pecado*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998c.

\_\_\_\_\_. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *A noite*. Porto: Porto Editora, 2014.

SCHLOSS, Eva. *Depois de Auschwitz: o emocionante relato da irmã de Anne Frank que sobreviveu ao Holocausto*. São Paulo: Universo dos Livros, 2013.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de conhecer a si mesmo*. Tradução de Jair Barboza e Silvana Cabucci Leite. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance: ensaios de genealogia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

SHÔNAGON, Sei. *O livro do travesseiro*. São Paulo: Editora 34, 2013.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SONTAG, Susan. *Diários Susan Sontag: 1947-1963*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

VENÂNCIO, Fernando. Retrato precário: os «Cadernos de Lanzarote» de José Saramago. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 151/152, Jan. 1999, p. 483-499.

STALLONI, Yves. A noção de gênero literário. In: \_\_\_\_\_. *Os gêneros literários*. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

STALLONI, Yves. Nas fronteiras do gênero. In: \_\_\_\_\_. *Os gêneros literários*. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

STEINER, George; BOUTANG, Pierre. *Dialogues: sur le mythe d'Antigone, sur le sacrifice d'Abraham*. Paris: Éditions JC Lattès, 1994.

WAKISAKA, Geny; CORDARO, Madalena Hashimoto. Sobre a obra, a autora, o contexto e a tradução. In: SHÔNAGON, Sei. *O livro do travesseiro*. São Paulo: Editora 34, 2013.

WEISS, Helga. *Lembrando o Holocausto: "A dor não vai embora"*. [08 de Junho, de 2014].

São Paulo: *Revista Veja Online*. Reportagem concedida a Monica Weinberg.

WEISS, Helga. *O diário de Helga: o relato de uma menina sobre a vida em um campo de concentração*. Tradução de George Schlesinger. Rio de Janeiro: Intrínseca: 2013.

WOOLF, Virginia. *Os diários de Virginia Woolf*. Tradução de José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

VOLPI, Fernando. Conhece-te a ti mesmo. In: SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de conhecer a si mesmo*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

## BIBLIOGRAFIA

ARANYI, Gabor. (E.). *Ludwig van Beethoven: cartas, diários, cadernos de conversação, reminiscências de contemporâneos*. Tradução de Wanderley Rodrigues da Silva. São Paulo: Veredas, 2006.

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. 11. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70, 2008.

BARTHES, Roland. *Incidentes*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BUDDE, Leani. Dor compartilhada ameniza ou imuniza? Disponível em: <[http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST14/Leani\\_Budde\\_14.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST14/Leani_Budde_14.pdf)> Acesso em 12/03/13.

CALI, Rodrigo. Adeus Saramago: as diversas faces do último herói português. *Literatura*, São Paulo: Escala Educacional, n. 31, p. 50-57, out. 2010.

CANDIDO, Antonio [et. al.]. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. O escritor e o público. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARLOS, Ana Maria; ESTEVES Antonio Roberto. Narrativa autobiográfica: um gênero literário? In: *Narrativas do eu: a memória através da escrita. Ensaios / Ana Maria Carlos e Antonio Roberto Esteves (Org.)*. Bauru, SP: Canal6, 2009.

*Colóquio Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999: 151/152.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Caminho: Lisboa, 1997.

COSTA, Sérgio Roberto. *Dicionário de gêneros textuais*. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos & abusos da história oral*. 8.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 9. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GASS, William. A arte do self. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 21 ago. 1994. Mais! (Trad. Heloisa Jahn).

HERVOT, Brigitte; SAVIETTO, Maria do Carmo. A escrita autobiográfica. In: *Narrativas do eu: a memória através da escrita. Ensaios / Ana Maria Carlos e Antonio Roberto Esteves (Org.)*. Bauru: Canal6, 2009.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara S.A., 1986.

LOPES, João Marques. *Saramago: biografia*. São Paulo: Leya, 2010.

MACIEL, Emílio Carlos Roscoe. O eu desfigurado (autobiografia e teoria, em e de Paul de Man). Disponível em:  
<[www.iel.unicamp.br/revista/index.php/remate/article/viewFile/8621607](http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/remate/article/viewFile/8621607)> Acesso em 15 julho 2010.

MALCOM, Janet. *A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MAN, Paul de. *Autobiography as De-Facement*. In: *Rethoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1984.

MASSAUD, Moisés. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

MATHIAS, Marcello Duarte. *Autobiografias e diários*. In: *Revista Colóquio/ Letras*. Ensaio, n. 143/144, Jan. 1997, p. 41-62.

MENDES, Miguel Gonçalves. *José e Pilar: conversas inéditas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

RIBEIRO, Renata Rocha. O diário e seus desdobramentos em *O herói do nosso tempo* e *A rainha dos cárceres da Grécia*. Disponível em: <[http://www.ueginhumas.com/revelli/revelli2/numero\\_2/Revelli\\_v1\\_n2\\_art13.pdf](http://www.ueginhumas.com/revelli/revelli2/numero_2/Revelli_v1_n2_art13.pdf)>. Acesso em 15/03/13.

SARAIVA, A. J.; LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17 ed. Lisboa: Porto Editora, 2008.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SEIXO, Maria Alzira. *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

SÉNECA, Lúcio Aneu. *Cartas a Lucílio*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 8.ed. Coimbra: Almedina, 2011.

SOBRINHO, Manuella Ferreira. et al. Escrita de si contemporânea, diários íntimos e blogs: em que se aproximam, em que se distanciam e a que interessam a psicologia?. Disponível em: <[http://www.abrapso.org.br/siteprincipal/images/Anais\\_XVENABRAPSO/423.%20escrita%20de%20si%20contempor%C2nea.pdf](http://www.abrapso.org.br/siteprincipal/images/Anais_XVENABRAPSO/423.%20escrita%20de%20si%20contempor%C2nea.pdf)>. Acesso em 15/03/13.

MARCUSCHI, Luiz Anônio; XAVIER, Antonio Carlos (Orgs.). *Hipertexto e gêneros digitais: novas formas de construção de sentido*. 3. ed. São Paulo: Cortez Editora, 2009.

ANEXO A



Crítica de Carlos Reis aos *Cadernos de Lanzarote*, volume III, veiculada pelo *Jornal de Letras* em Julho de 1996. Material obtido graças à colaboração de Francisca Cunha Rêgo, membro da equipe do jornal.

### CONTADOR DOS DIAS

(Carlos Reis)

#### 1.

Um dos aspectos mais interessantes daquilo a que hoje se chama **instituição literária**<sup>47</sup> é o que poderíamos designar (por agora à falta de melhor) como os **mecanismos da notoriedade**. O que, nos nossos dias, faz um escritor **notável** não é apenas a qualidade da sua escrita, a pertinência dos temas que elege, o rigor e a coerência das formas que elabora; reconhecemos **notoriedade** num escritor também pela sua capacidade de afirmação pública, conseguida por procedimentos vários, nem sempre por ele geridos, mas sim por entidades que apoiam ou até preparam essa notoriedade. Entra aqui o trabalho do editor, do agente literário (importante elemento de mediação entre escritor e público, cuja relevância entre nós não é ainda bem

<sup>47</sup> Destaques no original.

conhecida), como entra aqui igualmente a relação do escritor com os meios de comunicação social, com as editoras, com os críticos e com as instituições escolares.

No que a estes dois aspectos diz respeito, convém notar o seguinte: se o escritor, não raro, manifesta uma atitude de despeito, mesmo de hostilidade, para com o crítico, uma tal atitude não deve ser lida à superfície daquilo que **imediatamente** parece significar. De facto, os escritores prezam a opinião da crítica, mesmo que esse apreço revista eventualmente a feição do desprezo ou do (aparente) alheamento. Por outro lado, a entrada na *instituição escolar*, por razões que agora não é possível aprofundar, pode significar (e o escritor sabe-o bem) um degrau de acesso ao **cânone**; apenas de passagem, vale a pena lembrar uma observação de Pierre Bourdieu, quando afirma que «o sistema de ensino cumpre inevitavelmente uma função de legitimação cultural ao converter em cultura legítima, exclusivamente através do efeito de dissimulação, o arbitrário cultural que uma formação social apresenta pelo mero facto de existir e, de modo mais preciso, ao reproduzir, pela delimitação do que merece ser transmitido e adquirido e do que não merece, a distinção entre as obras legítimas e as ilegítimas e, ao mesmo tempo, entre a maneira legítima e ilegítima de abordar as obras legítimas» («A Economia das Trocas Simbólicas», São Paulo, Perspectiva, 1982, p. 120).

O facto de não poucos escritores apreciarem, estimularem e mesmo (nalguns casos decerto pontuais) acompanharem de perto a elaboração de dissertações académicas tem muito a ver com isto. Curiosamente (ia a escrever **contraditoriamente**) o que assim se evidencia é uma certa forma de **dependência** do escritor, aparentemente despojado, desde finais do século XVIII, de peias, no que à sua liberdade criativa diz respeito, mas de facto submetido a novas constricções, aceites como perversas regras de um jogo que só assim faz **sentido social**. O mesmo Pierre Bourdieu voltou a esta questão num livro relativamente recente, analisando a difícil **conquista da autonomia**: «É apenas numa capo literário e artístico que atingiu um alto grau de autonomia», escreve Bourdieu, «como será o caso da França da segunda metade do século XIX (designadamente depois de Zola e do «*affaire Dreyfus*»), que todos aqueles que entendem dever afirmar-se como membros de corpo inteiro do mundo da arte e sobretudo os que nele pretendem ocupar posições dominantes, se sentirão motivados para manifestar a sua independência em relação a poderes exteriores, políticos ou económicos» («Les Règles de l'Arte. Genèse et Structure du Champ Littéraire». Paris, Seuil, 1992, p. 94).

2.

Surgem estas considerações a propósito da publicação de «Cadernos de Lanzarote, Diário - III», de José Saramago. E elas fazem sentido (penso eu), porque não é possível dissociar este terceiro volume dos dois anteriores e das reacções, no mínimo reticentes, que eles suscitaram. O que neles estaria demasiado à vista (sintetizo de forma inevitavelmente redutora) seria uma excessiva preocupação do escritor com os mecanismos da sua **notoriedade**, traduzida nas frequentes referências àquilo e àqueles que a decidem (as dissertações académicas, os prémios, as traduções, etc.). Por outras palavras: deu-se pouca relevância a um propósito de **registro diário** de acontecimentos na vida de um escritor, de facto absorvido como poucos (ou nenhum outro) entre nós pela sua legítima condição de **escritor profissional**; em vez disso, salientou-se, com alguma insistência e não menor perversidade, o **registro egocêntrico**, bem como a fugacidade daquilo que ele circunstancial e subjectivamente fixou.

Se era assim, cumpre dizer que este terceiro volume representa um progresso considerável na escrita diarística de José Saramago, bem como uma discreta mas visível correcção de rota, no trajecto (muito mais árduo do que parece à primeira vista) dessa escrita. Uma escrita que, entretanto, continua a reger-se pela mesma divisa emblemática: «Contar os dias pelos dedos e encontrar a mão cheia.»

Não é que estejam abolidas deste volume, note-se, as referências a isso que chamei os **mecanismos da notoriedade** do escritor – nem poderiam estar. Para falar com inteira clareza: José Saramago é hoje o nosso escritor com maior projecção nacional e sobretudo internacional. Neste século, é necessário recuar até Pessoa para encontrarmos, em dimensão comparável, semelhante projecção. Natural é, portanto, que perpassem nos dias do escritor os episódios em que essa notoriedade aflora; natural, igualmente, é que eles sejam registados; como natural é ainda (*hélas!*) que não poucos dos seus confrades e similares – particularmente os que vivem a notoriedade com défice... - se afadiguem a sublinhar o que de pessoal e mesmo **menor** os «Cadernos» encerram. Sociologicamente a recepção crítica dos «Cadernos» não deixa, pois, de ser elucidativa, também como forma **reserva** de acentuar a projecção que Saramago atingiu; de resto, consciente do fenómeno, o escritor refere-se (cf. pp. 75-76), a partir de uma observação de Maria Alzira Seixo.

### 3.

Cada um destes «Cadernos» constitui, como este terceiro volume vem confirmar, o registo de um ano de vida. Nele, o escritor representa com alguma (mas não excessiva)

frequência pequenos episódios do quotidiano de onde é possível deduzir um significado que amplifica, para além das restritas fronteiras desse quotidiano, uma experiência particular a aparentemente anódina. Com esse registo do quotidiano alternam reflexões de outra natureza e mais amplo fôlego: são elas, repete-se, que incutem a este terceiro volume dos «Cadernos» uma densidade que os dois volumes anteriores não conheciam.

Particularmente significativo, neste aspecto, é o diálogo de Saramago mantém com a sua obra ficcional e, através delas, com a sua condição de escritor. Por razões conhecidas, o «Evangelho segundo Jesus Cristo» continua a ser o centro desse diálogo; com ele, reaparecem nestas páginas o «Memorial do Convento» e a problematização da História como tema de representação ficcional; «O Ano da Morte de Ricardo Reis» e a galáxia pessoana com tema literário; também o «Ensaio Sobre a Cegueira», a sua escrita e as expectativas de sua recepção pública e crítica. Paralelamente (ou até **subterraneamente**), Saramago reflecte sobre a problemática da **representação**, em termos que remetem para uma obra que considero ser uma das mais sugestivas (e também das menos conhecidas) da sua produção: o «Manual de Pintura e Caligrafia». Refiro-me particularmente a um texto sobre fotografia e a um outro sobre pintura, este último escrito para o catálogo de uma exposição.

O que nesses textos se evidencia é o fascínio do escritor em relação a processos de representação que, parecendo dotados de uma **completude** que à representação literária falta, de facto surgem afectados por limitações que encerram, afinal, a razão de ser do fascínio que sobre o escritor (e sobre nós) exercem: decorrendo de opções circunstanciais (um olhar, um instante, uma imagem singular, uma posição do corpo que observa, um gesto que desenha e pinta), a fotografia e a pintura deixam em aberto (como, afinal, ocorre com a representação literária...) um **vazio** e uma **fugacidade** que incitam ao complemento, pelo olhar exterior do espectador, de um movimento sempre inacabado. Por isso, o escritor fala em **melancolia**, a propósito da pintura de Sofia Gandarias: «Há melancolia nesta pintura. A melancolia de nos sabermos fugazes, transitórios, pequenos corpos cadentes que se apagam quando mal começam a brilhar» (p. 145).

#### 4.

Não é difícil nem parece forçado derivar daqui para as concepções de Saramago acerca da História, da sua precariedade, dos seus equívocos e sobretudo das suas omissões e silêncios. Se ela pretendeu alguma vez ser o **discurso da completude**, ou, pelo menos, o discurso de uma espécie de **doxa** do factualmente relevante, uma tal pretensão vem a ser

desconstruída pelos termos em que Saramago e alguma ficção pós-moderna a revêem criticamente.

Num texto publicado anteriormente (pelo menos em parte) também nas páginas deste jornal, Saramago explana a sua **teoria da História**, concebida e amadurecida do ponto de vista do ficcionista. Quer dizer, do ponto de vista de quem reconhece o passado como **dominância**, mas entende também a História como processo inevitavelmente limitado, nas certezas que invoca, bem como nos episódios e nas figuras que elege, para efeitos de retenção na memória colectiva. Surge então, na compensação dos **vazios** da História (dos seus **pontos de indeterminação**, como diria a fenomenologia literária) o trabalho do romancista, não do romancista histórico (Saramago disse-o já muitas vezes), à maneira do século XIX, mas do romancista que justamente recusa esse romance histórico datado para revalorizar a História. Ao reconhecer a «impossibilidade duma reconstituição plena do Passado», Saramago acrescenta: «Não podendo reconstituí-lo, somos tentados – sou-o eu – a corrigi-lo. Quando digo corrigir o Passado não é no sentido de emendar os factos da história [...], mas sim, se se me permite a expressão, introduzir nela pequenos cartuchos que façam explodir o que até aí parecera indiscutível: por outras palavras, substituir o que foi pelo que poderia ter sido» (p. 185). Não anda longe do que aqui fica (embora, naturalmente, com diferente propósito e rumo) a reflexão de um Hayden White sobre o discurso historiográfico, os seus protocolos enunciativos e a sua específica retórica: tudo o que permite a White falar em «texto histórico como artefacto literário» e nas «ficções da representação factual».

## 5.

Muitos outros temas e problemas entram nas páginas deste diário (ou nos dias deste ano de 1995, se se preferir), com adequado sabor finissecular e tempero de português um tanto amargo: um consabido cepticismo em relação às opções europeias da terra pátria, a consciência da (perversa) industrialização da informação, a denúncia dos zelos do **politicamente correcto**, a rejeição da intolerância, particularmente a de coloração religiosa, etc. É pouco para um escritor da estatura de José Saramago? Talvez sim, se quem o afirma quiser (por fim...) realçar a dimensão do romancista apenas para diminuir a do diarista.