



UFG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

CLOVES DA SILVA JUNIOR

**A escrita diarística como estratégia narrativa em três romances
brasileiros contemporâneos**

GOIÂNIA

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☐ Dissertação ☒ Tese

2. Nome completo do autor

Cloves da Silva Junior

3. Título do trabalho

"A ESCRITA DIARÍSTICA COMO ESTRATÉGIA NARRATIVA EM TRÊS ROMANCES BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS"

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.



Documento assinado eletronicamente por **CLOVES DA SILVA JUNIOR, Discente**, em 19/01/2022, às 17:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata Rocha Ribeiro, Professora do Magistério Superior**, em 21/01/2022, às 17:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?

[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](#), informando o código verificador **2635595** e o código CRC **216C2B8D**.

CLOVES DA SILVA JUNIOR

**A escrita diarística como estratégia narrativa em três romances
brasileiros contemporâneos**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Goiás, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Poéticas da modernidade e da contemporaneidade.

Orientadora: Professora Doutora Renata Rocha Ribeiro

GOIÂNIA

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

SILVA JUNIOR, Cloves da
A escrita diarística como estratégia narrativa em três romances
brasileiros contemporâneos [manuscrito] / Cloves da SILVA JUNIOR. -
2021.
218 f.

Orientador: Profa. Dra. Renata Rocha RIBEIRO.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia,
2021.
Bibliografia.

1. Escrita diarística. 2. Diário ficcional. 3. Metaficção. 4. Memória. 5.
Romance brasileiro contemporâneo. I. RIBEIRO, Renata Rocha, orient.
II. Título.

CDU 821.134.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata Nº **18** da sessão de defesa de tese de **Cloves da Silva Junior** que confere o título de **Doutor** em Letras e Linguística, na área de concentração em Estudos Literários

Aos **quinze** dias do mês de **dezembro** do ano de **dois mil e vinte e um**, a partir das quatorze horas, via Google Meet, realizou-se a sessão pública de defesa de tese intitulada "A ESCRITA DIARÍSTICA COMO ESTRATÉGIA NARRATIVA EM TRÊS ROMANCES BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS". Os trabalhos foram instalados pela orientadora, **Profa. Dra. Renata Rocha Ribeiro** (Presidente/PPGLL/FL/UFG), com a participação dos demais membros da banca examinadora: **Profa. Dra. Sheila Dias Maciel** (UFR), **Prof. Dr. Paulo Alberto da Silva Sales** (POSLLI/UEG), **Prof. Dr. Adolfo José de Souza André** (POSLLI/UEG) - membros titulares externos e **Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo** (PPGLL/FL/UFG) - membro titular interno. Durante a arguição, os membros da banca **não** fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A banca examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da tese tendo sido o candidato **aprovado** pelos seus membros. Proclamados os resultados pela **Profa. Dra. Renata Rocha Ribeiro**, presidente da banca examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros da banca examinadora, aos **quinze** dias do mês de **dezembro** do ano de **dois mil e vinte e um**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Sheila Dias Maciel, Usuário Externo**, em 14/12/2021, às 08:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adolfo José de Souza André, Usuário Externo**, em 15/12/2021, às 15:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Flávio Pereira Camargo, Professor do Magistério Superior**, em 15/12/2021, às 16:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata Rocha Ribeiro, Professor do Magistério Superior**, em 15/12/2021, às 16:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Alberto da Silva Sales, Usuário Externo**, em 15/12/2021, às 16:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2571137** e o código CRC **95BF125B**.

Para minha mãe, Gilva de Oliveira (*in memoriam*), por indicar caminhos possíveis. Para minha irmã, Priscila Oliveira, e para meus queridos sobrinho e sobrinha, Augusto Oliveira de Moura e Rafaella Oliveira de Moura.

Para todos/as os/as pesquisadores/as que realizaram suas atividades de pesquisa durante a pandemia de Covid 19, concomitantemente ao contexto de desvalorização da Ciência e do conhecimento em nosso país.

AGRADECIMENTOS

À Deus e Nossa Senhora Aparecida, pela vida e pelas bênçãos durante todo o percurso de formação acadêmica iniciado em 2006.

À D. Maria Conceição Aparecida (*in memoriam*), por todos os ensinamentos de humildade, de respeito e de caridade.

À minha mãe, Gilva de Oliveira (*in memoriam*), por ter sido o esteio que me amparou, ao mesmo tempo em que orientou os voos para a emancipação. À querida irmã, Priscila Oliveira Silva, pelo apoio incondicional, carinho, afeto, conselhos e escuta atenta. Aos queridos sobrinho e sobrinha, Augusto e Rafaella, por continuarem a iluminar meus dias.

À querida professora Renata Rocha Ribeiro, por me acompanhar na trajetória acadêmica desde o mestrado. Obrigado pelas orientações e pelas inúmeras leituras cuidadosas e respeitadas dos meus textos, pelo aprendizado nas disciplinas cursadas e por colaborar continuamente para minha autonomia como pesquisador. Agradeço também pelas incontáveis lições de humanidade e por ser exemplo do que eu desejo ser em minha trajetória profissional.

Ao querido amigo Luiz Gustavo Osório Xavier, pela parceria e pela amizade que estabelecemos na vida pessoal e acadêmica. Compartilhamos a mesma orientadora e uma quase inaptidão de fazer recortes de pesquisa ou delimitar a extensão dos artigos. Obrigado pela escuta sempre atenta de tantos dilemas existenciais “problemáticos”, pelos risos e pelas inúmeras reflexões provocadas sobre a vida e sobre as pesquisas.

À rede de apoio e afetos composta pelas queridas amigas Ana Érica Reis da Silva Kühn, Claudine Faleiro Gill, Cristyane Batista Leal, Fabiana Valadão Macena, Kelly Beatriz do Prado Delgado, Ludmila Santos Andrade e Nayara Cristina Rodrigues de Andrade. Em momentos tão sombrios como os que vivenciamos, especialmente desde 2018, o diálogo com vocês foi fundamental para manter a sanidade, sobreviver e resistir. Obrigado por todas as demonstrações de amizade, amor e afeto. A existência de vocês é fundamental em minha vida.

À querida amiga Helda Núbia Rosa, pela amizade e por me ouvir nas tantas longas conversas que tivemos sobre diversos assuntos, mas especialmente aqueles que colaboraram para as reflexões de várias questões que estão presentes nesta tese. Seu apoio, desde a minha graduação, como sempre, é fundamental.

Às queridas amigas Virgínia Brandão, Carmem Valéria e Alessandra Almeida, por serem luz, amor, alegria e acolhimento em minha vida.

Aos professores Marcelo Ferraz de Paula e Pedro Carlos Louzada Fonseca, e à professora Larissa Warzocha Fernandes Cruvinel, pelos conhecimentos valiosos que foram

socializados durante as disciplinas que colaboraram para minha formação e também para a escrita desta tese. Agradeço também à querida professora Zênia de Faria por todos os conhecimentos compartilhados.

À professora Sheila Dias Maciel e aos professores Flávio Pereira Camargo e Paulo Alberto da Silva Sales, pelas importantes provocações e sugestões dadas na ocasião do exame de qualificação e também durante a defesa, as quais colaboraram para o aperfeiçoamento do texto e para diversas reflexões sobre a pesquisa.

Ao professor Adolfo José de Souza André, pela leitura atenta do meu projeto de pesquisa no Seminário de Dissertações e Teses em Andamento em 2018, pelas indicações de leituras teóricas que muito contribuíram para a minha pesquisa e pelas sugestões dadas durante a banca de defesa.

À querida professora Dra. Luciana Borges e ao querido professor Dr. Marcelo Ferraz de Paula por terem aceitado o convite para serem suplentes de minha banca de defesa.

À querida professora Tânia Ferreira Rezende, por continuar a desestabilizar minhas percepções sobre a docência e o ensino de língua portuguesa/literatura, e por promover reflexões que me transformaram como pesquisador, professor e ser humano.

À Patrícia Chanely Ricarte, pela leitura atenta do projeto de pesquisa que foi o ponto de partida para o desenvolvimento desta pesquisa e a concretização desta tese.

Aos queridos amigos Mabsom Lemes e José Humberto dos Anjos, pela amizade, pelo afeto e pelos incontáveis momentos de alegria. Agradeço também ao José Humberto pela indicação da obra de Maria Valéria Rezende que integrou o *corpus* desta pesquisa.

À querida Bruna Leniny Ataídes Beltrão, pelo apoio psicoterapêutico que me permitiu compreender melhor meus processos de escrita ao longo do curso de doutorado.

Aos funcionários da Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Ana Paula Velasco, Bruno Calassa, Consuelo de Lourdes e Vera Lúcia Viana, pela competência no trabalho administrativo do programa e pela presteza no repasse de informações e documentos.

À Secretaria de Estado de Educação de Goiás e ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás, pela concessão do afastamento para que eu pudesse me dedicar integralmente às atividades do doutorado.

Patente a minha desvantagem em um confronto com os fictícios autores de diário imaginados por Goethe (*Werther*), por Machado de Assis (*Memorial de Aires*), por Gide (*Sinfonia pastoral*). Ocupavam-se todos de mulheres – de Carlota, de Fidélia, de Gertrudes –, enquanto meu herói é só um livro. Ao menos, favorece-me a circunstância não pouco valiosa de que o livro e eu somos reais. Vamos pois ao meu ensaio entre íntimo e público, confidencial, livro a ser composto devagar e no qual há de imprimir-se o fluxo dos dias.

(Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*)

“O bom diarista”, disse Virginia Woolf, “é aquele que escreve para si apenas ou para uma posteridade tão distante que pode sem risco ouvir qualquer segredo e corretamente avaliar cada motivo. Para esse público não há necessidade de afetação ou restrição.” Não me imporei restrições, porém sei que estarei sendo influenciado de várias maneiras, ao considerar a hipótese de ser lido pelos meus contemporâneos. [...] Nesse gênero literário, o autor fala sozinho, numa espécie de solilóquio. Aqui, porém, não apenas a minha voz, a do protagonista, será ouvida, mas também a dos outros, deuteragonistas e tritagonistas.

(Rubem Fonseca, *Diário de um fescenino*)

Ao terminar este livro, [...] ele assegura que tudo é verdade, descontados, evidentemente, o que a memória costuma suprimir e o que a fabulação, própria dos escritores, teima em deformar, pelo desejo de que os fatos assim tivessem sido. Estas vivências, e outras silenciadas, o fizeram ser o que ele foi, porque ele não é mais aquele que esteve no centro delas. [...] se fez outro homem e, por isso, se viu obrigado a se referir a si mesmo como “ele”.

(João Anzanello Carrascoza, *Diário das coincidências*)

RESUMO

Esta tese tem como propósito analisar a utilização da escrita diarística como estratégia narrativa em três romances brasileiros contemporâneos, a saber: *Diário do farol*, de João Ubaldo Ribeiro (2016), *Diário da queda*, de Michel Laub (2011), e *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende (2014), os quais foram selecionados para esta pesquisa por não apresentarem inscrição de data nos registros diarísticos. As teorias que versam sobre o diário estabelecem que a data é a essência desse gênero, tanto para fixar os eventos relatados em um ponto específico do tempo, quanto para assegurar que a escrita seja realizada proximamente aos eventos narrados. Apesar de o diário, como gênero textual, não possuir uma estrutura engessada ou modelos pré-definidos, esse compromisso com a demarcação dos dias é fulcral para os teóricos e teóricas cujas perspectivas adotamos neste trabalho. A partir disso e considerando as teorias de Mikhail Bakhtin (2010; 2011) acerca da composição do romance e dos gêneros do discurso – os quais são relativamente estáveis –, procuramos analisar a ficcionalização do diário no romance brasileiro contemporâneo, bem como observar e investigar a ausência de data nos registros dos diaristas ficcionais. Nos três romances, há justificativas mais ou menos precisas sobre o porquê da ausência de datação, e é justamente a ausência dessa característica mais elementar e superficial do diário, a data, que motivou o questionamento e a problematização acerca da estilização desse gênero pelo romance brasileiro. Para tanto, investigamos as atipicidades da escrita diarística ficcional nas três obras do *corpus*, juntamente com as outras estratégias narrativas e/ou peculiaridades temáticas que entendemos serem substâncias dos diários ficcionais elaborados pelos narradores, como a metaficção, os regimes totalitários, a memória, a velhice, a migração interestadual e as percepções do deslocamento urbano. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica que está embasada nos postulados teóricos de Bakhtin (2010; 2011), Blanchot (2005), Dalcastagnè (2012), Didier (1976), Girard (1986), Hess (2006), Hutcheon (1984), Lejeune (2014), Picard (1981), Raoul (1999), Waugh (1985), dentre outros. Ao final, compreendemos que o diário que é estilizado pelo romance pode aproximar-se em maior ou menor grau de seu modelo real de acordo com os propósitos da narrativa. Em relação à data, entendemos que a inscrição dos dias nos três romances selecionados não é essencial para o enredo, tendo em vista que nesses diários ficcionais o compromisso fundamental é a narração de uma história que não pretende (e não necessita) passar por um processo de verificação da veracidade dos eventos narrados porque não há a ilusão, para o leitor, de que sejam diários reais.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita diarística. Diário ficcional. Metaficção. Memória. Romance brasileiro contemporâneo. João Ubaldo Ribeiro. Michel Laub. Maria Valéria Rezende.

ABSTRACT

This thesis aims to analyze the use of diary writing as a narrative strategy in three contemporary Brazilian novels, namely: *Diário do farol*, by João Ubaldo Ribeiro (2016), *Diário da queda*, by Michel Laub (2011), and *Quarenta dias*, by Maria Valéria Rezende (2014), who were selected for this research because they do not present a date in the diary records. Theories that deal with the diary establish that the date is the essence of this genre, both to fix the events reported in a specific point in time, and to ensure that the writing is carried out close to the narrated events. Although the diary as a textual genre does not have a fixed structure or pre-defined models, this commitment to the demarcation of days is crucial for theorists whose perspectives we adopt in this work. From this, and considering Mikhail Bakhtin's (2010; 2011) theories about novel composition and genres of the discourse – which are relatively stable –, we seek to analyze the fictionalization of the diary in the contemporary Brazilian novel, as well as to observe and investigate the no date in the fictional diarists' records. In the three novels, there are more or less precise justifications as to why the lack of dating, and it is precisely the absence of this more elementary and superficial feature of the diary, the date, that motivated the questioning and problematization of the stylization of this genre by the Brazilian novel. Therefore, we investigate the atypicalities of fictional diary writing in the three works of the corpus, along with the other narrative strategies and/or thematic peculiarities that we understand to be substances of the fictional diaries elaborated by the narrators, such as metafiction, totalitarian regimes, memory, the old age, interstate migration and perceptions of urban displacement. This is bibliographical research that is based on the theoretical postulates of Bakhtin (2010; 2011), Blanchot (2005), Dalcastagnè (2012), Didier (1976), Girard (1986), Hess (2006), Hutcheon (1984), Lejeune (2014), Picard (1981), Raoul (1999), Waugh (1985), among others. In the end, we understand that the diary that is stylized by the novel can come closer to a greater or lesser degree to its real model, according to the purposes of the narrative. Regarding the date, we understand that the inscription of the days in the three selected novels is not essential for the plot, considering that in these fictional diaries the fundamental commitment is the narration of a story that does not intend (and does not need) to go through a process of verification of the veracity of the events narrated because there is no illusion, for the reader, that they are real diaries.

KEYWORDS: Diary writing. Fictional diary. Metafiction. Memory. Contemporary Brazilian novel. João Ubaldo Ribeiro. Michel Laub. Maria Valéria Rezende.

RÉSUMÉ

Cette thèse vise à analyser l'utilisation de l'écriture de journal intime comme stratégie narrative dans trois romans brésiliens contemporains, à savoir : *Diário do farol*, de João Ubaldo Ribeiro (2016), *Diário da queda*, de Michel Laub (2011), et *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende (2014), qui ont été sélectionnées pour cette recherche car elles ne présentent pas de date dans les registres du journal intime. Les théories qui traitent du journal intime établissent que la date est l'essence de ce genre, à la fois pour fixer les événements rapportés à un moment précis, et pour s'assurer que l'écriture est réalisée au plus près des événements racontés. Bien que le journal intime en tant que genre textuel n'ait pas de structure fixe ni de modèles prédéfinis, cet engagement dans la délimitation des jours est crucial pour les théoriciens dont nous adoptons les perspectives dans ce travail. À partir de là, et compte tenu des théories de Mikhaïl Bakhtin (2010 ; 2011) sur la composition romanesque et les genres discursifs – qui sont relativement stables –, nous cherchons à analyser la fictionnalisation du journal intime dans le roman brésilien contemporain, ainsi qu'à observer et enquêter sur le non date dans les registres des diaristes fictifs. Dans les trois romans, il y a des justifications plus ou moins précises pour expliquer pourquoi l'absence de datation, et c'est précisément l'absence de ce trait plus élémentaire et superficiel du journal intime, la date, qui a motivé le questionnement et la problématisation de la stylisation de ce genre par le roman brésilien. Par conséquent, nous étudions les atypiques de l'écriture de journaux fictionnels dans les trois œuvres du corpus, ainsi que les autres stratégies narratives et/ou particularités thématiques que nous comprenons comme des substances des journaux fictionnels élaborés par les narrateurs, telles que la métafiction, les régimes totalitaires, mémoire, vieillesse, migrations interétatiques et perceptions des déplacements urbains. Il s'agit d'une recherche bibliographique qui s'appuie sur les postulats théoriques de Bakhtin (2010 ; 2011), Blanchot (2005), Dalcastagné (2012), Didier (1976), Girard (1986), Hess (2006), Hutcheon (1984), Lejeune (2014), Picard (1981), Raoul (1999), Waugh (1985), entre autres. Au final, on comprend que le journal intime stylisé par le roman peut se rapprocher plus ou moins de son modèle réel, selon les finalités du récit. Concernant la date, on comprend que l'inscription des jours dans les trois romans sélectionnés n'est pas indispensable pour l'intrigue, considérant que dans ces journaux intimes fictifs l'engagement fondamental est la narration d'une histoire qui n'a pas l'intention (et n'a pas besoin) de passer par un processus de vérification de la véracité des événements racontés car il n'y a aucune illusion, pour le lecteur, qu'il s'agisse de véritables journaux intimes.

MOTS-CLÉS: Écriture de journal intime. Journal fictif. Métafiction. Mémoire. Roman brésilien contemporain. João Ubaldo Ribeiro. Michel Laub. Maria Valéria Rezende.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. MANIPULAÇÕES E VIOLÊNCIAS NA ESCRITA DIARÍSTICA DO ROMANCE	
DIÁRIO DO FAROL, DE JOÃO UBALDO RIBEIRO.....	28
1.1. <i>Narrador suspeito, agressões direcionadas ao leitor e as tramas da ditadura</i>	<i>34</i>
1.1.1. <i>O fingimento/manipulação do narrador-protagonista.....</i>	<i>37</i>
1.1.2. <i>Leitor violentado, leitor incapaz</i>	<i>44</i>
1.1.3. <i>O regime ditatorial pelas lentes do algoz e a romantização da tortura</i>	<i>54</i>
1.2. <i>Metaficção e escrita diarística</i>	<i>61</i>
2. A ESCRITA DIARÍSTICA COMO EXTERIORIZAÇÃO DA MEMÓRIA EM	
DIÁRIO DA QUEDA, DE MICHEL LAUB.....	85
2.1. <i>Preencher lacunas: os movimentos da memória, sua transmissão e a memória da shoá</i>	
.....	<i>90</i>
2.1.1 <i>A leitura de “É isto um homem?” e a ficcionalização do papel de leitor.....</i>	<i>104</i>
2.2. <i>Diário: um instrumento da memória.....</i>	<i>111</i>
3. O DIÁRIO DAS ANDANÇAS DE ALICE EM QUARENTA DIAS, DE MARIA	
VALÉRIA REZENDE	134
3.1. <i>“O que é isso, mãe? Parece que virou uma velhota sentimental”: representação da</i>	
<i>velhice.....</i>	<i>139</i>
3.1.1. <i>“Saí, em busca de Cícero Araújo ou sei lá de quê”: as percepções do deslocamento</i>	
.....	<i>148</i>
3.2. <i>O trabalho de elaboração dos registros diarísticos de Alice.....</i>	<i>157</i>
4. ISTO É UM DIÁRIO? CONSIDERAÇÕES SOBRE O DIÁRIO COMO	
ESTRATÉGIA NARRATIVA E A AUSÊNCIA DE INSCRIÇÃO DE DATA.....	181
4.1. <i>A ficcionalização do diário.....</i>	<i>183</i>
4.2. <i>“Que tenho eu com os dias que a folhinha assinala?”: a ausência de data nos diários</i>	
<i>ficcionais.....</i>	<i>197</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	205
REFERÊNCIAS	212

INTRODUÇÃO

Desde 1908, com a obra *Memorial de Aires*, de Machado de Assis, podemos encontrar na literatura brasileira alguns romances que ficcionalizaram o gênero diário no intuito de utilizar a escrita diarística como uma estratégia para servir aos propósitos dos narradores e, portanto, da narração. Tal utilização pode ser percebida a partir da inserção de alguns extratos/fragmentos de diário ao longo da obra ou em capítulos específicos, e há também os casos em que a forma desse gênero estrutura todo o romance, o qual tem a capacidade de abarcar e absorver uma pluralidade de linguagens e de gêneros do discurso, colaborando para a existências de diversas formas e estilos de obras romanescas que se apropriam não apenas do diário, mas também de diversos outros gêneros.

Em *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance, o teórico e filósofo russo Mikhail Bakhtin (2010, p. 397) discute o aspecto inacabado do romance e menciona a impraticabilidade da previsão de todas as suas possibilidades composicionais em virtude do caráter plástico que lhe é peculiar, diferenciando-o dos demais gêneros cuja ossatura está melhor convencionalizada, ao mesmo tempo que impossibilita uma definição categórica sobre ele. Bakhtin (2010, p. 73) afirma que o romance é um fenômeno, ao mesmo tempo, de natureza pluriestilística, plurilíngua e plurivocal, e destaca que um dos principais tipos de unidades estilísticas de composição desse gênero é a “estilização de diversas formas da narrativa (escrita) semiliterária tradicional (cartas, diários, etc.)” (BAKHTIN, 2010, p. 74). Para esse teórico, a inserção de gêneros intercalados é uma das formas mais substanciais para a introdução e organização do plurilinguismo no romance, que ele considera essencial para esse gênero.

Ele diz ainda que essa inserção de outros gêneros pode ser intencional ou objetual (BAKHTIN, 2010, p. 125): no primeiro caso, há uma correspondência entre a forma literária e os propósitos da narrativa; no segundo, não há uma intenção específica do autor, isto é, o gênero inserido no romance atua como um mero acessório sem relação particular com o todo da obra romanesca. De qualquer modo, a inserção objetual ou intencional de outros gêneros no romance colabora para a possibilidade de que a forma romanesca assumira uma identidade híbrida em determinados casos, o que pode gerar uma forma literária resultante de dois ou mais gêneros. Logo, o plurilinguismo, considerando esse aspecto da inserção de gêneros, está intimamente ligado à possibilidade de uma forma literária híbrida.

Ao absorver outros gêneros, o romance preserva a autonomia, a originalidade estilística e linguística, bem como a elasticidade estrutural (BAKHTIN, 2010, p. 124) dos gêneros absorvidos, colocando-os a serviço do romance, isto é, estiliza as características desses gêneros.

Para esse teórico, a confissão, o diário, a biografia e as cartas, por exemplo, fazem parte de um grupo de gêneros que podem exercer um papel importante no romance, principalmente quando eles determinam a sua estrutura composicional, pois podem criar variantes desse gênero, tais como o romance-confissão, o romance epistolar e o romance-diário (BAKHTIN, 2010, p. 124). Essa última variante é a que nos interessa nesta pesquisa, pois nos ocuparemos da análise de três romances brasileiros contemporâneos que são estruturados sob a forma do diário: *Diário do farol*, de João Ubaldo Ribeiro (2016), publicado em 2002; *Diário da queda*, de Michel Laub (2011) e *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende (2014). Tais romances foram selecionados para esta pesquisa por não conterem a inscrição da data no início dos registros diarísticos e por terem um vínculo expressivo com a memória, com a narração de eventos passados (e não recentes, como costuma ser próprio do diário), além de apresentarem outras estratégias narrativas que tornam esses romances bastante peculiares e representativos na história do romance-diário brasileiro. De modo geral, eles apresentam características que confrontam vários aspectos da teoria sobre a escrita diarística.

O diário é um gênero que não foi originalmente concebido como literário, e quando tem a sua estrutura e estilo transportados para o romance, geralmente, tem um propósito definido, em maior ou menor grau: conferir o *status* de veracidade à narração devido à natureza de intimidade, privacidade e confidencialidade que caracterizam esse gênero. Todavia, antes de prosseguirmos com a discussão sobre o uso que o romance faz da escrita diarística, julgamos importante apresentar algumas informações sobre as origens do gênero diário, bem como sua definição e suas características peculiares, no intuito de perceber, posteriormente, a estilização desse gênero no interior do romance.

Em “Abordagens da intimidade nos séculos XIV-XV”, o historiador francês Philippe Braunstein (1990, p. 532) explica que, após a difusão da escrita no final da Idade Média, tanto a leitura quanto a escrita permitiram a construção de um espaço privado que passou a ser utilizado pelo indivíduo para a afirmação de sua identidade, “liberto de toda obrigação em relação ao poder público”. De acordo com esse historiador, “o jogo do ‘eu’ com o ‘si mesmo’ revolucionado é oriundo seja do modelo agostiniano da confissão, seja da preocupação de anotar no dia-a-dia aquilo que um bom administrador deve conservar no espírito para si mesmo e para os seus” (BRAUNSTEIN, 1990, p. 533), a fim de transmitir as boas práticas de organização familiar para as gerações seguintes de uma mesma família.

É a partir de 1350, segundo Braunstein (1990, p. 541), que se percebe efetivamente a “organização progressiva de um material familiar” que é composto por contratos, apontamentos contábeis, registros de nascimentos e óbitos, correspondências, dentre outros documentos, os

quais foram organizados, inicialmente, a partir de fichas volantes e depois por meio dos cadernos, “conservando a lembrança de obrigações e de prazos, transformando-se em seguida em um diário de empresa em que a distinção entre o comercial e o doméstico, entre o doméstico e o memorial levou algum tempo para se estabelecer” (BRAUNSTEIN, 1990, p. 541). Esse historiador indica ainda que a partir do fim do século XIV, primeiro nas cidades do centro e do norte da Itália e depois nas cidades da alta Alemanha, foi elaborada e difundida uma organização contábil que, aos poucos, “expulsou do registro todas as informações que não tinham seu lugar no balanço comercial. Assim nasceram ‘livros secretos’, ‘diários dos assuntos próprios’, ‘memoriais’, ‘livros domésticos’” (BRAUNSTEIN, 1990, p. 541), enfim, a separação e a construção de um espaço próprio para o exercício privado e secreto da escrita da intimidade.

A crítica literária francesa Béatrice Didier (1976, p. 47) afirma, em *Le journal intime*, que o diário não existia antes do século XV, certamente porque podemos perceber, considerando as descrições feitas por Braunstein, que anteriormente a esse século havia apenas uma espécie de protótipo, uma forma embrionária daquilo que seria o diário depois da separação das anotações comerciais e domésticas. Didier (1976, p. 27) afirma que o caráter íntimo, no sentido sentimental, não aparece no diário antes do século XIX, fato que é corroborado pelo professor e ensaísta francês Philippe Lejeune (2014, p. 300), no ensaio “Um diário todo seu”¹. De acordo com ele, a intimidade corresponde a uma modalidade secundária do diário, pois o caráter íntimo dessa escrita só toma maiores proporções na história desse gênero posteriormente. Para o sociólogo francês Alain Girard (1986, p. IX-X), na obra homônima *Le journal intime*, esse gênero

surge na virada de dois séculos, no fim de um mundo e no início de outro, por volta dos anos 1800, antes da explosão romântica. Seu nascimento é o resultado de um encontro entre as duas correntes dominantes que impregnaram o pensamento e a sensibilidade da época: de um lado a exaltação do sentimento e a moda das confissões, na esteira de Rousseau, de outro, a ambição dos ideólogos de fundar a ciência do homem a partir da observação, colocando a origem do entendimento da sensação, seguindo Locke, Helvétius e Condillac².

¹ Esse ensaio foi publicado pela primeira vez em 2003.

² Com exceção do texto de Hans Rudolf Picard (1981), cuja tradução foi realizada por Renata Rocha Ribeiro para fins didáticos, todas as demais traduções desta pesquisa são de nossa autoria, e indicaremos o texto original em nota de rodapé. No original: apparaît à la charnière de deux siècles, à la fin d’un monde et au commencement d’un autre, aux alentours des années 1800, avant l’éclosion romantique. Sa naissance est le résultat d’une rencontre entre les deux courants dominants qui imprègnent la pensée et la sensibilité de l’époque: d’un côté l’exaltation du sentiment, et la vogue des confessions, dans le sillage de Rousseau, de l’autre l’ambition des idéologues de fonder la science de l’homme sur l’observation, en plaçant à l’origine de l’entendement la sensation, à la suite de Locke, Helvétius et Condillac.

A partir de 1850, de acordo com esse sociólogo³, a escrita secreta do diário sai das sombras e se estabelece de forma mais consolidada no final do século XIX com o movimento de publicação de numerosos diários póstumos. No Brasil, o professor Sergio da Silva Barcellos (2009a, p. 126) em sua tese de doutorado intitulada *Escritas do eu, refúgio do outro: identidade e alteridade na escrita diarística*, chega à conclusão de que naquela época (2009) ainda era cedo para “determinar um conjunto de características temáticas e formais” de uma tradição da escrita diarística no Brasil e menciona a escassez de estudos sobre o diarismo em nosso país.

Barcellos (2009a, p. 127) menciona a existência de sinais que indicam que a escrita do diário “não foi muito disseminada no Brasil nos dois primeiros séculos de sua colonização”. De acordo com esse pesquisador isso pode ser explicado, dentre outros motivos, pelo fato de que é a partir da instalação da corte portuguesa no Rio de Janeiro no início do século XIX que ocorre a liberação da tipografia, e “embora esse fato não tenha contribuído diretamente para que um número grande de diários viesse a ser publicado [...] foi certamente uma semente, pois será a partir do surgimento de um público leitor que a prática da escrita pessoal tomará um fôlego novo”. Nesse contexto, Barcellos cita também a contribuição das ordens religiosas que foram responsáveis por difundir o hábito da escrita do diário juntamente com a formação escolar.

Todavia, se por um lado não há uma quantidade expressiva de diaristas brasileiros nessa época, por outro é expressiva a quantidade de diários de viajantes estrangeiros no Brasil (BARCELLOS, 2009a, p. 130), os quais não são inventariados como pertencentes à produção de diários brasileira, tais como os diários de viagem de Pero Lopes de Sousa, de Hans Staden, de Hipólito da Costa e de François D’Orléans. Na segunda metade do século XIX são escritos os diários de viagem do poeta Gonçalves Dias e do escritor e folclorista José Vieira Couto de Magalhães, “repletos de um culto ao nacionalismo” (BARCELLOS, 2009a, p. 129). Outros escritores ao longo do tempo também mantiveram diários, como Lima Barreto, Lúcio Cardoso e a escritora Carolina Maria de Jesus.

Apesar de o diário não possuir um formato engessado, assim como o romance, e diante da ausência de regras para a escrita, alguns teóricos se ocuparam da tentativa de estabelecer uma definição possível a partir dos diários que foram publicados. Girard (1986, p. 3-5) aponta sete traços que segundo ele são característicos do diário e, portanto, o definem. São eles: 1. o diário é escrito dia a dia, não obedece a nenhuma regra e o autor é livre para dispor o conteúdo da forma como desejar; 2. “o pronome pessoal “eu” normalmente regula o ritmo do discurso⁴”;

³ No original: Enfin, l’écriture secrète du journal sort peu à peu de l’ombre à partir de 1850 et éclate au grand jour à la fin du siècle par la publication de nombreux posthumes. (GIRARD, 1986, p. X)

⁴ No original: Le pronom personnel « je » y règle normalement l’allure du discours.

3. as anotações dizem respeito à vida privada do autor; 4. o conteúdo do diário destina-se ao próprio autor, não ao público; 5. o autor não entrega seu texto a uma gráfica, isto é, não há uma intenção declarada de publicação, pelo menos não inicialmente. “Até o século XX, nenhum diário é publicado durante a vida de seu autor⁵”; 6. a ênfase do diário é sobre a própria vida do autor. Ainda que ele discorra sobre eventos externos, o “eu” é a prioridade e isso colabora para a definição do caráter íntimo dos escritos; 7. a escrita estende-se por um longo período de tempo.

Para esse sociólogo, o diário é mais verídico do que a memória porque no primeiro os fatos costumam ser relatados com uma distância temporal próxima ao evento acontecido, diferentemente da memória, que reconstrói esses eventos depois de um período maior de tempo e pode não obter detalhes que o registro diarístico consegue captar (GIRARD, 1986, p. 18). Na esteira dessas considerações, Lejeune (2014, p. 299-302) também elenca algumas características que definem o diário, como a ausência de regras, a escrita cotidiana, o caráter descontínuo e fragmentário da escrita, a admissão de vários níveis de linguagem e estilo – e nisso ele se assemelha expressivamente ao romance. Apesar de não ter regras ou modelos pré-definidos, Lejeune (2014, p. 299, grifos do autor) caracteriza o diário como “uma *série de vestígios datados*” e isso, de certa forma, apresenta uma visão essencialista definidora desse gênero a partir da inscrição de uma data. Sobre esse aspecto, o crítico literário francês Maurice Blanchot (2005, p. 270), em “O diário íntimo e a narrativa”, também assevera que o diário “deve respeitar o calendário. Esse é o pacto que ele assina. O calendário é seu demônio, o inspirador, o compositor, o provocador e o vigilante. Escrever um diário íntimo é colocar-se momentaneamente sob a proteção dos dias comuns”. Igualmente, Didier (1976, p. 171) afirma que a data é a própria substância do diário.

Em seu estudo, essa crítica literária define o diário a partir da observação do funcionamento do tipo de escrita que é comum nesse gênero, e procura defini-lo a partir do que ele não é, em comparação com a autobiografia e as memórias. Nesse sentido, Didier (1976) identifica características que posteriormente também são apontadas por Girard (1986), Lejeune (2014) e Blanchot (2005). Ela afirma que não é suficiente que o texto seja fragmentário ou relativamente descontínuo para ser um diário, além de mencionar, a partir do exemplo dos ensaios de Montaigne, que a elaboração sistemática não faz parte do diário (DIDIER, 1976, p. 32). Na esteira desse pensamento, o sociólogo francês Remi Hess (2006, p. 92), em “Momento do diário e diário dos momentos”, aponta para a perspectiva transversal adotada pelo diário por

⁵ No original: Jusqu’au XX^e siècle, aucun journal n’est publié du vivant de son auteur.

meio da enunciação de objetos/assuntos distintos em um mesmo registro ou em registros diferentes, o que diz respeito tanto à descontinuidade quanto à fragmentação que são características do diário.

Nas teorias que se ocupam do estudo da escrita diarística é comum encontrar o adjetivo íntimo como qualificador do diário. Entretanto, nesse contexto, é interessante considerar um estudo do neurologista e escritor espanhol Carlos Castilla del Pino (1996), no artigo “Teoría de la intimidad”. De acordo com ele, é possível estabelecer a existência de três cenários: íntimo, privado e público. Segundo ele, o primeiro só pode ser acessado e observado pelo sujeito, isto é, não pode ser mostrado para outrem. De outro lado, o cenário privado é aquele que pode ser exteriorizado, mas está oculto. Por fim, no cenário público as ações podem ser observadas (CASTILLA DEL PINO, 1996, p. 19-20)⁶. Logo, há um eu íntimo e um eu que é mostrado. Ademais, entendemos que é complicado qualificar um diário como íntimo, já que o espaço da intimidade não pode ser acessado. Outra questão importante, que está ligada ao adjetivo íntimo, é a relação estabelecida pelo senso comum sobre o significado de um diário. Culturalmente, o diário é equivocadamente compreendido como um documento, como a verdade. Porém, se o espaço íntimo só é acessado pelo próprio sujeito, não se pode considerar um registro diarístico como um documento, tendo em vista que o relato não é verificável. Por este motivo, o diário também pode ser compreendido como um gênero literário.

No entanto, vale ressaltar que a literariedade desse gênero é percebida de modo distinto para determinados teóricos. Para Girard (1986, p. VIII), por exemplo, a literariedade do diário ocorre a partir da publicação: “o diário não teria se tornado um gênero literário se ele não encontrasse uma multidão de leitores que sentissem a ardente necessidade de tais revelações⁷”. Esse pensamento é compartilhado pelo professor alemão Hans Rudolf Picard (1981, p. 119), em “El diario como género entre lo íntimo y lo público”, ao dizer que a publicação de um diário o converte em literatura. Didier (1976, p. 139), nessa mesma perspectiva, afirma que “por mais proteiforme que seja, o diário é de fato um gênero literário no qual vemos vários mecanismos

⁶ No original: *El escenario íntimo posee la propiedad de ser observable sólo para el sujeto. [...] La comunicación de lo que imaginamos es, todo lo más, la verbalización de lo imaginado, pero no la mostración de lo imaginado. Lo íntimo puede decirse, no mostrarse. Por eso se puede mentir sin reparo [...]. El escenario de las actuaciones privadas es necesariamente observable, porque, aunque se hagan a solas, son actuaciones exteriorizadas. [...] El escenario público, en contraste con el privado y aún más con el íntimo, se dispone de forma tal que las actuaciones sean precisamente observables* (grifos do autor).

⁷ No original: *Le journal intime est devenu un genre littéraire. [...] Le journal ne serait pas devenu un genre littéraire, s'il ne trouvait une foule de lecteurs, qui ressentent l'ardent besoin de telles révélations.*

de escrita funcionando. Ainda assim, deve-se notar que a constituição do diário em gênero literário foi feita apenas gradualmente⁸.

No arcabouço teórico desta pesquisa, é comum encontrar os termos “diário autêntico” (PICARD, 1981), “verdadeiro diário” (RAOUL, 1999) ou “diário real” (MARTENS, 2009) para designar o gênero-modelo que é estilizado pelo romance (e por outros gêneros, como a crônica, o conto e a novela) e que dá origem ao diário ficcional, uma estratégia narrativa que atua como técnica da ficção. Nesta pesquisa, utilizaremos apenas o termo “diário” para nos referir a esse gênero-modelo. Para a crítica literária Lorna Martens (2009, p. 31), em *The diary novel*⁹, a distinção entre o diário real e o diário ficcional é válida, tendo em vista que segundo ela o conceito de ficção é uma espécie de abismo e, nesse sentido, acompanhamos a perspectiva dessa crítica literária porque entendemos que há uma diferença entre o diário e o diário ficcional. Se considerarmos que a escrita é uma recriação da realidade a partir da linguagem e que se realiza a partir de uma perspectiva individual e subjetiva, qual escrita não seria ficção? E o que poderia ser considerado como real? Nesse sentido, entendemos que os diários que chamamos de ficcionais são resultado de um processo de trabalho com a linguagem literária que não precisa, necessariamente, estar presente nos diários reais. Entretanto, considerando que o gênero diário pode apresentar níveis de fabulação/ficcionalização e, portanto, de literariedade, não utilizaremos os adjetivos “real”, “verdadeiro” ou “autêntico” para qualificar o diário, tendo em vista que esse gênero textual não pode ser considerado como a verdade ou ter o *status* de documento.

Martens (2009) destaca que a expressiva publicação de diários no século XX, os quais passam a ser considerados como literários, faz com que eles se apresentem como reais, mas também estejam abertos à fabulação. Então, essa crítica literária recorre a uma discussão da filósofa alemã Käte Hamburger, em sua obra *The Logic of Literature* [A lógica da literatura], publicada pela primeira vez em 1957. Nessa obra, Hamburger trata da ficção em primeira pessoa e nega a existência de uma distinção formal entre a ficção em primeira pessoa e a não ficção em primeira pessoa; segundo ela, apenas a narração em terceira pessoa teria sinais formais de ficção. A partir disso e da exemplificação com obra *The journal of a Spy* [O diário de um espião]¹⁰, Martens (2009, p. 32-33) expõe que

⁸ No original: Si protéiforme soit-il, le journal est bien un genre littéraire où l'on voit fonctionner divers mécanismes de l'écriture. Encore convient-il de noter que la constitution du journal en genre littéraire ne s'est faite que progressivement.

⁹ Publicado pela primeira vez em 1985.

¹⁰ De acordo com Martens, esse livro é supostamente escrito por Raoul Hesdin e publicado em 1794, mas, na verdade, foi escrito por Charles Fletcher em 1895.

Certamente é verdade que narrativas ficcionais em primeira pessoa podem ser escritas de tal forma que são indistinguíveis de narrativas reais em primeira pessoa. É fácil escrever um diário falso [...]. Eu diria, entretanto, que há uma distinção primária que separa a ficção em primeira pessoa da não-ficção, e que no romance essa diferença essencial frequentemente dá origem a diferenças formais ou técnicas. A distinção torna-se particularmente clara no caso do diário e do romance-diário¹¹.

Portanto, são essas diferenças formais/técnicas possíveis que se apresentam como um dos argumentos para a utilização da categoria “diário ficcional” e para a manutenção da distinção entre essa estratégia narrativa e o diário, tendo em vista que a literatura pode conceber, transformar e transgredir formas e elementos dos gêneros literários ou não literários. Tais transformações podem não ser tão frequentes nos diários, por exemplo. Em relação ao cenário íntimo, por exemplo, apontamos anteriormente que esse espaço não pode ser acessado por outrem, porém, na ficção há a encenação desse espaço de intimidade que pode ser acessado pelo leitor empírico: podemos contemplar os pensamentos e desejos das personagens. Para a professora Valérie Raoul (1999, p. 32-33, grifo da autora), em seu estudo sobre a presença do diário no romance francês intitulado *Le journal fictif dans le roman français*¹², “a maioria dos diários fictícios se distinguem dos verdadeiros diários. São apenas imitações *apparentes* dele, e sua recepção depende do reconhecimento desse fato pelo leitor¹³”. Nesse mesmo sentido, Martens (2009, p. 26, grifo da autora) explica que

os romances diários também adotam a estrutura formal dos diários reais, mas geralmente não copiam o *uso* da forma dos diários reais. Os autores de diários reais utilizam a estrutura do dia a dia de acordo com a premissa de que estão escrevendo um “diário” e, a partir daí, sem pensar no potencial artístico da forma; eles simplesmente acumulam um registro de um dia após o outro. Os autores de romances-diários, ao contrário, escolhem a forma conscientemente, e geralmente com algum fim artístico particular em vista: transmitir a impressão de imediatismo, mostrar o desenvolvimento de um personagem, apresentar variações sobre um tema, estabelecer um contexto para ironia dramática e assim por diante¹⁴.

¹¹ No original: It is certainly true that fictional first-person narratives can be written in such a way that they are indistinguishable from real first-person narratives. It is easy enough to write a fake diary [...]. I would submit, however, that there is a primary distinction that separates first-person fiction from nonfiction, and that in the novel this essential difference frequently gives rise to formal or technical differences. The distinction becomes particularly clear in the case of the diary and the diary novel.

¹² A primeira edição é de 1980.

¹³ No original: La plupart des journaux fictifs se distinguent des vrais journaux intimes. Ils n’en sont que des imitations apparentes, et leur réception dépend de la reconnaissance de ce fait par le lecteur.

¹⁴ No original: Diary novels adopt the formal structure of real diaries as well, but they generally do not copy real diaries’ *use* of form. The authors of real diaries use the day-to-day structure in accordance with the premise that they are writing a “diary,” and thereafter without thought to the artistic potential of the form; they simply accumulate a record of one day after the next. The authors of diary novels, on the contrary, choose the form consciously, and usually with some particular artistic end in view: to convey the impression of immediacy, to show

Ademais, Raoul (1999) faz uma distinção entre o que ela considera como o verdadeiro e o falso diário para situar o diário ficcional em uma outra instância. Ela explica que o diário verdadeiro é necessariamente imprevisível e que não tem lógica interna ou uma espécie de plano geral. Além disso, fala de pessoas e lugares que existem (ou existiram), ou seja, informações que podem ser averiguadas em certa medida, diferentemente daquilo que acontece em um romance, por exemplo, que geralmente possui uma lógica interna. Na direção oposta, o falso diário é aquele que

também fala sobre pessoas, lugares e eventos reais. O autor finge ser outra pessoa, que existe ou já existiu, e imita essa pessoa. Ele afirma fatos que são colocados como verdadeiros. Esses últimos podem ser verificados e invalidados. O texto deve se parecer em todos os pontos com um verdadeiro diário e qualquer erro nesse domínio é prejudicial ao emprego da mistificação/enganação. A estrutura e o código são do verdadeiro diário e não do romance¹⁵. (RAOUL, 1999, p. 26)

De acordo com essa perspectiva, o diário ficcional está localizado numa outra instância discursiva, pois ele não tem a pretensão de ser um diário fora dos domínios da ficção (RAOUL, 1999, p. 26), pois dentro dela o diário ficcional reclama para si o *status* de veracidade e sinceridade. Portanto, o diário ficcional pode ser entendido como uma estratégia narrativa, uma técnica da ficção. Perceberemos nos romances que serão analisados a simulação de uma escrita diarística por diaristas que são personagens fictícias e que habitam as obras literárias em que se pode firmar aquilo que Lejeune (2014, p. 32), no ensaio “O pacto autobiográfico”¹⁶, chama de pacto romanesco: quando a identidade do escritor e a da personagem são diferentes, bem como quando há a inscrição da palavra “romance” na capa e/ou na folha de rosto da obra. Mesmo nos casos em que os narradores não possuem um nome, como nos romances de João Ubaldo Ribeiro e Michel Laub, o pacto romanesco ainda pode ser firmado se “a natureza de ‘ficção’ do livro é indicada na capa ou na página de rosto” (LEJEUNE, 2014, p. 34); logo, essa inscrição da natureza do livro faz com que a narrativa seja atribuída a um narrador ficcional, no caso das obras em prosa.

the development of a character, to present variations on a theme, to establish a context for dramatic irony, and so forth.

¹⁵ No original: Le faux journal parle lui aussi de personnes, lieux et événements réels. L’auteur prétend être quelqu’un d’autre, qui existe ou a existé, et il imite cette personne. Il affirme des faits qui se posent comme vrais. Ces derniers peuvent être vérifiés et infirmés. Le texte doit ressembler en tous points à un vrai journal et toute erreur dans ce domaine nuit à l’entreprise de mystification. La structure et le code sont ceux du vrai journal et non du roman.

¹⁶ Ensaio publicado primeiramente em 1975 na revista *Poétique*.

Além do mais, o próprio pacto romanesco formulado por Lejeune (2014) afasta qualquer possibilidade de confusão entre um diário e um diário ficcional. Raoul (1999, p. 26-27, grifo da autora) salienta que

o *eu* do narrador ficcional não existe fora do texto; ele é criado pela linguagem que, neste caso, cumpre uma função performativa e não representativa ou informativa. As questões de verdade e falsidade são, portanto, irrelevantes, a ficção sendo precisamente aquilo que não é verdadeiro nem falso, mas que existe em um plano distinto do verificável¹⁷.

Portanto, para se referir ao romance-diário e aos diários ficcionais, de modo geral, não é apropriado utilizar adjetivos como verdadeiro ou falso/mentiroso: esses não são do domínio da ficção e sim da realidade empírica. Isso não exclui, evidentemente, a possibilidade de que os diaristas ficcionais tentem manipular o leitor para fazê-lo acreditar em sua versão da história a partir do pressuposto de veracidade e de sinceridade que costumam, aparentemente, acompanhar o diário. Afinal, essas características compõem um quadro de recursos que colabora para a existência de uma estratégia narrativa a partir dos diários ficcionais.

Para Raoul (1999, p. 14), “o termo ‘diário fictício’ é [...] mais apropriado do que romance-diário¹⁸”, considerando que existem romances que não são totalmente (ou são quase) escritos em forma de diário. Em nossa pesquisa faremos o uso tanto do termo diário fictício/ficcional quanto de romance-diário, pois as obras selecionadas para a análise são totalmente estruturadas em forma de diário e, como tal, podem ser vistas como uma variante do romance, nos termos de Bakhtin (2010). De qualquer forma, com relação ao uso do termo que Raoul (1999) considera adequado, entendemos que independente da extensão do diário, isto é, se ele ocupa todo o romance ou apenas algumas partes, há uma escrita diarística ficcional na obra e isso permite que utilizemos o termo diário ficcional para nos referir a essa escrita. Em relação ao termo bakhtiniano, entendemos que para que exista uma variante do romance nomeada como romance-diário, de fato, o diário precisa estruturar todo o gênero que o absorveu. Logo, os dois termos não são excludentes e devem ser utilizados de acordo com cada caso, pois é possível que um diário ficcional esteja contido em um romance (na forma de extratos/partes) ou que o romance contenha um diário que estruture a forma do primeiro, daí a ideia de um romance-diário.

¹⁷ No original: Le je du narrateur fictif n'existe pas en dehors du texte; il est créé par le langage qui remplit dans ce cas une fonction performative et non représentative ou informative. Les questions de vérité et de fausseté sont donc hors de propos, la fiction étant précisément ce qui n'est ni vrai ni faux, mais qui existe sur un plan distinct du vérifiable.

¹⁸ No original: Le terme de « journal fictif » est [...] mieux approprié que roman-journal.

Em relação à definição do diário ficcional e à narração constante nesse tipo de diário, Raoul (1999, p. 13) explica que, “embora a narração nem sempre seja necessariamente cotidiana/diária, ela deve ser dividida em entradas frequentes e relativamente regulares, escritas logo após os eventos narrados, ou seja, o narrador deve estar *in medias res*¹⁹”. Para Martens (2009, p. x), “o gênero [romance-diário] é concebido não em termos estritamente tipológicos ou “lógicos”, mas como uma manifestação histórica. [...] qualquer caracterização de um gênero deve levar em consideração sua dimensão diacrônica²⁰”. Ou seja, as questões formais que envolvem a composição das diversas nuances desse gênero estão atreladas ao contexto de produção das obras. Portanto, há uma história e uma tradição da escrita diarística na literatura.

Na França, o primeiro diário ficcional surge no século XIX. De acordo com Picard (1981, p. 119), “o primeiro romance que pode se considerar escrito em forma de diário é *Le peintre de Saltzbourg* (1803) de Charles Nodier²¹”, informação que também é apresentada por Raoul (1999, p. 112). No entanto, Martens (2009, p. ix) aponta que a origem do romance-diário remonta ao século XVIII, considerando os contextos de França, Alemanha e Inglaterra. No Brasil, o já citado romance de Machado só aparece no século XX e inaugura a sucessão de diários ficcionais que passam a integrar a literatura brasileira. Dentre eles podemos citar: *Memorial de Aires* [1908], de Machado de Assis; *O amanuense Belmiro* [1937] e *Abdias* [1945], de Cyro dos Anjos; *A Lua vem da Ásia* [1956], de Walter Campos de Carvalho; *O cemitério dos vivos* [1956], de Lima Barreto; *Crônica da casa assassinada* [1959], de Lúcio Cardoso; *Informação ao crucificado* [1961], de Carlos Heitor Cony; *Limite Branco* [1970], de Caio Fernando Abreu; *A rainha dos cárceres da Grécia* [1976], de Osman Lins; *Armadilha para Lamartine* [1976], de Carlos Sussekind; *Em liberdade* [1981], de Silviano Santiago; *O inútil de cada um* [1984], de Mário Peixoto; *Diário de Berê* [1989], de Luiz Cláudio Cardoso; *O caderno rosa de Lori Lamby* [1990], de Hilda Hilst; *Diário de Perséfone* [1998], de Heloísa Seixas; *A audácia dessa mulher* [1999], de Ana Maria Machado; *O efeito Urano* [2001], de Fernanda Young; *Diário do farol* [2002], de João Ubaldo Ribeiro; *Diário de um fescenino* [2003], de Rubem Fonseca; *Mongólia* [2003], de Bernardo Carvalho; *Onze minutos* [2003], de Paulo Coelho; *Diário da guerra de São Paulo* [2007], de Fernando Bonassi; *Diário da queda* [2011], de Michel Laub; *Diário de um médico louco* [2012], de Edson Amâncio; *Diário de uma*

¹⁹ No original: Bien que la narration ne soit pas toujours forcément quotidienne, elle doit être divisée en entrées fréquentes et relativement régulières, écrites peu de temps après les événements relatés, c’est-à-dire que le narrateur doit être *in medias res*.

²⁰ No original: Genre [diary novel] is conceived not in strictly typological or “logical” terms but as a historical manifestation. [...] any characterization of a genre should take into consideration its diachronic dimension.

²¹ No original: La primera novela que puede considerarse escrita en forma de diario es *Le peintre de Saltzbourg* (1803) de Charles Nodier.

hipocondríaca [2012], de Bete Giacomini; *Mar azul* [2012], Paloma Vidal; *Divórcio* [2013], de Ricardo Lísias; *Opisanie Świata* [2013], de Veronica Stigger; *Diário da Dilma* [2014], de Renato Terra; *Quarenta Dias* [2014], de Maria Valéria Rezende; *Diário de uma escrava* [2016], de Rô Mierling; *Diário das coincidências*, [2016], de João Anzanello Carrascoza; *Diário da cadeia* [2017], de Ricardo Lísias, sob o pseudônimo de Eduardo Cunha; *A noite da espera* [2017], de Milton Hatoum; *Diário da casa arruinada* [2017], de Tiago Feijó; *Essa gente* [2019], de Chico Buarque; *Pontos de fuga* [2019], de Milton Hatoum; *O complexo melancólico* [2019], de Guido Arosa e a série *Diário do Bolso*²² [2019-2021], composta por cinco livros, de José Roberto Torero²³.

Nessas quarenta e três obras notamos, majoritariamente, a existência de romances-diários, isto é, quando o diário estrutura a forma do romance. Nesse contexto, a partir da perspectiva diacrônica adotada por Martens (2009) em relação à constituição de um gênero, entendemos que há uma tradição da escrita diarística no romance brasileiro com diários ficcionais que apresentam diversas nuances, e é justamente essa diversidade que nos leva ao problema que motivou esta pesquisa.

Como vimos, as teorias sobre escrita diarística que têm como base o diário apresentam, de certa forma, uma visão essencializada desse gênero quando estabelecem a centralidade do diário em apenas um dos elementos que o constituem, isto é, vinculam e restringem a existência desse gênero à data. Apesar dessas teorias serem unânimes quanto à liberdade de formas do diário, elas destacam que a lei máxima é a marcação do tempo, a inscrição de uma data e a consequente submissão de um registro diarístico a ela, fazendo com que a marcação do início de uma nova entrada de diário permita a localização e a fixação das anotações no tempo. Lejeune (2014, p. 300) chama de “entrada” ou “registro” aquilo que foi escrito sob uma data, e afirma que “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”.

Diante dessa afirmação, o que ocorre então quando um diário não possui a inscrição da data para iniciar um novo registro? O diário deixa de sê-lo apenas por essa ausência, pela falta de um dos seus elementos mais visíveis ou tidos como imprescindíveis? Para estabelecer a

²² Publicada pela editora independente “Padaria de livros”, a série que faz uma sátira da rotina presidencial é composta pelos seguintes livros: *Diário do Bolso*: os 100 primeiros dias (2019), *Diário do Bolso 2*: os 200 segundos dias (2019), *Diário do Bolso 3*: 500 dias no quinto dos infernos (2020), *Diário do Bolso 4*: 666 dias com a besta (2021) e *Diário do Bolso 5*: 1001 dias que foram noites (2021). Essas crônicas-diário começaram a ser publicadas, inicialmente, em uma página da rede social *Facebook*.

²³ O ano indicado entre colchetes refere-se ao ano da primeira publicação das obras, isto é, seu lançamento pelo mercado editorial. Ressaltamos também que essa relação de romances não é conclusiva e foi definida de acordo com os critérios adotados sobre a constituição de um diário ficcional e o pacto romanescos de Lejeune (2014).

provocação inicial que movimenta essa tese e principiar a investigação que propomos, recorreremos à afirmação de Bakhtin (2011, p. 262, grifo do autor), em “Os gêneros do discurso”²⁴, de que os gêneros são “*tipos relativamente estáveis de enunciados*”. Essa maleabilidade paradoxal da estabilidade dos gêneros indica que eles não são totalmente engessados ou essencializados a partir de uma única característica ou traço que os definem.

Logo, se esses enunciados/gêneros do discurso são construídos a partir de uma estrutura composicional, conteúdo temático e estilo (BAKHTIN, 2011, p. 261), como a ausência de um elemento estrutural pode impedir que um gênero seja reconhecido como tal? Esse e os questionamentos anteriores são responsáveis por colaborarem, inicialmente, para a delimitação do *corpus* da pesquisa, pois nos três romances selecionados os diários ficcionais não possuem inscrição de data no início dos registros diarísticos (muito menos em qualquer outro lugar do texto). A data é o elemento que está na superfície mais elementar do diário, aquilo que salta aos olhos no primeiro contato com esse gênero. Todavia, o diário também se constitui a partir de um estilo peculiar de escrita (descontínua e fragmentária) enunciada em primeira pessoa, e de outros fatores/características. Nessa perspectiva, é possível questionar se a data, apenas, pode definir um gênero, isto é, dizer se um diário pode ou não ser caracterizado como tal. A respeito da presença ou ausência de data no romance-diário, o crítico literário Trevor Field (1989, p. 6-7), em *Form and function in the diary novel*²⁵, explica que

O aspecto do dia a dia não implica um registro diário [...], e intervalos intermitentes de dias ou mesmo meses também podem ser explorados precisamente para mostrar que o diarista fictício está distraído, fisicamente ausente, chateado, doente ou qualquer uma de uma série de outras coisas. Embora as datas sejam usadas com muita frequência em tais relatos e representem o artifício mimético mais óbvio de todos, elas não são de fato uma condição necessária do romance-diário²⁶. (FIELD, 1989, p. 6-7)

A partir disso, fica evidente que o posicionamento de Field coaduna-se com o exposto por Raoul (1999) e Martens (2009), e consequentemente pela perspectiva que adotamos nesta

²⁴ Nesta pesquisa não faremos distinção conceitual entre gêneros do discurso ou gêneros textuais. Acompanhamos o posicionamento de Luiz Antônio Marcuschi (2008, p. 154): “não vamos discutir aqui se é mais pertinente a expressão ‘gênero textual’ ou a expressão ‘gênero discursivo’ ou ‘gênero do discurso’. Vamos adotar a posição de que todas essas expressões podem ser usadas intercambialmente, salvo naqueles momentos em que se pretende, de modo explícito e claro, identificar algum fenômeno específico”.

²⁵ No prefácio dessa obra, Trevor Field esclarece que o texto desse livro já estava datilografado quando *The diary novel*, de Lorna Martens, foi publicado. Logo, as duas obras são contemporâneas, embora a de Field tenha sido publicada alguns anos depois.

²⁶ No original: The day-to-day aspect does not imply a daily record [...], and intermittent gaps of days or even months may also be exploited precisely in order to show that the fictional diarist is absent-minded, physically absent, upset, ill, or any one of a host of other things. Although dates are very frequently used in such accounts, and represent the most obvious mimetic device of all, they are not in fact a necessary condition of the diary novel.

tese. A ausência ou irregularidade da inscrição de datas nos registros dos diários ficcionais podem servir aos propósitos da narrativa para caracterizar, de algum modo, o diarista; ou seja, a forma literária colabora para a constituição da personalidade da personagem ou para evidenciar algum problema específico (como a incapacidade de indicar datas, por vários motivos). Também é interessante que Field (1989) mencione que a data é o elemento mais óbvio do diário a ser imitado pela ficção, mas não é condição *sine qua non* para a existência dos diários ficcionais. Field (1989, p. 20) também acompanha as reflexões de Raoul (1999) quando diz que um romance-diário não é um falso diário. Para ele, a junção entre o diário e o romance criam uma espécie de tensão criativa que pode dar origem a diversas possibilidades de criações romanescas.

Além da inscrição da data, outras questões também serão levantadas em relação à narração e à escrita distanciada dos eventos registrados nos diários, o que indica um apoio ao recurso da memória, dentre outras peculiaridades. Diante disso e considerando que as teorias sobre a escrita diarística afirmam que o diário está essencialmente vinculado a uma data, nossa hipótese de pesquisa parte do seguinte questionamento: na ficção (e também fora dela), a data é realmente imprescindível para a composição da escrita diarística? As atipicidades constantes na escrita diarística dos romances selecionados para o *corpus* desta pesquisa fazem parte e colaboram para o movimento diversificado do fazer literário, das diferentes visões e formas do romance, bem como da literatura de modo geral. Conforme destaca a pesquisadora Sheila Dias Maciel (2006, p. 180), em “As múltiplas representações do diário íntimo”, “a forma narrativa do diário contém uma vasta possibilidade de emprego em que as singularidades, tais como a datação; a periodicidade e o desvelamento do ‘eu’, se convertem em inúmeras possibilidades” justamente pela plasticidade desse gênero.

Ademais, em nossa hipótese consideramos que as atipicidades da escrita diarística que verificaremos nos três romances podem ser explicadas a partir da ideia apresentada por Bakhtin (2010) de estilização dos gêneros intercalados, ou seja, uma estilização em que o gênero absorvido e tornado ficcional pode estar mais ou menos próximo daquilo que ele é fora da ficção. Entendemos que algumas divergências teóricas encontradas colaboram para novas percepções e renovações dos gêneros textuais que são inseridos na produção romanesca, em especial o diário, e tomando como princípio que o romance não tem compromisso fiel com a realidade e muito menos com o uso de um gênero tal qual é utilizado na realidade empírica. Conforme afirmação da professora e pesquisadora Renata Rocha Ribeiro (2009, p. 167), no artigo “O diário e seus desdobramentos em *O herói do nosso tempo* e *A rainha dos cárceres da Grécia*”, a forma do diário e as imbricações que são concernentes a ela “são um bom meio de

polemizar a talvez mais antiga das questões relacionadas à literatura, ou seja, os limites entre ‘real’ e ‘ficção’. E são justamente as polêmicas, as rupturas (ou tentativas de romper) que fazem com que o romance e a narrativa de modo geral sempre se renovem” a partir das diversas manifestações romanescas que podem ser derivadas dessas rupturas e das experimentações com gêneros que podem ser realizadas.

Nesse contexto, é importante destacar que o escritor argentino Ricardo Piglia (2001, p. 92), em uma entrevista de 1985 intitulada “Novela y utopía”, diz que “o diário é o híbrido por excelência, é uma forma muito sedutora: combina histórias, ideias, notas de leitura, polêmicas, conversas, citações, diatribes, resquícios da verdade. Mistura política, histórias, viagens, paixões, contas, promessas, fracassos²⁷”. Logo, no cruzamento entre romance e diário temos dois gêneros que possuem igualmente possibilidades de uma identidade híbrida em função de sua plasticidade.

Para verificar as hipóteses que levantamos, estruturamos esta tese em quatro capítulos. Os três primeiros possuem semelhanças por terem estruturas parecidas, uma vez que neles analisamos cada um dos romances do *corpus* de acordo com a ordem do ano de publicação dessas obras. Na introdução desses capítulos, apresentamos alguns aspectos biográficos e da fortuna crítica dos escritores e da escritora, bem como uma síntese do enredo dos romances, no intuito de contextualizar o leitor e prepará-lo para as análises que são realizadas. O primeiro subtópico desses capítulos é destinado às discussões sobre algumas peculiaridades dos romances que estão imbricadas na escrita diarística que é empreendida pelas personagens diaristas: o narrador suspeito e suas agressões ao leitor, bem como as imagens do algoz ditatorial, em *Diário do farol*; a transmissão da memória e a memória da Shoah, em *Diário da queda*; a velhice e o deslocamento de Alice, em *Quarenta dias*.

Entendemos que esses aspectos não poderiam ser desconsiderados na análise que propusemos porque são eles que motivam a escrita dos diários ficcionais encontrados nos romances, não sendo apenas uma mera contextualização de certos recursos narrativos ou temáticos que podem ser percebidos nas obras. De certa forma, essas peculiaridades que destacamos são a substância para a escrita diarística desenvolvida pelos narradores e pela narradora. É o desejo de contar a sua história e de afirmar a veracidade do relato, ao mesmo tempo em que violenta o leitor e coloca seu ponto de vista sob suspeição, que movimenta a escrita diarística do ex-padre ateu do romance de João Ubaldo Ribeiro. O diário do narrador de

²⁷ No original: El diario es el híbrido por excelencia, es una forma muy seductora: combina relatos, ideas, notas de lectura, polémica, conversaciones, citas, diatribas, restos de la verdad. Mezcla política, historias, viajes, pasiones, cuentas, promesas, fracasos.

Michel Laub é motivado pelo desejo de transmitir suas memórias para um filho ainda não nascido e de registrar, como fizeram suas duas gerações anteriores (pai e avô), partes da vida em cadernos. Por fim, no caso de Alice, narradora de Maria Valéria Rezende, é justamente a velhice e, principalmente, o deslocamento pelas ruas de Porto Alegre, cidade para onde é “obrigada” a se mudar, que dão existência ao diário. Portanto, compreendemos que esses aspectos são indissociáveis da escrita diarística que propusemos analisar.

Para as análises sobre a confiabilidade do narrador, nos apoiaremos nos estudos do crítico literário estadunidense Wayne Clayson Booth (1980), em *A retórica da ficção* e do crítico inglês David Lodge (2010), em *A arte da ficção*, o qual também utilizaremos para tratar da presença do narratário nos romances, juntamente com a teoria do filósofo francês Roland Barthes (2011) em sua “Introdução à análise estrutural da narrativa”. Acerca do contexto ditatorial brasileiro tematizado em dois romances do *corpus*, serão utilizadas as reflexões da crítica literária brasileira Eurídice Figueiredo (2017) constantes em *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Em relação à memória e à Shoah, teremos como referencial teórico principal os estudos do antropólogo francês Joël Candau (2016), em *Memória e identidade*; do sociólogo francês Maurice Halbwachs (2006), em *A memória coletiva*; do filósofo francês Paul Ricoeur (2007), em *A memória, a história, esquecimento*; do filósofo italiano Giorgio Agamben (2008), em *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*; e da filósofa suíça Jeanne Marie Gagnebin (2006; 2008), em *Lembrar escrever esquecer* e na apresentação de *O que resta de Auschwitz*, respectivamente. No tocante à velhice, utilizaremos as discussões da psicóloga brasileira Ecléa Bosi (1994), em *Memória e sociedade: lembranças de velhos*.

O segundo subtópico desses três primeiros capítulos é a espinha dorsal das discussões dessa tese, em que refletiremos sobre o papel da escrita diarística como estratégia narrativa a partir, principalmente, das teorias já apresentadas. Além de discorrer sobre a funcionalidade dos diários e o modo como esse tipo de escrita é organizado pelos narradores e narradora, destacamos as atipicidades em relação às teorias que tratam da escrita diarística, a presença dos narratários para o processo de interlocução entre um “eu” e um “tu”, a estratégia da metaficção a partir dos comentários sobre o processo de escrita, dentre outros aspectos que estão diretamente ligados à elaboração do diário ficcional. Para tratar da metaficção, nossas análises serão embasadas principalmente nos postulados da teórica canadense Linda Hutcheon (1984), em *Narcissistic narrative: the Metafictional Paradox*; e da crítica literária inglesa Patricia Waugh (1985), em *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*.

No quarto capítulo, além de retomar algumas questões que estão presentes nos três romances de forma semelhante, apresentaremos algumas considerações sobre a ausência de

inscrição da data nos registros diarísticos e sobre a estilização do diário que é feita pelos três romances, com base nas discussões realizadas nos capítulos anteriores. Salientamos que embora Lejeune (2014) considere que os termos “entrada” e/ou “registro” referem-se àquilo que está submetido a uma data, utilizamos para os fins desta pesquisa o segundo termo, pois apesar dos diários ficcionais que analisamos não tenham data, há certas marcações nos romances que permitem a separação entre um registro e outro, como os espaços em branco que separam os blocos de escrita em *Diário do farol*, ou as numerações que marcam cada registro em *Diário da queda*, e ainda as epígrafes que iniciam cada registro de Alice em *Quarenta dias*. Cada um dos narradores e narradora, à sua maneira, delimitam e separam as inserções de textos em seus diários.

1. MANIPULAÇÕES E VIOLÊNCIAS NA ESCRITA DIARÍSTICA DO ROMANCE *DIÁRIO DO FAROL*, DE JOÃO UBALDO RIBEIRO

O escritor João Ubaldo Ribeiro, natural de Itaparica (BA), foi ocupante da cadeira nº 34 na Academia Brasileira de Letras, e durante sua existência como escritor produziu romances, contos, crônicas e obras de literatura infantil e juvenil. Ingressa no cenário da produção literária em 1959 com o conto “Lugar e circunstância”, publicado na antologia *Panorama do conto bahiano*, e depois ainda publica outros três contos – “Josefina”, “Decalhão” e “O campeão” – em uma coletânea intitulada *Reunião*, que foi editada pela Universidade Federal da Bahia em 1961. Em 1963 escreve o seu primeiro romance, *Setembro não tem sentido*, que só foi publicado em 1968 devido ao esforço do cineasta Glauber Rocha. No entanto, de acordo com o crítico literário João Luís Ceccantini (1999, p. 107), no ensaio “Brava gente brasileira”, foi o romance *Sargento Getúlio*, publicado em 1971, que projetou o escritor “nacional e internacionalmente”, informação que é corroborada pela crítica literária Rita Olivieri-Godet (2009, p. 28), em *Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro*, ao reconhecer que esse romance o consagrou como escritor.

Além de *Sargento Getúlio*, na fortuna crítica de João Ubaldo Ribeiro são expressivamente recorrentes as análises de um de seus mais conhecidos romances, *Viva o povo brasileiro*, de 1984. De acordo com Ceccantini (1999, p. 113), a publicação dessa obra “dá uma nova direção à literatura de João Ubaldo, no que toca tanto a aspectos temáticos quanto formais” e significa “um amadurecimento e expansão do alcance de questões já presentes e exploradas em seus romances anteriores”. Na análise da obra do escritor, percebemos que sua produção abrange temáticas diversificadas e, de acordo com Olivieri-Godet (2009, p. 187), “põe em cena a violência das relações autoritárias como uma das marcas consubstanciais da sociedade brasileira desde os tempos da colonização”.

Ainda segundo essa crítica literária, vários dos personagens do universo ubaldiano desempenham o papel de carrascos “que têm por objetivo único submeter e aniquilar o outro, objetivo esse que se revela na violência dos seus discursos e dos seus atos. As cenas de humilhação, de estupros, de torturas psíquicas e físicas são numerosas no universo romanesco de João Ubaldo” (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 187). Nesse sentido, enquanto produzia o romance *O sorriso do lagarto*, que foi publicado em 1989, o escritor, em entrevista a Alice Raillard (*apud* Ceccantini, 1999, p. 122), menciona que “gostaria de fazer um romance sobre o Mal, o Mal genérico, o Mal político, o Mal social”, o que de fato conseguiu, pois Ceccantini (1999, p. 123) afirma que essa obra é “sem dúvida, uma grande alegoria sobre o ‘Mal’”. Além

desse, o romance *Diário do farol*, publicado em 2002, um dos nossos objetos de pesquisa desta tese, também pode ser entendido como uma nova alegoria do Mal na produção literária de João Ubaldo Ribeiro, a partir da figura de um ex-padre, ateu e colaborador/torturador do regime ditatorial, que comete uma série de perversidades contra personagens diversas.

Diário do farol apresenta uma narrativa em forma de diário e enunciada em primeira pessoa por um narrador que não é nominado. Trata-se de um ex-padre que atuou como torturador no período do regime militar no Brasil e que utiliza os registros diarísticos para contar sua história de vida. Ele menciona, em uma sequência de registros do diário, que na infância morou numa fazenda próxima à cidade de Praia Grande e que, desde pequeno, não tinha uma boa relação com o pai. Inclusive, chega a relatar que era torturado por ele, que dizia sempre que o garoto tinha uma cara cínica e dissimulada, mesmo quando estava quieto. Sua mãe faleceu quando ele tinha pouco mais de 5 anos, vítima de um acidente com uma égua que a derrubara em uma ribanceira. A partir daí, o narrador passou a cogitar que o próprio pai matara sua mãe e, após isso, começou a suspeitar que o pai e a tia Eunice, irmã da mãe, haviam planejado o assassinato da mãe dele porque eram amantes, pois observou uma troca de olhares cúmplice entre eles.

Então, o narrador toma consciência de que a partir daquele momento ele não teria a mãe para protegê-lo das agressões do pai, que consistiam em “surras, bofetadas, cascudos, cachações e outros suplícios” (RIBEIRO, 2016, p. 23-24), e que passaram a ser apoiadas por tia Eunice. Depois de um curto prazo, eles se casam e deixam evidente o desejo de ter filhos, confirmando, de certa maneira, as suspeitas sobre o assassinato da mãe. Como a relação entre pai e filho não era frutífera, o primeiro decidiu que o segundo seria enviado para o seminário de Pedra do Sal, que além de acolher as vocações sacerdotais também atuava como colégio interno para os meninos de boas famílias da região.

Enquanto amadurecia seu ódio por toda a situação que se desenrolou desde a morte de sua mãe, o narrador começa a ouvir uma voz que se misturava aos sons dos ventos, das folhas e da chuva e que logo pode ser distinguida como a voz da mãe morta. A voz passa a se comunicar com o filho para exigir vingança:

– Eu quero *vingança*! – disse a voz dela [a mãe], subitamente abandonando o timbre com que me chegava, para vibrar de ódio. – Eu quero *vingança*! Eu preciso de *vingança*! Nem tu nem eu jamais teremos paz enquanto não se completar a *vingança* que os fados comandam e o destino exige! Não haverá paz para ti nem para mim enquanto não levores adiante essa *vingança*! Esse homem, que o infortúnio insondável quis te dar por pai, precisa morrer, e morrer sabendo que foi por aquilo que nos fez. Não seria *vingança*, se não fosse assim. [...] E essa mulher, minha irmã de sangue, que me traiu de

maneira tão infame, também deve sofrer nossa *vingança* e nisso igualmente te ajudarei. (RIBEIRO, 2016, p. 40, grifos nossos)

Nesse trecho, dois pontos merecem destaque: em primeiro lugar, percebemos que a repetição da palavra “vingança” elabora, gradativamente, a intensidade do desejo de acertar as contas com o pai e a tia Eunice. A voz da mãe, que inicialmente chegava aos ouvidos do narrador de forma branda, assume uma tonalidade crescente em direção à agressividade para dizer que tanto ela quanto o filho não teriam paz enquanto um ato de vingança não fosse realizado. Em segundo lugar, é importante destacar que, nesse fragmento, a narrativa possui uma forte semelhança com a obra do dramaturgo inglês William Shakespeare, *Hamlet*: o príncipe da Dinamarca²⁸, especificamente na cena V, em que o espírito do pai de Hamlet aparece para lhe comunicar sobre a traição de seu irmão Cláudio. Vejamos o diálogo entre eles:

Fantasma: Não desejo pena, só teu ouvido atento
Ao que vou revelar. [...]
Fantasma: E também pra me vingar, depois de ouvir [...]
Fantasma: Sou o espírito de teu pai
Condenado, por um certo tempo, a vagar pela noite
E a passar forme no fogo enquanto é dia,
Até que os crimes cometidos em meus tempos de vida
Tenham sido purgados, se transformando em cinza. (SHAKESPEARE, 1999, p. 30)

De acordo com Olivieri-Godet (2009, p. 19), “da citação à paródia, João Ubaldo Ribeiro utiliza todos os recursos da intertextualidade para fazer que seu texto fale por intermédio de uma outra fala da qual ele se apropria”. Nesse processo intertextual que ocorre entre o texto shakespeariano e o romance de João Ubaldo Ribeiro, podemos notar algumas semelhanças e diferenças. Embora o fantasma do pai de Hamlet apareça para Horácio, Marcelo e outros guardas, ele se comunica apenas com seu filho. Em *Diário do farol*, a mãe falecida só aparece e fala quando seu filho está sozinho, e ainda assim não há uma imagem corporificada de fantasma como em *Hamlet*: o narrador ubaldiano apenas ouve sua voz.

Ademais, como o narrador tinha suspeitas sobre a morte da mãe, o espírito dela aparece para também confirmar a desconfiança do filho. Em *Hamlet*, o rei aparece, conta como foi assassinato e cobra vingança para que descanse em paz, assim como a mãe do narrador ubaldiano lhe pede. Além disso, a intensidade gradativa do sentimento de vingança demonstrada pela mãe, apontada anteriormente, também pode ser percebida em *Hamlet*:

²⁸ Há também uma referência ao conhecido monólogo do príncipe Hamlet (Ser ou não ser? Eis a questão.) no romance *Sargento Getúlio*.

Fantasma: Vinga esse desnaturado, infame assassinato.

Hamlet: Assassinato!

Fantasma: Todo assassinato é infame:

Este é *infame, perverso – monstruoso*.

Hamlet: Me conta tudo logo, pra que eu,
Mais rápido do que um pensamento de amor,
Voe para a vingança.

Fantasma: Te vejo decidido: [...]

A serpente cuja mordida tirou a vida de teu pai

Agora usa a nossa coroa. (SHAKESPEARE, 1999, p. 31, grifos nossos)

A utilização dos adjetivos destacados colabora para a gradação do sentimento de vingança ao qualificar o assassinato cometido por Cláudio. Se considerarmos as acepções desses vocábulos, que significam que o ato foi, respectivamente, desonroso e desprezível; intencionalmente malvado; e horrendo a ponto de se assemelhar a um monstro, podemos corroborar essa afirmação de semelhança no tratamento dado ao sentimento de vingança no que diz respeito à sua intensificação gradativa. Também é perceptível que o príncipe Hamlet, assim como o narrador ubaldiano, passa a nutrir sua sede de vingança a partir da revelação obtida com a aparição do pai. Além disso, uma outra semelhança entre as duas obras é o casamento realizado após a morte: em *Hamlet*, Cláudio, após matar o irmão, casa-se com a cunhada; em *Diário do farol*, o pai do narrador, após a morte da esposa, age da mesma forma.

Sobre a vida no seminário, o narrador conta que não foi difícil, pois, mesmo sendo menor, liderava os demais graças às estratégias desenvolvidas por ele. Um exemplo disso é o caderno em que anotava tudo o que poderia servir como chantagem para colegas e padres, como, por exemplo, os atos sexuais entre eles em troca de favores. Inclusive, ele conseguiu fazer com que o colega Virgílio fosse expulso e que o Padre Corelli fosse colocado à disposição do episcopado, pois o narrador havia contado ao reitor que os dois mantinham relações sexuais às escondidas. Tudo isso era milimetricamente calculado, em busca de mais poder e para ganhar a confiança das pessoas que o cercavam.

Seu primeiro ato de vingança contra o pai foi assassinar por envenenamento os filhos dele (irmão e irmã do narrador, gerados a partir do relacionamento entre o pai e tia Eunice). Tempos depois, extremamente abatido, o pai chama o narrador ao escritório e afirma que sabia que ele era o responsável, dizendo que nunca mais queria vê-lo. Depois disso, o narrador vive entre o seminário e a casa paroquial em Praia Grande no período de férias. Geralmente, durante esse período, ele costumava atender às mulheres (casadas e noivas) para aconselhá-las espiritualmente, mesmo antes de ser ordenado padre. Ocorre que ele vê a possibilidade de manter relações sexuais com essas mulheres, mas, no caso das noivas, sem tirar-lhes a

virgindade vaginal. Inesperadamente, o narrador começa a ter uma relação intensa com uma das moças, chamada Maria Helena, que a princípio também se interessa pelo seminarista, mas depois entende que aquilo não era justo com seu noivo e propõe que eles fossem apenas amigos. Essa rejeição provoca uma atração ainda mais forte no jovem padre, tendo em vista que por meio do registro distanciado do evento, ele chega à conclusão de que o interesse por essa moça cresceu quando soube que ela era noiva (RIBEIRO, 2016, p. 110).

Diante dessa situação, o jovem seminarista resolve propor a Maria Helena que ele abandonaria o seminário para casar-se com ela, afinal, ele ficaria rico após a morte do pai. No entanto, ao expor essa proposta, Maria Helena disse que tudo não passou de um equívoco e que, embora ele afirmasse que a amava, o sentimento não era recíproco. Após sair, o seminarista entra num estado de incredulidade. Depois de tantos ganhos em todas as esferas – a vingança parcial contra o pai (por meio do assassinato dos irmãos), a conquista de poder no seminário (por meio das chantagens) e também na casa paroquial nos períodos de férias – ele se mostrou vulnerável, baixou suas guardas/muros e demonstrou sentimento pela mulher que amava. Como ele não conseguiu o que queria, Maria Helena também passa a ser um alvo de vingança.

Depois de ser ordenado, consegue a paróquia onde passou parte da infância e a adolescência. Com o golpe militar e a instauração da ditadura, o narrador pensa na hipótese de que ele pudesse ser denunciado por participar de alguns grupos dos quais Maria Helena fazia parte para aproximar-se dela. Como o acerto de contas com o pai e com ela ainda precisava ser planejado e executado, o narrador, aconselhado por sua mãe, decide associar-se e colaborar com o regime militar secretamente por meio de uma conversa com o coronel Siqueira, o qual tinha um posto importante na nova forma de organização social. Para isso, o narrador muda-se para a capital e os bispos oferecerem-lhe um trabalho no Palácio Arquiepiscopal, no gabinete do bispo auxiliar, como assessor do chefe de gabinete, monsenhor Paulo José.

Após tecer sua rede de controle também na arquidiocese, especificamente por meio de chantagens ao monsenhor padre José e à secretária, d. Wilma, o narrador decide ligar para o coronel Siqueira, pois entendia que ele lhe daria a oportunidade de prestar contas com Maria Helena. O narrador, então, passa a colaborar com o regime infiltrando-se no grupo de Maria Helena para extrair determinadas informações que depois eram repassadas ao coronel. Mais de dois meses depois o grupo é preso, devido à ajuda do narrador. Depois de várias séries de torturas, o narrador pede que ele mesmo se encarregue de matar um integrante do grupo, chamado Peçanha, com uma hóstia envenenada. Posteriormente, alguns presos foram soltos, mas continuaram a ser vigiados pelo regime.

Durante mais de dois anos o narrador continuava se encontrando com Maria Helena nas reuniões do grupo, até que ele recebe a notícia de que seu pai quase tinha morrido de um derrame cerebral e que estava sem poder falar ou mover-se. Então, o narrador consegue uma licença da arquidiocese e se encaminha para a fazenda de seu pai para matá-lo, pois as condições de saúde dele lhe eram propícias. Ao chegar na fazenda, diz aos empregados que deseja ver seu pai sozinho, e chegando ao quarto, depara-se com ele extremamente debilitado. Para que a vingança fosse plena, o narrador aproveita que o pai não se movia ou falava – mas conseguia entender o que lhe era dito – para contar todas as suas ações, pois ele não poderia morrer sem que soubesse dos planos e das ações exitosas do narrador. Depois de um discurso, ele mata o pai sufocando-o com um travesseiro.

Depois de cuidar do inventário – com o arrendamento da maior das fazendas e doação de algumas terras entre posseiros e agregados para continuar fazendo o seu papel de bondoso dissimulado –, o narrador volta para a capital para cuidar do acerto de contas com Maria Helena. Ele pede ao coronel Siqueira para torturar Maria Helena e o marido, porém, diferentemente das outras torturas das quais participou, desta vez ele não usaria a máscara, pois queria que eles soubessem de tudo. Primeiramente, o narrador estupra Maria Helena ao mesmo tempo em que um parceiro de tortura estupra o marido dela, e depois eles são assassinados. Após concluir seu último desejo de vingança, o narrador foi deixando o trabalho com o coronel aos poucos, conseguiu uma dispensa canônica com base em laudos psiquiátricos que atestaram sua insanidade e foi morar no farol onde ele inicia o relato da história no primeiro registro diarístico:

O conteúdo desta narrativa é honesto, corajoso e escrupulosamente verdadeiro, com exceção dos nomes próprios citados, mas seu final poderá ser falso – o que ainda não sei, porque acabo de começar e não pretendo fazer revisões, para não ser traído pela improvável, mas possível, tentação de alterar, mesmo que sutilmente, fatos que não devo e não quero alterar. Vejo-me na obrigação de fazer esta advertência porque, quanto ao restante da história, se é que se pode dar tal nome a este relato, não me é tolerável haver dúvidas, veiculadas por quem quer que seja. Isto destruiria qualquer sentido para o que agora escrevo, pelo menos do meu ponto de vista, que é o único que me concerne. Conto aqui a mais integral verdade e acredito mesmo que me enfureceria a ponto de matar quem duvidasse dela. (RIBEIRO, 2016, p. 9)

É interessante observar que o início do primeiro registro diarístico do romance agrega justamente os aspectos que serão analisados neste capítulo, e, de certa forma, colabora para delinear o percurso da análise que realizaremos. Ao afirmar que o “conteúdo da narrativa é honesto e verdadeiro”, mas que o “final poderá ser falso”, encontramos a primeira evidência de manipulação da matéria narrada e o fingimento do narrador; ao dizer que “não lhe é tolerável

haver dúvidas” e que se “enfureceria a ponto de matar quem duvidasse” da história, percebemos o princípio das ameaças que são dirigidas ao leitor em vários momentos da narrativa, bem como os diálogos entre ele e o narrador, e, além disso, demonstra-o como um sujeito violento com capacidade para matar, o que podemos relacionar à representação do período ditatorial. Tais aspectos serão analisados no primeiro subtópico deste capítulo.

Por fim, quando o narrador enuncia que “acaba de começar e não pretende fazer revisões” e problematiza ainda se é possível dar nome “a este relato”, destacamos que ele compartilha as informações sobre o processo de escrita da obra e questiona o gênero textual da narrativa, aspectos esses que serão analisados no segundo subtópico, em que será abordada a metaficção como estratégia narrativa, tendo em vista que o próprio texto está consciente de seu *status* de artefato literário, e o uso da escrita diarística pelo narrador a partir de seu ponto de vista que, embora seja uma visão particular específica da história, revela uma pretensão de onisciência ao dizer que contará a verdade integralmente, como uma verdade absoluta.

1.1. Narrador suspeito, agressões direcionadas ao leitor e as tramas da ditadura

No primeiro registro diarístico do romance, além de comentar sobre o seu processo de escrita e reafirmar constantemente o caráter verídico da narração, o narrador relata também algumas características do espaço em que mora. Conta sobre sua vida solitária em uma ilha isolada em alto-mar, de sua propriedade exclusiva, e que tem fama de ser mal-assombrada. Como companhia tem apenas os animais e, segundo ele, o lugar é tão pequeno que seria difícil caber cinquenta pessoas. Além disso, ele não se caracteriza como uma pessoa hospitaleira e não recebe bem os raros visitantes que por acaso chegam até a ilha, mencionando que o lugar não tem nenhum atrativo e que ele não faz questão de ser sociável com as pessoas. Nesse local, ele vive em uma casa encostada à torre do farol.

Ainda no primeiro registro, o narrador explica a origem do nome de sua ilha: “sou um faroleiro singular, que vive nesta ilhota, ironicamente chamada de Água Santa, por causa de fonte de água pura e cristalina que brota, fraca, mas constante, de uma rocha quase no meio dela, formando uma lagoa minúscula” (RIBEIRO, 2016, p. 11). A ironia, nesse contexto, atinge uma significação dupla, pois a ilha com denominação de lugar santo acolhe e serve de moradia para um ser extremamente mau que cometeu uma série de crueldades. Além disso, a ironia também se refere à relação entre o nome da ilha e o nome que o próprio narrador atribuiu ao farol: “dei a meu farol, embora você talvez seja o primeiro a saber, o nome de Lúcifer” (RIBEIRO, 2016, p. 14). Na tradição cristã, Lúcifer é identificado como o anjo caído, o próprio

demônio, significado que foi convencionado pelos falantes da língua portuguesa, conforme indica o dicionário do linguista Evanildo Bechara (2011, p. 794): “Satanás, diabo”.

No que se refere ao uso do recurso da ironia, Olivieri-Godet (2009, p. 20) relata que o escritor Jorge Amado chamou João Ubaldo Ribeiro de “‘Rabelais tropical’ por causa dessa tendência de subverter o discurso pela ironia e ver com olhar crítico, mas com muito humor, os usos e costumes da sociedade”. No caso do romance em análise, essa tendência revela-se, por exemplo, na construção do protagonista, que é um padre ateu e cruel, e que mora numa ilha cujo nome entra em choque com o nome que ele atribui ao farol.

Nessa linha de raciocínio sobre a construção do narrador, é interessante ressaltar que o único morador de Água Santa se caracteriza como o pior dos homens: “eu sou, e me dá um prazer caloroso e consolador dizer isto, o pior. Não sou efetivamente pior do que ninguém, aliás, mas sou o pior que tem consciência desta condição e agora a espalha para quem queira saber” (RIBEIRO, 2016, p. 19). Nesse fragmento, percebemos que ele está consciente de que é o pior e que está satisfeito em poder verbalizar esse estado de espírito para o leitor. É por esse motivo que Olivieri-Godet (2009, p. 201) afirma também que “no seu processo de autodescrição identitária, o narrador-protagonista constrói uma identidade excessiva e se compraz em exibí-la”, além de mostrar-se capaz e disposto a cometer qualquer tipo de atrocidade:

Não fiz, nem de longe, tudo o que de mau já se fez, mas teria feito, se houvesse oportunidade. Sou, portanto, para o espelho de minha absoluta Vaidade, o pior dos homens, o que cometeria o que de mais hediondo se pudesse conceber e chegou a uma quantidade difícil de igualar, não em número, mas em qualidade. [...] Eu sou o que sabe em sua crueza que o Bem é o Mal e vice-versa, eu sou o que nunca deu importância a essa distinção, o que sabe que ela não faz parte do Universo. Escolhi para mim o que você julga ser o Mal, mas para mim não se distingue do Bem, não existe isso. (RIBEIRO, 2016, p. 18-19)

Além de evidenciar a qualidade dos atos hediondos cometidos, e aqueles que ele ainda poderia cometer, o narrador apresenta, logo no início e ao longo da narrativa, algumas reflexões sobre sua própria existência, sobre a existência dos seres humanos de forma geral e sobre a dualidade Bem x Mal, conforme podemos observar no fragmento acima. Para ele, esse dualismo depende de um determinado ponto de vista, chegando a afirmar que tanto o Bem quanto o Mal são indistintos e indissociáveis. Uma prova disso é a ironia dupla destacada anteriormente – Água Santa X ex-padre torturador / Água Santa X Lúcifer –, pois o narrador ainda utiliza o próprio farol para discorrer e defender seu posicionamento a respeito desse dualismo.

O narrador introduz sua explicação com a afirmação de que “um farol é apenas um farol, mas é também um símbolo que não deve ser decomposto, porquanto é diferente para cada

indivíduo e essa diferença há de ser cuidadosamente respeitada, porque, se alterada, poderá levar à loucura radical” (RIBEIRO, 2016, p. 13). Mais adiante, para ilustrar seu posicionamento, exemplifica da seguinte forma: “daí, o farol, que mata como quando atrai a mariposa e aparenta salvar, quando avisa o barco de que há escolhos. [...] O farol, porém – e esta afirmação me traz vontade de rir, por que não sei, nem quero me dar ao trabalho de formular uma explicação –, existe para cada um” (RIBEIRO, 2016, p. 15).

Retomando mais uma vez o nome “Lúcifer” que, embora seja sinônimo de diabo, etimologicamente significa portador de luz, estrela da manhã, e isso justificaria a atribuição desse nome ao farol que também acolhe e distribui a luz. No entanto, observamos que contrariamente à etimologia, o uso desse nome, principalmente por aqueles que seguem os dogmas da tradição cristã, adquire um significado negativo, como se o uso ressignificado desse vocábulo suplantasse a sua própria etimologia. Como os ataques que o narrador direciona ao leitor são explícitos, entendemos que o primeiro utiliza o possível desconhecimento etimológico do nome Lúcifer justamente para atingir o segundo – o qual não sabe de tudo como o narrador proclama saber – e provocar-lhe um choque diante dessa nomeação. Além disso, ao nomear o farol com o nome do anjo caído, o narrador aponta para as possibilidades de significação desse nome de acordo com o ponto de vista adotado, ou seja, as coisas são relativas: o farol pode salvar ou matar; Lúcifer pode ser visto como bom ou como mau.

É por este motivo que o narrador afirma, metaforicamente, que existe um farol para cada um, destruindo a ideia de essencialismo em que algo ou é eminentemente bom ou mau. Diante dessa perspectiva, a afirmação anterior de que o nome do espaço entra em choque com o nome atribuído ao farol necessitaria ser relativizada, considerando também a asseveração de Ferdinand Saussure (2006, p. 15) ao discorrer sobre a língua e sua definição no *Curso de linguística geral*: “diríamos que o ponto de vista que cria o objeto”, reflexão que se encontra alinhada com o discurso apresentado pelo narrador.

Portanto, com base nessas informações e na síntese do enredo apresentada na introdução deste capítulo, podemos dizer que os adjetivos apropriados para qualificar o narrador são: dissimulado, cínico, solitário/isolado, chantagista, irônico e bastante observador, principalmente se considerarmos que mesmo comovido e impactado pela morte da mãe, ainda criança, ele consegue observar uma troca de olhares, que na sua visão seria suspeita, entre o pai e a tia.

Outro aspecto que merece atenção é a ausência de nome do narrador, o qual escolhe, deliberadamente, não revelar sua identidade para os leitores: “você talvez não haja notado, nem venha a notar por si mesmo: tenho, ao longo destas páginas, sem mentir uma só vez, despistado

minha identidade e pretendo continuar a despistá-la da mesma forma” (RIBEIRO, 2016, p. 140). Possivelmente, considerando os atos que ele pratica durante todo o romance, a ocultação do nome impediria que de alguma forma ele fosse identificado e procurado, o que revela uma espécie coerência interna da obra: há um personagem que cometeu alguns crimes, antes e durante o período ditatorial, que relata sua história e não quer ser identificado. Apenas quando ele se associa ao regime passa a ser conhecido pelo codinome “Eusébio” (RIBEIRO, 2016, p. 161).

Por fim, é importante salientar, considerando a função de escritor desempenhada pelo narrador, que ele possui uma seleção lexical rebuscada e boa retórica tanto para narrar as suas memórias quanto para descrever e comentar o processo de escrita do romance, revelando um conhecimento aprofundado sobre o ofício das letras e da sintaxe narrativa, o que está alinhado ao seu modo de recorrer à ironia e à dissimulação, e que de certa forma, revela sua expertise no tratamento com a língua, aspecto que será tratado adiante a respeito da manipulação e do fingimento do narrador.

1.1.1. O fingimento/manipulação do narrador-protagonista

Considerando a caracterização do narrador elencada na introdução do subtópico 1.1 e também as atitudes tomadas por ele ao longo da narrativa, estabeleceremos nesta subseção algumas discussões em torno da noção de narrador não confiável que, ao nosso ver, adequa-se ao narrador-personagem. A primeira delas refere-se à obra do crítico literário estadunidense Wayne Clayson Booth (1980), publicada em 1961, em que ele destaca um tipo de narrador falível ou pouco digno de confiança:

chamei ao narrador *fidedigno* quando ele fala ou actua de acordo com as normas da obra [...] e *pouco digno de confiança* quando o não faz. É verdade que, na sua maioria, os grandes narradores fidedignos usam e abusam da ironia incidental e, assim, são «pouco dignos de confiança», na medida em que são potencialmente enganadores. Mas a ironia difícil não chega para tornar o narrador pouco digno de confiança. E, por outro lado, não merecer confiança não consiste, normalmente, em mentir, embora narradores deliberadamente enganadores tenham sido um dos recursos de peso de alguns romancistas modernos. (BOOTH, 1980, p. 174, grifos do autor)

A partir disso, percebemos que a utilização da ironia, em maior ou menor grau, não é um requisito peremptório para afirmar que um narrador é pouco digno de confiança, bem como, apenas contar mentiras também não é suficiente para classificá-lo como tal. Ademais, o crítico

literário estadunidense explica também sobre o grau de confiança merecido pelo narrador, dependendo da visão/ponto de vista adotado na narração. Segundo ele, “dum modo geral, quanto mais fundo for o mergulho, menor é o grau de confiança que aceitaremos sem perda de simpatia” (BOOTH, 1980, p. 179). Isso nos leva a compreender que em uma narrativa enunciada em primeira pessoa, como acontece em *Diário do farol*, temos apenas a visão do próprio narrador-protagonista que, metaforicamente, corresponde à profundidade do mergulho citado por Booth: de forma restrita, o leitor entra em contato apenas com o ponto de vista desse narrador, que inclui suas visões interiores e exteriores.

Na esteira desse discurso, David Lodge (2010, p. 162) salienta que “nem mesmo um personagem-narrador pode ser cem por cento confiável” e que “muitas vezes o narrador pinta um retrato falho ou enganador de si mesmo” (LODGE, 2010, p. 164). Alinhada com essas noções, a crítica literária brasileira Regina Dalcastagnè, em *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, diz que

no lugar daquele sujeito poderoso, que tudo sabe e comanda, vamos sendo conduzidos para dentro da trama por alguém que tropeça no discurso, esbarra em outras personagens, perde o fio da meada. [...] Um narrador suspeito, seja porque tem a consciência embaçada [...], seja *porque possui interesses precisos e vai defendê-los*. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 75, grifos nossos)

Portanto, para verificar se o narrador é ou não digno de confiança, é necessário investigar os mecanismos discursivos empregados por ele durante a narração, ou seja, observar e analisar possíveis inconsistências em seu discurso, identificar seus tropeços. Ademais, a parte destacada da citação acima aponta para um aspecto que pode ser percebido explicitamente em *Diário do farol*: o narrador-protagonista tem interesses muito bem delineados, tanto em relação aos atos de vingança e a busca constante por mais poder, quanto ao propósito de escrever a narrativa, desejo que é expressado em alguns momentos quando comenta sobre seu processo de escrita. Nesse sentido, destacaremos alguns aspectos que podem demonstrar o modo como ele manipula o próprio texto e, por consequência, o leitor.

Uma espécie de jogo entre verdade e mentira é iniciado antes mesmo de a narrativa ser enunciada. Na epígrafe do romance consta uma frase, cuja autoria não é indicada, que diz: “não se deve confiar em ninguém” (RIBEIRO, 2016, p. 7). É possível levantar a hipótese de que o próprio narrador-protagonista é o autor dessa frase, tendo em vista que, conforme será analisado no tópico 1.2, o romance faz uso da metaficção ao revelar a autoconsciência do texto enquanto narrativa ficcional e tematizar a própria escrita literária. Assim, é possível que o narrador, consciente de sua função, possa ter escolhido também um elemento paratextual para a obra.

Percebemos que essa frase contém um caráter de alerta/aviso direcionado ao leitor e lhe comunica algo: siga com atenção, esteja atento, no intuito de colocá-lo sob estado de vigilância. Após isso, no primeiro registro diarístico o narrador afirma que o conteúdo da narrativa é “honesto” e “escrupulosamente verdadeiro”, no entanto, indica ao mesmo tempo que o final poderá ser “falso”, e prossegue dizendo que conta a mais “integral verdade”. Essa contradição – conteúdo verdadeiro X final que pode ser falso – instaura o recurso da dúvida logo nas primeiras linhas da narrativa e endossa a advertência apresentada na epígrafe de que não se deve confiar em ninguém, embora o narrador solicite justamente a confiança ao dizer repetidas vezes que seu relato é verdadeiro e sincero.

De forma aparentemente obsessiva, o narrador enuncia insistentemente que o leitor não pode duvidar da matéria narrada, chegando, por vezes, a se mostrar agressivo e a destratar o leitor, caracterizando-o como simplório e incapaz de processar a significação das palavras que estão contidas no romance e que foram selecionadas pelo próprio narrador em seu exercício de escrita. Ele diz: “haverá quem desconfie da veracidade do que lerá aqui, mas se tratará de um ingênuo, um alienado nefelibata” (RIBEIRO, 2016, p. 9), isto é, alguém que não tem os pés no chão, que vive nas nuvens. Com isso, levantamos uma outra hipótese: talvez a atitude de desmerecer a capacidade de leitura do texto por parte do leitor colabore para que ele aceite tacitamente tudo o que o narrador diz.

Em outra passagem da narrativa, ele afirma: “por enquanto, creio que fiz um retrato mais ou menos fiel da minha vida inicial de seminarista” (RIBEIRO, 2016, p. 48). Ora, para alguém que afirma que contará integralmente a verdade sobre os fatos, torna-se estranho e incoerente pintar um retrato mais ou menos fiel da vida no seminário, tendo em vista que, diante da exigência para que o leitor acredite no conteúdo da narrativa, espera-se um retrato fiel condizente com a confiança que se espera.

O momento em que a morte da mãe é revelada e o cadáver é trazido para a casa da fazenda também revela uma certa desconfiança: “a verdade é que notei, em algum momento, durante ou pouco depois da comoção pela chegada do cadáver de minha mãe, uma troca de olhares entre meu pai e minha tia, que deixou tudo óbvio para mim, não precisava mais de evidência nenhuma” (RIBEIRO, 2016, p. 23). Considerando que o narrador tinha pouco mais de cinco anos, ele revela uma consciência bastante amadurecida para uma criança dessa idade. O uso do verbo “notar” no pretérito perfeito do modo indicativo demonstra que ele tomou consciência dessa situação lá no passado e não no presente em que narra os fatos relativos à sua história de vida. Além disso, apesar de estar comovido, consegue observar uma troca de olhares

entre o pai e a tia, o que endossa suas suspeitas de envolvimento dos dois e de um plano para matar a mãe.

Constantemente, durante a narração, o narrador encontra evidências muito pontuais para justificar suas suspeitas. É como se as evidências se rendessem a ele de forma gratuita e rápida. Nesse sentido, Dalcastagnè (2012, p. 75) afirma que o objetivo do narrador suspeito “é nos envolver também, fazer com que nos comprometamos com seu ponto de vista ou, pelo menos, que percebamos que sempre há um ponto de vista com o qual se comprometer [...]. Um narrador suspeito exige um leitor compromissado”. Portanto, o leitor poderia afirmar que, de fato, a mãe do narrador foi assassinada se conhecemos apenas o ponto de vista dele a respeito dessa história? As evidências apontadas pela narrativa e os discursos teórico-críticos possibilitam uma resposta negativa para essa pergunta.

De acordo com o crítico literário estadunidense Jonathan Culler (1999, p. 89-90, grifos do autor), em *Teoria literária: uma introdução*, “os narradores são às vezes chamados de *não confiáveis* quando fornecem informação suficiente sobre situações e pistas a respeito de suas predisposições para nos fazer duvidar de suas interpretações dos acontecimentos”. Para ilustrar isso, podemos destacar um momento da narrativa quando o narrador volta do seminário para as férias. Ele relata que o pai gostava de acordá-lo lançando, de forma inesperada, água fria em seu rosto adormecido: “é difícil de crer, mas, como tudo o mais que estou contando, efetivamente aconteceu – e até me lembro da forma oblonga do pequeno regador de alumínio, ornamentado por desenhos esmaltados de flores silvestres, aos quais ele acrescentava silvos de passarinhos” (RIBEIRO, 2016, p. 50).

Um fato curioso é que o narrador menciona, em alguns momentos do romance, que tem problemas em se lembrar das datas em que os fatos ocorreram, no entanto, ao narrar a truculência do pai para acordá-lo, ele acrescenta detalhes ao regador, talvez para dar mais veracidade ao relato, tendo em vista que se lembra de peculiaridades mínimas como a natureza dos “desenhos esmaltados”. Não se pode negar que esse evento pode se configurar como um trauma para o narrador, mas ainda assim, é estranho não localizar esse trauma em data mais ou menos precisa e, ao mesmo tempo, lembrar desses detalhes, o que nos faz duvidar de sua narração dos acontecimentos. Adiante, trataremos dessa questão de forma mais detida.

Durante a execução do plano de vingança para matar seus irmãos, gerados pelo pai e tia Eunice, o narrador revela seus cuidados para que não fosse descoberto: “claro, ninguém iria, naquele fim de mundo [...] procurar impressões digitais depois do assassinato, mas minha natureza não permitia que eu esquecesse aquela providência” (RIBEIRO, 2016, p. 65). Essa essência do personagem revela um cuidado até para narrar os eventos sobre sua vida, no intuito

de construir uma narrativa em que tudo se encaixe de acordo com seus anseios, sem deixar nenhuma ponta solta, aparentemente. Essas evidências descortinam uma série de inconsistências no discurso do narrador, pois, conforme indicou Booth (1980), para que o narrador seja considerado não digno de confiança, mentir apenas não é suficiente; mas o processo e o modo como essas possíveis mentiras são costuradas no tecido da narrativa é que interessam para confirmar as suspeitas. No seminário, o narrador também se mostra bastante precavido ao manter uma espécie de caderno de chantagens para anotar comentários sobre determinados colegas e padres a fim de poder usar esse conhecimento para ameaçá-los posteriormente: “mas era só por precaução, porque, com exceção de coisas relacionadas com a cronologia dos fatos, que já mencionei, minha memória sempre foi excelente e eu me lembrava de tudo” (RIBEIRO, 2016, p. 43). Trata-se de uma memória seletiva que se lembra daquilo que é conveniente reter. Mais uma vez, destacamos que ele se lembra de eventos, mas não das datas em que eles ocorreram.

Ainda sobre o jogo de verdade e mentira, o narrador cita sete lições do seminário, e uma delas, especialmente, nos interessa: “quinta lição: *todo mundo mente*, num grau ou noutro, e é tolice acreditar que uma pessoa não está mentindo, quando, como já disse alguém, você tem certeza de que, no lugar dela, tampouco contaria a verdade” (RIBEIRO, 2016, p. 45, grifos nossos). Ora, se todos mentem, mesmo com variação de graus, por que ele estaria isento disso? Esse discurso confronta a afirmação do próprio narrador sobre a veracidade da matéria nada, principalmente considerando que ele ainda diz que é tolice acreditar que alguém não está mentindo.

No que diz respeito à chantagem, outro aspecto interessante é a aparente perícia que o narrador possui para realizá-la de modo muito peculiar: “eu conseguia que a chantagem parecesse ser não uma pressão, mas um favor de minha parte. ‘Estou cometendo um pecado, não contando isso aos padres, mas cometo esse pecado porque gosto de você’” (RIBEIRO, 2016, p. 47). A partir disso, percebemos que o narrador é extremamente dissimulado e cínico, pois, apesar de ameaçar, ainda sustenta uma máscara de bondade perante os demais colegas e padres, evidenciando sua habilidade retórica de persuasão sem revelar o seu verdadeiro retrato, que em seus próprios termos, foi apresentado de modo mais ou menos fiel, como apontamos anteriormente. Essa situação serve para ilustrar uma reflexão de Lodge (2010, p. 163) em que ele diz que “os narradores não confiáveis servem para revelar a lacuna entre as aparências e a realidade e mostrar como os seres humanos distorcem e ocultam esta última”. Percebemos, então, que o narrador exerce seu controle sobre os demais sem que aparente ser mau ou delator.

Nesse sentido, o caráter controlador do narrador também pode ser percebido nos fragmentos em que ele revela dosar os acontecimentos e apresentá-los ao leitor no momento em que acha apropriado e de acordo com os efeitos que deseja produzir. Para ilustrar isso, podemos citar uma passagem em que diz: “agora quero contar, para deleite de meu próprio ego, algo de minhas férias” (RIBEIRO, 2016, p. 48), indicando, de forma imperativa, que é a vontade dele que deve ser cumprida, para inflar seu próprio ego e satisfazer sua Vaidade, que ao longo de todo o texto é escrita com V maiúsculo:

Há uma terceira e fortíssima razão para que eu escreva esta narrativa, que é a *minha* Vaidade. A Vaidade é tão verdadeiramente a origem de todos os pecados, que até a Igreja evita mencioná-la como tal [...]. A Vaidade, que não precisa exhibir-se para existir, solapa até mesmo a santidade dos mais crentes, porque há Vaidade em saber-se ao lado direito do pretenso Criador. (RIBEIRO, 2016, p. 18, grifo nosso)

Ainda no primeiro registro do diário, o ex-padre explica que um dos objetivos de escrever seu relato é alimentar sua vaidade a partir da confissão de seus crimes. Como ele se apresenta como um caso singular e bem-sucedido em todas as ações que empreendeu, sua história merece ser compartilhada, tendo em vista que ele parece querer ser reconhecido pelos seus feitos. Além disso, é interessante essa relação que ele estabelece com a Vaidade, a qual existe por si só, sem precisar ser vista. Nesse trecho, percebemos que o narrador estabelece uma relação de posse e proximidade com a vaidade, por meio do uso do pronome destacado, a qual passa a ser uma espécie de companheira fiel ao ser personificada pelo diarista. Essa personificação pode ser observada quando ele diz: “talvez tenha deixado a Vaidade a que já me referi assumir o controle, aqui e ali” (RIBEIRO, 2016, p. 127) ou ainda: “sim, minha Vaidade pode perfeitamente escolher a hora e o jeito de minha própria morte” (RIBEIRO, 2016, p. 212-213).

Nessas passagens, ele evidencia que a Vaidade tem poder deliberativo, como se ela controlasse a narrativa juntamente com ele. Outra questão que merece desconfiança refere-se ao nome da cidade onde se localiza a fazenda do pai do narrador, e também a paróquia em que ele se fixa durante o período de férias. A informação do nome só é revelada na página 130, e ainda assim deve ser absorvida com certa desconfiança, pois ele diz que “resolvi chamar de Praia Grande” (RIBEIRO, 2016, p. 130). Ora, resolver chamar esse lugar com esse nome denota, implicitamente, um possível processo de escolha em que o nome Praia Grande foi selecionado, o que demonstra mais uma vez seu poder de controle sobre a narrativa. Logo, não temos certeza nem da veracidade dos fatos narrados e muito menos do espaço geográfico onde,

segundo ele, esses fatos ocorreram. A cada passo dado pelo leitor, a desconfiança cresce gradativamente e atinge níveis bastante intensos em função de um narrador que apresenta fatos ao leitor em uma ordem previamente planejada.

Em outra passagem da narrativa ele relata: “por que sou singular, direi no momento apropriado, se bem que você poderá ir especulando na direção certa, no decorrer desta leitura, e não precisar de explicações” (RIBEIRO, 2016, p. 11), revelando que ele tem consciência do momento específico em que cada parcela da narrativa precisa ser oferecida ao leitor, e diz mais:

Meu único dever aqui, imposto por mim mesmo e não por qualquer consideração vulgar e mendaz, é a honestidade. Estas páginas serão consideradas corruptoras e delirantes e serão desprezadas com asco, horror, ou ambos. Naturalmente que está a meu alcance mentir, mas vetei essa possibilidade, como creio que já deixei explícito. (RIBEIRO, 2016, p. 16)

Esse fragmento aponta novamente para o jogo entre verdade e mentira elaborado pelo narrador, tendo em vista que ele assevera novamente o seu compromisso com a honestidade no tratamento da história contada, e também simula uma possível recepção da obra pelos leitores, os quais poderão, inclusive, desprezá-la. A afirmação de que mentir está ao seu alcance, embora ele não queira fazer isso, além de se alinhar com seu discurso de uma possível honestidade também pode apontar para o próprio fazer literário que tem a possibilidade de distorcer, de alterar fatos e criar outras realidades e mundos ficcionais.

Ao destacar que o discurso é uma forma de poder, em referência à perspectiva teórica foucaultiana, Dalcastagnè (2012, p. 95) explica que o direito de contar a história na obra literária é disputado, e que, portanto, “não é de se estranhar que personagens, narradores [...] lancem mão de qualquer recurso disponível para lhes garantir a legitimidade da fala”. No caso em tela, a forma do gênero diário, como estruturante do romance, faz com que o leitor esteja inevitavelmente preso nas memórias do narrador; logo, o controle sobre esse leitor foi pensado e exercido desde a estrutura adotada pelo romance, revelando um projeto de escrita. De certo modo, compreender que a forma literária pode ter sido pensada também como forma de controle é uma ideia que dá força para a hipótese de que a epígrafe é de autoria do narrador-protagonista. Além do mais, a forma “diário” potencializa ainda mais o mergulho no ponto de vista do personagem citado por Booth (1980), rebaixando o nível de confiabilidade nesse ponto de vista que o narrador impõe ao leitor, como quando diz, em outro momento:

Sempre que me confessei e me confesso, *menti e minto*, e não só creio que apenas os que sofrem de graves distúrbios mentais não mentem, como acho que *todos mentem de uma forma ou de outra*, até porque mentem a si mesmos [...]. Eu tenho certeza de que *não minto para mim mesmo* e você deveria fazer

uma avaliação sobre se não mente a si mesmo, porque é um grave prejuízo e fonte de distúrbios mentais e emocionais. Mentir a si mesmo é grave, *mentir aos outros não é grave*; mentir a si mesmo, enfim, é burrice; *mentir aos outros*, a não ser futilmente, *é de uma extraordinária utilidade*. (RIBEIRO, 2016, p. 51, grifos nossos)

Mesmo se ele falasse a verdade em confissão, em que se espera que a verdade seja dita, que o pecado seja declarado para promover sua absolvição de acordo com tradição católica, o narrador mente e justifica dizendo que é problemático mentir para si mesmo, mas que mentir para os outros não é útil. São essas contradições que geram as inconsistências no discurso do narrador e indicam o caráter suspeito da história que ele narra. Afinal, resgatando a reflexão de Dalcastagnè (2012) anteriormente citada, o narrador-protagonista de *Diário do farol* tem interesses precisos e quer defendê-los. Isso indica que ele pode manipular a narrativa para proteger-se e validar a sua versão da história como uma espécie de verdade universal. Para tanto, faz o uso da escrita diarística, entendida como uma escrita íntima, pessoal, sem necessidade de mentir, justificando, dessa forma, a estrutura romanesca da obra (a forma literária). Diante disso, não seria estranho pensar que o narrador elabora um enredo para justificar seus atos de crueldade e vingança.

Além disso, outro aspecto é interessante nesse fragmento: a comunicação estabelecida entre um “eu”, o narrador, e um “tu”, o narratário, projetado no texto como o leitor. Essa comunicação merece atenção porque o narrador também manifesta o seu desejo de controlar, inclusive, a recepção de seu texto, o que está ligado diretamente ao leitor:

Sei que, irremediavelmente, cada um que ler estas páginas vai fazer uma ideia individual, diversa das alheias, embora talvez semelhante nas linhas gerais. Mas compete a mim manter a disciplina narrativa sob controle racional, procurando evitar tanto quanto possível interpretações equivocadas, irritantes e enervantes. (RIBEIRO, 2016, p. 127)

A recepção da obra, em tese, não poderia estar sob seu controle, no entanto, mesmo assim ele se proclama o disciplinador da narrativa para evitar possíveis equívocos na leitura dos registros que escreve, e por esse motivo mantém os diálogos com o leitor/narratário para evitar que alguma coisa seja entendida de modo diverso daquele que o narrador deseja. Esse assunto será abordado na próxima seção com enfoque nesses diálogos estabelecidos entre narrador e leitor, bem como destacaremos a forma agressiva com a qual o primeiro se dirige ao segundo.

1.1.2. Leitor violentado, leitor incapaz

A violência tem um papel crucial na história contada pelo narrador, e manifesta-se dos mais variados modos, seja nos atos de vingança e nas torturas realizadas durante o período militar, seja nas ameaças e chantagens que ele realiza, além de se manifestar também na manipulação e controle do texto que narra, e ainda nos diálogos que mantém com o leitor, o que será nosso foco de análise nesta seção. Antes disso, é importante destacar a gênese desses atos de violência e compreender como ela foi produzida/construída na personalidade do narrador.

Depois de vivenciar o luto pela morte da mãe e aguentar os insultos e agressões físicas e/ou psicológicas cotidianas por parte da figura paterna, em um dos registros diarísticos, o narrador conta que, após passar um dia de castigo trancado em seu quarto lendo sobre os Dez Mandamentos, decidiu ser um homem mau, pois, mesmo sem fazer nada, ele sempre era punido por não ser o homem que o pai desejava:

Ele [o pai] nunca soube, ninguém nunca soube, mas *foi durante esse castigo que minha vida tomou o rumo a que estava predestinada*. [...] decidi que seria para sempre mau. Ou não decidi; descobri, não faz diferença prática. Eu, que estava ali, sendo punido mais uma vez sem ter feito nada de reprovável [...] *eu, Eu, seria mau, seria tão mau quanto me permitissem a astúcia, a dissimulação e o uso de qualquer recurso*, por mais torpe, de que agora me sentia vigorosamente capaz, eu, Eu, seria o pior dos homens, Eu jamais seria vencido. [...] *Não teria piedade, não teria comiseração, não teria solidariedade a não ser em meu benefício*, não me deixaria levar por nada do que me falassem a não ser que me conviesse, *esmagaria, usando os artifícios mais sórdidos*, embuçados ou não em bondade, quem quer que me fizesse oposição. (RIBEIRO, 2016, p. 36-37, grifos nossos)

Percebemos, a partir daí, que essa é a gênese do mal, conforme o próprio narrador declara. Desse momento em diante, ele começa a elaborar uma outra personalidade, a construção de uma outra pessoa. Esse é o auge do descontentamento em relação ao modo como o pai sempre o tratou, e faz despontar uma personalidade que sempre esteve ali, sendo maturada, como resultado de todas as violências impingidas pelo pai. Corroborando essa afirmação, Olivieri-Godet (2009, p. 199) ressalta que as memórias da infância e da adolescência são “o itinerário da vítima que se transforma em carrasco”. Então, “o potencial de violência do personagem encontra-se assim justificado, no nível da intriga romanesca, pela sua história individual familiar”. Em virtude disso, o ódio e o desejo de vingança fluem pelas veias do narrador sem que ninguém esteja isento de ser um provável alvo, muito menos o leitor com quem ele dialoga, isto é, o narratário que participa da interação com o narrador.

De acordo com Roland Barthes (2011, p. 48, grifos do autor), na comunicação linguística, “*eu e tu* são absolutamente pressupostos um pelo outro; da mesma maneira, não pode haver narrativa sem narrador e sem ouvinte (ou leitor)”. Ocorre que esse ouvinte nem

sempre possui um papel de destaque, diferentemente do que acontece no romance em análise, em que o narratário, personificado em um leitor, está presente constantemente nas interações estabelecidas pelo texto.

Barthes (2011, p. 49, grifos do autor) expõe que “os signos do narrador parecem à primeira vista mais visíveis e mais numerosos que os signos do leitor (uma narrativa diz mais frequentemente *eu* que *tu*)”, fazendo com que seja necessário “descrever o código através do qual narrador e leitor são significados no decorrer da própria narrativa”. Em *Diário do farol*, os códigos que significam o narrador estão expressamente evidentes, pois, além da narrativa ser enunciada por um “eu”, sua forma literária adquire a configuração de um diário pessoal e o narrador atua como o escritor desse diário. No que tange aos códigos do leitor, percebemos que ele, de forma pacífica, atua também como alvo do ódio que emana do narrador, preso à forma do diário em que apenas o diarista possui legitimidade de fala, conforme explica Olivieri-Godet (2009, p. 200):

A estrutura enunciativa da narrativa repousa na dramatização de uma comunicação de sentido único entre o narrador-protagonista e o leitor, destinatário virtual de suas palavras. Dessa maneira, a narrativa consegue fazer com que o leitor ocupe o lugar da vítima: o tempo da leitura será também o tempo durante o qual o leitor será insultado, ameaçado, oprimido por essa palavra exclusiva e autoritária.

Para ilustrar essa ação do narrador sobre o narratário-leitor, podemos citar um trecho da narrativa em que ele fala: “A dúvida quanto a este relato é, portanto, para mim, absolutamente inadmissível e o mataria, sim, se tivesse os meios – e provavelmente os conseguiria –, caso você, que me lê, duvidasse e eu soubesse” (RIBEIRO, 2016, p. 10). Fica explícito que as intimidações proferidas pelo narrador são ameaças de morte, e ele, inclusive, está disposto a morrer também, conforme relata na sequência do trecho acima, entretanto, duvida que o narratário esteja à sua altura como adversário. Além de manipular a narrativa selecionando a ordem em que os fatos aparecem, como discutimos na seção anterior, o narrador também manipula o narratário para que ele não duvide do conteúdo relatado, e diz mais:

Desejo estragar, ou *macular definitivamente*, sua falsa felicidade, se você se ilude em tê-la. Minha esperança é que ela possa *mirrar ou extinguir-se* inteiramente, para que você veja o mundo como ele é, *ou enlouqueça, ou morra, ou ambas as coisas*, pois quase todos, insisto, sobrevivem apenas porque creem que não são sozinhos. São, sim. *Você é sozinho e permanentemente ameaçado.* (RIBEIRO, 2016, p. 11, grifos nossos)

É importante salientar que essas ameaças estão localizadas no primeiro registro diário, e foram colocadas estrategicamente nesse lugar, de modo que a manipulação do narratário-leitor seja processada constantemente, e não em momentos pontuais. O desejo de extinguir a felicidade do outro, observado nas expressões destacadas na citação acima, são coerentes com a vontade do narrador de ser o pior dos homens. Então, ele utiliza palavras expressivamente negativas no intuito de provocar o exaurimento da alegria do narratário e, conseqüentemente, a sua morte. Entendemos que, “para satisfazer seu prazer sádico, o narrador procura impor sua palavra, evocando o mal que ele é capaz de causar ao outro, de modo que provoque no leitor uma reação de indignação” (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 201), isto é, tanto no leitor real/empírico quanto no leitor-narratário.

Acerca da presença desse segundo na trama narrativa, Lodge (2010, p. 89) afirma que “o narratário é qualquer evocação ou substituto ao leitor do romance dentro do próprio texto” e que “um narratário é sempre um artifício retórico, uma forma de controlar e complicar as respostas do leitor real, que permanece fora do texto” (LODGE, 2010, p. 90). No romance em análise, embora o narrador não saiba quem é esse leitor – pois trata-se de uma personagem passivo e pacífico, cujas caracterizações não são apresentadas explicitamente –, ele tem consciência da existência de um *tu*:

Não gosto nem desgosto de você, não sei quem é você e nem quero saber. Apenas lhe conto algo, da mesma forma que, se não tivesse chegado ao ponto existencial a que cheguei, poderia não contar. Minha esperança, obviamente, é contaminar o maior número de pessoas possível, mas, se não conseguir, serei apenas *mais um fracasso, como você*, das muitas formas que já sabe que *é e esconde de você mesmo*, ou contempla como um colecionador manuseia seus objetos, ou ainda *constrói um biombo de terror, por trás do qual se oculta*. (RIBEIRO, 2016, p. 16, grifos nossos)

O desejo constante de rebaixar o narratário fica bastante evidente ao apontá-lo como um fracassado e covarde que prefere se camuflar a enfrentar seus próprios medos. Pela articulação desses enunciados, principalmente aqueles que destacamos, podemos afirmar que, nesse caso e em vários outros momentos da narrativa, o narrador operacionaliza práticas de violência psicológica em direção ao narratário, mirando em suas possíveis fraquezas emocionais para aniquilá-lo internamente, considerando as estratégias oratórias utilizadas. Algumas das palavras destacadas, como “fracasso”, “esconde” e “oculta” colaboram para construção de uma tática que consiste em violentar psicologicamente esse *tu* que ouve passivamente o conteúdo narrado.

Outro modo desse violentar o leitor-narratário é questionar sua capacidade leitora, como quando o narrador relata que “a maior parte das pessoas não sabe ler e é no fundo muito

ignorante, rol no qual incluo arbitrariamente você” (RIBEIRO, 2016, p. 10). Passagens como essas são frequentes durante o romance e integram uma cadeia de estratégias para provocar o leitor e desmerecê-lo, como se os registros escritos pelo narrador fossem considerados de extrema complexidade e exigissem uma perícia incomum para decifrar as significações produzidas no texto. Inclusive, o narrador chega a se proclamar como o mais inteligente, conforme podemos observar na citação abaixo:

Eu sou provavelmente mais inteligente do que você, muito mais livre da baboseira mental e emocional com que nos tiranizam desde que vemos a luz, mas sou um homem, você não pode dizer que não sou e sabe que não é melhor do que eu. [...] Às vezes, vem-me um certo cansaço em tentar expor o óbvio a uma plateia basicamente burrificada. (RIBEIRO, 2016, p. 141-142)

A partir disso, percebemos que o narrador age como se estivesse enfadado e aborrecido por ter que explicar determinados assuntos para um público que aparentemente não possui inteligência elevada. Como o megalomaniaco que é, ele colhe para si todas as características, personalidades e capacidades superiores, ao mesmo tempo em que inferioriza o leitor-narratário, que prossegue apenas ouvindo aquilo que o narrador escolhe contar. Acerca desse ato de contar por parte do narrador, o crítico literário francês Gérard Genette (2017, p. 337), em seu “Discurso da narrativa”, menciona que:

À orientação dirigida para o narratário, com a preocupação de estabelecer ou de manter com ele um contato, até mesmo um diálogo [...] corresponde uma função que lembra ao mesmo tempo a função “fática” (verificar o contato) e a função “conativa” (agir sobre o destinatário) de Jakobson. [Brian] Rodgers²⁹ chama esses narradores, [...] sempre voltados para seu público e frequentemente mais interessados na relação que estabelecem com ele do que em sua narrativa em si, “contadores”.

Diferentemente disso, apesar de também ser um contador, o narrador do romance que ora analisamos não está interessado na relação com o narratário, a não ser para agredi-lo verbalmente/psicologicamente, e a sua própria narrativa é mais importante do que qualquer coisa, pois seu projeto de escrita é justamente contar sua história, o que afirma diversas vezes. Mesmo quando relata as aventuras sexuais entre padres e seminaristas, ou quando aborda questões relativas à ditadura militar e a contribuição da Igreja Católica nesse regime, ele faz questão de afirmar que seu propósito não é denunciar nada, chegando a não se delongar em alguns momentos para não criar essa impressão de que está elaborando uma escrita engajada.

²⁹ Pesquisador e professor de literatura francesa com especialidade na narrativa proustiana. Dedicou-se, por um longo tempo, à edição e publicação de *Em busca do tempo perdido*.

Ele relata que seu objetivo é mostrar ao leitor-narratário (e também a nós, leitores reais) todas as crueldades que cometeu e como é considerado superior por ter conseguido realizar todos os seus atos com cautela e precisão. A única relação existente entre o narrador e o narratário é aquela em que o primeiro figura como centro de transmissão de um poder (e também de violência) e o segundo como alvo, em referência à perspectiva do filósofo francês Michel Foucault (2015) sobre as relações microfísicas do poder³⁰.

Outro exemplo de agressão dirigida ao narratário ocorre quando o narrador, embora não veja necessidade, caracteriza-o como um tolo: “não há, num relato deste tipo, a necessidade de dizer-lhe isto que vou dizer agora. Mas talvez haja, pelo menos do meu ponto de vista, no momento: você é um trouxa” (RIBEIRO, 2016, p. 110). É intrigante que, antes de verbalizar essa ofensa, o narrador relatava uma situação em que acusou, injustamente, o seminarista Waldir de ter jogado no rio alguns livros da biblioteca, que na verdade foram jogados pelo próprio narrador, fazendo com que Waldir fosse expulso do seminário.

No que se refere à prática de leitura, o narrador ainda manifesta seu desconforto em relação àqueles que insistem em ler nas entrelinhas, que consiste em uma leitura aprofundada – a partir da inferência, por exemplo – que explora aquilo que não está explícito, isto é, na superfície do texto. De certo modo, conforme se verá na citação abaixo, o narrador deseja conduzir o processo de leitura do narratário; ele praticamente normatiza um modo correto de ler, indicando o que se deve ou não ser feito durante essa atividade, realçando ainda mais a incapacidade de leitura de seu interlocutor:

Se você acha que posso estar me referindo a você, tem toda a razão, porque a maioria lê através de filtros a que se apegam de forma demente e não vejo motivo para você ser exceção. Há muita gente, gente demais, que lê nas entrelinhas, um perfeito exercício de imbecilidade, defesa neurótica contra a realidade ou, em inúmeros casos, o achar-se tão sabido que se acaba sendo besta. Não existe essa coisa de entrelinhas. Pelo menos nos livros honestos, como este, não há nada nas entrelinhas, tudo deve ser procurado e está devidamente encontrado nas linhas, aqui não são oferecidas entrelinhas, à merda o entrelinhador, pode largar este livro e ir gastar seu tempo ruminando o bolo alimentar de sempre. Melhor do que ler textos diretos querendo ser esperto e vendo nele coisas indiretas. (RIBEIRO, 2016, p. 127)

Esse discurso, na verdade, pode evidenciar um receio de que o leitor-narratário (e o próprio leitor real) encontre as armadilhas no discurso do narrador, os tropeços que identificamos na seção anterior. É por este motivo que ele desencoraja uma leitura aprofundada

³⁰ Para Foucault (2015), o poder não está localizado em um espaço único ou nas mãos de apenas determinados indivíduos/instituições. Ele circula em todo o tecido social e está ora nas mãos de uns, ora de outros; daí o seu caráter microfísico. Para ele, o poder não está engessado e possui possibilidades de subversão.

do texto, e isso é extremamente contraditório: ao mesmo tempo em que afirma que o leitor não tem competência suficiente para ler o seu texto, quer descaracterizar uma leitura minuciosa, nas entrelinhas, como se fosse um ato neurótico e desnecessário por parte desse leitor. O uso da expressão “defesa neurótica contra a realidade” provoca a ideia de que essa leitura aprofundada seria destoante da realidade, como se não houvesse nenhum embasamento ou argumentos sólidos. Segundo ele, o “entrelinhador”, que seria aquele que se ocupa em localizar mensagens implícitas em um texto, não obteria êxito ao entrar em contato com a narrativa enunciada por ele. Em outro registro diarístico, continua proferindo insultos acerca desse mesmo assunto:

ler nas entrelinhas, pretensão arrogante de oligofrênicos com que os subdotados se divertem e se acreditam espertos. Tudo é lido nas linhas, nada nas entrelinhas, as quais estão na cabeça de quem lê e jamais, a não ser em casos patológicos ou de escrevinhadores covardes e simplórios, na cabeça de quem escreve. [...] Ler nas entrelinhas é um ato ou hábito no mínimo egocêntrico e masturbatório. (RIBEIRO, 2016, p. 166)

Ao afirmar que não há nada nas entrelinhas de sua narrativa, o narrador, mais uma vez, deseja projetar a imagem de que está falando apenas verdades, exigindo a confiança cega do leitor, que nesse último fragmento também é chamado de oligofrênico, isto é, retardado mental e subdotado. Para Barthes (2011, p. 49), “cada vez que o narrador, cessando de ‘representar’, relaciona fatos que conhece perfeitamente, mas que o leitor ignora, produz-se, por carência significativa, um signo de leitura, porque não teria sentido que o narrador desse a si mesmo uma informação”. No contexto do romance de João Ubaldo Ribeiro, pode-se afirmar que os insultos direcionados ao narratário suprem, de forma muito particular, essa carência de ter alguém com quem compartilhar os fatos, já que compartilhar suas próprias memórias consigo mesmo não parece suficiente. Afinal, não adianta ele se vangloriar para si próprio: ele precisa mostrar seus feitos para outros, daí a evocação do narratário.

Isso se conecta com a história de vida do narrador: em nenhum momento, após a morte da mãe e com exceção da babá Rosalva, ele podia estabelecer diálogos com outras pessoas até a ocasião em que cunhou para si a personalidade de ser o pior dos homens, passando a lidar com as demais pessoas sob a máscara do cinismo e da dissimulação, sempre para tirar vantagens e controlar pessoas, enfim, para ter poder. A única pessoa com quem principiou um relacionamento afetivo, Maria Helena, o desprezou. Como nenhuma das interações deu certo, o narrador vocifera e impõe palavras nocivas para o narratário porque ele não sabe agir de outra forma: todos os seus atos são realizados pelo signo da violência. Ainda no início da narrativa,

por exemplo, o narrador chega a propor que o narratário jogue fora o livro, e alerta para o que pode ser encontrado em seus registros diarísticos:

jogue estas páginas fora, com o que estará voltando a perder seu tempo, ruminando as habituais besteiras sobre a comunidade humana [...]. *Eu conto por que conto, você lê porque quer*. Só não se atreva, como já avisei, a duvidar de mim, porque, *mesmo sem jamais chegar pessoalmente perto de você, eu o matarei*, ou mais provavelmente ajudarei a que a morte sofredora o leve, embarcado nos próprios pensamentos. Ou não jogue estas páginas fora, até porque isso não as eliminaria. (RIBEIRO, 2016, p. 16, grifos nossos)

Na primeira frase destacada percebemos que o narrador se exime de uma possível culpa e transfere-a totalmente para leitor: “você lê porque quer”, como se o narratário fosse colocado no lugar de cúmplice dos atos praticados por ele. Assim como no primeiro registro diarístico, o narrador continua fazendo ameaças de morte caso o narratário atreva-se a duvidar dele. Por meio de uma violência psicológica, o narrador deixa evidente que seu modo de atingir o narratário é utilizando os recursos que tem ao seu alcance: as palavras. Considerando sua habilidade de retórica e de manipulação do discurso, essa é a única forma de colaborar para a morte do narratário à distância. A partir de suas reflexões existenciais e sobre a relatividade entre o Bem e o Mal, possivelmente, o narrador intenciona provocar uma série de questionamentos confusos no narratário, aliados às frequentes agressões verbalizadas por ele. Nem o descarte do diário seria capaz de eliminar os discursos que nele estão contidos. Mesmo assim, o convite para a interrupção da leitura continua sendo realizado:

Que fiz eu? Imagine você o que eu fiz. Imagine o que de mais inominável um ser humano, e muito especialmente um padre, podia fazer. Interrompa esta leitura se quiser – até definitivamente, se quiser, mas, se prosseguir, não duvide do que lhe conto agora, como, aliás, já lhe adverti. Imagine, dê asas, dê gás, solte os freios de sua mente, imagine o que eu fiz. Não conseguirá, porque até eu mesmo me surpreendi com a ideia que me ocorreu [...]. Não, você não vai poder imaginar, não vai poder conceber o que eu propus ao coronel e consegui, para a sua, dele, maior admiração e, para orgulho meu, um certo medo espelhado em seus olhos espantados. (RIBEIRO, 2016, p. 190)

Observamos que o narrador intenciona provocar o leitor a imaginar um de seus mais horripilantes atos, principalmente considerando sua função de padre, que na verdade é apenas um passatempo e uma condição propícia para sustentar sua dissimulação e as suas reais intenções. Na ânsia de estimular o ato de imaginação, mesmo tendo destacado a incapacidade de leitura do leitor-narratário, fica evidente o processo de criação do suspense nesse trecho da narrativa a partir do uso excessivo de vírgulas que obrigam o leitor (narratário e real) a fazer pausas curtas no ato da leitura. Desse modo, o narrador agride também por meio do ato de

leitura, ao coagi-lo a ler em um determinado ritmo e, embora provoque a imaginação, imediatamente diz que o narratário não seria capaz de adivinhar o ato que ele cometeu, sublinhando ainda mais a crueldade realizada.

Na página anterior, em um dos comentários sobre seu processo de escrita, o narrador menciona que cada vez que se senta para produzir o texto, obtém um novo aprendizado, e um deles é que deve oferecer as informações devagar para que o leitor se interesse pelos fatos futuros. No trecho acima, localizado na página seguinte àquela em que ele comenta sobre o modo de narrar para atrair e capturar o leitor, o narrador demonstra seu aprendizado na prática, e prepara esse leitor para descobrir a forma como Peçanha, integrante do grupo de Maria Helena, foi assassinado ao ingerir uma hóstia envenenada. Tal plano foi arquitetado unicamente pelo narrador, e por isso a sua própria surpresa, manifestada na citação acima, em ter pensado em algo tão maquiavélico.

É por isso que o narrador assevera: “reafirmo a convicção de que ler ou não ler o que se segue não é comigo, é com você. Assim como sua ignorância é problema seu. Vá à merda, se não entender, vá se queixar ao Ministério da Educação, vá mijar em cima da tumba de seu professor de filosofia” (RIBEIRO, 2016, p. 202), transferindo novamente a responsabilidade para o leitor-narratário em relação à continuidade da leitura, inclusive aponta alguns caminhos para que ele reclame de sua aparente incompetência leitora: o Ministério da Educação ou o professor de filosofia, que na visão do narrador seriam responsáveis por não terem promovido a habilidade necessária de análise e compreensão de textos, bem como das questões existencialistas que ele expõe em alguns momentos da narrativa, e que seria de competência do professor da disciplina citada.

Para ilustrar a relação existente entre o narrador e o narratário, Lodge (2010, p. 90) utiliza como exemplo o romance *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*, de Laurence Sterne. Segundo ele, “da mesma forma que um comediante põe suas vítimas na plateia e logo integra o escândalo que fazem ao seu número, Sterne às vezes personifica o leitor [...] e então o interroga, provoca, critica e adula, para nossa grande diversão”, e ainda afirma: “o diálogo com o leitor espacializa a natureza temporal da leitura em termos ainda mais radicais. O romance é representado como uma sala onde nós, leitores, estamos confinados junto com o narrador” (LODGE, 2010, p. 91). No romance *Diário do farol*, de forma semelhante, é como se o narrador colocasse o leitor num cárcere privado, mas não numa sala, tendo em vista que seus atos possibilitariam a criação de uma outra espacialização para o narratário que provavelmente se assemelharia aos espaços de tortura frequentados pelo narrador, considerando também sua satisfação em executar essas atrocidades.

Além disso, nessa relação entre narrador e narratário citada por Lodge, há uma diferença entre o romance de Laurence Sterne e o de João Ubaldo Ribeiro: não há ocasião, na obra em análise, em que o narratário seja bajulado pelo narrador, pois a relação sempre é de violência. Mesmo dizendo, em alguns momentos, que o narratário pode fechar o livro e abandonar a leitura, os momentos de suspense, como o que foi citado acima, impedem, de certo modo, que isso aconteça, afinal, ele demonstra um domínio exemplar dessa técnica narrativa: expulsa e atrai o leitor-narratário continuamente. Trata-se de uma estratégia bem elaborada, fria e calculista, de acordo com a personalidade dele que, embora tenha ressaltado diferenças intelectuais entre ele e o narratário, também destaca algumas semelhanças:

Você certamente não pensa assim, por medo dessa identidade, mas não tente tapar o sol com uma peneira: eu sou um homem gerado por um homem, não sou um ser de outro planeta ou mesmo outra espécie, sou um *homo sapiens sapiens* como você. Reino animal, filo cordado subfilo vertebrado, classe dos mamíferos, ordem dos primatas, família dos homínídeos, gênero *homo*, espécie *sapiens sapiens*, sabedor de que envelhecerá, decairá miseravelmente e, enfim, morrerá, talvez, como tantos, longa e dolorosamente. É sempre bom lembrar isso [...] porque ajuda a evitar que você utilize um dos inumeráveis mecanismos empregados [...] para se convencer de que existem diferenças essenciais entre você e eu. (RIBEIRO, 2016, p. 141, grifos do autor)

Acerca dessa passagem, três pontos merecem destaque. Em primeiro lugar, considerando que o texto utiliza a metaficção como estratégia narrativa, levantamos a hipótese de que a afirmação do narrador de que é “um homem gerado por um homem” pode se referir ao ato de criação literária em que João Ubaldo Ribeiro, escritor e demiurgo desse universo ficcional do romance, dá vida ao narrador. Em segundo, essa mesma afirmação ainda pode se referir à sua concepção a partir da união entre seu pai e sua mãe, ambos personagens da narrativa. Além disso, em terceiro lugar, a afirmação de que o narrador também é um *homo sapiens sapiens* – assim como o narratário e o próprio leitor real –, nos remete a uma discussão realizada pelo filósofo italiano Umberto Eco (2017, p. 89), em sua obra *Seis passeios pelo bosque da ficção*: “precisamos adotar o mundo real como pano de fundo. Isso significa que os mundos ficcionais são parasitas do mundo real”, ou seja, os seres ficcionais são elaborados a partir das características dos seres empíricos, se assemelham a eles.

O discurso enunciado pelo narrador no fragmento da narrativa citado acima cria uma vinculação consistente entre ele, um ser de papel (BARTHES, 2011), e o ser empírico, como se fossem da mesma matéria, e ainda indica que ambos caminham no mesmo percurso da existência: nascem, crescem, amadurecem, envelhecem e morrem “longa e dolorosamente”. De certa forma, essa argumentação do narrador serve para o propósito de ilustrar a afirmação de

Eco (2017), tendo em vista que ele mostra ao narratário e também ao leitor real que, assim como ele é capaz de cometer todas as atrocidades relatadas em seus registros diarísticos, todas as pessoas podem igualmente, afinal, eles são da mesma espécie.

Por fim, a última interação entre narrador e narratário, constante no último registro diarístico do romance, estabelece uma ligação com o início da narrativa e, especificamente com a epígrafe da obra. Nesse registro, o narrador ressalta:

E lembre-se do que lhe disse, no começo deste relato. Tudo contado aqui é absolutamente verdadeiro, com exceção possível do fim. Eu posso, sim, não passar de um maluco mitômano, contando meus delírios e minhas malfetorias, num hospício qualquer, que inventei ser um farol. Eu posso, sim, fazer o que talvez faça agora, cansado do mundo e sem querer saber de mais nada, ou realizar mais nada. (RIBEIRO, 2016, p. 212)

No início do relato o narrador já havia destacado a possibilidade de que o final fosse falso, criando a impressão de que o restante da narrativa seria construído sob o signo da veracidade. Entretanto, a afirmação de que ele pode ser um maluco mitômano com algum tipo de desequilíbrio/desordem mental e que está narrando os fatos de um hospício, em vez de estar na ilha, invalida qualquer possibilidade de confiança na verdade de seus relatos. Portanto, “se descobrirmos que ele [o narrador] não é digno de confiança, transforma-se o efeito total da obra que ele nos transmite” (BOOTH, 1980, p. 174), considerando que até sua sanidade foi posta em discussão, posta sob o benefício da dúvida.

Dito isto, analisaremos na seção seguinte o papel desempenhado pelo narrador durante o regime militar, e como alguns privilégios desse regime foram úteis para satisfazer seus desejos de vingança e também os seus prazeres através da aniquilação do outro.

1.1.3. O regime ditatorial pelas lentes do algoz e a romantização da tortura

Embora o tempo não esteja marcadamente datado, considerando a justificativa do narrador de que não consegue se lembrar de datas específicas, o que se revela muito bem apropriado para a ocasião, a menção à ditadura militar colabora para que o leitor possa definir, mais ou menos, o momento histórico em que se passa a narrativa, tendo que vista que no Brasil esse regime foi instaurado em 1964 e encerrado em 1985. Em *Diário do farol* podemos afirmar que o estado de exceção que foi instaurado serve apenas para potencializar as crueldades cometidas pelo narrador, pois, diferentemente de seus planos de vingança contra alvos bem definidos (irmãos, pai e Maria Helena), esse regime possibilita sua atuação de forma

indiscriminada, isto é, sem ter nenhuma conta a acertar, apenas pelo prazer de impor a dor física e/ou psicológica a outra pessoa. Essa afirmação pode ser comprovada a partir do seguinte comentário feito pelo próprio narrador em um de seus registros:

A ditadura militar foi básica para mim, pessoalmente, às vezes parece ter sido implantada comigo em mente. [...] Chego mesmo a teorizar que a ditadura foi o que me plasmou definitivamente, como homem na plenitude do seu potencial para a vida. Um privilegiado raro é o que fui e, por conseguinte, sou; um privilegiado que, quando recorda essa época dourada, muitas vezes depara um carro de triunfo descomunal, ruidoso, variegado, faiscante, colorido, impossível de ordenar e de possuir outro sentido que não o de uma alegoria de tudo o que ela me acrescentou. (RIBEIRO, 2016, p. 137, grifos nossos)

As partes destacadas no início do fragmento corroboram a ideia de que o regime ditatorial serviu para impulsionar a personalidade do narrador, e é interessante observar que ele se enxerga como a encarnação ou personificação do próprio regime ao dizer que parece ter sido implantado com ele em mente. Percebemos que a ditadura é o auge do desejo do narrador de ser o pior dos homens, o que pode ser confirmado pela declaração de que a ditadura possibilitou a plenitude de sua existência, caracterizando-se como um privilegiado. Outra questão que merece destaque nesse trecho é a referência ao período ditatorial como uma época dourada, qualificada a partir dos adjetivos constantes na última parte grifada. Fica evidente que seu julgamento a respeito desse período destoa das práticas que eram realizadas pelos colaboradores do regime, tais como repressão, censura, perseguição e tortura.

Assim como identificamos e analisamos a gênese do mal na seção anterior, também é possível localizar na história de vida do narrador a origem do prazer em torturar outras pessoas. Ele conta que, na infância, uma das grandes alegrias do pai era receber a notícia de que o filho estava com frieiras, pois essa infecção de pele causada por fungos desencadeava um ato de sofrimento excessivo:

ele [o pai] ia ao fogão, com a chapa de ferro avermelhada pelas brasas sob ela, cortava um limão em cunhas, esquentava-lhes as polpas o suficiente para que chiassem e fumegassem e as aplicava nas frieiras, enquanto minha madrastra, algumas mulheres da casa e às vezes até Rosalva me seguravam. Hoje meus pés ainda levam cicatrizes desse tempo e encaro com superioridade quem se queixa de sofrimentos físicos e torturas. (RIBEIRO, 2016, p. 25)

O modo como o narrador escolhe contar essa ocasião coopera para a significação de que este foi um ato de tortura. A seleção lexical utilizada para relatar a cena, que envolve a descrição de uma chapa de ferro em brasa para esquentar a polpa do limão e o uso dos verbos “chiassem” e “fumegassem”, aliada à atitude das personagens que se reuniam para segurar o narrador e

evitar que ele impedisse a ação, deixa evidente que o processo para curar a enfermidade apontada configurava-se como um ato de violência. Além disso, a última frase desse trecho ressalta as marcas duradouras que foram deixadas como resultado dessa tortura, e que de certa forma justificam o comportamento dele diante das torturas que ele relata, considerando aquelas em que assistiu e também as que participou efetivamente. Essa lembrança da infância e as cicatrizes colaboram para que ele se sinta superior aos demais por ter resistido à truculência demonstrada pelo pai, e é por este motivo que Olivieri-Godet (2009, p. 199) afirma que “a violência surge [...] como uma herança duplamente ancestral, herança do pai e da experiência histórica”.

Mesmo sem a pretensão de fazer algum tipo de denúncia social, conforme o próprio narrador faz questão de dizer, os registros diarísticos que ele escreve representam vários momentos que integram e configuram o regime autoritário instalado na narrativa, o que pode ser percebido no fragmento abaixo em que o narrador relata a situação pós-golpe antes que ele se associasse ao regime:

Assim como durou pouco nossa paz, logo depois do golpe. Começaram as investigações, os rumores de prisões, as viagens súbitas de algumas pessoas para locais aludidos tão vagamente que não se sabia ao certo de nada. As entidades de que Maria Helena era militante, notadamente o grupo de conscientização, tinham sido denunciadas diversas vezes e se comentava que, a qualquer momento, se instauraria um ou diversos inquéritos policial-militares, para investigar as fartas denúncias de subversão, que, naturalmente, não poupavam nem a mim. (RIBEIRO, 2016, p. 138-139)

As investigações, as denúncias, os desaparecimentos e as fugas do regime compõem as representações do cenário de repressão instaurado pelos militares, e como o narrador participava das atividades do grupo de Maria Helena, caracterizada como militante e, portanto, contrária ao regime, ele se associa a esse sistema após uma espécie de reunião com o coronel Siqueira. Então, combina sua transferência para a capital, pois ainda precisava acertar contas com a mulher que o rejeitou, e sua participação nas ações do regime militar colaborariam para isso, tendo em vista que “a hipertrofia do Estado ditatorial lhe permitirá levar ao extremo, primeiramente como delator e em seguida como torturador, sua violência sem limite e seus projetos pessoais de vingança” (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 199). Para tanto, teve que esperar a liberação da transferência por parte da arquidiocese:

poucas vezes em minha vida atravessei um período aparentemente tão gratificante, porém na verdade um suplício, porque só pensava na minha transferência para a arquidiocese. E, veja você, quase emprego a palavra “tortura”, para descrever esse período. Mas não a utilizei porque [...] quero-a

para outros propósitos, que, se você não é tão burro quanto o tenho imaginado, pode certamente adivinhar. (RIBEIRO, 2016, p. 165)

Em um novo insulto direcionado ao leitor, o narrador parece utilizar a ironia para demonstrar sua satisfação com as novas possibilidades que a transferência lhe dará. Além disso, é interessante notar o uso que ele faz da palavra suplício em vez de tortura, que segundo ele será utilizada para outros fins. Acerca dos procedimentos de tortura é interessante destacar que o narrador elabora uma espécie de romantização dessa prática ao dizer que “há uma beleza especial na tortura, embora eu não possa explicar isto a você: ou você tem sensibilidade para isso, ou não tem, problema grotescamente seu” (RIBEIRO, 2016, p. 182). Além de romantizar ainda pondera que é necessário ter sensibilidade para apreciá-la, deixando cada vez mais claro o aspecto patológico de sua personalidade. Na sequência da narrativa, relata o momento em que solicitou ao coronel Siqueira para assistir às torturas:

Essas torturas tanto me atraíram que, logo depois da prisão do grupo [de Maria Helena], pedi para, na minha condição de Eusébio encapuzado, assistir a diversas delas, numa das quais o torturado morreu, o que não constituía problema, pois tínhamos os nossos cemitérios e coveiros especiais. Ah, que descobertas [...] que prazer misterioso me arrepiando desde as entranhas, em ver aquelas relações de amor entre os torturadores e os torturados, em ver como alguns cediam logo e outros resistiam até quase a morte ou ela própria. Havia uma ternura enviesada nas torturas, havia, ousou dizer, quase orgasmos, pelo menos em mim, que agora ansiava por também participar das sessões. (RIBEIRO, 2016, p. 183)

É impactante constatar como a vida não tem valor para o narrador, que simplesmente afirma que havia cemitérios e coveiros especiais para cuidar de um preso que foi assassinado durante o processo de tortura. Ademais, continua romantizando as truculências do regime ao discorrer sobre os prazeres causados pela observação do sofrimento provocado nos presos, caracterizando a relação entre torturador e torturado como um vínculo de amor, com ternuras enviesadas e quase orgasmos. Outro aspecto importante a ser destacado nessa citação é a utilização do codinome Eusébio, que etimologicamente significa “o piedoso”. Como o uso desse nome está condicionado ao contexto repressivo do regime militar (para assistir e/ou participar das execuções e torturas), fica estabelecida uma discrepância entre a significação do nome e o comportamento do narrador, cuja piedade reflete apenas mais uma de suas várias camadas de ironia. É evidente que o codinome não traz nenhuma novidade sobre o comportamento do narrador – que ainda continua sendo mau –, no entanto, podemos afirmar que nos momentos em que usa o codinome há uma potencialização e elevação dos níveis de

violência a patamares ainda não explorados, como as participações nos atos de tortura, por exemplo. O próprio narrador menciona sua consciência de uma vida dupla:

Antes, porém, de lhe contar o que aconteceu com Maria Helena, quero descrever a *minha vida dupla*, durante a qual muitas vezes me olhei, encapuzado, no espelho, e me chamei a mim mesmo de Eusébio. *Sei que era um, mas também era dois*. Era o padre vítima imperdoável da repressão, preso de tantos em tantos tempos, torturado e violentado como o pior dos vilões. E, ao mesmo tempo, era Eusébio, o encapuzado mais temível de todo aquele complexo, onde pouca gente sabia de minha dupla identidade e até o coronel Siqueira se comportava com grande deferência a mim. (RIBEIRO, 2016, p. 203, grifos nossos)

Assim como nos demais lugares por onde passou, o narrador consegue postos de liderança ao impressionar seus superiores e obter favores. Os termos destacados acima corroboram a ideia de que o narrador tinha consciência de sua vida dupla, ora como o padre que sofre a dura repressão do regime militar, ora como Eusébio, respeitado pelo coronel Siqueira em virtude das ideias apresentadas para torturar os presos. A confortabilidade com que ele encena o papel de Eusébio é um motivo a mais para confirmar seu caráter como narrador suspeito. Afinal, percebemos que ele sente prazer em dissimular, em criar um personagem, mesmo que para isso tivesse que propor que ele mesmo sofresse algumas torturas para conferir veracidade à sua posição como o padre perseguido para o regime: fica explícito que ele é capaz de qualquer coisa para sustentar suas máscaras.

De acordo com Olivieri-Godet (2009, p. 209), a novidade do romance de João Ubaldo Ribeiro, “em relação às narrativas ficcionais precedentes sobre a ditadura militar, é a maneira particular de considerar sua representação pelo ponto de vista exclusivo do torturador que leva à adoção de um tom cínico que expõe o desprezo pelo outro”. Prova disso são os argumentos que apresenta para justificar, de forma consistente, seu ponto de vista:

Sustento que a tortura, se levada às condições possíveis e se personalizada o suficiente, é um ato de amor. O gato, por exemplo, tem farpas no vergalho que arranham e fazem sangrar a vagina da fêmea [...]. Há insetos que se reproduzem com a morte ou ferimentos sérios nos parceiros. Tenho certeza de que, se pesquisasse bastante, acharia material suficiente para escrever um imenso tratado sobre o amor, a dor e a morte. (RIBEIRO, 2016, p. 204)

Os exemplos utilizados para sustentar o posicionamento de que a tortura é um ato de amor demonstram a boa retórica do narrador e, de certa forma, seu conhecimento enciclopédico, pois exemplifica sua ideia a partir dos casos que acontecem com gatos e insetos e estabelece um vínculo entre amor, dor e morte como se fossem indissociáveis, e que esse assunto poderia

ser objeto de um tratado caso ele pesquisasse um pouco mais. Além disso, é intrigante a utilização do vocábulo “personalizada” para qualificar a tortura, isto é, produzi-la de modo a afetar especificamente o torturado, intensificando ainda mais o resultado que deseja provocar.

Nesse sentido, dois exemplos de torturas personalizadas que foram realizadas pelo narrador podem ser citados: a de Peçanha e a de Maria Helena juntamente com o marido. Essas duas sessões de tortura marcam intensivamente o romance porque são executadas a partir de vontades pessoais do narrador. Conforme dito anteriormente, o primeiro foi assassinado através de uma hóstia envenenada, símbolo da ironia e da despreocupação do narrador em relação à sua função de padre, de modo que esse ato se torna terrivelmente perverso. Inclusive, esse foi um dos motivos que fez com que o narrador fosse considerado temível perante os demais torturadores, conforme mencionamos anteriormente, além de adquirir um respeito diferenciado por parte do coronel Siqueira. Vejamos:

Não sei que veneno era, pois tinha encomendado a hóstia especial ao coronel, somente com a recomendação de que fosse algo que agisse com rapidez. Talvez, pela reação de Peçanha ao gosto da casca de pão que lhe pus na boca, cianureto. Não sei. Só sei que ele engoliu o que lhe dei, revirou os olhos e me perguntou: – *O que foi que você me deu? – O corpo de Cristo – disse eu [...]*. (RIBEIRO, 2016, p. 191, grifos nossos)

A performance encenada pelo narrador após a pergunta de Peçanha traz para esse momento uma carga extremamente pesada de ironia, e para o leitor real essa passagem da narrativa pode provocar uma sensação indizível a partir da constatação de que a maldade do narrador não possui limites. Nesse caso, a personalização da tortura está voltada mais para o próprio torturador que se utiliza do “pão consagrado” para dar uma comunhão intoxicada a Peçanha, uma personalização que colabora para que a crueldade atinja patamares bastante superiores. De fato, a partir desse ato, temos a consciência absoluta de que ele se tornou o pior dos homens, como anunciou anteriormente. Segundo Olivieri-Godet (2009, p. 187), “as figurações múltiplas das violências impostas ao corpo relacionam-se com a inscrição, no universo romanesco, de um contexto social em que o sujeito totalitário é detentor de um poder que se traduz por formas bárbaras de apropriação do corpo”, e que se manifesta, principalmente, na cena de tortura de Maria Helena, tendo em vista que com ela o narrador tinha contas a acertar em função da rejeição vivenciada por ele:

Embora acabe de decidir, ao contrário do que esperava, não descrever pormenorizadamente algumas sessões de tortura, não posso deixar de falar do dia em que Maria Helena e o marido morreram depois de cerca de doze horas sendo submetidos a violência intensa, embora mais de caráter psicológico do

que propriamente físico. Da parte física cuidei eu, basicamente. (RIBEIRO, 2016, p. 206)

O narrador menciona que estuprou Maria Helena enquanto seu parceiro de tortura fez o mesmo com o marido, ilustrando umas das formas bárbaras de apropriação do corpo e com isso demonstrar todo o seu poder de decidir pela vida do outro. Retomando a ideia de personalização discutida acima, percebemos que a apropriação do corpo de Maria Helena revela os desejos do narrador em possuí-la para satisfazer um desejo sexual e, mais do que isso, mostrar o seu poder e controle da situação. Ao mesmo tempo, o estupro do marido ataca a virilidade masculina somado ao ato de ser obrigado a observar a esposa também sendo violentada sexualmente.

Por fim, o último aspecto a ser observado sobre a representação do regime militar diz respeito ao comportamento do narrador em relação ao farol localizado na ilha onde possivelmente mora. Ele explica que gosta de “lustrar os espelhos e fazer com que seu facho se espalhe irresistivelmente, numa ronda interminável sobre as águas. Não sei por quê, isso me dá tanto prazer que, às vezes, no alto da torre, passo horas enlevado, somente acompanhando o rodopiar lento e decidido dos fachos” (RIBEIRO, 2016, p. 13). Parece-nos que esse fragmento da narrativa denota a permanência em vigília constante por parte do narrador, como se ele ainda procurasse algo nas direções iluminadas pelos fachos de luz. É possível que sua atividade no farol lhe dê a sensação de continuar no controle de algo, em posição superior, como se fosse um reflexo de tudo o que ele viveu, especificamente durante sua colaboração com o regime ditatorial.

Sobre esse romance de João Ubaldo Ribeiro, Olivieri-Godet (2009, p. 198) afirma que “todos os elementos romanescos contribuem para a instauração de uma representação hiperbólica da violência”. Segundo ela, esses elementos seriam o contexto histórico do período ditatorial, o fato de o narrador caracterizar-se como o pior dos homens, e o caráter “violento de seu discurso que transforma o leitor em interlocutor privilegiado para melhor realçar o lugar que ele ocupa de vítima de um discurso autoritário”, um lugar que, potencialmente, se torna ainda mais aprisionador se levarmos em consideração que a forma do romance é o diário.

Entendemos que esse é um espaço propício por excelência para que o discurso autoritário do narrador mantenha-se firme, afinal, apenas a voz do diarista ocupa o espaço do texto, conforme abordaremos a seguir a partir da análise dos aspectos metaficcionais presentes na obra e dos comentários sobre o processo de escrita que é desnudado pelo narrador, além das questões relativas ao uso da escrita diarística, discussão que constitui a espinha dorsal desta tese, e como essa estratégia colabora para os propósitos do narrador.

1.2. Metaficção e escrita diarística

Em *Diário do farol*, desde o princípio até o seu desfecho, os registros diarísticos escritos pelo narrador ora abordam sua história de vida, ora apresentam comentários sobre o processo de escrita desses registros que constituem a obra, fazendo com que a própria narrativa tematize os procedimentos da criação literária. Por este motivo, consideradas como estratégias narrativas empregadas nesse romance, a escrita diarística e a metaficção foram agrupadas neste subtópico porque estão diretamente imbricadas na elaboração do diário que é mantido pelo narrador, o qual compartilha com o leitor sua experiência como escritor e contador de histórias, levando em consideração a imagem que deseja construir de si mesmo para esse leitor.

Com base nos postulados de Hutcheon (1984, p. 1), chamamos de metaficção – ou de narrativa narcisista, em referência à figura mitológica de Narciso que definha ao contemplar seu próprio reflexo – o texto ficcional em prosa que se configura como uma “ficção sobre ficção – ou seja, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ou identidade linguística³¹”. Diferentemente de outras narrativas que exploram as possibilidades de uma ilusão da realidade, “na metaficção [...] o leitor vive em um mundo em que é forçado a reconhecer como ficcional³²” (HUTCHEON, 1984, p. 07), tendo em vista que esse tipo de texto, geralmente, apresenta a consciência de que é um artefato literário que está sujeito às regras da ficção como, por exemplo, quando o narrador compartilha sua própria experiência de escrita daquilo que o leitor está lendo:

Aprendo a escrever a cada dia, é inegável que a prática traz muita segurança e termina por ser excelente professora. Continuo aprendendo. Não se pode ter cerimônia com o texto, tem-se que escrever o que vem à cabeça, eis que quem trabalha em excesso as palavras é um patente embusteiro narcisista. Não há o que complicar, é só escrever o que vem à mente, sem censura interna, outra estupidez inútil. (RIBEIRO, 2016, p. 166)

Esse reconhecimento do narrador enquanto escritor em constante aprendizado alinha-se com a perspectiva teórica adotada por Booth (1980, p. 171) quando trata dos tipos de narração e identifica a categoria dos “narradores conscientes de si próprios como escritores”, os quais têm a sua existência ficcional diretamente vinculada à metaficção. No trecho acima, além de ter a consciência de seu papel no ofício das letras, esse discurso do narrador adquire um caráter didático ao explicar como deve acontecer o processo de escrita e ainda adverte para o problema

³¹ No original: fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity.

³² No original: In metafiction [...] the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional.

do trabalho excessivo com a linguagem. Outro aspecto intrigante é a afirmação de que se deve escrever sem censura interna, como se ele próprio não tivesse um projeto de texto para o diário que escreve.

Na esteira dessa classificação de Booth, Culler (1999, p. 89-90, grifo do autor) menciona que “os teóricos falam de narração *auto-reflexiva* quando os narradores discutem o fato de que estão narrando uma história, hesitam sobre como contá-la ou até mesmo ostentam o fato de que podem determinar como a história vai acabar”. Sobre esse aspecto, já analisamos na seção que tratou dos diálogos entre narrador e narratário essa espécie de ostentação do primeiro em indicar constantemente que está no controle dos rumos da narrativa, além de discutir o modo como deve contar a história; além dos exemplos já apresentados, outros ainda serão discutidos para ilustrar as ocorrências de metaficção no romance ubaldiano.

Em suas discussões sobre a metaficção, Hutcheon (1984) destaca também que a constituição dessa estratégia narrativa agrega dois aspectos: a *mimesis* do produto e a *mimesis* do processo. O primeiro diz respeito à história contada: em *Diário do farol*, por exemplo, há uma trama narrativa que percorre a infância, adolescência e vida adulta do narrador protagonista; o segundo aspecto refere-se ao processo de construção do texto, de modo que a *mimesis* do produto se configure como o resultado da *mimesis* do processo, e que será o foco deste texto a partir desse ponto. No romance de João Ubaldo Ribeiro é possível identificar e destacar os comentários do narrador sobre a escritura do próprio romance, isto é, a construção da narrativa enunciada por ele, mas também algumas observações mais amplas que dizem respeito ao fazer literário de forma geral:

a realidade é, sim, muitíssimo mais inacreditável do que qualquer ficção, pois esta requer uma certa arrumação falaciosa, a que a maioria dá o nome de verossimilhança. Mas ocorre precisamente o oposto. Lê-se ficção para fortalecer a noção estúpida de que há sentido, lógica, causa e efeito lineares e outros adereços que integrariam a vida. Lê-se ficção, ou mesmo livros de historiadores ou jornalistas, por insegurança, porque o absurdo da vida é insuportável para a vastidão dos desvalidos que povoa a Terra. (RIBEIRO, 2016, p. 10)

É importante observar nesse trecho que, para persuadir o leitor a confiar naquilo que conta nos registros diarísticos, o narrador apresenta o argumento de que a realidade é mais inacreditável do que a ficção, a qual necessita de uma “arrumação falaciosa”, uma espécie de coerência interna que a realidade não teria, por exemplo. No entanto, é interessante salientar que o uso dessa expressão para falar da ficção entra em contradição com seu discurso: se o texto está consciente de seu *status* ficcional e ele menciona que esse texto exige uma arrumação

falaciosa, enganosa, como pode afirmar que seu conteúdo é verdadeiro? Esse questionamento revela, mais uma vez, as tramas do narrador suspeito que articula determinados discursos para enganar o leitor; na verdade, estamos diante de uma das muitas arrumações falaciosas que o narrador elabora durante a narrativa.

Ainda nesse trecho observamos que o discurso do narrador adquire uma característica ensaística sobre a teoria literária ao postular que a ficção requer, por exemplo, o recurso da verossimilhança, discussão que remonta a Aristóteles em sua *Poética clássica*. Enquanto um texto metaficcional, esse discurso ilustra a afirmação de que, “com a metaficção, [...] a distinção entre textos literários e críticos começa a desvanecer-se³³” (HUTCHEON, 1984, p. 16), tendo em vista que o espaço ocupado pelo texto no romance é compartilhado por elementos literários e teórico-críticos. Outro exemplo disso pode ser citado quando o narrador continua falando de si como escritor, mas também se refere a essa função de forma geral:

Mas, antes, me ocorre o que espero seja a última destas *observações preliminares*. Se eu fosse escritor profissional, teria possivelmente cuidado dela com mais eficácia, mas não sou escritor profissional e tenho até uma certa satisfação em deixar isto bem patente, *porque mostra que qualquer um pode escrever um livro, contanto que possua a tenacidade necessária. Não há nada especial em ser escritor de ofício; é a mesma coisa que ser carpinteiro, por exemplo – e me dá gosto murchar egos como quem esvazia balões*, embora reconheça que os verdadeiros artistas, no fundo de suas almas coquetes, saibam que não passam de *embusteiros a copiar disfarçadamente o que já se fez antes deles*. (RIBEIRO, 2016, p. 17, grifos nossos)

Observamos, nessa passagem, que o próprio narrador nomeia suas considerações a respeito do processo de escrita como “observações preliminares” e inicia uma espécie de dessacralização do ofício do escritor quando diz que qualquer pessoa pode escrever um livro, desde que esteja obstinado a fazê-lo, assim como ele está. A prova de que se trata de um discurso para desmitificar o papel do escritor é a afirmação de que lhe causa prazer murchar os egos, dizendo que os escritores, de forma geral, apenas copiam o que já foi feito. Esse comentário nos evoca uma reflexão feita por Hutcheon (1991, p. 166), em *Poética do pós-modernismo*, que diz: “na verdade, uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para seu leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância”.

A partir dessas considerações, entendemos que a significação de um texto pode ser processada a partir de outros textos anteriores, gerando uma cadeia intertextual na produção

³³ No original: With metafiction [...] the distinction between literary and critical texts begins to fade.

dos significados contidos nesses mesmos textos. No texto literário, por exemplo, é bastante frequente encontrar ressonâncias de outras obras, principalmente aquelas da tradição literária canônica, as quais costumam povoar algumas obras da literatura contemporânea. Embora o narrador condene esse processo de intertextualidade, ele também se vale de outros textos para construir sua narrativa, como por exemplo a referência à *Hamlet* que destacamos na introdução deste capítulo.

Ademais, o narrador também se detém especificamente ao processo de escrita da narrativa que elabora. Isso fica evidente quando diz: “o final da narrativa, porém, apesar de estar bem vivo, ardendo em minha cabeça como a chama de um maçarico, talvez seja algo que se precise omitir ou mudar” (RIBEIRO, 2016, p. 10). Esse fragmento revela que ele possui um projeto de texto para orientar-se na escrita, pois, apesar de poder mudar o desfecho, existe uma previsão para o desenrolar dos fatos. Ao mesmo tempo, apresenta-se novamente mais uma das contradições do discurso do narrador: apesar de ser evidente em várias passagens da narrativa que há um projeto de texto, em outros trechos ele menciona não saber em que ponto do livro está: “não sei dizer, embora anteriormente achasse que saberia, a que altura estou do livro” (RIBEIRO, 2016, p. 126). De todo modo, as evidências da existência de um projeto de escrita ilustram aquilo que Culler (1999) afirmou sobre os narradores que ostentam seu poderio sobre a narrativa, isto é, que tem o poder necessário para determinar os seus rumos. Para corroborar essa ideia, podemos convocar um outro fragmento: “tenho um compromisso com meu objetivo central e, portanto, deixo de lado as digressões, por mais tentadoras que sejam, e retorno ao cerne” (RIBEIRO, 2016, p. 131), o que confirma a ideia de um projeto de texto, tendo em vista que há um objetivo central previamente definido, e ele entende ser melhor abandonar possíveis distrações – como narrar momentos que não colaboram para o efeito que deseja provocar no leitor – e focar o que realmente precisa ser narrado. Para Patricia Waugh (1985, p. 2),

Metaficção é um termo dado à escrita ficcional que auto-conscientemente e sistematicamente chama a atenção para seu status como um artefato, a fim de colocar questões sobre a relação entre ficção e realidade. No fornecimento de uma crítica de seus próprios métodos de construção, tais escritos não só examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa, eles também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto literário ficcional³⁴.

³⁴ No original: Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.

A partir disso, entendemos que o narrador deixa explícita a autoconsciência do texto como um artefato literário, isto é, a consciência de que é um texto literário, renegando qualquer possibilidade de ilusão de realidade. Por si só, a estratégia metaficcional já desconstrói o jogo entre verdade e mentira que o narrador estabelece durante o romance, considerando que sua própria narrativa deixa evidente seu processo de construção entre lembranças e observações sobre como ela deve ser escrita, e principalmente pela existência do projeto de escrita conforme abordamos acima.

Ainda com base nessa citação, no que diz respeito às estruturas fundamentais da ficção narrativa, podemos resgatar a discussão que fizemos anteriormente sobre os diálogos que são dirigidos ao narratário, especificamente aqueles que refletem sobre a construção do suspense da narrativa, de como o narrador deve dosar e entregar determinados fatos da história narrada para provocar o leitor. De certo modo, falar sobre como o suspense deve ser construído em uma narrativa ficcional é abordar um aspecto dessa estrutura fundamental da narrativa, aspecto esse que não precisa obrigatoriamente estar presente em todos os textos desse tipo, mas que também faz parte do fazer literário.

De acordo com Hutcheon (1984, p. 138), na metaficção autoconsciente (a forma explícita de narcisismo) a figura do leitor está próxima daquilo que Gérard Genette chama de narratário – assim como também é denominado por Barthes (2011). Nessa perspectiva da teórica canadense, o leitor presentificado na narrativa é entendido como o destinatário do texto no nível da enunciação: “o leitor é, então, uma função implícita no texto, um elemento da situação narrativa. Não se refere a nenhuma pessoa real específica; o leitor tem apenas uma identidade diegética e um papel diegético ativo a desempenhar³⁵” (HUTCHEON, 1984, p. 139). Em *Diário do farol*, a criação do suspense e a encenação do controle da narração (com a dosagem do que será entregue ao leitor e em qual momento) encontra uma correspondência direta com a figura do ex-padre, tendo em vista que essa imagem controladora é construída por ele mesmo continuamente, seja nos diversos planos de vingança que ele empreende, seja na atuação como colaborador/torturador do regime militar. Além de estar nessa posição superior em todas essas situações, ele ainda estende seu poder para esse leitor virtual que é violentado e caracterizado como incapaz. Assim, “a metaficção explícita adiciona a dimensão da leitura como um processo paralelo à escrita como um ato criativo imaginativo³⁶” (HUTCHEON, 1984,

³⁵ No original: The reader is, then, a function implicit in the text, an element of the narrative situation. No specific real person is meant; the reader has only a diegetic identity and an active diegetic role to play.

³⁶ No original: Metafiction explicitly adds the dimension of reading as a process parallel to writing as an imaginative creative act.

p. 151), o que no romance de João Ubaldo Ribeiro se traduz em um movimento incessante de desqualificação do leitor ao mesmo tempo em que estabelece o narrador como um indivíduo apto para escrever seu relato. Nesse contexto, vale destacar que de acordo com a crítica literária Zênia de Faria (2018, p. 26), no capítulo “A metaficção revisitada: uma introdução (BIS)”, “uma das grandes diferenças entre a proposta de Hutcheon e as de outros teóricos é sua insistência na participação do leitor, como característica da metaficção”.

Destacamos ainda uma outra passagem em que a dosagem do que deve ser narrado fica evidente além de uma nova interpelação ao leitor-narratário:

Ao começar este relato, julguei que ele seria muito mais longo, porque dedicaria bastante tempo à minha vida no seminário, mas agora percebo que quase nada fará falta. De novo me alegro por não ser escritor profissional ou romancista escravizado à produção dos livros de que precisa para manter-se, porque alongaria em excesso a narrativa. Meu objetivo, que era desmistificar o seminário, já foi obtido e nem sei se seria necessário, em seu caso, principalmente se você foi, é ou tem alguma ligação com seminaristas. (RIBEIRO, 2016, p. 102)

O primeiro período desse fragmento comprova, mais uma vez, o projeto de texto do narrador. Percebemos que pode ter havido uma demarcação da extensão de páginas que seria ocupada por cada momento da história que ele queria contar. O segundo e o terceiro períodos deixam evidente o *status* autoconsciente do texto enquanto narrativa, tendo em vista que o narrador novamente convoca a figura do escritor profissional para hostilizá-lo e ainda comenta sobre o alongamento exagerado da narrativa. Depois, expõe seu objetivo vinculado à recepção da obra, isto é, os efeitos que ele desejava causar no leitor a partir do modo como ele constrói a narrativa e a imagem que projeta de si mesmo.

É por este motivo que Wenche Ommundsen (1993, p. 12), em *Metafictions? Reflexivity in contemporary texts*, explica que “a metaficção apresenta-se aos seus leitores com alegorias da experiência ficcional, chamando a nossa atenção para o funcionamento do artefato ficcional, sua criação e recepção, a sua participação nos sistemas de significação da nossa cultura³⁷”. No romance de João Ubaldo Ribeiro, o narrador compartilha com o leitor a sua experiência enquanto construtor de uma narrativa de ficção. E quando diz: “talvez, contudo, deva contar mais alguns últimos fatos, relevantes não propriamente por minha condição de seminarista, mas pelo meu propósito de inquietar você” (RIBEIRO, 2016, p. 103), ou ainda: “passarei a, letra por letra, pôr no papel o que você lerá a seguir, ou enfiará na lata do lixo” (RIBEIRO, 2016, p.

³⁷ No original: Metafiction presents its readers with allegories of the fictional experience, calling our attention to the functioning of the fictional artefact, its creation and reception its participation in the meaning-making systems of our culture.

17), ele chama a atenção para a ficcionalidade do texto que está sendo lido, pois revela que quer inquietar o leitor deliberadamente e ainda cria a ilusão de que a escrita está em processo. Nessa linha de raciocínio, é importante convocar a distinção feita por Hutcheon (1984, p. 23) acerca das duas formas de narcisismo:

As formas explícitas de narcisismo estão presentes nos textos em que a auto-consciência e a auto-reflexão são claramente evidentes, em geral explicitamente tematizadas ou mesmo alegorizadas dentro da "ficção". Na sua forma implícita, no entanto, este processo seria estruturado, internalizado, atualizado. Esse texto seria, de fato, auto-reflexivo, mas não necessariamente auto-consciente³⁸.

A partir disso, compreendemos que o romance *Diário do farol* faz uso de uma forma explícita de narcisismo, pois observamos que a narrativa está autoconsciente de sua ficcionalidade e ainda provoca reflexões sobre o próprio fazer literário, conforme apontamos anteriormente quando destacamos os comentários que envolvem o papel do escritor e a utilização da intertextualidade, além de outros exemplos que foram citados ao longo do trabalho. Outra ilustração desse aspecto pode ser observada no trecho abaixo:

Antes de sentar-me para escrever este livro, pensei em pesquisar datas, verificar cronografias e coisas assim, mas logo constatei que, para além de inútil, se tratava mesmo de uma armadilha e poderia fazer este texto ter efeitos opostos aos que pretendo. Não quero contar nenhuma parte da História, nego qualquer tentativa de “precisão histórica”, assim como devo insistir em que não tenho a mínima intenção de, ainda que indiretamente, fazer nenhuma “denúncia”. (RIBEIRO, 2016, p. 139)

Nesse outro comentário sobre o processo de escrita percebemos um alinhamento entre o discurso do narrador, quando afirma que não consegue se lembrar de datas, e sua atitude de não querer verificar as próprias datas dos eventos que narra, justificando que isso poderia gerar um efeito que ele não desejaria, principalmente em referência ao período histórico da ditadura militar. Ele insiste em salientar que sua obra não tem a intenção de denunciar nada – e o faz novamente nesse trecho –, daí a negação à precisão histórica, que ele nomeia como joio histórico:

Quanto mais ignoro o que para mim é joio histórico, mais faço um retrato eficaz como o que eu quero fazer, uma visão não fotográfica, mas impressionista, não um filme, mas uma sucessão de imagens, como nuvens

³⁸ No original: Overt forms of narcissism are present in texts in which the self-consciousness and self-reflection are clearly evident, usually explicitly thematized or even allegorized within the “fiction”. In its covert form, however, this process would be structuralized, internalized, actualized. Such a text would, in fact, be self-reflective, but not necessarily self-conscious.

trocando de contornos com os ventos, nada bem antes ou bem depois, nada de sequência, quando esta for, como quase sempre é, dispensável e até mesmo causadora de distorções. Impressionismo, é. Espero conseguir, mesmo que não supere certos limites difíceis. Desejo muitíssimo mais narrar a mim mesmo do que qualquer outra coisa, é minha narração verdadeira e vista por mim. (RIBEIRO, 2016, p. 141)

Nesse caso, levantamos a hipótese de que o joio histórico seja justamente a representação que o narrador elabora sobre o regime ditatorial, e o trigo, retomando a parábola bíblica, seria a imagem de si que ele deseja criar para o leitor a partir da narração dos eventos que foram selecionados e posicionados na trama narrativa em espaços previamente planejados. Além disso, esse fragmento da obra apresenta o modo como ele deseja construir a obra, especificamente o ponto de vista, quando afirma que pretende fazer uma visão impressionista que contraria, por exemplo, a estética realista. Ora, para quem faz questão de afirmar veemente que o conteúdo da narrativa é verdadeiro, estabelecer esse tipo de ponto de vista não auxilia na elaboração de um conteúdo honesto, como asseverou no primeiro registro diarístico. A ideia de uma sucessão de imagens como as nuvens trocando de contornos com os ventos pode ajudar a pintar um retrato (que é mais ou menos fiel, segundo ele mesmo afirmou anteriormente) de algo que pode mudar em instantes, que pode deixar de ser o que é para ser outra coisa, estabelecendo o recurso da dúvida. De acordo com Waugh (1985, p. 07):

A escrita metaficcional contemporânea é ao mesmo tempo uma resposta e uma contribuição para uma noção ainda mais profunda de que a realidade ou a história são provisórias: não mais um mundo de verdades eternas, mas uma série de construções, artifícios, estruturas não permanentes³⁹.

Desse modo, percebemos que a metaficção, utilizada como estratégia narrativa no romance de João Ubaldo Ribeiro, está coerentemente alinhada à personalidade do narrador e seu desejo de não construir verdades eternas, especificamente quando usa o exemplo do farol para advertir o leitor de que tudo depende do ponto de vista, de que não há algo essencialmente Bom ou Mau. De certa forma, *Diário do farol* estabelece um jogo entre o que é verdade e o que é mentira sem que seja possível determinar com precisão essas constantes na narrativa, principalmente se considerarmos que no desfecho o narrador enuncia a possibilidade de estar em um hospício, e não na ilha onde anunciou que morava.

³⁹ No original: Contemporary metafictional writing is both a response and a contribution to an even more thoroughgoing sense that reality or history are provisional: no longer a world of eternal verities, but a series of constructions, artifices, impermanent structures.

Atrelada à estratégia metaficcional, a forma do diário constitui uma técnica narrativa que estrutura todo o romance, e se considerarmos as teorias que tratam do diarismo⁴⁰, isto é, da escrita diarística, perceberemos que existem muitas atipicidades nos diários ficcionais em relação ao diário. De forma geral, o diário é caracterizado a partir de uma escrita fragmentária (PICARD, 1981; LEJEUNE, 2014; HESS, 2006; GIRARD, 1986; DIDIER, 1976), repetitiva (LEJEUNE, 2014), realizada dia a dia e próxima dos eventos registrados (GIRARD, 1986; LEJEUNE, 2014; DIDIER, 1976) e, sobretudo, livre de formas (PICARD, 1981; LEJEUNE, 2014; BLANCHOT, 2005; HESS, 2006; GIRARD, 1986; DIDIER, 1976). Sua única exigência, segundo a teoria, é a datação, a marcação do tempo (LEJEUNE, 2014; BLANCHOT, 2005; GIRARD, 1986; DIDIER, 1976) que é o foco principal da análise que realizaremos nesta tese, principalmente no capítulo 4.

Sobre a utilização diário como estratégia narrativa, Picard (1981, p. 119) afirma que:

Sua carência de forma, sua fragmentação, sua falta de coerência, o caráter provisório e espontâneo, suas formulações abreviadas, o feito de estar livre de ação, de contexto de barreiras estilísticas e de fronteiras temáticas, sua relação com o mundo, com a vida, todas essas propriedades do uso privado do diário [...] são vistas agora como procedimentos literários desejáveis, porque tais propriedades são as que fazem possível o discurso da obra e da “mentira” do ficcional.

Portanto, nosso objetivo a partir deste ponto é identificar os fatores que caracterizam a escrita diarística no romance *Diário do farol*, destacando as semelhanças e diferenças/atipicidades entre esse diário ficcionalizado e as teorias que tratam do diário, no intuito de analisar as contribuições da escolha desse gênero para estruturar a forma do romance, bem como quais são as implicações disso no projeto estético da obra, considerando a ligação entre essa forma e a construção do narrador-protagonista, e ainda entre a forma e o jogo de Verdade e Mentira estabelecido pelo ex-padre.

Entretanto, antes de destacar e analisar as atipicidades desse diário ficcional, é importante salientar que Barcellos (2004, p. 106) afirma, em sua dissertação de mestrado intitulada *Armadilhas para a narrativa: estratégias narrativas em dois romances de Carlos Sussekind*, que “o diário, como método narrativo, vem sendo observado com uma frequência curiosamente crescente no mercado editorial nas últimas décadas”. Considerando que o olhar desse pesquisador foi lançado à produção literária anterior a 2004, ano de defesa e publicação de sua dissertação, asseveramos que essa técnica narrativa ainda continua em um movimento

⁴⁰ Fenômeno social que representa o fato de escrever um diário. (HESS, 2006, p. 89)

crescente e vigoroso no mercado editorial brasileiro. Após 2004, considerando o intervalo de tempo entre esse ano e 2019, outros romances brasileiros são estruturados ou contém a forma do diário, conforme apontamos na introdução.

Para Barcellos (2004, p. 106) “a razão para a utilização mais freqüente desse tipo de estratégia narrativa pode encontrar uma resposta na primeira impressão que surge quando se está diante de um texto como esse: trata-se de um relato sincero, autêntico, sobre a vida privada de uma pessoa”. Nesse sentido, o pesquisador ainda explica que o diário ficcionalizado, por ser uma escrita da intimidade, pode criar a ilusão, isto é, encenar a existência de registros com informações torpes, que não são usuais e que não são socializadas com outras pessoas. É por isso que o pesquisador afirma também que “ler um diário é olhar pelo buraco da fechadura, é testemunhar a dor e o prazer que fazem da existência humana uma contradição ambulante”.

Apenas à primeira vista, no primeiro contato, o romance de João Ubaldo Ribeiro subverte essa percepção ao nomear a obra como sendo um diário de um farol, pois o título não indica a revelação da vida privada de uma pessoa, mas de um espaço: “Eu já dei o título, é como ficará, está perfeito. É um diário e o diário de um farol, o qual chamo de Lúcifer, como também já disse” (RIBEIRO, 2016, p. 129). Entretanto, ainda no primeiro registro diarístico o leitor é apresentado aos motivos dessa nomeação, tendo em vista que o farol representa um discurso contundente que é sustentado pelo narrador e que já comentamos em seções anteriores: o farol pode ter um significado diferente para cada pessoa, e endossa o posicionamento do protagonista a respeito do dualismo Bem x Mal. Além do mais, a impressão que não se trata de um diário do farol é desconstruída.

Ainda no primeiro contato, o leitor pode se deparar com uma outra sensação de estranhamento: os registros não estão atrelados a nenhuma data, sendo que até para o senso comum está convencionado que o início de um registro diarístico é a inscrição de uma data, e a teoria que trata desse tipo de escrita também é severa ao vincular o diário a essa marcação temporal. Em *Diário do farol*, os 32 registros diarísticos, dispostos em tamanhos irregulares considerando a extensão de cada um deles, são separados por espaços duplos e não contém nenhuma numeração, e a explicação para a ausência dessas datas é exposta pelo próprio narrador ao caracterizar-se como um “cretino cronográfico”:

Não, não tenho certeza e a exatidão com que prometi expor os fatos me obriga a dizer que, dessas lembranças em diante, *tudo se mistura um pouco no tempo*. Até hoje sou assim e *não sei se nasci desse jeito, ou fiquei desse jeito devido aos acontecimentos de minha infância*, mas sou um peculiar cretino cronográfico, tenho dificuldade em lembrar anos e datas e em saber a correta sucessão de muitos eventos. (RIBEIRO, 2016, p. 23, grifos nossos)

No nível da intriga romanesca, em relação à forma literária do diário, temos a justificativa para a ausência de datação dos registros desse diário. É interessante observar que o narrador expressa que pode ter nascido assim, sem se lembrar das datas ou essa característica pode ter sido desenvolvida a partir dos traumas da infância (e da adolescência), projetando no diário uma espécie de imagem de autocomiseração para ser visto como vítima dos eventos que aconteceram durante a sua vida. Isso, de certo modo, justificaria também todos os atos de vingança cometidos, como se esses traumas tivessem a responsabilidade por tudo. Ao mesmo tempo, entendemos também que a ausência de datação impossibilita a verificação da veracidade da matéria narrada; não há alternativa, a não ser acreditar (desconfiando) nas palavras do narrador:

Como já disse, sou um cretino cronográfico, nunca sei a data de nada e tenho dificuldade em determinar se algo aconteceu antes ou depois de outro algo. De resto, tenho lembranças coerentes e exatas do tudo o que aconteceu nesse período, e devo apresentar a narrativa na ordem que sua natureza impõe e não de acordo com qualquer arcabouço pseudológico, não tenho esse compromisso. Não tenho compromisso nenhum, aliás, a não ser comigo mesmo e com minha mãe, que jamais me desamparou. (RIBEIRO, 2016, p. 137-138)

Apesar de termos mostrado algumas evidências de que o narrador escolhe a ordem em que pretende narrar cada evento, nesse fragmento da narrativa ele destaca que a narrativa está sendo apresentada na ordem em que sua própria natureza impõe, como se não houvesse interferência ou condução de sua parte. Além disso, outra vez o narrador estabelece um discurso contraditório quando afirma que não sabe a data de nada, mas tem lembranças coerentes e exatas do que aconteceu. Segundo Lejeune (2014, p. 302), “os únicos traços formais invariáveis” do diário são “a fragmentação e a repetição. O diário é, em primeiro lugar, uma lista de dias, uma espécie de trilho que permite discorrer sobre o tempo”. Sobre isso, entendemos que o romance de João Ubaldo Ribeiro continua sendo um trilho, na medida em que discorre linearmente sobre os fatos sem, no entanto, apresentar datas. Sobre a linearidade do tempo e a repetição, trataremos posteriormente nessa seção.

Conforme destacam as teorias sobre a escrita do diário, a importância da data no registro diarístico se deve ao fato de que se espera que a escrita desse gênero seja feita diariamente, e a data, de certa forma, ancora esses eventos num momento preciso no tempo. Considerando ainda que o diário não possui uma forma definida, a datação é um dos fatores que caracterizam fortemente esse tipo de escrita. Hess (2006, p. 91, grifos do autor) explica que o “o diário é

redigido dia a dia. [...] em geral, contrariamente à história de vida ou às memórias, esta forma de escrito pessoal é escrita no presente. Mesmo com uma pequena diferença de tempo, escreve-se sempre no momento mesmo onde se vive ou se pensa”. A partir disso, percebe-se que a datação seria um modo de verificar se os eventos são relatados sem um distanciamento muito longo do tempo em que eles ocorreram.

Para Didier (1976, p. 23), “a datação pode parecer indispensável para aqueles que o diário é o próprio sinal de inserção no tempo e, novamente, um meio de escapar do esquecimento, das imprecisões da memória. [...] Outros diaristas, pelo contrário, mostram uma completa indiferença à cronologia⁴¹”. Ou seja, essa crítica literária relativiza a inscrição da data de acordo com as intenções do autor do diário, especialmente quando há o desejo de fixar um dado momento em uma data específica para impedir o esquecimento ou os lapsos da memória. No caso do ex-padre e do narrador e narradora dos romances que são analisados nos capítulos seguintes, não há a preocupação em fixar o relato dos registros diarísticos em uma data específica. Como já dissemos, o que lhe interessa é contar seus feitos e exaltar a grandiosidade deles de acordo com sua percepção. A respeito da inscrição de datas no diário, Raoul (1999, p. 52, grifos nossos) explica que

uma vez estabelecida a ilusão da forma intimista em uma obra romanesca, *as convenções do diário podem ser mais ou menos abandonadas ou pelo menos atenuadas* [...]. O título das entradas é o sinal mais imediato da forma do diário e seu uso muitas vezes não vai além de uma indicação sucinta de tempo e de lugar [...]. Seu grau de precisão no diário fictício varia consideravelmente. *A única condição é dar a impressão de uma relação mais ou menos regular e fragmentada*. Pode não haver indicação de data ou local, mas apenas uma apresentação gradual do cenário e indicações intermitentes sobre a frequência das entradas [...]. As entradas podem ser numeradas em vez de datadas⁴².

Portanto, quando o romance (e a ficção, de modo geral) estiliza o diário, nos termos de Bakhtin (2010), não há o estabelecimento de um compromisso que imponha a utilização de todas as convenções de um diário; elas podem ser flexibilizadas de acordo com a proposta de cada romance. Embora a inscrição da data seja responsável por evidenciar a regularidade da

⁴¹ No original: La datation peut sembler indispensable à ceux pour qui le journal est le signe même de l’insertion dans le temps, et, encore, un moyen d’échapper à l’oubli, aux inexactitudes de la mémoire. [...] D’autres diaristes, au contraire, affectent une totale indifférence à la chronologie.

⁴² No original: Une fois établie l’illusion de la forme intimiste dans une œuvre romanesque, les conventions du journal peuvent être plus ou moins abandonnées ou au moins atténuées [...]. Le titre des entrées est le signe le plus immédiat de la forme du journal et son utilisation ne va souvent pas plus loin qu’une indication succincte de temps et de lieu [...]. Son degré de précision dans le journal fictif varie considérablement. La seule condition est de donner l’impression d’une relation plus ou moins régulière et fragmentaire. Il se peut que l’on n’ait aucune indication de date ou de lieu, mais seulement une présentation graduelle du cadre et des indications intermittentes sur la fréquence des entrées [...]. Les entrées peuvent être numérotées plutôt que datées.

escrita e também para colaborar com a instauração do recurso da fragmentação, tal recurso não depende exclusivamente da data para existir, tendo em vista que a transversalidade da escrita diarística apontada por Hess (2006, p. 92) também pode auxiliar na construção da fragmentação da narrativa a partir da enunciação de acontecimentos diferentes em um mesmo diário.

Hess (2006, p. 91) menciona também que os registros podem conter “a espontaneidade e eventualmente a força dos sentimentos, a parcialidade de um julgamento, enfim, a falta de distanciamento”. Diferentemente disso, no diário ficcionalizado de João Ubaldo Ribeiro, a escrita não é realizada no presente dos fatos: depois de vivenciar todos os eventos que conhecemos a partir da leitura da obra é que o narrador escreve sobre o seu passado. Portanto, não há espontaneidade em seu relato, principalmente quando levamos em conta o projeto de escrita revelado por ele no primeiro registro e a discussão que fizemos sobre seu caráter suspeito no ato de narrar.

Ao mesmo tempo, a ideia de parcialidade do julgamento é bastante presente, tendo em vista a natureza monódica de seu discurso que “instaura uma voz única que se dirige a um leitor mudo. A palavra do narrador-protagonista é uma maneira de assegurar seu domínio sobre o leitor: ele tem o poder de dizer” (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 200). Nesse sentido, a forma do diário inserida na estrutura do romance colabora diretamente para a existência desse tipo de discurso, ou seja, a escrita diarística como estratégia narrativa possibilita que apenas a voz do narrador-protagonista seja ouvida e, por este motivo, ele diz o que quer, faz as ameaças que acha necessárias, violenta o leitor e estabelece uma trama bem orquestrada com as palavras para ludibriar o leitor; e faz tudo isso sem interrupções de qualquer natureza, pois criou um espaço legítimo para fazer o que bem entender.

Ainda sobre o início do diário é importante mencionar que, geralmente, conforme aponta Lejeune (2014, p. 310), “o começo de um diário é quase sempre destacado: é raro que se comece sem dizê-lo; demarca-se de uma maneira ou de outra esse novo território de escrita”. No romance ubaldiano, percebemos que o primeiro registro do diário foi dedicado a uma espécie de preparação do leitor para a matéria que será narrada. O narrador-protagonista fala um pouco sobre si, de sua personalidade e do lugar onde vive. Além disso, demonstra também que sabe da presença de um tu, o narratário, e compartilha seu processo de escrita da narrativa, chamando essas anotações iniciais de observações preliminares, e finaliza essas observações do primeiro registro diarístico dizendo:

E assim concluo este preâmbulo já tão alongado, embora, depois de o reler pelo alto, perceba que é necessário e mesmo imprescindível e, mais agradável ainda, aparentemente sem nexo para as almas simples. [...] Não pretendo

mudar nada no mundo. Pretendo, aliás, contribuir para deixá-lo como está, ele é perfeito. Parei para rir, antes de terminar este parágrafo. (RIBEIRO, 2016, p. 19)

Conforme já destacamos em outra seção deste capítulo, essa passagem da narrativa demonstra mais uma vez as manifestações de violência contra o leitor, especialmente aquele que não tem a competência necessária para ler os registros constantes no romance, o leitor que o narrador caracteriza como “de alma simples”. Ademais, o humor e a ironia encontrados no final desse trecho revelam, já no início da narrativa, o caráter debochado do narrador, que faz questão de contar que parou para rir antes de finalizar a escrita do registro.

Além da datação, outro aspecto que caracteriza o diário é sua escrita fragmentária, uma das marcas estilísticas desse tipo de escrita. No entanto, o que observamos em *Diário do Farol* é uma aparente linearidade na narração dos eventos contados pelo narrador-protagonista. Quando ele fala sobre sua história de vida os fatos são narrados na ordem em que aconteceram. Nesse contexto, os relatos da infância até a ordenação do narrador são apenas entrecortados por registros que comentam o processo de escrita do diário. Assim, fica evidente que a *mimesis* do produto obedece a uma sequência linear que é interrompida, casualmente, pelos registros constituem a *mimesis* do processo. Então, não seria o caso de uma fragmentação, mas de interrupção.

De acordo com Olivieri-Godet (2009, p. 199), “a escolha de imitar a narrativa autobiográfica determina o uso da primeira pessoa, o que pressupõe que o narrador-protagonista fará confissões íntimas. Isso permite evitar o distanciamento da narração dos fatos cruéis e excessivos evocados pelo narrador-protagonista”. Nesse contexto, como a autobiografia pode se manifestar por meio de diários, cartas, memórias e confissões, por exemplo, entendemos que a forma do diário potencializa ainda mais a presença de confissões íntimas, tendo em vista que os demais gêneros autobiográficos, deliberadamente, podem possuir destinatários mais ou menos definidos, principalmente as cartas, e podem também ser comumente destinados à publicação. Em *Diário do farol*, o diário do ex-padre funciona como uma confissão de seus crimes para o leitor, assim como ele relatou tê-los confessado para seu pai quando ele estava em seu leito de morte.

A escrita diarística faz parte da encenação de uma intimidade muito peculiar que será revelada para o leitor, uma peculiaridade que talvez não pudesse ser conseguida com uma carta, por exemplo. O gênero diário, na narrativa, pode criar a ilusão de desnudamento do diarista, o espaço em que ele se abre sem reservas. Nesse contexto, embora tenhamos discutido as armadilhas do discurso suspeito do narrador, é possível destacar algumas passagens em que ele

de fato revela a sua intimidade, porque na maioria dos registros temos a impressão de que se trata de apenas manipular o narratário, o que não exclui, é claro, que essa aparente intimidade revelada também seja suspeita. O primeiro caso que destacamos é a revelação sobre as conversas com a mãe falecida:

E, desse dia em diante, mesmo não havendo chuva ou vento forte, a qualquer hora em que estivesse sozinho, a voz de minha mãe me acompanhava [...]. Ao contrário do que seria de esperar-se, achei tudo aquilo perfeitamente natural, não me espantei e *mantive segredo absoluto até hoje*. Normalmente, eu não falava nada a ela, mas, quando falava, sentia que ela me escutava e, embora talvez não se possa dizer que efetivamente conversávamos, convivíamos quase como quando ela era viva. (RIBEIRO, 2016, p. 41-42, grifos nossos)

Nesse registro percebemos uma característica da intimidade referente aos diálogos com mãe que foi vítima de um acidente em um passeio a cavalo. Esse segredo sobre as conversas com a mãe só foi revelado no diário, tendo em vista que ele menciona que essa informação sigilosa foi mantida até o presente da escrita do diário. Isso encena aquilo que Barcellos (2004) apontou sobre olhar pelo buraco da fechadura para descobrir segredos de outrem. Assim, o próprio texto entrega para o leitor porções de verdade, na visão do narrador. Depois desse, o segundo caso que destacamos refere-se à paixão do narrador por Maria Helena. Embora ele, enquanto seminarista, afirme em dois momentos da narrativa que não se apaixonou por Maria Helena – nas páginas 102 e 110 –, na sequência da história ele diz: “Claro, claro, só podia ser aquilo, minha *paixão me cegara* para o que saltava à vista. Ela era noiva, tinha um futuro assegurado” (RIBEIRO, 2016, p. 114, grifos nossos).

Após negar, a confissão de que realmente estava apaixonado por Maria Helena pode ser comprovada ainda quando ele diz que “não queria comer, tinha surtos de angústia dolorosíssimos, não conseguia prestar atenção a nada, passava horas chorando ou quase chorando – tinha certeza, enfim, de que estava apaixonado pela primeira e, para mim, definitiva vez” (RIBEIRO, 2016, p. 115). Nesse caso, ele revela uma intimidade que só foi dita para a própria Maria Helena, mas não diretamente com essas palavras. Ainda assim, quando ele propõe largar a batina e o seminário para casar-se com ela, fica evidente, de certa forma, a paixão que sentia por ela. Afinal, ele estava disposto a transformar radicalmente a sua vida em função da jovem moça. Nesse sentido, parece-nos que os registros diarísticos auxiliam o narrador a refletir sobre seus sentimentos, sobre o que ele de fato sentia em relação a Maria Helena. A escrita diarística atua, dessa forma, como uma encenação de autoanálise, pois não podemos nos esquecer de que o diário foi escrito posteriormente, então, não é possível que essa autoanálise tenha acontecido no momento em que os fatos aconteceram.

Isso nos remete às funções da escrita diarística elencadas por Lejeune (2014, p. 302-306). Segundo ele, o diário pode ser útil para conservar a memória, sobreviver, desabafar, conhecer-se, deliberar, resistir, pensar e escrever, de modo que uma análise de qualquer registro diarístico permite que uma ou mais funções possam ser identificadas. No entanto, esse tipo de análise no diário ficcionalizado deve ser feita com bastante cautela, principalmente em nosso objeto de estudo neste capítulo, considerando que o narrador do romance ubaldiano foi declarado suspeito a partir das discussões que fizemos. Portanto, qualquer função que seja identificada nesse romance é apenas uma encenação desse narrador.

Nessa perspectiva, podemos atribuir aos registros do narrador-protagonista da obra *Diário do farol* as seguintes funções: escrever, que está diretamente ligada à necessidade de contar a sua história, tendo em vista que ele afirma várias vezes durante a narrativa o seu objetivo de relatar suas memórias justificando que o diário foi pensado com essa finalidade. Há um aparente narcisismo em contemplar a própria escrita, os próprios feitos grandiosos. Barthes (1988, p. 360) já dizia que escrever um diário é “uma espécie de apego narcisista”. Desabafar é uma outra função que pode ser percebida, pois o narrador-protagonista é bastante antissocial, e o diário seria uma válvula de escape para contar os segredos guardados, sem contar que a projeção de um narratário supriria, de alguma forma, essa ausência de contato com outra pessoa, para criar a ilusão de que ele não está sozinho e, conhecer-se, levando em consideração o exercício de autoanálise que destacamos acima. Inevitavelmente, a função de conservação da memória também pode ser percebida a partir do momento em que o narrador inscreve suas lembranças e o diário passa a ser o repositório delas.

Com toda a certeza, a função de deliberar não poderia ser atribuída a esse diário porque a narração foi realizada posteriormente ao acontecimento dos eventos relatados pelo narrador; logo, a escrita diarística não possibilitou nenhum tipo reflexão que motivasse depois alguma decisão. Isso é diferente do caso em que ele declara que estava apaixonado por Maria Helena, pois é possível que, embora não soubesse na época dos fatos, escrever suas memórias pode ter colaborado para que ele entendesse seus próprios sentimentos. A respeito dessa narração distanciada do acontecimento dos eventos, é importante destacar que Raoul (1999, p. 13), ao definir o diário ficcional, menciona que nesse tipo de ficção o narrador deve estar *in medias res*. Isso colabora para que haja a simulação/encenação de uma escrita em processo e relativamente próxima dos fatos contados pelo narrador. Porém, no romance de João Ubaldo Ribeiro, o ex-padre subverte essa regra aparente para se posicionar em um momento temporal distanciada que lhe permite elaborar melhor suas memórias, diferentemente de uma situação em que os eventos são registrados proximamente ao tempo em que ocorreram. O presente da

narrativa é o tempo futuro em relação aos eventos do passado, e isso mostra ao leitor que o ex-padre não foi punido por nenhum de seus crimes. O fato de que houve tempo para maturar suas memórias é outro fator que pode ser arrolado na lista de argumentos que colocam a narração dele sob suspeita.

Todavia, salientamos novamente a cautela necessária para a análise dessas funções do diário em registros escritos por um narrador suspeito, pois a própria estratégia narrativa pode ser uma encenação. Portanto, para possibilitar uma análise mais apropriada para esse caso em que a teoria sobre o diário se mostra instável, pensando nos diários ficcionalizados, propomos a criação de uma nova função para a escrita diarística: manipular. Essa função poderia ser aplicada a partir da existência de um narrador que utiliza estratégias narrativas e recursos linguísticos variados para criar uma máscara, uma outra imagem de si para o leitor (ou para as demais personagens da narrativa), e ainda pode ser potencializada nos casos em que for verificada a existência de um narrador suspeito, a partir da identificação e análise das armadilhas discursivas e contrariedades manifestadas na matéria narrada.

Ao nosso ver, essa nova função adapta-se perfeitamente bem ao discurso enunciado pelo narrador diante de tudo que analisamos até esse ponto, tendo em vista que ele mascara suas reais intenções ao se projetar como uma pessoa boa diante da família, dos colegas seminaristas e padres, e da paróquia que assume após a sua ordenação, além de estabelecer outro nível de mascaramento a partir do codinome Eusébio em sua colaboração com o regime ditatorial; ele viveu e vive sob o signo da dissimulação, que está manifestada até em seu estilo de escrita.

Para dar força a essa proposta de uma nova função para a escrita do diário ficcionalizado, a partir do que já foi definido por Lejeune (2014) ao tratar do diário, é importante enfatizar que essa função não estaria restrita apenas ao romance *Diário do farol*. Por exemplo, na obra *Diário de um fescenino* (2003)⁴³, de Rubem Fonseca, podemos afirmar que a função “manipular” também se adequa aos registros diarísticos escritos pelo personagem Rufus, que se esforça para criar uma outra imagem de si a partir da escrita do diário, tanto para o leitor como para as mulheres com as quais se relaciona durante a narrativa.

Após tratar das funções da escrita diarística abordaremos adiante um outro aspecto que diz respeito ao diário: não há previsão de reelaboração do texto nesse tipo de escrita. Lejeune (2014) explica que se os registros forem modificados perde-se a autenticidade do momento. Embora a autenticidade não seja um objeto de análise de um diário ficcionalizado, identificamos que o narrador do romance ubaldiano comenta sobre as possibilidades de alteração da escrita

⁴³ Em “Diário, ensaio ou romance? A ficção como artifício em *Diário de um fescenino*, de Rubem Fonseca”, Flávio Camargo (2014) trata da escrita diarística desse romance como estratégia narrativa aliada à “dicção metaficcional”.

que ele realizou em registros anteriores, pois diz “eu queria avaliar o que já fiz”, no entanto, depois relata “não vou corrigir nada, até porque não está mal escrito” (RIBEIRO, 2016, p. 126). A partir disso, deixa evidente para o leitor que não vai corrigir nada porque o texto está bem escrito, destacando sua capacidade para escrever/narrar.

Em outros dois momentos, ele diz que “ia cortar estas últimas linhas deste trecho, porque *via que estava entrando em delírio, no bom sentido [...]* Mas não corto nada” (RIBEIRO, 2016, p. 202, grifos nossos), e que “não vou reescrever nada do que já está no papel, nem fazer emendas, cortes ou outras alterações” (RIBEIRO, 2016, p. 128), evidenciando a continuidade das afirmações de que não faz alterações no texto e ainda rejeita qualquer possibilidade de ter um delírio que atrapalhe a tarefa que está desempenhando, como se os seus delírios fossem criativos, importantes para os propósitos da narrativa. Todavia, mesmo destacando as qualidades de seu texto, ainda continua apontando alguns defeitos:

Vejo certos defeitos nas páginas precedentes mas, em vez de reescrevê-las, apenas aponto esses defeitos, que pilhei a tempo de contê-los, mas que talvez hajam posto sal na narrativa, embora este não seja o meu intento. Não estou escrevendo um romance, mas realizando um projeto pessoal de cujas intenções e motivações já lhe dei alguma ideia. (RIBEIRO, 2016, p. 126-127)

Nesse trecho duas questões merecem destaque: embora o narrador assevere que não está escrevendo um romance, já destacamos anteriormente por meio de ilustrações a partir de fragmentos da obra que a própria narrativa está consciente de seu caráter ficcional, o que desconstrói essa negação que apontamos acima. Em segundo lugar, é importante salientar essa reiteração constante de que o texto não será alterado por ele. Essa insistência representa uma outra característica do diário indicada por Lejeune (2014, p. 302): a repetição, que ele considera um traço invariável desse tipo de escrita ao lado da fragmentação. No romance em análise percebemos que os comentários sobre o processo de escrita são bastante repetitivos, pois o narrador demonstra, por várias vezes, que tem os rumos da narrativa sob suas mãos, violenta o leitor repetidas vezes, e ainda afirma frequentemente que está contando a verdade. Nos fragmentos que destacamos acima, ele menciona reiteradamente que não vai reescrever o texto, sustentando seu ego como um bom escritor, pois como explicamos na página anterior, ele ostenta que seu texto está bem escrito, o que também podemos observar no trecho abaixo:

Faz dois dias, parei de escrever este livro, que, aliás, tem saído bem menos dificultoso do que eu imaginava antes, no que desmistifico mais um pouco a suposta possessão dos escritores pelas musas, ou a necessidade de aptidões especialíssimas para escrever um livro. Além disso, aprende-se com a prática, pois já me sinto bem mais à vontade agora e sei que é só uma questão de

continuar pondo papel na máquina e datilografando, que tudo se conclui a contento. (RIBEIRO, 2016, p. 126)

Quando analisamos o caráter metaficcional da narrativa, mostramos que o narrador teceu alguns comentários sobre o fazer literário e sobre o papel do escritor, principalmente para dessacralizar o ofício das letras. No trecho acima fica em evidência uma espécie de continuação da desmitificação do escritor quando o narrador ironiza a necessidade de inspiração (em referência às musas, que eram tradicionalmente invocadas nos poemas épicos) ou qualquer modo especial para escrever o texto. Para ele, a escrita é um processo em que se aprende praticando. Prova disso é a afirmação de que já se sente mais à vontade para escrever, embora não tenha comentado que em algum momento passou por situação de dificuldade em relação à escrita, a não ser no desfecho da narrativa, conforme discutiremos posteriormente. Ademais, esse trecho também revela que o suporte utilizado pelo narrador para escrever os registros do diário são as páginas em branco que depois são alimentadas pela máquina de datilografia.

Na sequência da narrativa, o narrador-protagonista menciona ainda a justificativa para nomear sua obra como um diário apoiado em sua periodicidade de escrita dos registros:

Não creio nem mesmo que vá falar sobre o farol onde hoje me encontro e que uso para título destas páginas. Na verdade, elas são um diário mesmo, pois me sento aqui todas as tardes, às vezes à noite também, para escrever. E não deixa de ser o diário do farol, porque o farol, já disse eu no começo do que acabo de reler, conota uma infinidade de imagens e símbolos, dos mais triviais aos mais escondidos no fundo da consciência. (RIBEIRO, 2016, p. 128-129)

Apesar de ter nomeado a narrativa como um relato por várias vezes, nesse momento ele enfatiza veemente que se trata de um diário, levando em consideração que se senta diariamente para escrever, com exceção dos dois dias em que mencionou não ter escrito nenhum registro. Além disso, ele também nomeia a narrativa como diário por afirma que se senta para escrever diariamente, o que caracterizaria, de acordo com sua visão, esse gênero. Como não há datação, não é possível verificar; logo, pode ser que de fato ele não tenha escrito, como também pode ser que essa seja mais uma armadilha do arsenal de dissimulações que ele possui. Como ele constrói um discurso monódico a partir do diário, ele deixa claro que nomeou o relato como diário porque essa é a sua vontade, e não há ninguém que consiga invadir esse espaço para contradizê-lo, demonstrando outro exemplo do seu discurso autoritário. Nesse contexto, ainda é interessante retomar a discussão sobre a simbologia do farol e sua relação com a forma do diário. Se ele diz que o farol existe para cada um de uma forma diferente, seria legítimo levantar a hipótese de que o diário, caracterizado por ser livre de formas, também pode existir

igualmente diferente para cada um, dependendo de seu ponto de vista? Parece-nos que a própria natureza do diário favorece essa reflexão que aponta para a liberdade de construção da escrita diarística sem modelos pré-definidos.

O último aspecto que analisaremos em relação à escrita diarística é o encerramento do diário. Embora a escrita do diário pressuponha “a intenção de escrever pelo menos mais uma entrada que, por sua vez, convocará a seguinte, e assim sucessivamente” (LEJEUNE, 2014, p. 312-313), de acordo com esse teórico francês (2014, p. 311) o fim do diário pode ser determinado por: a) interrupção; b) destruição; c) releitura; d) publicação. Para ele, “o fim escapa em geral à observação e, com isso, escapa também à reflexão, por duas razões bastante perturbadoras: porque não é praticamente nunca previsto no texto [...] porque, muitas vezes, o fim faz com que *não haja mais texto*” (LEJEUNE, 2014, p. 311-312, grifo do autor). No caso do diário ficcionalizado que ora analisamos, no caminho para o desfecho do romance o encerramento do diário começa a ser anunciado pelo narrador: “mas conto a história, que já suspeito estar no fim, porque foi a isto a que me propus” (RIBEIRO, 2016, p. 189), evidenciando que já havia uma previsão de término.

Ficou claro, desde o princípio, que o diário foi utilizado apenas para narrar uma história específica, sem pretensão de acompanhar inteiramente a vida do personagem, isto é, os momentos posteriores ao abandono de suas funções enquanto torturador. Após o desligamento do regime, as únicas informações que temos são aquelas que apontamos ao traçar uma espécie de perfil do narrador no início do primeiro subtópico. No entanto, é necessário ressaltar que, para a permanência da coerência interna da obra, acompanhar os eventos que se desenrolaram após o término de suas funções como torturador poderia desconstruir uma série de dúvidas que foram plantadas pelo narrador, como o fato de ele enunciar a narrativa do farol ou de um hospício, como ele mesmo afirmou. Para a estratégia narrativa, não seria interessante continuar relatando os eventos porque a continuação poderia não conseguir sustentar o caráter duvidoso do discurso do narrador, tendo em vista que o final da narrativa abre espaço para várias indagações por parte do leitor.

Em suas observações e reflexões sobre o fim do diário, Lejeune (2014, p. 312, grifos do autor) elenca três significações em torno da ideia de finalização da escrita diarística: “o fim como *horizonte de expectativa* [...] o diário é vivido como escrita sem fim; o fim do ponto de vista de sua relação com a finalidade, ou antes com as *finalidades* possíveis do diário [...] o fim como *realidade*, o diário confrontado com a morte [...] de seu autor”. Diante do que já explanamos, fica explícito que a segunda significação se adequa à narrativa de João Ubaldo Ribeiro, tendo em vista que o diário foi iniciado já com uma finalidade pré-determinada. Isso é

o que Lejeune (2014, p. 313) aponta como um diário com fim programado, classificando-o como um diário parcial e limitado.

Essa ideia de um fim planejado pode ser comprovada em dois momentos da narrativa que selecionamos para isso. O primeiro quando o narrador diz: “À altura em que estou deste relato, sinto que, ao contrário do que pensava umas cinco páginas atrás, estou perto do fim. Não vou mais enumerar ou descrever cenas de torturas, como pretendia” (RIBEIRO, 2016, p. 205), e o segundo quando afirma: “receio mesmo que estou perto de terminar este relato, porque não creio que nada do que se passou depois escape da monotonia e da repetição excessiva” (RIBEIRO, 2016, p. 206). A partir desses comentários, parece-nos que, embora houvesse a possibilidade de relatar mais algumas cenas de tortura, o narrador está possivelmente preso à extensão do diário, tendo em vista que apesar de ter mais material para narrar, prefere não o fazer porque entende que o fim da obra e de sua vida está próximo, como se ele precisasse escrever nas folhas que já haviam sido costuradas em forma de livro e pudesse ver que não havia mais páginas para alongar a narrativa. Nesse caso, além de um fim programado a partir de um planejamento, de um projeto de texto, a finalização da narrativa seria necessária em virtude da falta de espaço físico para escrever.

Como assinalamos anteriormente, o narrador não costuma, ao longo da narrativa, reclamar do processo de escrita; pelo contrário, faz questão de asseverar que escrever não é tão complicado, argumento que é utilizado para murchar o ego dos escritores, como também já discutimos. Todavia, no desfecho do romance, o narrador destaca a dificuldade para encerrar a história: “escrever, como já disse antes, não me parece tão difícil assim. Mas há ocasiões, como agora, em que as palavras se relevam inadequadas, as necessidades da narrativa têm que ser ordenadas, é tudo linear demais para descrever devidamente certas situações” (RIBEIRO, 2016, p. 209). Diante disso, podemos compreender que o fim do diário pode significar para ele o encerramento de seu espaço de fala, de comunicação, mesmo que fosse uma comunicação unilateral com um narratário mudo. A dificuldade repentina em não conseguir selecionar as palavras adequadas, diferente de todo o processo de escrita comentado durante a narrativa, pode revelar o adiamento da conclusão da narrativa, como se não houvesse um modo objetivo para fazer isso.

No final de seu diário o ex-padre estabelece a possibilidade de que ele seja um maluco mitômano que está escrevendo seu diário em um hospício. Isso pode colocar em xeque toda a narração que ele desenvolveu, em razão dessa possível condição de saúde mental. Isso pode afetar inclusive sua noção de tempo e colaboraria também para explicar a ausência de inscrição das datas. De acordo com Raoul (1999, p. 55), com base em *O diário de um louco* [*Le journal*

d'un fou], do escritor russo Nikolai Gógol, “no caso de um diarista que enlouquece, a noção subjetiva de tempo pode ser expressa de forma concreta nos títulos das entradas. Assim, à medida que sua doença progride, o louco de Gógol se torna incapaz de anotar datas de maneira convencional⁴⁴”. Em *Diário do farol*, se levarmos em consideração que o narrador pode estar em um hospício e se ele já estivesse louco desde o início da narrativa, essa incapacidade de anotar as datas poderia ser justificada desde o princípio.

Nesse contexto, é interessante resgatar o artigo de Jaime Ginzburg (2012), “O narrador na literatura brasileira contemporânea”. Esse crítico literário parte do pressuposto de que a contemporaneidade exige novas teorias sobre o narrador e apresenta a hipótese de que há uma presença recorrente de narradores descentrados⁴⁵ em nossa literatura contemporânea. A partir disso estabelece a possibilidade de “avaliar a contemporaneidade como um período em que parte da produção literária decidiu confrontar com vigor tradições conservadoras no país, em favor de perspectivas renovadoras” (GINZBURG, 2012, p. 201). De acordo com ele, o romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar (2018), é o paradigma central desse processo de confrontação do conservadorismo. Embora o narrador ubaldiano não seja descentrado, tendo em vista que ele representa vários dos campos dominantes da sociedade, podemos estabelecer algumas semelhanças entre o ex-padre ateu e o narrador de Nassar em função de um aparente desequilíbrio mental manifestado por eles e que coloca sob suspeita a narração enunciada.

Narrada em primeira pessoa pela personagem André, a obra de Nassar está centrada no envolvimento incestuoso entre o narrador-protagonista e sua irmã Ana, tanto em relação à temática quanto aos aspectos formais, tendo em vista que os capítulos da narrativa estão dispostos em duas partes: a partida e o retorno de André após a fuga que empreende quando percebe que a irmã não estava disposta a manter um relacionamento com ele às escondidas. É nesse sentido que o romance de Nassar confronta as tradições conservadoras, pois o leitor é guiado na narrativa por um narrador incestuoso. Após estabelecer-se em uma pensão interiorana, o narrador é localizado pelo irmão primogênito Pedro, o qual é encarregado de levá-lo de volta ao seio familiar.

⁴⁴ No original: Dans le cas d'un diariste qui devient fou, la notion subjective du temps peut s'exprimer concrètement dans les titres des entrées. Ainsi, à mesure que progresse sa maladie, le fou de Gogol devient incapable de noter les dates de façon conventionnelle.

⁴⁵ Para Ginzburg (2012, p. 201), o centro “é entendido como um conjunto de campos dominantes na história social – a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros”. Noutro polo, “o descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica”.

Na conversa com o irmão, André revela o incesto e também desabafa sobre suas crises de epilepsia, deixando evidente em seu discurso as manifestações de uma espécie de desordem mental. Ao retornar para casa, em um diálogo com o pai, o narrador reconhece a confusão e as contradições de seu discurso, apesar de asseverar sua lucidez: “*misturo coisas quando falo, não desconheço esses desvios, são as palavras que me empurram, mas estou lúcido, pai, sei onde me contradigo [...]. Mesmo confundindo, nunca me perco, distingo pro meu uso os fios do que estou dizendo*” (NASSAR, 2018, p. 163, grifos nossos). Considerando que a narrativa de Nassar é conduzida por um narrador epilético e que apresenta uma espécie de desequilíbrio psicológico, Ginzburg (2012, p. 207) afirma que “se acreditarmos em André com relação à sua epilepsia, e nesse sentido assumimos seu discurso como constituído em termos dissociativos, toda a percepção dos acontecimentos está condicionada por uma margem de dúvida, de incerteza”.

De modo semelhante, o desfecho do romance *Diário do farol* estabelece também uma margem de dúvida, pois, se o ex-padre está em um manicômio, toda a narração enunciada por ele pode ser uma criação imaginária constituída a partir de seu estado de saúde mental em desordem. Inclusive, o narratário a quem ele se dirige durante toda a obra pode ser também uma projeção de um ser imaginário causada pela possível degradação mental. Encurralado, não há uma saída precisa para o leitor: como o desfecho abre duas possibilidades, o leitor pode decidir acreditar que o narrador está em um farol e vivenciou tudo o que foi relatado, ou pode crer que a narrativa é conduzida por um narrador mentalmente desequilibrado, e isso põe em xeque as tentativas sucessivas de convencimento de que está dizendo a verdade. No desfecho do romance, o ex-padre ateu informa que conseguiu uma dispensa canônica a partir de laudos psiquiátricos: “aos poucos, fui deixando o trabalho com o coronel, obtive dispensa canônica com a ajuda de três psiquiatras colaboradores para atestarem ser eu insano, comprei a ilha [...]. Construir o farol não foi difícil, tanto assim que *nem me lembro do tempo que passei dedicado a isso*” (RIBEIRO, 2016, p. 212, grifos nossos).

Juntando todas as evidências que apontamos ao longo do capítulo, essa afirmação do narrador ubaldiano dá força para a hipótese de que ele esteja em um manicômio, já que ele não se lembra do tempo que se dedicou a construir o farol, bem como não se lembra das datas. Como a dispensa canônica foi obtida com base em laudos psiquiátricos, podemos depreender que isso se configuraria como uma prova possível para o entendimento de que o narrador esteja louco desde o princípio da narrativa, e por este motivo não conseguiu inscrever o tempo com precisão. Ainda assim, não se pode tomar qualquer uma das duas possibilidades como leitura definitiva para o romance. O narrador de Gógol (2015), o funcionário público Akcenti Ivánovitch Popríschin, não consegue marcar as datas à medida que sua saúde mental entra em

degradação. A inscrição precisa do tempo nos primeiros registros diarísticos, paulatinamente, cede lugar para a indicação confusa ou inexistente das datas, por exemplo: “Martubro, dia 86, entre o dia e a noite” (GÓGOL, 2015, p. 65) ou “Nenhuma data. O dia não tinha data” (GÓGOL, 2015, p. 67). No caso do *Diário do farol*, considerando a reflexão de Raoul (1999), se o ex-padre já estava no manicômio desde o princípio da narrativa não haveria condições de marcar o tempo e por este motivo os registros diarísticos não possuem data.

Há, nesse caso, o embate entre dois elementos formais importantes para o romance, o diário ficcional e o narrador: por mais que a forma literária do diário tenha a pretensão de construir um relato íntimo e sincero, o narrador, em função de sua possível degradação mental, pode ter contado mentiras ou verdades imaginadas que foram desencadeadas pela insanidade/desequilíbrio mental utilizando um gênero de escrita que costuma ser conhecido pela sinceridade. Destacamos também, a partir da figura do narrador André, de Raduan Nassar, que Ginzburg (2012, p. 209) entende que “em vez de um perfil realista, e de uma ilusão cartesiana, estamos diante de uma linguagem aberta para a tensão e a instabilidade” e completa: “é no caráter antagônico da narração, pelo fato de haver instabilidade, vertigem, que a narração ganha seu interesse”, afirmação que, como vimos, também pode ser aplicada ao romance de João Ubaldo Ribeiro que analisamos.

Em suma, na leitura do *Diário do farol* é preciso considerar que as formas da memória e do diário estão imbricadas, uma escrita híbrida que encena o presente da escrita e as vivências do passado. Percebemos que há um forte vínculo com o texto memorialista ao longo da leitura da obra, entretanto entendemos também que o diário do ex-padre é uma paródia do próprio gênero diário, a partir das considerações que fizemos. O narrador ubaldiano joga, a todo momento, se interrogando sobre o gênero de seus escritos (se é um relato ou diário) e se impõe como diarista porque escreve diariamente, ao mesmo tempo em que omite essa regularidade que poderia ser verificada a partir da inscrição das datas. É de sua personalidade controlar e oprimir; então, ele se estabelece como diarista como se zombasse do leitor, tanto o narratário quanto o leitor empírico. Não se trata, evidentemente, de acreditar no narrador ou de considerar a obra como um diário ficcional apenas pela inscrição da palavra “diário” no título do romance.

Como veremos, em todos os três romances que serão analisados nesta tese há essa mistura da escrita diarística com a memorialista, gerando uma presentificação do passado, uma elaboração da memória a partir do registro do diário. No capítulo a seguir, estudaremos de forma mais detida as questões relativas à memória em *Diário da queda*, de Michel Laub.

2. A ESCRITA DIARÍSTICA COMO EXTERIORIZAÇÃO DA MEMÓRIA EM *DIÁRIO DA QUEDA*, DE MICHEL LAUB

O escritor e jornalista Michel Laub, natural de Porto Alegre (RS) e radicado em São Paulo (SP), adentra a cena literária brasileira em 1998 com a publicação de um volume de contos intitulado *Não depois do que aconteceu*, e após isso abandona a narrativa curta para dedicar-se ao romance. De acordo com Naiara Alberti Moreno (2019, p. 9), em sua tese de doutorado *Aprendizado da culpa: caminhos da formação nos romances de Michel Laub*, “um expediente que se faz notar no discurso da fortuna crítica do escritor brasileiro Michel Laub (1973-) consiste na associação de sua produção ao chamado ‘romance de formação’”. Ainda segundo essa pesquisadora, o próprio escritor sustenta esse discurso, “segundo o qual seu projeto narrativo estaria filiado ao romance de formação” (MORENO, 2019, p. 10). Entretanto, Moreno (2019, p. 184) problematiza essa filiação e conclui que, nos romances de Michel Laub,

o sentido da formação, do aprendizado, está relacionado a uma tomada de consciência sobre a responsabilidade e a culpa por eventos passados. Os protagonistas, quando adultos, tentam entender experiências marcantes que viveram durante a juventude e explicar as circunstâncias que os motivaram a agir de um determinado modo. Essas experiências marcantes não são, no entanto, exatamente as experiências típicas ou ritualísticas de processos de iniciação. Em outras palavras, as cerimônias que marcam formalmente a passagem para a vida adulta, como o Bar Mitzvah no caso de *Diário da queda*, não têm qualquer significado para o protagonista.

O romance *Diário da queda* (2011), citado pela pesquisadora, é nosso objeto de análise neste capítulo e integra uma trilogia que tematiza os efeitos individuais de catástrofes históricas⁴⁶. Nesse romance, a catástrofe é o genocídio de judeus durante a Segunda Guerra Mundial nos campos de concentração construídos e administrados pelos nazistas. A trilogia ainda é composta pelos romances *A maçã envenenada* (2013) – que aborda um genocídio em Ruanda, país localizado no continente africano – e *O tribunal da quinta-feira* (2016) – que tematiza a epidemia de Aids a partir dos anos 1980. Embora não tenham personagens ou temáticas em comum, as três obras são construídas a partir do artifício da memória e da fragmentação da narrativa.

Diário da queda é enunciado em primeira pessoa por um narrador-personagem judeu que não é nomeado, e o espaço da enunciação é a cidade de São Paulo, onde ele mora há quinze anos. Trata-se de um narrador de quase quarenta anos, escritor, com certa experiência de vida

⁴⁶ Informação constante na orelha do romance *A maçã envenenada* (2013).

e sucesso profissional, o que pode ser observado quando ele menciona que “publicou livros de relativa aceitação crítica” (LAUB, 2011, p. 68). Caracteriza-se também como um alcoólatra e menciona que já estava em seu terceiro casamento, quase passando por um novo divórcio. É desse espaço-tempo que o narrador utiliza a escrita diarística para registrar e contar suas memórias de vida em Porto Alegre⁴⁷ desde os treze anos, e também avaliar essas memórias a partir do distanciamento daquele tempo e das vivências acumuladas.

A partir de um trânsito entre anotações suas, do pai e do avô, o narrador concebe uma trama narrativa em que as memórias das três gerações se misturam e colaboram para a constituição das identidades do narrador. O recurso da memória é utilizado para compor o mosaico das lembranças da personagem, e a natureza fragmentária da escrita diarística auxilia nessa rememoração a partir de três memórias macro (ou linhas narrativas) que dão corpo à história contada pelo narrador: a queda de João; a descoberta dos cadernos do avô, sobrevivente de Auschwitz; e a notícia de que o pai está com Alzheimer.

A primeira delas, que estabelece relação direta com o título da obra, consiste na queda de João em sua festa de aniversário, acontecimento que desencadeia uma série de reflexões sobre a identidade do narrador. João era um menino não-judeu que estudava em uma escola judaica que tinha tradição de possibilitar o ingresso dos estudantes nas melhores faculdades. João conseguiu uma bolsa de 80% e o pai se desdobrava para pagar o restante da mensalidade juntamente com uniforme, transporte e material didático. A queda aconteceu durante a sétima série, quando os colegas de João, incluindo o narrador, combinaram de jogar o aniversariante para cima treze vezes e retirarem os braços na última vez.

João, ao cair, machucou uma vértebra, e o narrador menciona que essa queda provocou uma mudança para o resto de sua vida. Depois de algum tempo após o acidente de João, o narrador manifesta o desejo de mudar de escola porque, em uma conversa com a coordenadora, ele revela que havia um plano para deixar João cair, além de contar também das vezes em que João era enterrado na areia pelos colegas enquanto alguns cantavam: “*come areia, come areia, come areia, góí filho de uma puta*” (LAUB, 2011, p. 22, grifos do autor). Para Stefania Chiarelli (2013, p. 20), em “O gosto de areia na boca – sobre *Diário da queda*, de Michel Laub”, a narrativa, ao apresentar e discutir os frequentes casos de humilhação desferidos contra João na

⁴⁷ Existem várias semelhanças entre o narrador do romance *Diário da queda* e o escritor Michel Laub, como a naturalidade e a profissão, por exemplo. Algumas pesquisas que compõem da fortuna crítica do escritor utilizam o conceito de autoficção para analisar esse romance. Em nosso trabalho tomaremos a escrita diarística apenas como estratégia narrativa, sem discutirmos essa obra a partir da biografia do escritor.

escola, mostra “como o excluído pode assumir o papel do opressor”. Isso porque, em outro espaço (escola não judaica), João é quem ocupará posição de liderança/ ou de destaque.

Depois de uma discussão com o pai, o narrador muda de escola, a mesma para onde João se transferiu, uma escola não judaica. Nesse ponto da narrativa, eles já estavam na oitava série e o narrador nota, com o passar do tempo, as transformações repentinas em João: ele estava malhando, tinha engrossado a voz e crescido uns 10 centímetros, com um rosto mais velho. Certo dia, de forma repentina, João conta para os colegas da escola nova que o narrador o deixou cair na festa de aniversário, o que iniciou um processo de afastamento dos dois e, de certa forma, o início de uma série de perseguições ao narrador, pois, subitamente, na escola nova, ele encontrou em sua mochila

um papel com o desenho de Hitler. [...] mas não importava quem fosse o autor ou autores nem se o autor ou os autores de fato sabiam o que significavam os desenhos porque a minha única dúvida era: de alguma forma João sabia ou participava ou mesmo tinha sido o mentor do plano de me presentear com eles? (LAUB, 2011, p. 81-82)

A partir desse momento, o narrador começa a pensar na possibilidade de que isso representasse uma vingança por parte de João. Talvez o novo espaço escolar, que não estava estabelecido sobre as bases da cultura judaica, tenha possibilitado a reversão da situação: naquele espaço João estava entre os seus, diferentemente do narrador. O desenho da figura de Adolf Hitler, responsável majoritário pelo nazismo durante a Segunda Guerra Mundial e pelo consequente genocídio de judeus, foi uma das formas encontradas para ferir o narrador, que embora não tivesse uma experiência individual em relação ao genocídio, está inserido numa experiência coletiva que compõe a história dos judeus. Ao mesmo tempo, essa ofensa e as seguintes revelam o modo como esse marco histórico mundial era percebido pelos estudantes não judeus.

Além do desenho, o narrador também foi gravemente ofendido depois de uma aula de educação física, no vestiário, quando “alguém disse para conferir se era água que estava saindo do chuveiro, ou quando eu estava na cantina e disseram para não chegar perto do forno, e é tudo muito engraçado e até um pouco ridículo a não ser que faça menos de um ano que seu pai contou a você sobre o seu avô” (LAUB, 2011, p. 86-87). Essas são referências aos chuveiros de gás e fornos crematórios que aniquilaram milhões de judeus nos campos de concentração. Diferentemente da escola de tradição judaica que falava frequentemente sobre esse marco na história dos judeus, os estudantes da escola nova não compreendiam o grau de maldade da ofensa que estavam direcionando ao narrador.

Aproveitamos esse contexto para explicar que embora a narrativa de Michel Laub faça o uso da palavra holocausto para se referir ao “evento-limite” – nos termos de Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 47), em *Apresentação da questão: a literatura do trauma* –, que aniquilou as vidas de milhões de judeus, nesta pesquisa utilizaremos a palavra *Shoá*⁴⁸, que significa catástrofe, em hebraico (Shoah), para nos referirmos a esse acontecimento, tendo em vista que essa palavra não tem “as conotações sacrificais incluídas em Holocausto” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 50). Além disso, o filósofo italiano Giorgio Agamben (2008, p. 40) explica que

O termo [holocausto] não só supõe uma inaceitável equiparação entre fornos crematórios e altares, mas acolhe uma herança semântica que desde o início traz uma conotação antijudaica. Por isso, nunca faremos uso deste termo. Quem continua a fazê-lo, demonstra ignorância ou insensibilidade (ou uma e outra coisa ao mesmo tempo).

O filósofo italiano completa sua afirmação dizendo que o termo holocausto se origina de uma “inconsciente exigência de justificar a morte *sine causa*, de atribuir um sentido ao que parece não poder ter sentido” (AGAMBEN, 2008, p. 37), isto é, não pode haver significação válida para justificar as atrocidades cometidas pelo regime nazista. Conforme veremos em *Diário da queda*, a shoá está presente nas memórias do avô, que decide não falar sobre Auschwitz; do pai, que luta contra o Alzheimer registrando suas memórias para não esquecer; e do filho, que na idade adulta percebe a importância da transmissão da memória para as gerações seguintes.

Isso nos leva à segunda memória macro explorada pelo narrador em relação ao avô, e podemos afirmar que a herança da shoá atinge duplamente essa personagem: primeiro por ele ser judeu e, conseqüentemente, carregar essa marca na história de seu povo; e segundo, por ser neto de um sobrevivente de Auschwitz. O narrador conta que o avô cometeu suicídio quando o pai tinha quatorze anos. Por este motivo, ele só conhece seu próprio avô por meio das fotografias e das memórias que ele escreveu em alguns cadernos, sem compreender exatamente por que o avô não falou sobre Auschwitz em seus escritos. O narrador registra ainda que o avô nunca apareceu sorrindo nas fotos (LAUB, 2011, p. 13) e que a avó nunca contou o essencial sobre ele (LAUB, 2011, p. 14). Igualmente, o pai falava pouco sobre o avô. De certa forma, o narrador culpa o avô por ter se suicidado, pois alega que o pai precisou administrar o trauma do

⁴⁸ “Conforme definição de Amós Oz (2015, p. 229), Shoah “significa catástrofe, decadência, e serve preferencialmente para designar – ao menos desde o filme homônimo de Claude Lanzmann – o extermínio dos judeus europeus sob o domínio nazi” (MORENO, 2019, p. 73).

suicídio, e questiona: “é possível odiar um sobrevivente de Auschwitz como meu pai odiou? [...] É possível que o ódio por um sobrevivente de Auschwitz determine algum tipo de indiferença em relação a Auschwitz [...]?” (LAUB, 2011, p. 136).

Por fim, a última memória macro corresponde à descoberta da doença do pai, o Alzheimer, dois anos antes do presente da narrativa. É essa descoberta que também é responsável por evocar a queda de João e as memórias do avô no sentido de estabelecer reflexões sobre o passado do narrador, para melhor avaliá-las. O narrador conta que na adolescência houve momentos de conflito com o pai, que insistia em lhe falar sobre Auschwitz repetidas vezes. Chiarelli (2013, p. 21) afirma que “o protagonista de *Diário da queda* não retira dos relatos paternos nenhum proveito ou exemplaridade”. No entanto, é preciso determinar o tempo em que esses relatos não são aproveitados: durante a adolescência, de fato, o narrador ainda não consegue entender a dimensão histórica de Auschwitz em sua própria identidade, mas no presente da narrativa, quando escreve o diário, ele tira proveito e ainda escreve sua história para passar ao filho.

Discutiremos posteriormente essa demonstração de que a História não importava para o narrador na adolescência, e de que o pai, no dia seguinte a uma briga séria entre os dois, estabeleceu um diálogo com o filho para explicar melhor porque ele não deveria falar sobre Auschwitz de forma leviana. Com o diagnóstico do Alzheimer, o pai repassa ao filho algumas informações sobre aplicações financeiras, patrimônio e situações das lojas, e também começa a fazer registros, assim como o pai dele fez antes do suicídio, para evitar que suas memórias se perdessem, pois “se *Auschwitz* é palavra a ser enterrada no passado, *Alzheimer* é o desejo de lembrar para lutar contra o esquecimento. Esquecimento e lembrança são palavras intercambiáveis na construção dessa narrativa” (CHIARELLI, 2013, p. 23, grifos da autora).

De forma geral, podemos afirmar que o narrador utiliza a escrita diarística para refletir sobre os erros/equívocos de sua adolescência, tendo como ponto central o arrependimento pela participação no engendramento de uma brincadeira que levou à queda de João no próprio aniversário do amigo. A escrita diarística, nesse caso, é utilizada tanto para reconhecer os erros de um passado, bem como para discorrer sobre a história de vida do pai e do avô do narrador. Perceberemos que as memórias relatadas no romance estão imbricadas em uma só história: a história do narrador é a história do avô e do pai que se condensam e perpassam gerações.

Semelhante ao que fizemos no capítulo anterior, o percurso de análise do romance de Michel Laub será iniciado a partir da discussão e análise sobre o recurso da memória enquanto estratégia da narrativa – uma das peculiaridades desse romance – e em seguida falaremos sobre a utilização da escrita diarística – que se torna tradição em três gerações de uma mesma família

– como meio de transmissão da memória e também como forma de reflexão e avaliação de certos acontecimentos vividos pelo narrador.

2.1. Preencher lacunas: os movimentos da memória, sua transmissão e a memória da shoá

Para analisar a utilização da memória como estratégia narrativa no romance de Michel Laub, recorreremos a algumas perspectivas teóricas que serão apresentadas a seguir no intuito de introduzir certas reflexões que faremos sobre esse texto literário. Segundo o antropólogo francês Joël Candau (2016, p. 9), “a memória é [...] uma reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que uma reconstituição fiel do mesmo”. Isso significa que, ao acessar uma determinada memória, o indivíduo pode reconstruir determinados aspectos a partir da complementação de informações, da inserção de novos dados a respeito dessa memória. É por este motivo que podemos afirmar que “a memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada” (CANDAU, 2016, p. 16), ideia que está atrelada à noção de (re)construção.

Nesse sentido, cada indivíduo pode reconstruir uma memória diferente a partir de sua percepção individual em relação a um mesmo evento/acontecimento, o que indica a existência de uma memória individual, mas também de uma memória coletiva, conceito que foi concebido pelo sociólogo francês Maurice Halbwachs (2006). De acordo com ele, “recorremos a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já temos alguma informação, embora muitas circunstâncias a ele relativas permaneçam obscuras para nós” (HALBWACHS, 2006, p. 29). Assim, percebemos que a noção de Candau (2016) sobre a reconstrução atualizada do passado estabelece uma relação direta com essa reflexão do sociólogo francês acerca da possibilidade de complementação das informações sobre um dado acontecimento, constituindo, a partir disso, uma memória coletiva.

Paul Ricoeur (2007, p. 75) afirma que “toda sociedade tem o encargo da transmissão, através das gerações, daquilo que ela considera suas conquistas culturais”, o que pode possibilitar a sobrevivência de costumes e tradições de um determinado povo, de uma dada nação. Na esteira desse pensamento, Candau (2016, p. 106) esclarece que “a transmissão está [...] no centro de qualquer abordagem antropológica da memória. Sem ela, a que poderia então servir a memória?”. Esse questionamento, juntamente com a afirmação de Ricoeur, estabelece a importância da transmissão memorial como o cerne da existência da própria memória; ela não existe apenas para ficar guardada, pois ela também é responsável pela constituição das

identidades dos indivíduos: “memória e identidade estão indissolúvelmente ligadas” (CANDAU, 2016, p. 10).

Considerando que, de acordo com Denys Cuche (2002, p. 177) em *A noção de cultura nas ciências sociais*, “a identidade social de um indivíduo se caracteriza pelo conjunto de suas vinculações em um sistema social” e que “a identidade permite que o indivíduo se localize em um sistema social e seja localizado socialmente”, percebemos que a memória cumpre um papel de colaboração na constituição e configuração das identidades do indivíduo, tendo em vista que ela também é responsável por vinculá-lo a um determinado grupo. Além disso, assim como a memória pode ser tomada como uma reconstrução, a identidade também “se constrói e se reconstrói constantemente no interior das trocas sociais” (CUCHE, 2002, p. 183).

Diante dessa ideia de indissolubilidade da memória e da identidade, podemos recorrer também a uma afirmação de Ricoeur (2007, p. 101) que diz que “somos devedores de parte do que somos aos que nos precederam. O dever de memória não se limita a guardar o rastro material, escrito ou outro, dos fatos acabados, mas entretém o sentimento de dever a outros”. Isso corrobora essa ligação entre memória e identidade ao estabelecer que parte da existência do indivíduo é devida àqueles que fizeram parte das gerações anteriores, o que também aponta para a cadeia de vinculações sociais e, portanto, identitárias que se configuram entre os indivíduos através dessas gerações.

Na análise de nosso objeto de estudo neste capítulo nos apropriaremos destas e de outras teorias sobre a memória para observar e avaliar como ela é utilizada como estratégia narrativa pelo narrador-personagem do romance *Diário da queda*. De acordo com Rejane Cristina Rocha (2016, p. 120-121), em “Trauma, memória e latência em *Diário da queda*, de Michel Laub”, a “memória enquanto procedimento narrativo, constituído por uma notável plasticidade do tempo [...] mobiliza esferas de experiência distintas: histórica e subjetiva” e parte do pressuposto de que “a realização ficcional do romance *Diário da queda* se organiza a partir da elaboração ficcional, narrativa, do tempo histórico imbricado ao tempo subjetivo” (ROCHA, 2016, p. 120-121), isto é, o entrelaçamento da história da shoá com as percepções individuais do narrador.

A princípio, é interessante destacar que estruturalmente há uma espécie de compartimentalização das memórias em seis capítulos que pretendem, inicialmente, abranger lembranças e/ou comentários sobre o avô, sobre o pai e sobre o próprio narrador separadamente. Inevitavelmente, por mais que o narrador tente separá-las, as memórias dessas três gerações estão imbricadas, o que de certa forma se alinha à ideia de indissolubilidade entre memória e identidade que discutimos acima. Além disso, a própria natureza fragmentária do gênero diário está em consonância com esse modo de organização da narrativa a partir do recurso da memória

e abarca essa plasticidade do tempo apontada por Rocha (2016), conforme discutiremos no segundo subtópico deste capítulo.

Nessa linha de raciocínio, é importante destacar que o próprio narrador tem consciência dessa superposição de memórias quando alerta que “contar uma vida desde os catorze anos, repito, é aceitar que fatos gratuitos ou devidos a circunstâncias que fogem à lógica possam ser agrupados em relações de causa e efeito” (LAUB, 2011, p. 126). A partir disso, ele faz uma espécie de justificativa para os movimentos de oscilação entre passado e presente, e também para o modo de disposição de seus registros diarísticos que não apresentam uma narrativa linear. Ademais, é interessante destacar que essa consciência manifestada pelo narrador aponta para aquilo que Candau (2016) afirmou sobre a modelagem da memória pelo indivíduo.

Como dissemos anteriormente, as memórias do avô e do pai estão imbricadas nas memórias e na história de vida do narrador. Por este motivo, conduziremos a análise a partir do que foi escrito sobre o avô, em seguida sobre o pai, e depois sobre a recepção das memórias pelo narrador, e como ele as articula para transmiti-las ao filho. Inevitavelmente, como essas memórias estão imbricadas e como é o narrador quem as articula, é possível que os limites da discussão entre essas memórias do avô, do pai e do narrador não estejam rigidamente definidos. Como nem o pai nem a avó falavam muito sobre o avô do narrador, essa ausência de informações parece ter provocado um desejo de conhecimento pela história não contada. As informações que o narrador deposita no diário podem ter sido reconstruídas a partir de pesquisas ou daquilo que o pai deve ter contado posteriormente quando descobre que tem Alzheimer e começa a registrar suas memórias para não esquecer.

Rocha (2016, p. 121) caracteriza o narrador-personagem de *Diário da queda* como “detetive, arqueólogo e psicanalista”, em busca da construção das memórias não ditas e/ou não registradas sobre o passado do avô. Logo, parece-nos importante explicitar que o romance apresenta as percepções de um narrador maduro de quase quarenta anos, leitor de Primo Levi, também sobrevivente de Auschwitz, e de outros textos (relatos/testemunhos, pesquisas, reportagens) sobre o genocídio de judeus, evidência que se apresenta quando o narrador tenta reconstruir o trajeto do avô em sua viagem para o Brasil, por exemplo. Enfim, trata-se de um narrador que ao longo do tempo colheu várias informações a respeito da shoá, tendo em vista que ela está imbricada em sua experiência familiar, individual e, portanto, subjetiva.

O narrador inicia a narrativa com o primeiro registro diarístico dizendo: “meu avô não gostava de falar do passado. [...] o fato de ele ser judeu, de ter chegado ao Brasil num daqueles navios apinhados [...] e resta apenas um tipo de lembrança que vem e volta e pode ser uma prisão ainda pior que aquela onde você esteve” (LAUB, 2011, p. 8). Esse fragmento evidencia,

em primeiro lugar, que diferentemente do avô, o narrador deseja falar do passado e o faz pela via da escrita para conservar as memórias. Em segundo lugar, é interessante destacar que essa prisão a que se refere o narrador é aquela que pode ser viabilizada pela memória e que consiste na rememoração constante da shoá. Talvez isso tente explicar o porquê da recusa do avô em não ter falado sobre Auschwitz, para não ficar preso a essas memórias, para não as remoer, embora talvez isso não fosse possível, pois ele acaba cometendo suicídio.

Agamben (2008, p. 25) menciona que “no campo [de concentração], uma das razões que podem impelir um deportado a sobreviver consiste em tornar-se uma testemunha”. De outro lado há aqueles que não desejam desempenhar esse encargo; “alguns sobreviventes preferem ficar em silêncio” (AGAMBEN, 2008, p. 26). Por meio das anotações do avô acessadas pelo narrador constatamos que o primeiro não quis se tornar uma testemunha, tendo em vista que ele decidiu escrever verbetes com informações curtas sobre vocábulos como leite e porto, por exemplo.

De acordo com Rocha (2016, p. 123), o avô, “ao ser libertado de Auschwitz, muda-se para o Brasil, onde constitui família e recusa a narrativa do trauma, construindo, em seu lugar, um enredo irônico-cínico sobre a sua vida pós-libertação”. A prova de que o enredo, de fato, é irônico e cínico pode ser obtida quando o narrador menciona que “os verbetes são evidentemente mentirosos, num tom grosseiramente otimista” (LAUB, 2011, p. 25), pois o avô escreveu sobre a ausência de notícias de doenças provenientes da ingestão de leite – doença que o acometeu – ou ainda que o comércio ambulante do porto funcionava a partir de regras eficazes de controle fiscal e higiene, informações que o narrador contesta veemente.

As primeiras anotações do caderno do avô iniciam-se com o dia em que ele chega ao Brasil (LAUB, 2011, p. 24). Em um esforço para reconstituir o trajeto percorrido pelo avô, provavelmente por meio das pesquisas que realizou, o narrador explica que “os imigrantes judeus que chegavam ao sul do Brasil, primeiro no porto de Santos, dali para o porto de Rio Grande e finalmente num pequeno vapor para Porto Alegre, costumavam se hospedar em casas de parentes ou conhecidos longínquos ou em pequenas pensões do centro” (LAUB, 2011, p. 25). No caso do avô, não haveria possibilidade de hospedar-se em casas de parentes porque o narrador indica que todos eles foram aniquilados pelos campos de concentração. Por este motivo, o avô hospeda-se na pensão Sesefredo.

A partir desse trecho constatamos que o narrador está escrevendo, de forma colaborativa, as memórias que não foram escritas pelo avô. Por meio das pesquisas que o narrador deve ter acessado, percebemos que há uma necessidade de preencher certas lacunas da história não contada. Então, ele se apropria de fatos históricos acerca da shoá para conectá-los

à história do avô. Isso evidencia que as memórias familiares que serão transmitidas para o filho do narrador não serão tão lacunares quanto aquelas que o narrador recebeu. Mais uma vez destacamos essa aparente modelagem da memória (CANDAU, 2016) para suprir as ausências encontradas e, de certa forma, reescrever a história familiar.

Sobre o início das anotações do avô apenas desde o momento em que ele chega ao Brasil, levantamos a hipótese de que a narrativa do avô é contada a partir dessa data porque para ele é um recomeço de vida depois do campo de concentração. Além do mais, pode haver certa dificuldade em materializar o pensamento para verbalizar por meio da escrita o trauma vivenciado. A escolha dos verbetes que apontamos acima corroboram essa ideia do recomeço: o primeiro copo de leite tomado depois de alguns anos, “o leite do novo mundo e da nova vida⁴⁹” (LAUB, 2011, p. 25); e o porto onde ele desembarcou para tentar construir uma nova história sem a sua própria família:

Do ramo da família do meu avô morreram todos em Auschwitz, e não há uma linha a respeito deles nos cadernos. Não há uma linha sobre o campo em si, quanto tempo meu avô ficou lá, como fez para sobreviver, o que sentiu quando foi libertado, e posso imaginar a reação do meu pai ao ler o texto, seis meses ou um ano depois da morte do meu avô, e perceber essa lacuna. (LAUB, 2011, p. 30)

Ainda que Auschwitz tenha aniquilado toda a família do avô, mesmo assim ele não escreveu nada sobre isso em seus cadernos. A saída encontrada pelo narrador é contar todas as coisas não ditas pelo avô, isto é, fazer um inventário daquilo que não foi encontrado e, automaticamente, dar existência ao não dito por meio dessa reconstrução de uma história individual do avô por meio de registros históricos. O narrador informa que o avô perdeu em Auschwitz três irmãos, o pai, a mãe, a namorada, um primo, uma tia, amigos, vizinhos, colegas de trabalho (LAUB, 2011, p. 99), os quais não foram mencionados pelo avô em suas anotações. Além disso, o narrador também se questiona sobre a necessidade de explicar como morreram esses parentes do avô⁵⁰, informações que ele pode não ter – tendo em vista que elas não foram apresentadas como resultado de anotações do avô – mas que podem ser deduzidas a partir dos registros históricos e das informações acumuladas sobre a shoá:

⁴⁹ Apesar de ser o leite da nova vida, o avô quase morre de febre tifoide devido a uma possível má conservação desse alimento.

⁵⁰ “Ou se [...] cada um deles [os parentes do avô] tivesse servido para os experimentos científicos que dizem ter sido feitos em Auschwitz, o contato proposital com gás cloro e gás mostarda, a infecção proposital por hepatite e malária, a indução de hipotermia num tanque de água em temperatura negativa com uma sonda enfiada no reto, um médico que injeta tinta para ver se os olhos do paciente mudam de cor”. (LAUB, 2011, p. 100-101)

ou se eles [os parentes do avô] tivessem sido mandados para a câmara [...] enquanto todos esperavam pelo que seria um banho quente, e enquanto isso as cápsulas de ácido cianídrico exposto ao ar entravam em sublimação para liberar o gás, e o gás era aspirado, e penetrava na corrente sanguínea, e alguns sentiam uma agonia tal que se jogavam contra as paredes em desespero. (LAUB, 2011, p. 100)

Nesse trecho percebemos que a descrição da ação das cápsulas de ácido – e sua composição – nas câmaras de gás, as consequências provocadas por esse ácido quando penetrava na corrente sanguínea e as sensações estimuladas por esse procedimento só poderiam ser obtidas a partir da pesquisa que o narrador incorpora à sua memória escrita no diário na tentativa de reconstruir a própria memória do avô. Apesar de ser óbvio, é importante frisar que essas informações sobre o desfecho da vida nas câmaras de gás, por exemplo, jamais poderiam ser dadas por aqueles que foram vitimados pelos campos de concentração, e que Agamben (2008, p. 43) denomina de testemunhas integrais:

As “verdadeiras” testemunhas, as “testemunhas integrais” são as que não testemunharam, nem teria podido fazê-lo. São os que “tocaram o fundo”, os muçulmanos, os submersos. Os sobreviventes, como pseudotestemunhas, falam em seu lugar, por delegação: testemunham sobre um testemunho que falta. Contudo, falar de uma delegação, no caso, não tem sentido algum: os submersos nada têm a dizer, nem têm instruções ou memórias a transmitir. Não têm “história”, nem “rosto” e, menos ainda, “pensamento”. Quem assume para si o ônus de testemunhar por eles, sabe que deve testemunhar pela impossibilidade de testemunhar. Isso, porém, altera de modo definitivo o valor do testemunho, obrigando a buscar o sentido em uma zona imprevista.

A partir do livro *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*, último livro de Primo Levi publicado pela primeira vez em 1986, tanto Agamben (2008) quanto Jeanne Marie Gagnebin (2008) explicam esse paradoxo sobre as verdadeiras testemunhas que seriam aquelas que foram mortas e que seriam as únicas que poderiam desenvolver um relato autêntico acerca do que aconteceu. Segundo Agamben (2008, p. 27) há dois termos em latim para representar a testemunha:

O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo testemunha, significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro (*terstis*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstes*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso.

Embora os sobreviventes não possam figurar na posição de *testis* porque não permaneceram neutros como espectadores dos eventos que se desenrolaram durante o aprisionamento nos campos de concentração, tampouco podem figurar como *superstes*, pois

não atravessaram o final do evento em relação ao destino fatal daqueles que foram aniquilados através das câmaras de gás, dos fornos crematórios, dos experimentos humanos, dentre outras formas que foram operacionalizadas pelos nazistas para dar cabo de milhões de judeus.

É por este motivo que Agamben (2008) afirma que os sobreviventes são pseudotestemunhas que falam por delegação em nome daqueles cuja voz e existência lhes foram tiradas, o que se traduz em um possível compromisso para evitar que as mortes dos afogados sejam esquecidas. O filósofo italiano menciona também que, em duplo sentido, a shoá é um acontecimento sem testemunhas: “sobre ela é impossível testemunhar tanto a partir de dentro – pois não se pode testemunhar de dentro da morte, não há voz para a extinção da voz – quanto a partir de fora –, pois o *outsider* é excluído do acontecimento por definição” (AGAMBEN, 2008, p. 44). No romance que ora analisamos o narrador menciona que sabia que o avô, uma pseudotestemunha, nunca havia deixado de pensar em Auschwitz, embora ele tenha escolhido não falar sobre o assunto:

Meu avô ia comprar pão e jornal: Auschwitz. Meu avô se trancava no escritório e sabia que meu pai estava do outro lado da porta [...] mas você não está ali porque o tempo correu e não houve um único instante em que você fez algo além de pensar naqueles nomes todos, um a um dos que estavam com você no trem e no alojamento [...] e em todos os momentos da temporada em Auschwitz com exceção do dia em que tiraram você de lá. (LAUB, 2011, p. 99)

Dois aspectos nos interessam para a discussão deste fragmento da narrativa. O primeiro deles é a invasão do espaço psicológico do avô, o que é incomum para um narrador em primeira pessoa, e a consequente construção dos sentimentos desse avô em relação à sua vida após Auschwitz. Percebemos que o narrador não estabelece que o seu discurso a respeito desses sentimentos possa ser uma possibilidade; ele afirma veementemente. Além disso, é possível que essa construção tenha sido feita pelo narrador a partir dos relatos de outros sobreviventes, como Primo Levi, que se ocuparam em relatar e testemunhar aquilo que foi vivido por eles. Destacar esse modo de construção da memória é relevante porque apresenta as duas matérias que estão sendo utilizadas na reconstrução atualizada da memória lacunar recebida pelo narrador: a História acompanhada de testemunhos de sobreviventes e a história familiar do narrador, que se amalgamam. Isso ilustra a afirmação de Rocha (2016, p. 122, grifo da autora) quando explica que o romance *Diário da queda*

é um texto ficcional que *forja* a memória e o testemunho — ainda que em tal elaboração possa manejar memória e testemunho “reais”. Na realidade, trata-

se de texto ficcional que elabora suas instâncias narrativas para fazer deslizar as fronteiras entre o histórico, o subjetivo e individual, o ficcional.

O segundo aspecto a ser analisado a partir do fragmento anterior da narrativa é que embora não tenha falado ou escrito sobre Auschwitz nos cadernos de anotação, isso não significa que o avô tenha se esquecido de lá. Talvez a escolha em não falar/escrever tenha sido uma tentativa de esquecimento deliberado, pois segundo Gagnebin (2006, p. 101) “há um esquecer natural, feliz, necessário à vida, dizia Nietzsche. Mas existem também outras formas de esquecimento, duvidosas: não saber, saber mas não querer saber, fazer de conta que não sabe, denegar, recalcar”. É possível levantar a hipótese de que a escrita dos dezesseis cadernos com anotações, que para o narrador eram banais, inicialmente, —depois ele chega à conclusão de que eram memórias de um mundo ideal —, fosse uma forma de ocupar a cabeça e forçar o pensamento a se manter com o foco em outras coisas. Trata-se do “avô escrevendo um diário que é o testemunho de sua incapacidade, depois de tudo o que viveu, de levar uma vida normal” (ROCHA, 2016, p. 127).

O narrador menciona que os dezesseis cadernos foram “preenchidos por uma prosa que não deixava dúvidas sobre como o meu avô lidava com suas memórias” (LAUB, 2011, p. 46-47): tratava-se de uma escrita objetiva. Além de não expressar suas emoções sobre Auschwitz, o avô também não descrevia seus sentimentos sobre sua família: “meu pai nasceu às cinco horas da tarde de uma segunda-feira, um dia que não sei se foi bonito ou feio [...] porque meu avô não escreveu uma única linha direta sobre isso. Meu avô preencheu dezesseis cadernos sem dizer uma única vez o que sentia em relação a meu pai” (LAUB, 2011, p. 47). No entanto fica evidente que o narrador esperava encontrar nas memórias do avô algo parecido com o que era comumente encontrado nas memórias dos sobreviventes.

Então, o narrador julga o modo como o avô escreveu e lidou com suas memórias. Diferentemente dos demais sobreviventes, o avô do narrador parece não querer rememorar os eventos ocorridos em Auschwitz; deseja esquecer e substituir, em vão, as memórias desse passado por outras, outras em que há uma esposa e um filho a zelar. No que se refere à ausência de expressão de emoções, a experiência nos campos de concentração, a partir dos relatos que chegaram até nós, além de aniquilar fisicamente os corpos dos judeus, os aniquilou também psicologicamente/mentalmente, como se a capacidade de sentir lhes tivesse sido tirada, passando, talvez a perceber a realidade de forma mais objetiva do que subjetiva.

De acordo com Gagnebin (2006, p. 99) “os sobreviventes, aqueles que ficaram e não se afogaram definitivamente, não conseguiam esquecer-se nem que o desejassem. É próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento”. Essa filósofa discorre ainda

sobre o esforço dos sobreviventes “em tentar dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma que lhes permitisse continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não podia nem devia ser apagado da memória e da consciência da humanidade” (GAGNEBIN, 2006, p. 99). Diante disso, pode-se supor que o avô do narrador pode não ter conseguido realizar essa elaboração do trauma para verbalizar sua experiência nos campos de concentração.

Chiarelli (2013, p. 22) destaca que a escrita dos dezesseis cadernos do avô possui uma linguagem que “nada comunica, apenas nega o choque com a realidade [...]. Impossibilitado de compartilhar a memória da dor, o personagem habita um espaço em suspenso e encontra-se preso a um passado que parece não interessar a ninguém”, e ainda afirma que esse personagem vive em uma espécie de autoexílio. Tudo isso, essa impossibilidade de falar e de lidar com a dor e o passado, culmina com o suicídio do avô:

o silêncio da casa e do mundo num domingo de manhã em que o único acontecimento foi aquele estampido, um som que o meu pai nunca mais deixou de ouvir, que estava nas entrelinhas de todas as conversas sobre o meu avô [...] o som seco do estampido em cada sílaba desta palavra, *Auschwitz*, [...] e não era possível que o estampido seco (*Auschwitz*) vindo do escritório (*Auschwitz*) onde meu pai afinal entrou (*Auschwitz*) depois de usar um pé de cabra (*Auschwitz*) não fosse exatamente o que meu pai imaginava (*Auschwitz*), aquilo que ele confirmou ao enxergar pela brecha da porta os cabelos brancos do meu avô e a cabeça dele caída junto com os braços e o tronco e o corpo inteiro sobre a escrivaninha. (LAUB, 2011, p. 104, grifo do autor)

A repetição excessiva e contínua da palavra *Auschwitz* nesse trecho enfatiza o estampido do tiro que ecoa na memória do pai e também do narrador. *Auschwitz* como responsável pelo suicídio, pelo avô não ter conseguido lidar com o trauma, pelas atrocidades que ele certamente vivenciou e que não foram ditas. O silêncio da casa não foi invadido apenas pelo barulho do tiro, mas também pela experiência de *Auschwitz* que penetrou violentamente a casa adentro e estendeu sua rede de aniquilação para além dos campos de concentração, deixando marcas naqueles que não vivenciaram os horrores perpetrados pelos nazistas: o pai e a avó do narrador, como ele próprio afirma, principalmente em relação ao pai. Percebemos que “ele [o avô] insiste em fugir do passado, anulando essa experiência, e, no limite, anulando-se no ato do suicídio” (CHIARELLI, 2013, p. 24).

Diante disso, para conservar a memória do avô, o narrador preenche as lacunas deixadas no intuito de evitar o esquecimento da história do avô e da própria Shoá, tendo em vista que, conforme ele assevera, “em trinta anos será quase impossível achar um ex-prisioneiro de

Auschwitz” e “em sessenta anos será muito difícil achar um filho de ex-prisioneiro de Auschwitz” (LAUB, 2011, p. 118). Por este motivo, ele enfatiza a necessidade de escrever para não deixar que esses eventos sejam esquecidos. Nesse sentido, o texto literário que se debruça sobre regimes totalitários – como o nazismo ou ainda a ditadura brasileira – tem um papel importante de auxiliar na manutenção dessas memórias a partir da ficcionalização desses eventos.

A crítica literária Eurídice Figueiredo (2017, p. 44) defende que a escrita objetiva da História apresenta uma tendência de homogeneização para que seja fixada apenas uma versão dos eventos, ao passo que a Literatura, “pelo viés da subjetividade, mostra resíduos de experiências fraturadas pela violência do vivido”, motivo pelo qual essa crítica literária defende a ideia da literatura como um arquivo. Embora trate do contexto brasileiro, é possível estender essas considerações para abarcar também os eventos da shoá, um exemplo expressivo e importante de memória coletiva que é construída a partir de percepções/memórias individuais, seja pelas versões oficiais da História seja pelos testemunhos de sobreviventes e demais envolvidos nessa catástrofe histórica.

Para o narrador do romance *Diário da queda*, as informações sobre a shoá são cruciais para compreender a sua própria identidade como judeu e também enquanto herdeiro da experiência do avô. Herdeiro no sentido de carregar essa história/memória e evitar seu esquecimento, já que o suicídio do avô pode “mobilizar as gerações posteriores. Um outro corpo morto. A autópsia dessas histórias se faz por meio de uma linguagem que interpela esses cadáveres, problematizando a imagética da morte a rondar a própria literatura pós-Holocausto” (CHIARELLI, 2013, p. 28).

Impactado pelo suicídio de seu genitor, o pai do narrador estabelece uma relação diferente com a História e, especificamente, com o nazismo, talvez na tentativa de entender o que motivou o tiro que pôs fim à vida de seu genitor. O narrador menciona que seu pai falava bastante sobre a Alemanha dos anos 1930 e sobre “como os judeus foram enganados com facilidade” (LAUB, 2011, p. 26) e posteriormente encaminhados para os campos de concentração. Esses comentários do pai sobre aspectos históricos podem ilustrar a ideia de uma espécie de transmissão intergeracional. De acordo com Candau (2016, p. 142, grifos nossos):

A memória geracional é também uma *memória de fundação que tem seu lugar no jogo identitário*. Ela é por vezes horizontal e vertical e apresenta duas formas, uma antiga e outra moderna. A forma antiga é uma memória genealógica que se estende para além da família. Ela é a *consciência de pertencer a uma cadeia de gerações sucessivas das quais o grupo ou o indivíduo se sente mais ou menos herdeiro. É a consciência de sermos os*

continuadores de nossos predecessores. [...] A forma moderna também ultrapassa o quadro familiar, mas é fundamentalmente diferente da relação anônima entre os contemporâneos, predecessores e sucessores da qual fala Alfred Schutz a respeito da noção de continuidade das gerações. De fato, essa memória é intergeracional e não tem a vocação de ser transmitida: é própria dos membros de uma determinada geração que se autoproclamam guardiões e está fadada a desaparecer com o último deles. Por outro lado, certas camadas geracionais, como aquelas dos imigrantes de segunda geração, são, frequentemente, gerações sem memória, é por isso não têm mais nada a transmitir.

A partir disso e das análises do romance que ora realizamos, entendemos que as possíveis memórias da geração do avô são recuperadas pelo pai e pelo narrador para que elas não se percam e, principalmente, para que possam ser transmitidas, o que é feito pelo pai do narrador e por ele próprio para o seu filho, destinatário direto do diário. Ao nosso ver, a forma antiga de memória geracional adequa-se melhor ao romance de Michel Laub, tendo em vista que há um esforço do pai para que o narrador se compreenda como herdeiro das memórias do avô e conseqüentemente da experiência da shoá. Além do mais, a ideia de continuador dos predecessores, no núcleo familiar do narrador, inicia-se com as anotações do avô, depois no diário do pai e em seguida no diário do filho (narrador), o que se torna um dever de memória a ser cumprido, conforme destacou Ricoeur (2007).

O narrador relata que imagina o impacto gerado pelos cadernos do avô assim que foram traduzidos a mando do pai, pois ele precisava “ter um registro dessas memórias, e ele era o único que se interessaria por elas, um filho que lê a descrição do próprio nascimento nas palavras do pai” (LAUB, 2011, p. 45). Isso revela a necessidade de construção da vinculação identitária do pai com o seu passado; constituir e complementar a sua história. A existência desses cadernos, até então guardados secretamente, só foi revelada para o narrador depois de uma briga entre ele e o pai, e o narrador menciona que imagina o avô “com planos de cobrir uma enciclopédia inteira, *como o mundo deveria ser* relacionando cada linha de cada página de cada um dos muito mais que dezesseis volumes” (LAUB, 2011, p. 80, grifos do autor). Nesse momento da narrativa, é interessante observar que o narrador presume que o avô tinha o desejo de organizar o mundo a partir dos verbetes; inventariar o que o mundo deveria ser longe e após Auschwitz.

Assim que foi diagnosticado com Alzheimer, o pai começou a escrever suas memórias. Embora o narrador diga que nunca o perguntou sobre o motivo da escrita, para ele as coisas eram um tanto óbvias: “eu não poderia me opor ao que virou a grande distração do meu pai: as horas no escritório como o meu avô, um projeto mais ou menos como o do meu avô, um livro de memórias [...] uma seleção dos fatos mais importantes da vida dele” (LAUB, 2011, p. 93).

Escrever para conservar a memória, registrar momentos marcantes, não deixar que a doença apagasse tudo, e automaticamente, por extensão, não esquecer Auschwitz. De um lado, o avô não conseguiu verbalizar o trauma em função da própria natureza da experiência que vivenciou; de outro lado, o pai, diagnosticado com uma doença neurodegenerativa progressiva, luta com o tempo e a memória que ainda lhe restam para conservar os acontecimentos que ainda se lembra e que lhe serão tomados à força pelo seu próprio corpo. Como afirmou Chiarelli (2013), o esquecimento e a lembrança são intercambiáveis no *modus operandi* dessa narrativa.

A briga que mencionamos acima refere-se à discussão entre o pai e o narrador acerca da transferência do segundo para uma nova escola quando ele tinha treze anos. O pai argumenta a favor de que ele permanecesse na escola judaica, ao que o narrador responde que “não estava nem aí” para o judaísmo e muito menos para o que havia acontecido com seu avô. Diante disso, o pai continua:

qualquer pessoa que tenha um parente que passou por Auschwitz pode confirmar a regra, desde criança você sabe que pode ser descuidado com qualquer assunto menos esse, então o impulso que meu pai teve ao ouvir essa referência era previsível, ele dizendo repete o que você falou [...] e eu olhando para ele fui capaz de repetir, dessa vez devagar, olhando nos olhos dele, que eu queria que ele *enfiasse Auschwitz e o nazismo e o meu avô bem no meio do cu*. (LAUB, 2011, p. 49-50, grifos nossos)

Nesse fragmento da narrativa podemos identificar um problema na transmissão intergeracional, já que o narrador, com a imaturidade e rebeldia que são comuns para a sua idade, não quer saber, receber e muito menos guardar essas memórias, a experiência do avô e dos judeus todos que passaram pelos campos de concentração, e que constituem sua própria identidade como judeu, afinal, “é impossível para todos os judeus esquecer a Shoah, acontecimento que foi a consequência da negação de seu direito de existir porque eram judeus” (CANDAU, 2016, p. 156). Logo, “todo ato de ruptura deliberada com a tradição, toda recusa de transmissão, é ainda um reconhecimento da ação que essa memória exerce no grupo” (CANDAU, 2016, p. 130). Nesse caso, enquadram-se nessa recusa de transmissão o avô que não quis verbalizar a experiência em Auschwitz e nessa passagem da narrativa acima destacada fica evidente a recusa também a recusa do narrador, embora depois, na idade adulta, ele reconheça a importância dessa memória e dos testemunhos para os judeus.

Aparentemente, as informações sobre a shoá eram transmitidas para o narrador excessivamente tanto na esfera familiar quanto na esfera escolar. Ele relata que na escola judaica “você passa a infância ouvindo falar de antissemitismo: há professores que se dedicam exclusivamente a isso, uma explicação para as atrocidades cometidas pelos nazistas, que

remetiam às atrocidades cometidas pelos poloneses” (LAUB, 2011, p. 11). Em casa, ele diz que percebeu que “as histórias se repetiam, meu pai as contava da mesma forma, com a mesma entonação [...]. Alguma coisa muda quando você vê o seu pai repetindo a mesma coisa uma, duas ou quinhentas vezes, e de repente você não consegue mais acompanhá-lo, se sentir tão afetado” (LAUB, 2011, p. 36).

Ricoeur (2007, p. 94) aponta para o problema do excesso de memória e do consequente abuso de memória. Candau (2016, p. 111), ao tratar da hipertrofia memorial e da profusão de imagens (iconorreia), duas formas modernas de expansão da memória e da transmissão, explica que “tanto a profusão de traços quanto a iconorreia contemporânea produzem a confusão e o esquecimento e são a expressão de um transtorno identitário provocado pela incapacidade de controlar a angústia da perda que acompanha toda a vida humana”. Em *Diário da queda*, a profusão de imagens e traços disseminadas pela escola e pelo pai sobrecarregaram o narrador com imagens excessivas sobre a shoá e fizeram com que ele, enquanto adolescente, não percebesse a importância da transmissão da memória e do conhecimento sobre esse evento. Automaticamente, isso causaria o desejo de não ter que guardar essas memórias insistentemente repassadas pelas esferas sociais que apontamos.

Ainda assim é importante destacar que embora “o esquecimento pode mesmo estar na origem da perda de si mesmo” (CANDAU, 2016, p. 125), esse antropólogo francês também explica que “sem o esquecimento, nossas lembranças não teriam nenhum alívio. A memória esquecida, por consequência, não é sempre um campo de ruínas, pois ela pode ser um canteiro de obras. O esquecimento não é sempre uma fragilidade da memória, um fracasso da restituição do passado” (CANDAU, 2016, p. 127). Na esteira desse pensamento, Andreas Huyssen (2000, p. 18), em *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*, explica que “Freud já nos ensinou que a memória e o esquecimento estão indissolúvel e mutuamente ligados; que a memória é apenas uma outra forma de esquecimento e que o esquecimento é uma forma de memória escondida”.

Portanto, mesmo que o narrador tenha afirmado que “por mais que tanta gente tivesse morrido em campos de concentração não fazia sentido que eu precisasse lembrar disso todos os dias” (LAUB, 2011, p. 37), essa recusa em se lembrar e guardar as memórias da shoá, um princípio de quase esquecimento deliberado sobre a importância disso, possibilitaram que ele refletisse posteriormente sobre o seu passado e também o de seu avô e de seu pai. Logo, podemos afirmar que a briga entre o pai e o narrador adolescente, bem como a queda de João, serviram para que o segundo instalasse seu canteiro de obras para repensar seus atos, seus discursos e sua própria identidade. De outro lado, se pensarmos que o Alzheimer provoca um

esquecimento que não pode ser revertido, para o pai do narrador, em sua velhice, constitui-se um campo de ruínas que não pode ser reconstruído, pelo menos não por ele mesmo. Logo, coube ao narrador reconstruir e guardar as memórias das gerações anteriores, para posteriormente transmiti-las.

Vale ressaltar também que além de reconstruir e preencher as lacunas das memórias de terceiros, o narrador também realiza esses procedimentos em suas próprias memórias para ocupar os espaços em branco, conforme pode ser percebido no seguinte trecho: “quando você fala da infância é possível que *associe a figura do seu pai com a figura do seu pai como é hoje*. Então, quando me lembro dele me trazendo um triciclo de presente, ou mostrando como funcionava uma máquina de costura [...] quando lembro de tudo isso a imagem dele é que tenho hoje, os cabelos, o rosto” (LAUB, 2011, p. 48-49, grifos nossos). Como a imagem do passado em relação ao pai é ausente ou não é nítida para o narrador, ele convoca a imagem que tem mãos, a do presente, para implantá-la na memória do passado. Se considerarmos esse movimento de preenchimento das lacunas realizado pelo narrador em *Diário da queda*, é possível desenvolver uma reflexão sobre essa necessidade de localizar informações para completar as memórias do avô, do pai e do próprio narrador. Seria uma busca pela totalidade, pelo conhecimento de todos os detalhes importantes da história dessas personagens para que nada fique incompleto ou esquecido?

Além da transmissão intergeracional relacionada às memórias e informações sobre Auschwitz, outro tipo de memória foi transmitido para o narrador. No final da oitava série, quando estava com quatorze anos, alguns amigos de verão levaram o narrador a um prostíbulo e eles foram recebidos, um a um, pela mesma mulher: “a senhora pediu que eu tirasse a roupa e deitasse ao lado dela e deixou que eu me cobrisse com o lençol fino que os meus amigos de verão já tinham usado” (LAUB, 2011, p. 83). Essa visita foi realizada com a anuência do pai, que deu dinheiro para que o filho pudesse perder a virgindade, e depois fez algumas perguntas sobre a experiência: “como as coisas tinham ido no puteiro, quanto tempo eu passei no puteiro, como era a senhora que nos atendeu” (LAUB, 2011, p. 83).

Isso ilustra aquilo que Candau (2016) chama de protomemória, uma memória social que incorporamos de forma involuntária. Ele afirma que a transmissão protomemorial “se constitui por dispositivos e disposições inscritas no corpo. Podendo determinar atitudes e condutas, a transmissão protomemorial se faz sem pensar, age sobre os indivíduos de maneira involuntária, advém da imersão na sociedade” (CANDAU, 2016, p. 119). No romance em análise, percebemos que a iniciação sexual do narrador ainda na adolescência é essa memória social involuntária transmitida como parte do processo de virilização do homem e das provas de

masculinidade que necessitam ser demonstradas para que o *status* de macho seja alcançado e apresentado para a sociedade; é o tornar-se homem. Esse processo, instituído sob as bases patriarcais que estruturam a sociedade e que também pode ser percebido no romance, inclui tanto a experiência em grupo para socializar com os amigos o desempenho sexual obtido e mostrar a eles que se é, de fato, um homem, quanto o diálogo com pai para celebrar a socialização da virilidade.

Juntamente às memórias do avô e as do pai que foi acometido pelo Alzheimer, a memória da queda do amigo João também é bastante expressiva para o narrador, tendo em vista que essa última é repetida diversas vezes ao longo da obra. O narrador menciona que sonhou muitas vezes com a queda (LAUB, 2011, p. 12) e diz que, para ele, “tudo começa aos treze anos, quando deixei João cair na festa de aniversário” (LAUB, 2011, p. 33). Ele relata que, “ao cair ele [João] machucou uma vértebra, teve de ficar de cama dois meses, usar colete ortopédico [...] e fazer fisioterapia durante todo esse tempo” (LAUB, 2011, p. 11), e revela sua culpa por ter participado do plano dos colegas e não ter impedido o desfecho trágico da festa. Essa memória conecta-se às demais porque o narrador reflete em vários momentos sobre como os estudantes de uma escola judaica, também herdeiros de acontecimentos históricos tão negativos com os judeus de forma geral, poderiam ter praticado algo tão horrível com João, seja no aniversário ou nas diversas vezes em que esse garoto não judeu foi enterrado na areia dentro da própria escola. Refletir e compreender os motivos que culminaram com a queda de João também colabora para a construção da identidade do narrador, que foi alimentada por suas percepções acerca da história do avô, do pai e da shoá.

2. 1.1 A leitura de “*É isto um homem?*” e a ficcionalização do papel de leitor

Em relação às percepções do narrador sobre o modo como ele lida com a memória coletiva e a individual, destacamos a leitura de *É isto um homem?*, de Primo Levi (1988), que parece ser essencial para o narrador principalmente considerando que foi uma indicação de seu pai. Há uma espécie de ficcionalização do narrador enquanto leitor e da leitura dessa obra específica de Primo Levi, que é comentada diversas vezes durante a narrativa. Afirmamos que se trata de uma ficcionalização porque, nesse caso, há um personagem da literatura brasileira, não nomeado, que tece comentários sobre a leitura desse livro e sobre o impacto do relato. De acordo com o narrador, que leu reiteradamente *É isto um homem* (LAUB, 2011, p. 97), já na primeira leitura foi possível compreender que não havia mais nada a ser dito sobre Auschwitz.

Em seus escritos, o judeu italiano Primo Levi relata que foi detido aos 24 anos em dezembro de 1943 (LEVI, 1988, p. 11). A princípio, ele é enviado para uma espécie de campo de triagem em Fóssoli, perto de Módena-Itália, e depois segue para Auschwitz, no sul da Polônia. O relato compreende o período de 11 meses, entre fevereiro de 1944 e janeiro de 1945, e nele Levi fala sobre os meios de sobrevivência (seus e daqueles que estavam próximos dele), da exploração do trabalho, da perda de humanidade, do fascínio pelo controle/poder, do gozo com a opressão por parte dos colaboradores do regime, e uma série de outras reflexões. Trata-se de um relato que traduz a tentativa de elaborar aquilo que parece ser indizível: a experiência cruel no campo de concentração, a aniquilação interior e exterior do homem. No título atribuído por Levi, percebemos que o uso do pronome demonstrativo “isto” indica a coisificação do homem, do ser humano, e pode ser relacionado tanto ao indivíduo que foi coisificado pela experiência e conseguiu sobreviver, quanto aos seres humanos que impingiram tanto sofrimento e assassinaram milhões de judeus, ou seja, os colaboradores ainda seriam humanos?

No início de seu relato, enquanto estava no campo de triagem, Levi e os demais judeus recebem a notícia de que seriam enviados para outro lugar. Em vista disso, ele e os demais passaram a noite sem dormir, sabendo que estavam condenados à morte, pois seriam enviados numa viagem de trem que levaria aproximadamente 15 dias cujo destino descobriram depois: Auschwitz. Na citação abaixo, Levi (1988, p. 16, grifos nossos) destaca o amanhecer da data em que seriam transportados para o seu novo destino:

O alvorecer surpreendeu-nos como uma traição; como se o novo dia se aliasse aos homens na determinação de nos destruir. Os diversos sentimentos que se agitavam em nós – de consciente aceitação, de revolta sem saída, de religioso abandono, de medo, de desespero – confluíam agora, depois da noite insone, numa coletiva, descontrolada loucura. [...] emergiam, de repente, dolorosas como punhaladas, as lembranças ainda tão recentes, as boas lembranças de casa. Falamos de muitas coisas naquelas horas; [...] mas *é melhor que não permaneçam na memória*.

Nesse trecho, fica evidente que o espaço-tempo que circunda os judeus parece ser aliado do regime nazista, pois há a indicação de que o alvorecer atua como um traidor ao anunciar o dia em que seriam transportados para Auschwitz; não há nada que interceda por eles. Em meio à variedade de sentimentos e sensações que invadiram os judeus nesse momento, percebemos que Levi queria esquecer algumas memórias, tendo em vista que as lembranças de casa, por exemplo, estão no polo oposto ao momento vivenciado por eles e também ao caminho para a morte. Levi (1988, p. 17) relata que em 12 vagões colocaram 650 pessoas: “vagões de carga, trancados por fora, e, dentro, homens, mulheres e crianças socados sem piedade, como

mercadoria barata, a caminho do nada, morro abaixo, para o fundo”. A viagem foi realizada em condições desumanas com privações de alimentos, de água e diversos outros sofrimentos que se intensificaram durante a permanência em Auschwitz. Ao chegarem, os homens que poderiam servir como mão de obra foram selecionados e encaminhados para o campo de concentração; os demais (mulheres, velhos e crianças) foram assassinados.

Levi (1988, p. 22) também diz que posteriormente foi adotado com frequência “o sistema de abrir simultaneamente as portas dos dois lados dos vagões, sem aviso algum, nem instruções, aos recém-chegados. Entravam no campo os que, casualmente, tinham descido por um lado ‘certo’; os do outro lado iam para a câmara de gás”. Isso demonstra a ausência de qualquer vestígio de humanidade por parte dos colaboradores do regime nazista; um jogo monstruoso em que a desvalorização da vida adquire o seu sentido mais cruel, como se os colaboradores se divertissem descobrindo quais dentre eles teriam a vida poupada para serem explorados nos campos.

Em *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*, Hannah Arendt (1999) apresenta informações sobre o julgamento de Otto Eichmann⁵¹, um dos principais organizadores da shoá, que afirmava, em sua defesa, que apenas cumpriu as ordens que lhe foram repassadas e que, por esse motivo, era inocente das acusações. É a partir da figura de Eichmann que Arendt discorre acerca da banalidade do mal:

quando falo da banalidade do mal, falo num nível estritamente factual, apontando um fenômeno que nos encarou de frente no julgamento. [...] A não ser por sua extraordinária aplicação em obter progressos pessoais, ele [Eichmann] não tinha nenhuma motivação. [...] ele *simplesmente nunca percebeu o que estava fazendo* [...] Foi pura irreflexão – algo de maneira nenhuma idêntico à burrice – que o predispôs a se tornar um dos grandes criminosos desta época. (ARENDT, 1999, p. 310-311, grifos da autora)

O jogo de abrir as portas dos vagões dos dois lados, relatado por Levi, é um dos muitos exemplos da banalidade do mal de que fala Arendt (1999): aquelas vidas eram consideradas insignificantes a ponto de serem sujeitadas à matança indiscriminada. O regime nazista (e vários outros regimes totalitários e repressores, como o fascismo e os regimes ditatoriais) revelou a face mais sombria e perversa da humanidade. Há um momento do relato de Levi (1988, p. 180) em que ele menciona que “os personagens destas páginas não são homens. A sua humanidade ficou sufocada, ou eles mesmos a sufocaram, sob a ofensa padecida ou infligida a outros”.

⁵¹ Eichmann “foi capturado num subúrbio de Buenos Aires na noite de 11 de maio de 1960, voou para Israel nove dias depois, foi levado a julgamento na Corte Distrital de Jerusalém em 11 de abril de 1961” (ARENDT, 1999, p. 32) pelas acusações de crime contra o povo judeu, contra a humanidade, crimes de guerra durante o nazismo, dentre outros.

Assim como o avô do narrador laubiano, alguns sobreviventes dos campos de extermínio se recusaram em lembrar e elaborar a experiência nos campos de concentração, pois contar as vivências desse tempo é reviver todos os horrores experimentados nesse espaço de ausência de humanidade. O avô do narrador, por exemplo, decidiu registrar verbetes de uma nova vida em vez de rememorar sua passagem por Auschwitz. Nesse sentido, Levi (1988, p. 127) apresenta um questionamento que merece ser considerado: “poderíamos, então, perguntar-nos se vale mesmo a pena, se convém que de tal situação humana reste alguma memória. A essa pergunta, tenho a convicção de poder responder que sim. Estamos convencidos de que nenhuma experiência humana é vazia de conteúdo”, ou seja, é possível e necessário aprender com a História.

Theodor Adorno (2006), em “Educação após Auschwitz”, afirma que a educação pode evitar que Auschwitz se repita. Segundo ele, é necessário que a educação proporcione ao indivíduo uma autorreflexão crítica para justamente evitar a irreflexão mencionada por Arendt (1999). De acordo com essas ideias de Adorno, a educação deve cumprir o papel do esclarecimento, da discussão livre das ideias e da construção da autonomia do indivíduo. A partir da História, numa perspectiva transversal e interdisciplinar, é possível socializar e discutir aspectos históricos relativos à Shoá para evitar que essas ideologias sejam fortalecidas e colocadas em prática novamente. Pensando nesse papel da educação, principalmente em contexto escolar, apresentaremos um trecho do romance de Michel Laub para discutir como a escola não judaica, para onde o narrador foi transferido após ter decidido que não queria mais estudar na escola antiga, abordava a shoá com os estudantes:

Nas aulas da escola nova o Holocausto era apenas eventualmente citado entre os capítulos da Segunda Guerra, e Hitler era analisado pelo prisma histórico da República de Weimar, da crise econômica dos anos 30 [...]. Nenhum professor mencionou Auschwitz mais de uma vez. Nenhum jamais disse uma palavra sobre *É isto um homem?*. Nenhum fez o cálculo óbvio de que eu, com catorze anos naquela época, certamente tinha um pai ou avô ou bisavô [...] que escapou das câmaras de extermínio. (LAUB, 2011, p. 64)

Nesse momento da narrativa, o narrador comenta sobre como a escola lidava com a shoá de forma muito superficial, como se falar sobre o nazismo fosse um mero protocolo a ser cumprido, possivelmente, na disciplina de história, e sem o aprofundamento necessário para promover a conscientização dos estudantes para que a barbárie não se repetisse. Igualmente, podemos afirmar que para os estudantes esse assunto não ocupa um espaço de reflexão em suas existências, talvez por não terem uma ligação memorial direta com os eventos da shoá.

Entendemos que nesse caso não há reflexão, mas há conhecimento sobre assunto, tanto que durante as frequentes perseguições ao narrador, que apontamos na introdução deste capítulo, os estudantes souberam muito bem explorar seus conhecimentos sobre a shoá para provocar o narrador: tanto o desenho de Hitler que foi colocado na mochila do narrador quanto as referências às câmaras de gás (na “brincadeira” com o chuveiro após a aula de Educação Física) e aos fornos crematórios (associados ao forno da cantina) revelam esse conhecimento da história do genocídio de judeus perpetrado pelo nazismo. Daí a necessidade do esclarecimento, da discussão e da reflexão que esse assunto demanda.

Nesse contexto, em que aparentemente estudantes não judeus se esquivam de refletir sobre a shoá com a devida atenção, é interessante convocar uma reflexão de Gagnebin (2006) sobre a necessidade da ampliação do conceito de testemunha para abarcar também aqueles que não passaram pela experiência traumática. Segundo ela, a testemunha

não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos [...]. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 57)

Outrossim, entendemos que essa retomada crítico-reflexiva do passado é extremamente importante e urgente, pois todas as gerações de indivíduos precisam empreender essa transmissão simbólica dos testemunhos para sufocar os movimentos crescentes de grupos neonazistas em todo o mundo no século XXI, especialmente no Brasil com a propagação de discursos de ódio que têm se tornado expressivos nos últimos anos. É necessário recuperar nosso dever de memória (RICOEUR, 2007, p. 101) para que sejamos também testemunhas, de acordo com a acepção dada por Gagnebin (2006).

Em *Diário da queda*, uma das inquietações do narrador é saber se o avô acessou o livro de Primo Levi: “não sei se meu avô leu *É isto um homem?*, e se ter vivido o que Primo Levi narra faz com que o livro soe diferente, e o que para um leitor comum é a descoberta dos detalhes da experiência em Auschwitz para o meu avô era apenas reconhecimento, uma conferência” (LAUB, 2011, p. 64). A partir disso, ele estabelece a diferença de leitura dessa obra para os sobreviventes, como o avô, e para aqueles que não passaram pelos campos de concentração. Segundo o narrador, os primeiros têm condições de fazer uma espécie de conferência com o objetivo de verificar e validar o relato de Primo Levi. Por extensão, a noção

de memória coletiva pode ser aproveitada novamente para pensar no papel das memórias individuais e a atuação dessas na construção de uma memória coletiva:

Se essas duas memórias [individual e coletiva] se interpenetram com frequência, especialmente se a memória individual, para confirmar algumas de suas lembranças, para torná-las mais exatas, e até mesmo para preencher algumas de suas lacunas, pode se apoiar na memória coletiva, nela se deslocar e se confundir com ela em alguns momentos, nem por isso deixará de seguir seu próprio caminho, e toda essa contribuição de fora é assimilada e progressivamente incorporada à sua substância. Por outro lado, a memória coletiva contém as memórias individuais, mas não se confunde com elas. (HALBWACHS, 2006, p. 71-72)

Esse apoio na memória coletiva para preencher lacunas da memória individual pode ser percebido no romance de Michel Laub, pois há a construção de uma memória particular e subjetiva do avô a partir da memória coletiva: com base nas informações acessadas pelo narrador, ele constrói uma possível percepção individual sobre a shoá para o avô, também apoiado naquilo que não foi dito nos cadernos do avô, tendo em vista que com exceção do pai, o narrador foi o único a ler parte dessas anotações do avô. Há, portanto, uma memória coletiva e uma individual que é subjetiva; logo, cada sobrevivente elenca, mostra, aponta aquilo que lhe parece importante destacar.

Ainda sobre o lugar de *É isto um homem?* no romance de Michel Laub, o narrador comenta que o pai dele “vivía repetindo as descrições sobre o funcionamento de um campo de concentração, as noites em que Primo Levi dormia dividindo a cama com um relojoeiro, as histórias sobre números altos e baixos, tarefas, uniformes, sopa” (LAUB, 2011, p. 41). A partir desses e de outros comentários, o narrador apresenta suas releituras (e as de seu pai) sobre esse relato do cotidiano nos campos de concentração, o que nos parece uma forma de complementar as lacunas da memória do avô a partir do relato de Primo Levi. Portanto, as informações sobre *É isto um homem?* não se apresentam no romance de Michel Laub apenas porque o narrador é judeu, porque estudou numa escola judaica ou porque é herdeiro das memórias e experiências da shoá. Além de tudo isso, a obra de Levi também é utilizada para dizer aquilo que não foi verbalizado pelo avô, para ocupar os espaços em branco deixados por ele. Uma prova disso pode ser evidenciada a partir do seguinte fragmento da narrativa:

Meu avô nunca falou sobre Auschwitz, e restou ao meu pai mergulhar naquilo que Primo Levi escreve a respeito: os homens que roubam a sopa uns dos outros em Auschwitz, os homens que mijam enquanto correm porque não há permissão para ir ao banheiro durante o expediente em Auschwitz, os homens que dividem a cama com outros homens e dormem com o rosto nos pés desses

outros homens e torcem para que eles não tenham pisado no chão por onde passam os que têm diarreia. (LAUB, 2011, p. 80-81)

As situações desumanas descritas por Levi são transportadas e retomadas pelo narrador para compor a história do avô, do pai e dele próprio, daí a ideia de uma ficcionalização do ato de leitura e do leitor. Essas e outras considerações sobre o cotidiano dos campos de concentração foram utilizadas pelo narrador para justificar o comportamento do avô durante os últimos anos de vida em que se trancou no quarto para escrever os cadernos e também o suicídio. Foi pela leitura dos cadernos do avô que o narrador compreendeu a experiência da shoá:

Foi então que essa experiência passou a ser não apenas história, não apenas coletiva, não apenas referente a uma moral abstrata, no sentido de que Auschwitz virou uma espécie de marco em que você acredita com toda a força de sua educação, de suas leituras, de todos os debates que você já ouviu sobre o tema [...] das condenações que já fez com veemência sem por um segundo sentir nada daquilo como se fosse seu. (LAUB, 2011, p. 14-15)

É interessante que, mesmo estudando em uma escola judaica, o narrador só se apropriou dessa memória coletiva e acolheu sua herança a partir das memórias do avô, do caráter subjetivo da experiência não verbalizada. Para o reconhecimento da importância da memória coletiva sobre a shoá, foi necessário que o narrador acessasse memórias individuais – tais como relatos de sobreviventes, principalmente Primo Levi – e um resgate histórico sobre o assunto, para só depois compreender as atitudes do avô de escrever os cadernos e cometer o suicídio.

Além de apresentar sua leitura de *É isto um homem?*, o narrador menciona que o cinema, os livros, as testemunhas, as reportagens e os historiadores já se encarregaram de falar sobre a shoá e que não haveria motivo para ele repetir aquilo que já foi dito sobre esse evento, a não ser que essa história estivesse conectada com sua própria história de vida. Ao mesmo tempo em que faz esse comentário sobre o que já disseram sobre a shoá, o narrador dá a entender que ele pode ter acessado esses conhecimentos, o que fica evidente, por exemplo, quando ele menciona uma outra referência importante no cenário das discussões teóricas sobre Auschwitz: “Hannah Arendt escreveu que Auschwitz revelou a existência de uma forma específica de mal” (LAUB, 2011, p. 96). Estudar em uma escola não judaica, nesse sentido, foi importante para o narrador pois é a partir desse contato com um outro universo que não dá tanta importância para a memória sobre a Shoá que ele consegue perceber melhor a necessidade de refletir sobre a experiência dos campos de concentração.

Conforme mencionamos no início do capítulo, apesar de tentar separar algumas coisas que sabe sobre o avô, sobre o pai e sobre ele mesmo, o narrador aos poucos toma consciência de que essas histórias estão imbricadas e constituem a sua identidade. Além disso, é importante destacar a forma de acesso às memórias do avô e do pai por parte do narrador: as memórias do avô são acessadas postumamente, após terem sido traduzidas; as do pai, em função do Alzheimer e da possibilidade do esquecimento, são repassadas em vida, mas na velhice. Nesse contexto, conjecturamos que o fato do narrador organizar suas memórias antes que seu filho nasça pode indicar que talvez haja um esforço da parte dele de tentar quebrar esse ciclo de desentendimentos.

Ao escrever *Diário da queda*, o escritor Michel Laub transforma e reescreve as memórias individuais e coletivas para possibilitar que os leitores sejam esse tipo de testemunha que aceita as palavras do outro e transmitam o sofrimento vivido para evitar que os horrores dos campos de concentração se repitam. Conforme destacou Figueiredo (2017), a literatura, por meio dos resíduos de experiências fraturadas, tem potencial para projetar determinadas subjetividades, colocá-las em evidência e proporcionar reflexões sobre esses aspectos históricos. Por meio do diário, o narrador reconstrói memórias que chegarão ao seu filho (destinatário direto do diário) com menos lacunas do que aquelas que ele recebeu.

2.2. *Diário: um instrumento da memória*

Estruturalmente, o *Diário da queda* possui onze capítulos com registros diarísticos numerados e que são reiniciados a partir do número um a cada novo capítulo, com exceção dos três capítulos intitulados de “Notas (1, 2 e 3)”, os quais apresentam um texto contínuo e estruturado em parágrafos. Se considerarmos esses capítulos como registros únicos, cuja estrutura interior difere dos demais, a narrativa enunciada pelo narrador-personagem totaliza 254 registros diarísticos.

No capítulo anterior, vimos que em *Diário do farol* há uma forma explícita de narcisismo/metaficção (HUTCHEON, 1984), isto é, a narrativa apresenta sua autoconsciência de ser um artefato literário e chama a atenção do leitor para o processo da escrita. Noutra perspectiva, em *Diário da queda* encontramos uma forma implícita de narcisismo, ou seja, aquela em que o texto é autorreflexivo, mas não é autoconsciente (HUTCHEON, 1984). Tal forma implícita é elaborada a partir de “um dos principais modos de narcisismo textual⁵²”

⁵² No original: “one of the major modes of textual narcissism”.

(HUTCHEON, 1984, p. 4): a *mise en abyme*, uma construção em abismo. No estudo *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, o crítico literário suíço Lucien Dällenbach (1977, p. 17) explica que o termo *mise en abyme* foi usado pela primeira vez pelo escritor francês André Gide a partir da descoberta de um procedimento heráldico em que no centro de um brasão há uma reprodução menor do mesmo brasão que o contém, isto é, um espelhamento. No entanto, cabe a Gide apenas a autoria do termo, pois a técnica da *mise en abyme* já havia sido observada por esse escritor no *Hamlet*, de Shakespeare, na pintura *As meninas*, de Velasquez e n' *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe.

Dällenbach (1977, p. 16-17) caracteriza a *mise en abyme* como um retorno da obra sobre si mesma, isto é, um reflexo/espelhamento que não está restrito apenas ao texto literário, pois pode ser encontrada também em outras formas de arte, como a pintura e o cinema, por exemplo. Em uma definição mais ampla, o crítico suíço explica que “[...] *é mise en abyme qualquer enclave que mantém uma relação de semelhança com a obra que a contém*”⁵³ (DÄLLENBACH 1977, p. 18, grifos do autor), uma espécie de reduplicação interna. Ademais, com base na teoria do linguista russo Roman Jakobson, Dällenbach (1977, p. 61) estabelece uma tipologia para as construções em abismo e categoriza três tipos elementares de *mise en abyme*: o espelhamento do enunciado (reduplicação da história contada), da enunciação (reduplicação do processo de produção) e do código (metatextualidade). Para o crítico suíço, cada um desses três tipos exige modos diferentes de abordagem, embora por vezes eles se interpenetrem em uma mesma obra. Na análise da narrativa de Michel Laub, consideraremos especificamente a *mise en abyme* da enunciação, que consiste na

“1) a “presentificação” diegética do produtor ou do receptor da narrativa, 2) o destaque da produção ou da recepção como tal, 3) a manifestação do contexto que condiciona (ou condicionou) essa produção-recepção. A característica comum dessas várias performances é que todas visam, por artifício, tornar o invisível visível”⁵⁴. (DÄLLENBACH, 1977, p. 100)

A partir desses três pontos elencados acima, observamos que em *Diário da queda* há a presentificação do produtor do diário que será destinado ao filho e que, embora ainda não tenha nascido, também é presentificado no texto como o receptor das memórias individuais e coletivas. Apesar de não apresentar detalhes sobre o processo de produção do texto, como vimos

⁵³ No original: [...] *est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient*.

⁵⁴ No original: “1) la « présentification » diégétique du producteur ou du récepteur du récit, 2) la mise en évidence de la production ou de la réception comme telles, 3) la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception. Le trait commun de ces diverses mises en spectacle est qu'elles visent toutes, par artifice, à rendre l'invisible visible”.

em *Diário do farol*, percebemos de forma contundente o contexto que condiciona a produção da narrativa laubiana: a existência das memórias do avô e do pai, e a necessidade de falar sobre a memória coletiva dos campos de concentração e sobre a memória individual relativa à queda de João. Portanto, a escrita do diário do narrador de Michel Laub é um espelhamento, um desdobramento da escrita do avô e do pai, configurando a terceira geração de uma mesma família que produz anotações. São três homens unidos pela escrita com a possibilidade de que o filho do narrador também empreenda essa mesma atividade que se torna uma transmissão familiar geracional.

É a *mise en abyme* do enunciado que permite ao leitor (empírico e o narratário) conhecer fragmentos dos diários do avô e do pai, os quais são eventualmente transcritos para o diário do narrador-personagem. O processo de escrita empreendido por este último remete àquele realizado pelos outros dois: um processo semelhante, mas com conteúdos e objetivos diferentes que, ao mesmo tempo, entrelaçam as escritas deles. O próprio narrador menciona que “não há como ler as memórias do meu pai sem ver nelas o reflexo dos cadernos do meu avô. Não só porque ambos resolveram passar seus últimos anos entregues ao mesmo tipo de projeto [...] mas porque em pontos muito específicos os registros dos dois são opostos” (LAUB, 2011, p. 132). Percebemos nesse trecho que apesar de não ser uma narrativa autoconsciente, o narrador tem consciência dessa produção escrita espelhada com objetivos e motivações distintas: o avô que se recusa a falar de Auschwitz e focaliza a nova vida; o pai que descobre o Alzheimer e exterioriza a memória para evitar que ela se perca completamente; e o narrador que pretende transmitir suas memórias para o filho.

Além desse trecho da narrativa, em outro momento a consciência de uma escrita espelhada também de manifesta. No último registro do romance, o narrador-personagem faz uma reflexão sobre o que é ter um filho e os impactos provocados na vida das pessoas. Após listar algumas coisas que o filho descobrirá aos poucos, como as primeiras vezes em que terá fome ou a ocorrência de sonho ruim interminável, o narrador destaca o momento em que segurará o filho no colo e dirá palavras que ele ainda não serão compreendidas por ele: “as palavras que direi e que ainda são incompreensíveis, mas você olha para mim e sabe intuitivamente o que está por trás de cada uma delas, o que significa a pessoa na sua frente, meu avô diante do meu pai, meu pai diante de mim, eu agora” (LAUB, 2011, p. 151). Há neste trecho tanto a ideia de espelhamento da escrita quanto da existência de cada um deles: a palavra, a História coletiva e individual, e a memória da geração anterior que compõem e moldam a escrita, a existência e, por consequência, a identidade da geração seguinte.

Além desse espelhamento da enunciação em relação ao processo de escrita, observamos também uma reduplicação interna da obra nos títulos dos capítulos⁵⁵ que tentam separar informações sobre o avô, pai e narrador, mas que se interpenetram, como já dissemos. Há ainda um espelhamento do processo de leitura: o pai do narrador lê os cadernos de seu genitor e o narrador acessa as anotações do pai e do avô, indicando a possível continuidade da leitura dos registros da geração anterior a partir do filho nascituro, o qual poderá dar continuidade à tradição da família ao ler as anotações anteriores e escrever as suas próprias também.

Dällenbach (1977, p. 25) chama a atenção também para “o fenômeno que a mise en abyme tem a função de evidenciar: a construção mútua do escritor e da escrita⁵⁶”. Em *Diário da queda*, percebemos que a construção em abismo utilizada na escrita diarística colabora para essa construção mútua do narrador enquanto escritor, mas também enquanto persona ficcional a partir da elaboração dos registros do diário. Conforme discutiremos adiante, a escrita do diário colabora para que o narrador de Michel Laub também compreenda melhor certos aspectos de sua vida, de sua história. Escrita e escritor constroem-se mutuamente a partir da elaboração da memória no diário.

Assim como em *Diário do farol*, os registros diarísticos do romance de Michel Laub não apresentam a inscrição de nenhuma data específica, no entanto, não há justificativa explícita para a ausência dessas datas, como ocorre no romance ubaldiano em que o narrador-personagem explica que é um “cretino cronográfico” e que não lembra de datas. Além disso, nesse romance, o diário atua mais como um instrumento que pretende conferir veracidade ao relato do ex-padre ateu do que um exercício para conservar e transmitir a memória, objetivos que são perceptíveis em *Diário da queda*. O tempo não inscrito pode ser deduzido pelas idades do narrador ao longo do romance: quando ele menciona que conta as memórias a partir de quando tinha treze anos, e no presente da narrativa quando tem quase quarenta anos, além da informação de que há dois anos desse presente ele descobriu a doença do pai.

Field (1989, p. 23) destaca que “a própria introdução de datas é um ato mimético que faz parte de um contrato⁵⁷” que envolve a necessidade de estabelecer um tempo mais ou menos preciso. Esse crítico literário ainda ressalta que embora a presença das datas seja “o dispositivo mimético mais óbvio que os romancistas têm à sua disposição, isso também representa uma

⁵⁵ “Algumas coisas que sei sobre o meu avô”, “Algumas coisas que sei sobre o meu pai”, “Algumas coisas que sei sobre mim”, “Mais algumas coisas que sei sobre o meu avô”, “Mais algumas coisas que sei sobre o meu pai” e “Mais algumas coisas que sei sobre mim”.

⁵⁶ No original : le phénomène que la mise en abyme a pour fonction de mettre en évidence : la construction mutuelle de l'écrivain et de l'écrit.

⁵⁷ No original: “the very introduction of dates is a mimetic act which forms part of a contract”.

restrição importante da forma. Apesar da grande maioria dos romances-diários ser caracterizada pelo uso de datas, sua presença pode causar irritação por uma série de razões⁵⁸ (FIELD, 1989, p. 77). Isso quer dizer que se o romancista opta pela presença de datas nos registros diarísticos, ele precisa tomar certo cuidado para não gerar incoerências internas na obra, já que as datas construirão uma linha temporal em que qualquer descuido pode ser percebido pelo leitor. Na narrativa de Laub as datas não são necessárias para realizar a transmissão memorial. Trata-se de um diário memorialista utilizado para elaborar o passado.

Existem 6 capítulos no romance de Michel Laub que, de acordo com seus títulos, deveriam apresentar informações relativas ao avô, pai e narrador, separadamente. Hess (2006, p. 92, grifos do autor) explica que “o diário é uma *escrita transversal* [...] possui objetos diversificados nos registros múltiplos. Ele é então diverso por natureza. Mais que todas as outras formas de escrito[a], ele explora a complexidade do ser”. Portanto, as memórias sobre a queda, a descoberta dos cadernos do avô e da doença degenerativa do pai misturam-se e ao mesmo tempo separam-se em uma sobreposição de tempos/espços e acontecimentos distintos.

Associada à natureza fragmentária do diário, a característica de uma escrita transversal impede que as informações sejam apresentadas separadamente conforme propõe o título dos capítulos citados, além do fato de o narrador utilizar o recurso da memória e potencializar esse entrelaçamento eventos, tendo em vista que não se consegue construir uma narrativa linear a partir das memórias, e igualmente o diário também não é conhecido por apresentar linearidade em seus registros. Maciel (2006, p. 180) assevera que “diários e memórias pertencem ao universo da escrita autobiográfica. Ambas são formas narrativas em que um ‘eu’ faz um relato da sua própria vida, mas enquanto as memórias são uma volta ao passado, os diários são uma tentativa de guardar o presente”. Embora o texto memorialista tenha características próprias, na obra que ora analisamos fica evidente que memória e diário são uma única matéria, a qual foi absorvida pelo romance (BAKHTIN, 2010), tendo em vista que o diário estrutura a narrativa de Michel Laub e oscila entre passado e presente. De qualquer modo, entendemos que o diário é livre de formas e nada impede que ele seja usado para explorar o passado em seus registros.

Conforme aponta Lejeune (2014, p. 297), manter um diário “é uma atividade passageira, ou irregular. Mantemos um diário durante uma crise, uma fase da vida, uma viagem”, o que aponta para aquilo que motiva o início da escrita do diário: um sentimento, um acontecimento específico. Em *Diário da queda*, o que causa a necessidade da escrita diarística para o narrador

⁵⁸ No original: although the use of clearly dated entries is the most obvious mimetic device which diary novelists have at their disposal, it also represents a major restriction of the form. While the vast majority of diary novels are characterised by the use of dates, their presence can cause irritation for a number of reasons [...].

é a descoberta da doença do pai, que se junta às outras duas memórias macro que apontamos no subtópico anterior. Entretanto, o objetivo desse diário não é apenas inscrever as memórias para guardá-las: o narrador registra-as para transmiti-las ao filho que ainda não nasceu, o que nos remete àquele questionamento de Candau (2016) quando aponta que a existência da memória está vinculada à tarefa da transmissão.

No que se refere às funções da escrita diarística no romance de Michel Laub, dentre aquelas oito funções elencadas por Lejeune (2014) e que apresentamos no capítulo anterior, observamos a predominância de duas dessas funções que estão ligadas à existência do diário do narrador, isto é, o objetivo da escrita: conservar a memória e sobreviver. As análises que apresentamos no subtópico anterior servem para destacar e potencializar a importância dessa primeira função no romance que ora analisamos. Antes de mais nada, o diário do narrador-personagem existe para conservar as memórias de três gerações, memórias que lhe foram contadas ou que ele teve que elaborar, preencher as lacunas.

A segunda função, sobreviver, está diretamente ligada à primeira, tendo em vista que a conservação da memória permite a sobrevivência do tempo passado. A escrita diarística, com um destinatário específico, constrói a ideia de que mais do que sobreviver isolada, essas memórias serão transmitidas. Na narrativa de Michel Laub há um efeito em cascata de leitura dos escritos da geração anterior: o avô escreve os dezesseis cadernos, os quais são lidos pelo pai do narrador, que por sua vez também anota suas memórias, as quais chegam até o narrador, que recebe as anotações das duas gerações anteriores. A partir disso, ele as reelabora para passar adiante. De acordo com Lejeune (2014, p. 303), quando comenta sobre essa última função da escrita diarística que comentamos, “mantemos um diário para fixar o tempo passado, que se esvanece atrás de nós, mas também por apreensão diante de nosso esvanecimento futuro”. Essa afirmação tem um valor particular no contexto do romance de Michel Laub, principalmente se considerarmos a história do pai do narrador. Involuntariamente, o Alzheimer será responsável por esvanecer as memórias do passado e a escrita foi a única saída encontrada para fixá-las antes que elas adentrem o domínio do esquecimento, da não lembrança.

Na pesquisa de Lejeune (2014) não há uma função para a escrita diarística que se relacione à transmissão da memória, provavelmente porque o conceito de diário, usualmente, não parte do pressuposto de que as informações contidas em seu interior serão compartilhadas deliberadamente, repassadas para outros. No entanto, asseveramos que em *Diário da queda* a função da transmissão é característica basilar, já que existe um destinatário específico para quem será direcionada narrativa elaborada pelo narrador. A junção das características do texto memorialista com as singularidades do diário dão origem a um outro estilo de escrita diarística,

uma forma híbrida pela interpenetração de memória e diário. Se a memória existe para ser transmitida, inscrevê-la no diário talvez possa significar que a intimidade não precise ser resguardada.

Nesse caso, entendemos que desde o princípio o dever da transmissão é o que move a escrita diarística elaborada pelo narrador e destinada ao seu filho. Candau (2016, p. 107) enfatiza que “o homem quase nunca está satisfeito com seu cérebro como unidade única de estocagem de informações memorizadas e, desde muito cedo, recorre a extensões da memória. Progressivamente, essa exteriorização da memória vai permitir a transmissão memorial”. O diário atua, então, como uma extensão da memória, como forma de evitar que determinados acontecimentos sejam esquecidos após o registro por meio da escrita. É por esse motivo que intitulamos esse subtópico caracterizando o diário como um instrumento da memória com o objetivo de exteriorizá-la para transmitir ao filho do narrador.

No capítulo anterior citamos que Barthes (2011, p. 49) explica que os signos do narrador parecem mais visíveis do que os signos do leitor. Em *Diário do farol* o leitor é colocado em evidência para ser violentado pelos discursos proferidos pelo ex-padre. Apesar de serem colocados em relevo pelo narrador ubaldiano, o narratário não tem nenhuma singularidade que o diferencie de qualquer outro personagem: é um leitor comum, um leitor qualquer. No romance *Diário da queda*, diferentemente disso, o narratário é uma personagem específica que, embora não tenha existência concreta na narrativa, possui uma série de características que comporão sua identidade: ele será bisneto de um sobrevivente de Auschwitz, neto do avô que luta para fixar suas memórias após ser acometido pelo Alzheimer, e filho do narrador que na adolescência não compreendia a importância e o impacto da história de seu avô e da herança da shoá.

Embora o filho do narrador ainda não tenha nascido, pois no presente da enunciação sua esposa se encontra grávida, essas reflexões que fizemos são conjecturas possíveis a partir daquilo que está explícito no texto e das discussões que fizemos no subtópico anterior sobre a memória e a identidade. Afinal, conforme enfatizou Candau (2016, p. 142), a memória geracional é a consciência de ser continuador dos predecessores, o que inevitavelmente, na narrativa de Michel Laub, vincula as memórias das três gerações anteriores ao filho que está para nascer, um narratário específico que existirá num futuro além do tempo da narração. Além disso, com base na explicação de Genette (2017, p. 337) sobre relação entre a preocupação do narrador em estabelecer um contato com o narratário e as funções fática e conativa, entendemos que a narrativa enunciada pelo narrador é uma espécie de primeiro contato, de primeiro diálogo com o seu filho, já que observamos a existência recorrente de um *tu* nos registros diarísticos ao longo do romance.

Ainda sobre a função da escrita diarística, outras duas, em menor grau, também estão presentes no romance de Michel Laub: desabafar e conhecer-se. Em relação a essa primeira, o narrador-personagem desabafa sobre a descoberta do Alzheimer do pai e sobre como dar a notícia para ele e para a mãe, além de desabafar também sobre sua condição de alcóolatra e dos casamentos mal sucedidos. A função do conhecer-se está ligada tanto à queda de João quanto ao avô sobrevivente de Auschwitz, já que essas duas memórias colaboram para a constituição das identidades do narrador. A queda de João, por ser algo diretamente ligado ao narrador, fez com que ele refletisse sobre si mesmo e suas escolhas (LAUB, 2011, p. 13). Antes disso, ele simplesmente fazia as coisas sem pensar. Quando vê que o colega poderia ter morrido e ele ser um dos responsáveis, algo mudou. Como ele não conseguiu lidar com tudo isso, confessou à coordenadora e nesse momento ele vomita não apenas o bolo oferecido por ela, mas também a culpa em relação a João junto de uma culpa histórica (Auschwitz) da qual ainda não tem consciência. Ademais, tanto a queda do colega (acontecimento ligado à sua individualidade) quanto Auschwitz (acontecimento histórico ligado ao avô) fazem com que ele conclua que é indivíduo e história também. Conquanto pareça que o conhecer-se também é uma função expressiva em relação àquelas que apontamos primeiramente, entendemos que esse processo de autoconhecimento não se operacionalizou apenas e a partir da escrita do diário.

Como o narrador tem quase quarenta anos, o que lemos no diário é a materialização desse processo desenvolvido ao longo dos anos anteriores, o que não impede que determinadas questões tenham sido amadurecidas a partir da escrita do diário. Em alguns momentos da narrativa observamos que a escrita do diário permite a avaliação de alguns eventos ocorridos na adolescência do narrador, uma autocrítica:

Se eu falar hoje com qualquer dos colegas envolvidos na queda de João, é possível que nenhum deles lembre dos detalhes da festa, dos motivos que nos levaram a planejar aquilo, e que nenhum deles faça relação entre o desfecho do plano e o fato de João não ser judeu, *porque as conveniências sociais e as regras de etiqueta e a autoimagem que cada um construiu ao longo dos anos posteriores criaram os mecanismos de defesa que impedem a memória de registrar algo do gênero.* (LAUB, 2011, p. 50-51, grifos nossos)

De acordo com Hess (2006, p. 92), “reconstituindo lembranças, ele [o diário] permite explorar o passado. [...] Permite também explorar diferentes dimensões daquilo que é escrito”. Esse ato de exploração pode proporcionar recortes específicos em determinados eventos ocorridos para analisá-los detidamente. No fragmento da narrativa apresentado acima, observamos de forma flagrante essa exploração do passado e, especificamente, as dimensões da idealização da queda de João e o motivo pelo qual deixaram ele cair: tratava-se de um não

judeu. No entanto, essa reflexão sobre o episódio da queda só é elaborada em um tempo mais próximo do presente da narrativa, pois ele também afirma que João, na época, não tinha consciência de que era humilhado por não ser judeu (LAUB, 2011, p. 16). Na parte destacada fica evidente que as conveniências sociais e a autoimagem que cada um dos colegas construiu após o acontecido, especificamente na vida adulta, podem ter se encarregado de uma espécie de planejamento do esquecimento do ato que praticaram na adolescência; como se as imagens da queda pudessem ser suplantadas pelas vivências obtidas ao longo dos anos.

A partir das funções da escrita diarística que indicamos em nossa análise, alguns aspectos merecem ser destacados. Para sobreviver, conhecer-se, desabafar, conservar a memória e depois transmiti-la, o narrador utiliza a imaginação e a interpretação de outros escritos em seus registros diarísticos. Conforme comentamos, a memória pode ser modelada por nós e nesse contexto, o diário, enquanto instrumento que possibilita o registro de memórias, pode atuar como espaço de reflexão e de trabalho com essas memórias. Em determinado momento do romance, o narrador menciona que: “é sempre tentador *imaginar* o que meu pai sentia na época do meu nascimento, como ele transmitia essa sensação para a minha mãe [...] *imagino* o impacto que os cadernos do meu avô tiveram sobre o meu pai” (LAUB, 2011, p. 32, grifos nossos). Percebemos que para preencher as lacunas daquilo que não foi dito, o narrador realiza um trabalho de imaginação a partir da escrita diarística e das informações que possui para elaborar sensações e sentimentos experimentados por outros. Esse trabalho de imaginação, já destacado no subtópico anterior, é viabilizado pela escrita diarística.

Além disso, o narrador também utiliza a escrita diarística para interpretar os escritos do avô: “existem várias maneiras de interpretar os cadernos do meu avô. Uma delas é considerar que não é possível ele passar anos se dedicando a isto [...] e simplesmente não tocar no assunto mais importante de sua vida” (LAUB, 2011, p. 40). Novamente, como espaço de reflexão, o diário possibilita que o narrador faça conjecturas, levante hipóteses e tente completar com a imaginação aquilo que não foi verbalizado pelo avô, justamente a partir das anotações deixadas por ele. Essas interpretações, que não se localizam em um único registro diarístico, são realizadas de forma fragmentária: ora levanta hipóteses sobre o avô, ora sobre o pai e até sobre o próprio narrador. Ao afirmar que “o diário é uma escrita de *fragmentos*”, Hess (2006, p. 92, grifo do autor) explica que não se consegue dar conta do cotidiano de forma extenuante e que por esse motivo aceita-se que a escrita do diário seja fragmentária. Igualmente, Lejeune (2014, p. 302) afirma que a fragmentação e a repetição são traços formais invariáveis do diário.

Para ilustrar esse movimento do segundo traço formal apontado pelo ensaísta francês, podemos citar a repetição de um questionamento feito pelo pai de João. No registro vinte e seis

do capítulo “Algumas coisas que sei sobre o meu avô”, o narrador relata pela primeira vez esse questionamento: “até perguntar, com a mesma raiva, olhando nos meus olhos como se tivesse esperado por aquele momento desde sempre, se eu não tinha vergonha do que aconteceu no aniversário de João” (LAUB, 2011, p. 18). No mesmo capítulo, no registro 31, o narrador repete o relato do episódio: “Quando pai de João perguntou se eu não tinha vergonha do que aconteceu na festa” (LAUB, 2011, p. 19). Em relação à repetição em um diário ficcional, Raoul (1999, p. 104) estabelece que “as lacunas e as redundâncias, naturais em um diário autêntico, são imitadas no romance e percebidas pelo leitor como elementos estruturais, que formam uma unidade estética coerente, ou como efeitos retóricos para prender a sua atenção, ou chaves hermenêuticas⁵⁹”. Então, a repetição observada em *Diário da queda* serve aos propósitos da narrativa para caracterizar a culpa sentida pelo narrador pelo desfecho da “brincadeira” realizada com João. O modo como ele repete essa informação nos relatos e a insistência na memória da queda durante toda a narrativa relevam o impacto causado por esse acontecimento em sua vida.

Diferentemente do que ele imagina dos colegas, o narrador não utilizou sua autoimagem e as conveniências sociais para apagar essa memória, tendo em vista que ela se apresenta como fato marcante para ele, uma memória que martela incessantemente em sua consciência. Igualmente, o narrador também repete em alguns registros a inquietação provocada pelo modo mais viável para contar ao pai sobre o Alzheimer e também a explicação por ter dormido na rua quando recebeu o diagnóstico.

Esse movimento de repetição, em alguns casos, dá origem a um outro movimento que é o da complementação de informações: à medida que repete uma informação, o narrador vai acrescentando detalhes sobre ela. Isso é possível em função da natureza da escrita diarística por permitir registros descontínuos que automaticamente podem levar à fragmentação e repetição, e também da memória e a possibilidade de reconstrução atualizada do passado (CANDAU, 2016) a partir da inserção de novos dados. Um exemplo disso pode ser observado nos diversos trechos em que o narrador relata sobre a descoberta do Alzheimer que acometeu seu pai e recorre à bebida alcóolica para adiar o momento de lidar com essa descoberta e posteriormente com a esposa por estar bêbado:

Quando eu soube da doença do meu pai eram três da tarde e eu entrei num bar e pedi uma cerveja. Tomei a cerveja e pedi um conhaque. [...] E pedi mais um

⁵⁹ No original: Les lacunes et les redondances, naturelles dans un journal authentique, sont imitées dans le roman et perçues par le lecteur comme des éléments structuraux, qui forment une unité esthétique cohérente, ou bien comme des effets rhétoriques pour retenir son attention, ou des clés herméneutiques.

conhaque, e depois mais outro e outro [...] eu não poderia mesmo chegar em casa assim. (LAUB, 2011, p. 59)

No dia em que fiquei sabendo do Alzheimer eu fui para um bar e pedi um conhaque e depois outro e depois vários outros e acabei saindo e adormecendo num banco do parque, e quando *acordei era dia claro*. (LAUB, 2011, p. 71, grifos nossos)

Eu tenho quase quarenta anos e *há dois dormi num banco do parque*, bêbado, no dia em que soube do Alzheimer do meu pai, porque *não queria que a minha terceira mulher me visse naquele estado*. (LAUB, 2011, p. 101, grifos nossos)

Eu *acordei com o pescoço duro e a claridade*. Não eram mais de sete quando percebi que tinha passado a noite no parque. O envelope com os exames do meu pai estava intacto. (LAUB, 2011, p. 115, grifos nossos)

Eu dormi no parque quase que por acaso, porque é obvio que poderia ir para um hotel ou mesmo voltar para casa, e com uma notícia como a dos exames *ela [terceira esposa] talvez não me recriminasse por ter bebido novamente*. (LAUB, 2011, p. 125, grifos nossos)

Nesses trechos, apresentados na ordem em que aparecem na narrativa, observamos uma reconstituição paulatina dessa cena em registros diarísticos diferentes, com adições pontuais de informações que vão completando a memória. Embora pareça, não se trata de uma técnica para criar o suspense da narrativa; as informações vão sendo complementadas à medida que o narrador lembra dos detalhes ou a partir do momento em que ele julga necessário escrevê-las. Em relação a esses fragmentos, percebemos que no segundo e no terceiro ele menciona que ao saber do Alzheimer foi a um bar e acabou dormindo no parque, bêbado; situação que pode ser explicada pela quantidade de bebida sugerida no primeiro trecho.

Ainda no terceiro, explica que dormiu no parque porque não queria que a esposa o visse nas condições em que estava, informação que é novamente explicada no quinto trecho selecionado por medo da recriminação da esposa. No segundo e no quarto fragmentos ele apresenta e retoma, respectivamente que acordou com o dia claro e menciona que estava com o pescoço duro, provavelmente pela posição em que dormiu. Esse movimento de repetição alinha-se à afirmação de Blanchot (2005) quando diz que o diário é uma ruminação de si mesmo. Esse episódio é regurgitado e remastigado repetidas vezes. Se considerarmos que há dois anos do presente da narrativa ele descobriu a doença do pai, é possível que a insistência nessa memória o ajude a lidar melhor com esse acontecimento.

Vale salientar que a complementação de informações possui um espaço específico e consolidado na narrativa: os três capítulos intitulados “Notas”. Entendemos que eles existem especialmente para preencher as lacunas, bem como apresentar certas reflexões realizadas pelo narrador. No capítulo “Notas (1)” o narrador complementa a narração com informações muito

específicas que não foram dadas nos registros anteriores. Pela perspectiva da memória, esse capítulo preenche algumas lacunas com explicações que não foram dadas nos registros anteriores. Pela perspectiva da escrita diarística, como o diário não pode ser reescrito, isto é, não se pode alterar os registros que já foram escritos, esse capítulo é uma forma de acrescentar dados que não foram apresentados anteriormente, pois como afirma Lejeune (2014, p. 300) “um diário mais tarde modificado ou podado talvez ganhe algum valor literário, mas terá perdido o essencial: a autenticidade do momento”. Nesse aspecto, o romance de Michel Laub utiliza os três capítulos intitulados “Notas” para endossar e sustentar essa ilusão de autenticidade no texto literário a partir da utilização do diário.

Quando narrador fala das fotos do avô, por exemplo, ele observa apenas que avô não estava sorrindo. Nesse capítulo “Notas (1)”, ele acrescenta: “em todas as fotos o meu avô está de terno e não dá para ver o número de Auschwitz” (LAUB, 2011, p. 56). Além disso, complementa também informações sobre como aprendeu a ler antes de ir para a escola, sobre as lições na casa do rabino e algumas descrições sobre o prédio da escola. Depois de falar com frequência sobre a queda de João nos três capítulos anteriores, em “Notas (1)” ele diz ainda que “o chão do salão de festas do aniversário de João era de ladrilhos. Quando ele caiu fez um estalo, eu ouvi porque estava perto e porque todo mundo tinha terminado de dar o grito *treze*, foi um instante depois do último *e*” (LAUB, 2011, p. 58, grifos do autor), revelando a posição do narrador no momento da queda.

No capítulo “Notas (2)” o narrador continua complementando algumas informações que foram dadas nos registros anteriores. No entanto, nesse capítulo, especificamente, ele apresenta e discorre acerca dos discursos que amenizam a shoá, que afirmam que esse evento-limite não aconteceu da forma como as testemunhas e os registros históricos contam. Segundo o narrador, “basta entrar na internet para ler que os cinquenta e dois fornos existentes em Auschwitz não teriam capacidade de queimar quatro mil setecentos e cinquenta e seis cadáveres por dia, média necessária para se chegar ao número total de mortos das estatísticas oficiais” (LAUB, 2011, p. 106). Menciona também que “basta um clique, e está lá escrito que não há fotos ou plantas arquitetônicas das câmaras. Que não havia razão para matar prisioneiros que estavam trabalhando para os alemães” (LAUB, 2011, p. 106-107). Tais discursos pretendem deslegitimar os relatos das testemunhas e os registros históricos para realizar a mesma queima de arquivo que os nazistas fizeram para apagar as evidências da barbárie que perpetraram contra milhões de judeus. Além da tentativa de retirar a legitimidade, esses discursos também podem estimular a dúvida e eufemizar o que de fato aconteceu e que consta em diversos livros de História, além das correspondências entre relatos de testemunhas que sobreviveram à shoá.

A alusão a esses discursos negacionistas e de revisão da História e a referência aos comentários da *internet* no romance de Michel Laub nos remete a uma outra narrativa da literatura brasileira, o romance *Azul corvo*, de Adriana Lisboa (2014) que também faz uso desse tipo de comentário no interior da narrativa. Além disso, a aproximação entre esses romances se dá também pela menção a regimes totalitaristas no enredo (mesmo que um fale sobre a shoá e o outro sobre a ditadura brasileira) e pelo uso da memória como estratégia narrativa. Nesse romance de Lisboa (2014), a narradora Evangelina (Vanja) apresenta as memórias de seu padrasto Fernando, ex-guerrilheiro da Guerrilha do Araguaia, e em determinado momento apresenta alguns comentários também retirados da *internet*: “que tal botar esse campo pra funcionar novamente? Mas dessa vez façam o serviço completo. É a nossa única chance de morar num país que preste” (LISBOA, 2014, p. 163).

Em seu estudo, Figueiredo (2017, p. 45) cita uma afirmação do professor e pesquisador francês Antoine Compagnon, de seu livro *Literatura para quê?*, que nos parece importante reproduzir nesta pesquisa para endossar algumas reflexões que faremos. De acordo com Compagnon (2009, p. 47), a literatura deve “ser lida e estudada porque oferece um meio – alguns dirão até mesmo o único – de preservar e transmitir a experiência dos outros, aqueles que estão distantes de nós no tempo e no espaço, ou que diferem de nós por suas condições de vida”. Ao trazer os comentários da *internet* para o interior do texto literário, tanto o romance de Michel Laub quanto o de Lisboa podem provocar reflexões acerca da shoá e da ditadura brasileira, e, associados ao enredo integral das obras, possibilitar o combate desses discursos negacionistas que insistem na tentativa de escamotear determinados aspectos da História acerca dos acontecimentos que indicamos acima.

É importante salientar também que a ideia de Compagnon (2009) sobre a literatura oferecer um meio de preservar e transmitir a experiência de outros coaduna-se com a intenção do narrador do romance *Diário da queda*: além de todos os registros diarísticos da obra, o capítulo “Notas (2)” convoca o leitor, tanto o narratário filho do narrador, quanto os leitores empíricos/reais a refletirem sobre a shoá, e automaticamente sobre os regimes autoritários. Huyssen (2000, p. 37) afirma que “a memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social” e explica ainda que como a memória pública “está sujeita a mudanças – políticas, geracionais e individuais –, ela não pode ser armazenada para sempre, nem protegida em monumentos”. Portanto, a literatura tem uma função fundamental de possibilitar que essa memória, que pode ser vacilante em virtude das mudanças apontadas por Huyssen, transite no decorrer dos anos e seja acessada por diversos leitores.

O outro aspecto de aproximação entre os romances de Laub (2011) e Lisboa (2014), conforme apontamos, é o uso da memória. Assim como o narrador laubiano, Vanja também preenche as lacunas das memórias que recebe do ex-guerrilheiro Fernando: “Mas de todo modo, entre as coisas de que a gente se lembra e as de que não se lembra, entre as que conhece e as que desconhece, *é preciso tapar os buracos da memória* com a estopa de que se dispõe” (LISBOA, 2014, p. 173, grifos nossos). Sobre isso, Ribeiro (2019, p. 127-128), no artigo “‘A realidade obedecia a uma outra escala’: realismo afetivo em *Azul corvo*, de Adriana Lisboa”, concebe a noção de preenchimento deliberado da memória, que segundo ela não é uma estratégia apenas desse romance de Adriana Lisboa. Esse preenchimento “é a não necessidade de aderência da memória ao ‘real’, ao que de fato ocorreu. A memória, como terreno do passado em contraste com o presente, não necessariamente reflete uma realidade empírica, mas uma realidade construída”, afirmação que está em consonância com Candau (2016) e sua ideia de memória como reconstrução atualizada do passado.

O narrador laubiano também empreende essa jornada de preencher deliberadamente as lacunas das memórias do avô, daquilo que ele não disse em relação aos campos de concentração e que o narrador reconstruiu a partir dos testemunhos de outros sobreviventes e de outros registros históricos/pesquisas. Em menor grau em relação a Vanja, o narrador de Michel Laub também utiliza a imaginação em alguns registros para reconstruir as memórias, de modo que a noção de preenchimento deliberado da memória também pode ser aplicada ao romance que ora analisamos.

Sobre os argumentos negacionistas que tentam minimizar o massacre realizado em Auschwitz, o narrador explica que “a questão que interessa aqui não é se o número de mortes foi inflado. [...] *se Auschwitz tivesse matado uma única pessoa por causa de etnia ou religião a simples existência de um lugar assim poderia ter a mesma gravidade*” (LAUB, 2011, p. 107-108, grifos nossos) e menciona ainda que para o pai, Auschwitz não era um lugar ou fato histórico, mas sim um conceito. Esse discurso sobre a alteração do número de morte é recorrente na vertente do negacionismo, como se a quantidade de judeus assassinados nos campos de concentração pudesse alterar a ideia que se tem a respeito dos campos de concentração e do próprio nazismo. Ao inserir essas notas em seu diário, o narrador posiciona-se em relação a esses discursos no sentido de provocar reflexões a partir do trecho destacado e também de defender a história do seu povo e oportunizar que outras pessoas possam ser testemunhas, na acepção ampliada de Gagnebin (2006), da shoá.

No penúltimo capítulo, “Notas (3)”, percebemos uma ênfase na relação entre memória e identidade. O registro escrito pelo narrador tem como finalidade destacar marcadores sociais

e biológicos, características de personalidade e hábitos nas três gerações envolvidas em suas anotações: “meu pai não tem o mesmo nome do meu avô. Eu não tenho o mesmo nome do meu pai. Há uma série de coisas que não herdei dele também: o cabelo, o nariz, a grafia” (LAUB, 2011, p. 110). Além disso, o narrador explica que: “do meu pai eu herdei a cor dos olhos (castanhos, meio amarelos em dias de muita luz), o hábito de ler (ficção no meu caso, não ficção no dele), alguns dos pratos preferidos [...]. Sou teimoso como ele também” (LAUB, 2011, p. 111). Apesar de não ter o nome do pai, o narrador aponta uma série de heranças recebidas e aquelas que ele não recebeu, como certas características fenotípicas. Automaticamente, ao dizer aquilo que não tem e o que não herdou, o narrador constrói a sua identidade, tendo em vista que, conforme destaca Kathryn Woodward (2014, p. 9), em “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”, a identidade é relacional, marcada pela diferença; ou seja, a identidade necessita de algo exterior a ela para existir. Ao dizer o que ele não é, o narrador elabora, a partir da linguagem, a constituição de sua própria identidade.

Além dessas questões, abordaremos adiante três últimos aspectos que serão observados em relação à escrita diarística no romance de Michel Laub: a transcrição de registros alheios, a destinação do diário e seu encerramento. Apesar de ser uma escrita do *eu* e de não ser muito comum, pensando principalmente na ficcionalização da escrita diarística, o diário pode conter registros de outros que não o diarista. Na literatura brasileira recente um caso particular para ilustrar isso são os romances *A noite da espera*, de 2017, e *Pontos de fuga*, de 2019, integrantes da trilogia “O lugar mais sombrio”, de Milton Hatoum. Neles, o narrador Martim transcreve em seus diários as anotações de seus amigos Ox, Julião e Anita, por exemplo, além de algumas cartas dos amigos Lélío (Nortista) e Laísa. Nesses romances, as anotações diarísticas auxiliam as personagens dos romances a sobreviver nos anos de chumbo, como é conhecido o período da ditadura civil-militar no Brasil, e também a oferecer um panorama desse período a partir de diversos pontos de vista.

Em *Diário da queda*, ao relatar suas memórias, o narrador transcreve em seus registros algumas anotações do pai e do avô, como o exemplo adiante que foi extraído das anotações desse último: “Hospital – lugar com médicos paciosos que explicam à mulher grávida os riscos da gravidez que são baixos e os riscos da operação de cesariana que são baixos também, e os riscos de infecção” (LAUB, 2011, p. 46, grifos do autor). As anotações do avô resumiam-se em verbetes, já que ele resolveu não falar sobre Auschwitz. Ainda assim, esses verbetes estão associados a memórias específicas: eles não são estanques como os verbetes encontrados no dicionário em que é necessário observar as possíveis acepções de um vocábulo para depois encontrar aquela que melhor se adapta ao texto em que está inserido. As palavras exploradas

pelo avô são fios de memórias que evocam determinados acontecimentos, como a consulta da esposa grávida. No subtópico anterior, por exemplo, falamos sobre as palavras “leite” e “porto”, que estão associadas à chegada do avô ao Brasil. Portanto, a escrita diarística do avô também é bastante peculiar se considerarmos o estilo de escrita e o modo como ele decide registrar a memória. É possível levantar a hipótese de que talvez, depois da experiência em Auschwitz e da dificuldade em materializar o trauma em textos orais ou escritos, os verbetes sejam a forma encontrada pelo avô para registrar suas memórias.

De outro lado, há os registros daquele que quer lembrar, que quer registrar suas memórias. Além de trechos do diário do avô, o narrador transcreve também textos do caderno do pai. Dentre os registros transcritos, que envolvem relatos da adolescência na casa de praia da família e do primeiro diálogo com aquela que seria sua esposa, o fragmento que apresentaremos a seguir parece-nos o mais importante porque revela o desejo principal de contar a sua história: *“Acho que a história toda começou ali. Pelo menos a história que vale. A que eu quero contar nesta carta, ou neste livro, leia como você quiser”* (LAUB, 2011, p. 146, grifos do autor). Esse trecho revela que independente da forma ou gênero textual, o importante para o pai é escrever, registrar suas memórias. Não está em questão qual é o tipo de texto adequado para isso, da mesma forma que o relato do narrador também pode ser considerado uma carta.

Apesar dos registros diarísticos do avô e do pai serem igualmente destacados por meio do recurso de fonte itálico, não é possível fazer confusão entre eles diante do estilo singular de cada um. Para o primeiro, a escrita é estruturada em verbetes; talvez, a capacidade de narrar lhe tenha sido tirada após a experiência nos campos de concentração. Para o segundo, a vontade de narrar diante da doença degenerativa é tamanha que ele declara que a forma não é importante, apenas o conteúdo, principalmente para alguém que progressivamente perderá suas memórias.

Quando Barcellos (2009a, p. 93) discorre sobre o Alzheimer e a recorrência de pacientes com essa doença que praticam a escrita diarística para preservar sua história/memória, ele afirma que “a manutenção de uma prática textual cuja função é auxiliar na preservação da memória ameaçada abre espaço para outros leitores além do próprio diarista”, tendo em vista que a razão da escrita, nesses casos, é justamente transmitir a memória. Em *Diário da queda* o objetivo do pai é esse: escrever memórias para ele mesmo possa acessar, mas também que possam ser acessadas por outros quando lembrar não lhe for possível.

É interessante destacar também que o diário, além de acolher o “eu” do diarista, pode acomodar igualmente o outro. Didier (1976, p. 24) afirma que o diário é aberto à presença de outros, pois “se o diarista tende a se analisar, muito rapidamente essa análise se torna a de seus

relacionamentos com os outros⁶⁰”. Na esteira desse pensamento, Barcellos (2009a, p. 114) indica que “a escrita de si, então, implica na inscrição do outro”. No romance de Michel Laub essa inscrição do outro pode ser percebida de dois modos: pela transcrição de trechos das anotações do avô e do pai, bem como pelo registro das memórias de ambos que são reconstruídas a partir do narrador e que constituem a sua história e identidade. Ao se inscrever no diário, ele também inscreve todos aqueles (personagens e acontecimentos) que estão imbricados em suas memórias, ou seja, o diário do narrador é resultante (também) das memórias inscritas nos diários das duas gerações anteriores.

O penúltimo aspecto que analisaremos diz respeito à destinação do diário. Hess (2006, p. 91) afirma que o diário é escrito para si mesmo e que é diferente da carta, que possui um destinatário específico. De acordo com Barcellos (2004, p. 108), a apropriação do diário pela obra de ficção como método narrativo “teve, por vezes, a intenção de emprestar à obra de ficção aquela feição da sinceridade, autenticidade e a promessa de revelação de segredos nunca antes confessados”. No capítulo anterior discutimos que o ex-padre, personagem do romance de João Ubaldo Ribeiro, encontra na forma do diário um meio de, aparentemente, demonstrar a autenticidade do relato que pretende contar ao leitor. Entretanto, nesse romance de Michel Laub, a situação é diferente, pois o narrador não pretende revelar segredos e igualmente não precisa utilizar o diário para demonstrar sinceridade: ele escreve justamente para comunicar suas memórias ao filho. Assim, “o que no autêntico diário era precisamente a negação da apresentação – isto é, da intimidade – se transforma agora em intimidade *apresentada*” (PICARD, 1981, p. 120, grifo do autor). Nesse sentido, Rocha (2016, p. 131) afirma que:

O narrador-personagem do romance de Laub narra as memórias, suas e alheias, em uma *espiral cujo eixo se ancora no futuro*: seu esforço é o de, enunciando o passado e revelando o que ficou por dizer, resultado do silêncio e da repressão [...] seja capaz de atravessar rapidamente o presente para, enfim, poder viver o futuro “a partir do dia em que você [ele se refere ao filho que está sendo gestado] nascer”. A aposta no futuro baseia-se, para o narrador-personagem, em uma espécie de expurgo do passado, que se daria por meio do processo de revolvê-lo, interpretá-lo, comunicá-lo e, enfim, abandoná-lo; algo que ele faz no presente da narração enquanto escreve a carta (que é o documento que lemos) a seu filho que está para nascer.

Escrever um diário, torna-se, dessa forma, uma tradição intergeracional que é conscientemente realizada a partir do pai, que em seus escritos estabeleceu um interlocutor para suas memórias. Quando ele faz o uso do “você”, é ao narrador a quem ele se dirige, o que fica

⁶⁰ No original: Car, si le diariste a tendance à s’analyser lui-même, très vite cette analyse devient celle de ses rapports avec autrui.

evidente quando ele diz: “tudo o que tenho para dizer começa ali, eu segurando a *sua* mãe sem dizer nada num salão de baile” (LAUB, 2011, p. 146, grifo nosso), o que possibilita a identificação do *tu* nesse processo de comunicação e de transmissão da memória.

Igualmente, o narrador, em seus registros, dirige suas memórias ao filho: “Você terá a vida inteira para conhecê-la [a esposa do narrador e mãe de seu filho], e não foi por outro motivo que falei pouco ou nada do que ela significa para mim, e desde o jantar em que a conheci eu sempre tive consciência disso” (LAUB, 2011, p. 149). Portanto, “se o narrador-personagem instaura um interlocutor nessa escrita, se ela se dirige a alguém — no caso, o seu filho que sequer nasceu — é porque nessa escrita, nessas memórias, esse filho já está implicado. [...] O filho não pode começar do zero [...]” (ROCHA, 2016, p. 131). Isso endossa aquela reflexão que fizemos anteriormente, neste mesmo subtópico, sobre a vinculação das memórias das três gerações ao filho que nascerá, e sobre o estabelecimento de um primeiro diálogo com ele. A respeito da destinação de um diário, Raoul (1999, p. 93) fala sobre a possibilidade de que o diário seja destinado “a alguém que realmente o leia, ou que seja lido por um personagem da narrativa para o qual não se destina, ou ainda que seja destinado a alguém que não o lê. Ele pode desempenhar um papel importante na ‘intriga’ devido à imprevisibilidade de seu(s) narratário(s) real(is)⁶¹”.

Ainda sobre esse fragmento anterior da narrativa, percebemos que apesar de compilar suas memórias e destiná-las ao filho, o narrador também entende que algumas descobertas o filho precisa empreender sozinho; não lhe caberia tecer considerações ou criar uma imagem da esposa/mãe nos registros diarísticos. Isto é, ao mesmo tempo em que oferece um panorama da história intergeracional, também colabora para a construção da autonomia do filho, o que fica mais evidente quando afirma: “e se pela última vez estou dizendo o que penso a respeito é para que no futuro você leia e chegue às suas próprias conclusões. Porque não vou atrapalhar sua infância insistindo no assunto. Não vou estragar sua vida fazendo com que tudo gire em torno disso” (LAUB, 2011, p. 151), na tentativa de conduzir as coisas diferentemente daquilo que o pai fez. Subentende-se que o narrador falou sobre Auschwitz no diário e que cabe ao filho produzir o seu entendimento sobre esse assunto.

Se pensarmos naquela afirmação de Hess (2006) de que o diário é diferente da carta porque essa tem uma destinação específica, o que dizer então de um diário que igualmente

⁶¹ No original: Il est aussi possible, bien sûr, que le journal soit destiné à quelqu’un qui le lit effectivement, ou bien qu’il soit lu par un personnage du récit auquel il n’était pas destiné, ou encore qu’il soit destiné à quelqu’un qui ne le lit pas. Il peut jouer un rôle important dans l’ « intrigue » en raison de l’imprévisibilité de son (ses) narrataire(s) réel(s).

possui um destinatário direto? Outra diferença entre esses dois gêneros também é apresentada por Girard (1986, p. 20). Ao definir o diário, ele estabelece que

Carta e diário são dois instantâneos, mas a carta se expande lá onde o diário registra. Aquela contém uma chamada, espera uma resposta, anuncia ou continua um diálogo, é uma ruptura com a solidão e um instrumento de comunicação entre duas consciências. Se as disposições nas quais uma carta ou diário são iniciados podem ser as mesmas, elas mudam desde as primeiras palavras, e no máximo um diário poderia parecer-se com uma carta que não foi enviada⁶².

Essa expansão da carta em relação ao diário diz respeito ao ato de comunicação que aquela pode estabelecer com um outro indivíduo diferente daquele que escreve, uma outra consciência que pode se manifestar e produzir uma possível resposta. No diário também há esse tipo de comunicação, todavia, ela se estabelece a partir de um diálogo do diarista consigo mesmo. É por este motivo que Raoul (1999, p. 101-102) explica que no diário há uma fragmentação tripla do “eu” em sujeito, objeto e narratário, pois o diarista é quem operacionaliza a escrita do diário, ao mesmo tempo em que é o objeto dessa escrita, a qual é destinada a ele próprio. Essa crítica literária assinala ainda que esse fenômeno “só é possível por intermédio dos três aspectos do tempo, vistos de um ponto de vista subjetivo: passado, presente e futuro. O narrador só pode se apreender como objeto do passado; ele só pode *ser* ele mesmo no presente e só pode dirigir-se a si mesmo no futuro⁶³”. Ainda assim, Girard (1986) abre a possibilidade de que o diário se pareça com uma carta que não foi enviada, como se o diário necessitasse inevitavelmente de um ato de comunicação com um outro.

A partir disso, compreendemos que a narrativa de Michel Laub é um texto híbrido resultante da fusão entre memória, diário e carta, os quais foram absorvidos pelo romance em razão de seu caráter plástico (BAKHTIN, 2010), tornando-o uma espécie de romance-diário-epistolar, é claro, com predominância do diário, que é responsável por estruturar o romance. Apesar de não conter certos elementos da carta como as indicações de local e data, ou assinatura, há a presença de um vocativo (o filho) para quem o relato é dirigido. Para Martens (2009, p. 5) o romance-diário assemelha-se ao romance epistolar, com a diferença de que o

⁶² No original: Lettre et journal sont bien deux instantanés, mais la lettre s'épanche là où le journal note. Celle-là contient un appel, attend une réponse, annonce ou poursuit un dialogue, elle est une rupture de la solitude et un instrument de communication entre deux consciences. Si les dispositions dans les-quelles une lettre ou un journal sont commencés peuvent être les mêmes, elles changent dès les premiers mots, et tout au plus un journal pourrait-il ressembler à une lettre qu'on n'envoie pas.

⁶³ No original: La fragmentation du moi en trois rôles (sujet, objet et narrataire), en apparence un phénomène spatial, n'est possible que par le truchement des trois aspects du temps, vus d'un point de vue subjectif: passé, présent et futur. Le narrateur ne peut se saisir comme objet que dans le passé; il ne peut être lui-même que dans le présent et il ne peut s'adresser à lui-même que dans le futur.

primeiro não pressupõe um leitor fictício. Depois, em uma perspectiva mais flexível, Martens (2009, p. 7) estabelece que no romance-diário “o leitor fictício pode estar mais ou menos ausente” e que “a fronteira entre o romance-diário e o romance epistolar é fluida⁶⁴”. Tanto em *Diário do farol* quanto em *Diário da queda* (e também em *Quarenta dias*, no próximo capítulo) temos diários que subvertem essa perspectiva engessada em relação à presença de um destinatário. Todos eles estão direcionados a um tu e isso, de certa forma, pode colaborar para que essas fronteiras entre romance-diário e romance epistolar sejam, de fato, muito tênues. Esses três romances rompem fronteiras para elaborar uma espécie de paródia do gênero diário, um diário híbrido.

Para Hutcheon (1984, p. 49), “a paródia e a autorreflexão da narrativa narcisista funcionam para impedir a identificação do leitor com qualquer personagem e para forçar sobre ele uma relação nova, mais ativa e pensativa⁶⁵” fazendo com que esse leitor seja responsável pela interpretação que faz do texto. Hutcheon (1984, p. 25) diz ainda que “a paródia é, portanto, uma exploração da diferença e semelhança; na metaficção, convida a uma leitura mais literária, a um reconhecimento dos códigos literários⁶⁶”. Portanto, o ponto de discussão é justamente essa exploração da diferença de um gênero, o diário, que não possui formas engessadas e admite outros gêneros em sua composição. Nos diários ficcionais analisados nesta tese, é preciso reconhecer os códigos do texto memorialista, da carta e do próprio diário que forma a escrita híbrida dos romances-diários. Martens (2009, p. 76), posteriormente, afirma que o romance carta-diário “é o primeiro tipo importante de romance-diário e também é uma variação de um dos principais gêneros do romance do século XVIII, o romance epistolar. Historicamente, o romance carta-diário pode ser considerado o tipo de transição entre as duas formas⁶⁷”. Inevitavelmente, a afirmação de Martens, além de falar de um gênero de transição também aponta para a uma forma híbrida.

Vladimir Krynski (2012), no artigo “Sobre algumas genealogias e formas do hibridismo nas literaturas do século XX”, explica que o termo híbrido, cuja origem vem dos campos das ciências naturais, biologia e genética, é utilizado como empréstimo pela teoria e crítica literárias para designar construções literárias que são entendidas como “operações

⁶⁴ No original: the fictive reader may be more or less absent. In particular, the borderline between the diary novel and the epistolary novel is fluid.

⁶⁵ No original: the parody and self-reflection of narcissistic narrative work to prevent the reader’s identification with any character and to force a new, more active, thinking relationship upon him.

⁶⁶ No original: Parody is, therefore, an exploration of difference and similarity; in metafiction it invites a more literary reading, a recognition of literary codes.

⁶⁷ No original: The letter-journal novel is the first important type of the diary novel, and it is also a variation on one of the main novel genres of the eighteenth century, the epistolary novel. Historically, the letter-journal novel can be considered the transitional type between the two forms.

discursivas de mistura e de cruzamento” (KRYNSKI, 2012, p. 234). Zênia de Faria (2012, p. 230), na apresentação desse artigo, menciona que nos séculos XX e XXI o hibridismo pode ser considerado uma das marcas da literatura contemporânea em virtude das recorrências expressivas dessa produção literária recente, “embora esse tipo de texto, segundo alguns teóricos e críticos, exista desde a antiguidade” (FARIA, 2012, p. 230). Em um artigo de nossa autoria, intitulado “Novela ou romance? A construção da narrativa contemporânea *Opisanie Świata* na era da multiplicidade”, ao resgatarmos os postulados de Bakhtin (2010), levantamos a hipótese de que

o hibridismo pode estar intimamente ligado ao fenômeno de romancização bakhtiniano, que permitiu a inserção de outros gêneros no romance e fez com que os demais gêneros se tornassem mais livres, e, portanto, renovados. Nessa perspectiva, é possível conjecturar que, a partir desse fenômeno, diante da frequente penetração de outros gêneros e considerando o dialogismo inerente ao discurso literário, os gêneros literários abriram possibilidades de fusão que podem explicar a presença crescente de textos híbridos na contemporaneidade. (SILVA JUNIOR, 2017, p. 390)

Em *Caderno de um ausente*, de João Anzanello Carrascoza (2014), por exemplo, há uma fusão entre romance e carta, e semelhante ao *Diário da queda*⁶⁸, há um pai que escreve algumas anotações para filha recém-nascida porque está convicto de que não a veria crescer. O narrador João, com mais de cinquenta anos, usa um caderno de notas para, dentre outras coisas, explicar o que a filha Beatriz poderá encontrar em seu percurso de vida e como ela pode resolver determinadas questões, como ela pode agir. Em certa medida, a partir das discussões que fizemos aqui, é possível conjecturar que haja porções de escrita diarística nesse romance de Carrascoza, como podemos observar no seguinte trecho: “registro aqui, Bia, que hoje saíste da maternidade e viestes pra casa, agora estás no quarto que fizemos pra ti [...] Fico te mirando porque tu és o elemento vivo que a realidade me entrega neste instante, o teu corpo frágil [...] é uma âncora pros meus olhos cheios de águas turvas” (CARRASCOZA, 2014, p. 57). Esse trecho destaca a escrita que se realiza no presente, no calor dos acontecimentos, característica importante na teoria que trata do diário.

Por fim, trataremos do encerramento do diário. Conforme discutimos no capítulo anterior segundo os postulados de Lejeune (2014, p. 311), o fim do diário pode ser estabelecido a partir da interrupção, destruição, releitura ou publicação. Esse teórico francês também

⁶⁸ Há também semelhanças que os aproximam pela perspectiva da autoficção, pois o narrador tem o primeiro nome igual ao do escritor. Além disso, o livro é dedicado para Juliana, e o romance possui uma personagem com esse nome que é mãe da filha de João. Vale ressaltar ainda que essa obra também integra uma trilogia, a Trilogia do Adeus.

menção que geralmente o fim escapa à observação e reflexão porque ele comumente não é previsto, diferentemente dos diários ficcionalizados. Assim como o *Diário do farol* foi iniciado com um objetivo específico – expor um relato “autêntico e verdadeiro” –, *Diário da queda* também principia sua existência com o propósito de comunicar memórias. Nessa narrativa de Michel Laub, o narrador inicia os registros diarísticos com um propósito bem definido e que se revela nos últimos capítulos da obra. Logo, trata-se de um diário com interrupção prevista, já que o objetivo do narrador é alcançado no fim da narrativa: contar ao filho as memórias suas, do pai e do avô para ele decida depois como administrar essas memórias e o impacto que elas terão (ou não) na vida dele. Nesse sentido, Rocha (2016, p. 131) se questiona sobre o ponto final das memórias do narrador e ainda tece uma reflexão sobre o desfecho diferente do narrador em relação a seu pai e avô:

o narrador-personagem colocou um ponto final em suas memórias, então fechará seu caderno, o encerrará em uma gaveta e ali jazerão seus medos e traumas? Provavelmente não. Ou então, por que instauraria um interlocutor nesses escritos? O que é certo, no entanto, é que o narrador-personagem conclui seu trabalho de memórias para viver, diferentemente de seu pai e de seu avô, que tinham, em seus horizontes, a morte.

Essa reflexão é interessante porque demonstra que o fim do diário não tem a intenção de restringir as memórias e guardá-las, tendo em vista que há uma espécie de ficcionalização do dever da transmissão memorial. De acordo com Candau (2016, p. 108) “a escrita – e mais ainda o impresso – permitiu, sem dúvida, a socialização da memória e a possibilidade de estocagem de informações cujo caráter fixo pode fornecer referenciais coletivos de maneira bem mais eficaz que a transmissão oral”. No romance de Michel Laub, tanto o avô e o pai, quanto o narrador, ao exteriorizarem a memória utilizando como instrumento o diário (ou caderno de anotações para usar o termo recorrente na narrativa) possibilitaram uma socialização da memória um tanto mais consolidada do aquelas que comumente são transmitidas pela tradição oral. Não se trata, evidentemente, de dizer que uma forma seja melhor que a outra, já que em ambas aquele que transmite pode preencher deliberadamente da memória (RIBEIRO, 2019), seja por meio da escrita seja pela oralidade. No entanto, como afirma Candau (2016), a escrita consegue ser mais eficaz do que a transmissão oral.

Barcellos (2009b, p. 66), em seu artigo “Diários pessoais: isolamento ou convivência?”, salienta que o sujeito “ao contar sua história, modifica-se ao mesmo tempo em que se reconhece nela. Constrói sua identidade ao mesmo tempo em que desconstrói a idéia de uma identidade monolítica e imutável”. Essa reflexão harmoniza-se com aquilo que Candau (2016) explica

quando diz que a memória nos modela e é modelada por nós. Ao exteriorizar suas memórias, o narrador do romance *Diário da queda* altera determinados aspectos para preencher as lacunas que chegaram até ele, modelando a memória, mas também reflete sobre as experiências do passado (individuais e coletivas), ou seja, é modelado por essas memórias. Nesse processo, o narrador dá início a uma série de (re)construções de suas identidades a partir dos registros diarísticos que escreve para elaborar e lidar com a memória; seu diário é um palimpsesto da história das três gerações de sua família.

No capítulo adiante apresentaremos a análise do terceiro romance que será estudado nesta pesquisa: *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende. Nele, a narradora Alice também se vale da memória e de anotações para elaborar seu diário, contrariando, assim como os outros dois romances, a perspectiva de uma escrita diarística elaborada em um momento próximo aos eventos narrados.

3. O DIÁRIO DAS ANDANÇAS DE ALICE EM QUARENTA DIAS, DE MARIA VALÉRIA REZENDE

Natural de Santos (SP) e radicada na Paraíba desde 1976, Maria Valéria Rezende é escritora e freira missionária conhecida por seu trabalho com a educação popular desde os anos 1960, tanto no Brasil quanto no exterior. Vera Lúcia de Oliveira (2018, p. 54), no artigo “O Mulherio das Letras”, informa que Maria Valéria Rezende, aos vinte e três anos, entrou para a Congregação de Nossa Senhora – Cônegas de Santo Agostinho e “ligou-se desde o início à Teologia da Libertação e, de consequência, à Igreja que fez opção pelos pobres, dedicando-se à educação e à alfabetização de adultos nas periferias e no meio rural, inicialmente em São Paulo e a seguir do Nordeste”. É graduada em Língua e Literatura Francesas e também em Pedagogia, com mestrado em Sociologia.

Sua primeira obra, *Vasto mundo*, é publicada em 2001 e sua produção literária neste final da segunda década do século XXI compreende cinco romances, três coletâneas de contos e dez obras para o público infantil/juvenil, além de participações em coletâneas de contos publicadas no Brasil e em outros países como Argentina e Itália. Depois da primeira obra, Maria Valéria Rezende volta a publicar com frequência a partir de 2005, e sua última obra até o momento, *Carta à rainha louca*, foi publicada em 2019. Escritora premiada em concursos importantes do campo literário, Maria Valéria Rezende recebeu, dentre outros, o prêmio Jabuti em 2015 na categoria “romance” pelo livro *Quarenta dias* (2014), que analisaremos neste capítulo, o qual também foi finalista do Prêmio Oceanos e do Prêmio Estado do Rio de Janeiro ainda em 2015. Seu romance *Outros cantos*, de 2016, recebeu os prêmios Casa de Las Américas e São Paulo de Literatura, ambos em 2017, além de ter obtido o terceiro lugar no Jabuti desse ano.

Outro aspecto importante na biografia da escritora é a participação na fundação e organização do movimento Mulherio das Letras, a partir de um grupo criado na rede social *Facebook* em 2017. Oliveira (2018, p. 47) afirma que esse movimento nasce, de forma quase espontânea, “a partir de uma consideração informal feita pela escritora Maria Valéria Rezende, de que as mulheres que atuam no mundo das letras no país deveriam unir-se e trabalhar em conjunto, já que continuam a ser discriminadas em amplos setores da sociedade”. Além disso, Oliveira (2018, p. 48) explica que o nascimento do Mulherio também está vinculado à constatação de que “a maior parte das obras literárias publicadas pelas grandes editoras são de escritores e que os prêmios literários são quase sempre atribuídos aos mesmos, e raramente as colegas mulheres conseguem os mesmos espaços e a mesma visibilidade”.

Ela considera que Maria Valéria Rezende teve um papel essencial para impulsionar o movimento ao falar sobre ele, por exemplo, nos eventos para os quais era convidada, ainda que a escritora insistia “em afirmar que ‘não se considera líder ou mesmo idealizadora da proposta’” (OLIVEIRA, 2018, p. 55). Em entrevista a Daiana Piaceski, Maria Valéria Rezende identifica-se como a “escritora dos invisíveis” (PIACESKI, 2019, p. 257), isto é, personagens que costumam ser invisibilizadas pela sociedade, como o pedreiro Rosário e a prostituta Irene de *O voo da guará vermelha*; a Isabel Maria das Virgens de *Carta à rainha louca*, que escreve uma carta para a rainha Maria I contando sobre as dificuldades vivenciadas pelas mulheres e pelos escravos; ou ainda a Alice de *Quarenta dias* (2014), que passa por um processo de invisibilização ao tornar-se moradora de rua durante quarenta dias em busca de si mesma e do filho de uma manicure da Paraíba, Cícero Araújo.

Quarenta dias é enunciado em primeira pessoa pela narradora-personagem Alice, uma professora aposentada com menos de sessenta anos, tendo em vista que na página 144 ela menciona que ainda não é idosa por lei, mas já possui cabelos grisalhos (REZENDE, 2014, p. 99), e mora em João Pessoa, na Paraíba. Ela inicia a narração após perambular por quarenta dias nas ruas de Porto Alegre, conhecendo pessoas e lugares diferentes ao penetrar nas “rachaduras” da cidade, como ela mesma caracteriza. Ao voltar para casa depois desse período, ela resolve escrever um diário para contar a experiência das suas andanças pela cidade, mas também para refletir sobre sua vida, sobre o passado e sobre os desentendimentos com sua filha.

Quando era moça, Alice foi caracterizada por sua tia Brites como uma “matuta, pescoço curto, baixinha” (REZENDE, 2014, p. 19). Para inferiorizar a sobrinha, ela ainda diz que o namoro de Alice com Aldenor – um rapaz alto, louro, de olhos azuis e filho de comerciantes – não chegaria ao casamento, pois segundo a tia ele era bonito demais para a sobrinha, e usa principalmente os marcadores biológicos dos dois para asseverar as diferenças entre eles. Mesmo assim, do namoro com Aldenor nasce Aldenora, apelidada de Norinha durante toda a narrativa, que possuía muitos traços semelhantes aos do pai: “galeguinha, alvinha feito ele, de olho azul” (REZENDE, 2014, p. 19).

Em relação a Aldenor, a narradora conta que, no presente da narrativa, ele está desaparecido há mais de trinta anos (REZENDE, 2014, p. 186), e relata que ele vivia sumido desempenhando certas atividades que nem ela sabia o que eram, e ele dizia que era para a própria segurança dela e de sua filha que esse desconhecimento em relação às atividades era necessário:

Tenha cuidado!, não responda a nenhuma pergunta sobre mim, desconverse..., não se preocupe que eu estou seguro, mas tem de ser... Eu acreditava em ser feliz, Aldenor ia voltar, *a luta vencida porque era justa* [...] Apesar da tragédia do desaparecimento de Aldenor [...] do aperreio com as notícias, sempre truncadas pelos chiados do rádio em ondas curtas, sobre *sequestros, torturas, execuções, desaparecimentos, dos pesadelos com gente ferida sangrando até a morte no meio de alguma selva*. (REZENDE, 2014, p. 30, grifos nossos)

Embora tenha dito que não sabia das atividades do marido, Alice tem consciência de que havia uma luta – que ela caracteriza como justa –, ou seja, as atividades do marido não eram tão desconhecidas como ela afirma. Essa luta e os demais destaques apontados no trecho acima nos permitem demarcar o tempo e o contexto político do país, o regime ditatorial instaurado no Brasil a partir do golpe de 1964, e afirmar que Aldenor estava envolvido com o movimento político que pretendia derrubar o regime. A menção aos sequestros e desaparecimentos, às torturas e execuções remetem às atividades praticadas pelos militares durante o regime, e a indicação de pessoas feridas no meio da selva podem apontar para as guerrilhas que foram criadas na época.

Depois, Aldenor some e não se tem mais notícias dele; não se sabe se está desaparecido ou morto (REZENDE, 2014, p. 19). Outra evidência de que Alice não desconhecia completamente as atividades de Aldenor pode ser observada quando ela conhece o morador de rua Arturo e, a partir da voz dele, rememora algumas lembranças:

aquela fala, reconheci, puro portunhol, tinha de ser um argentino, um uruguaio?, na minha cabeça [...] me fazia lembrar *aqueles que a gente escondia em casa durante uns dias*, Aldenor não vendo outra saída, Trata-se de salvar *a vida de um companheiro*, você entende?, mas tem de ser absolutamente segredo, o maior cuidado possível pra não pôr em perigo você e a menina. (REZENDE, 2014, p. 222, grifos nossos)

Isso evidencia que Alice tinha conhecimento de pelo menos uma parte das atividades do marido, o que pode colocá-la na posição de narradora suspeita, de acordo com as reflexões que fizemos no primeiro capítulo com base nos postulados teóricos de Booth (1980), Lodge (2010) e Dalcastagnè (2012). A tematização da ditadura apresenta-se nesta narrativa de forma breve e está vinculada às personagens Aldenor e Arturo. No romance *Outros cantos* (2016), por exemplo, a representação do regime ditatorial ganha mais espaço a partir do papel desempenhado pela protagonista Maria. Vale salientar que, além de serem agregados nesta pesquisa para análise da utilização da escrita diarística como estratégia narrativa, os três romances que compõem o *corpus* de análise desta tese possuem representações de regimes autoritários, como foi visto nos capítulos anteriores com a figura do ex-padre ateu do romance

de João Ubaldo Ribeiro e o narrador de Michel Laub a partir das memórias de seu avô sobrevivente da shoá.

De volta ao enredo de *Quarenta dias*, Alice conta também sobre o namoro da filha Norinha com um rapaz chamado Umberto e relata também que depois de um tempo eles decidem morar no Sul do país. No presente da narrativa, eles são professores universitários de uma instituição federal em Porto Alegre. Durante uma visita do casal nas férias de inverno, Umberto volta para Porto Alegre e Norinha fica mais três semanas com a mãe para dar-lhe uma notícia: “Mãinha, tenho uma coisa importantíssima para lhe dizer. Chegou a hora da senhora virar avó!” (REZENDE, 2014, p. 25). Segundo Alice, tudo começou a partir daí. Ela já havia percebido que Norinha estava fazendo diversas “declarações de amor filial” antes de dar essa notícia. Ao notar que não havia sinal de gravidez quando olhou para a barriga de Norinha, a narradora questiona: “Pra quando vai ser? Ela se mexeu, inquieta, hesitou e finalmente respondeu Vai depender da senhora, Mãinha” (REZENDE, 2014, p. 26).

Uma das peculiaridades desse romance é o estilo de escrita da narrativa, em que as falas das personagens estão entremeadas à narração enunciada por Alice, sem a presença de travessões ou outro sinal indicativo de diálogo, como no trecho acima. Há apenas o uso de iniciais maiúsculas para indicar os trechos que não fazem parte do discurso da narradora, configurando, portanto, o discurso indireto livre em toda a narrativa. Outra questão sobre o estilo de escrita de Alice refere-se à opção que ela faz, em alguns registros, por não usar ponto final entre um trecho e outro, como se a escrita fosse interrompida abruptamente.

A partir da resposta dada à mãe, Norinha argumenta que não teria condições de ter um filho sem a garantia de que houvesse alguém para cuidar dele, colaborando para a manutenção de sua carreira profissional. Então, Alice propõe a ida para Porto Alegre para acompanhar o final da gravidez, o parto e os primeiros meses da criança, mas a filha manifesta a vontade de que a mãe fosse para a nova cidade imediatamente. No entanto, Alice recusa. A partir disso, Norinha começa a fazer chantagens emocionais a partir das cicatrizes de Alice, resgatando o fato de que ela cresceu sozinha, sem pai, sem irmãos, dentre outras coisas. De acordo com a narradora, o tom de conversa da filha era “cada vez mais acusatório e amargo” (REZENDE, 2014, p. 28).

Depois das insistências e chantagens emocionais, Norinha volta para o Sul e de lá telefona para Alice pedindo desculpas pelo modo como a tratou. Entretanto, a narradora percebe que, na verdade, a filha havia mudado de tática: começou a conversar com parentes e amigos para que eles, aos poucos, fossem convencendo Alice das belezas e vantagens de morar no Sul, e depois de muitos meses ela cedeu, embora ela pudesse ter escolhido permanecer na Paraíba.

Sobre os primeiros dias em Porto Alegre, a narradora tenta convencer o leitor do caráter controlador de Norinha, que seria uma mulher controladora por ter escolhido e mobiliado o apartamento em que a mãe moraria. Além disso, várias outras situações demonstram o controle de Norinha como, por exemplo, entrar no apartamento sem avisar porque tinha uma cópia da chave. Todas essas situações, além de outras mais, fizeram com que Alice se sentisse extremamente desconfortável e estrangeira naquele novo espaço.

Depois de vários dias, a filha finalmente liga dizendo que em virtude da correria ainda não havia convidado a mãe para conhecer sua casa. Assim como tudo o que foi feito anteriormente, Alice informa que Norinha ditou o que ela deveria fazer sem lhe consultar se era isso o que queria. Disse que Umberto passaria em determinado horário para buscá-la para jantar com eles. Já no apartamento de Norinha, ela, como de costume, perguntava e respondia suas próprias perguntas sem deixar que Alice dissesse muita coisa. Na verdade, Norinha e Umberto haviam organizado o jantar para comunicar a Alice que os dois viajariam para a Europa e lá permaneceriam por seis meses, pois Umberto havia conseguido aprovação para um projeto de pós-doutorado e Norinha havia conseguido uma bolsa de pesquisa.

Alice, impactada pela notícia, saiu correndo do apartamento e depois de perambular por algumas ruas, chamou um táxi e chegou a seu apartamento. Depois que o telefone parou de tocar insistentemente, Alice relata que dormiu, não se sabe por quanto tempo, e ao acordar conta: “fiquei ali, no escuro, a revolta de novo subindo, subindo, primeiro mansa e enganadora, sem palavras, sem pensamentos, sem ruído até rebentar, de madrugada, numa onda de raiva, suor, palavras duras, aos gritos” (REZENDE, 2014, p. 83). No segundo dia após a notícia da viagem, para não ser importunada por Norinha, Alice desce até a portaria com uma mala para simular que viajaria para visitar uma amiga em outra cidade chamada Jaguarão. Despede-se do porteiro, sai pela porta da frente e aproveita a distração dele para voltar ao seu apartamento e lá permanece trancada em casa por sete dias.

No sétimo dia, o telefone voltou a tocar incessantemente e como pensou que Norinha e Umberto já deviam estar voando para a Europa naquele dia, Alice resolve atender o telefone. Era a prima Elizete dizendo que Socorro, antes manicure e agora vendedora da revista Avon em João Pessoa, tinha um filho que estava morando em Porto Alegre chamado Cícero Araújo e que já tinha quase um ano que ela não tinha notícias do filho. Então, Socorro, por meio de Elizete e sabendo que Alice estava na cidade, pede a ela que tentasse encontrar o filho. A única pista que ela tinha é que ele morava com uma namorada na Vila Maria Degolada. A narradora, comovida com o desespero de Socorro, resolve tentar ajudar: “talvez tenha sido, sem que eu percebesse, a dor da outra mãe tomando o lugar da minha, um alívio esquisito, uma distração,

e eu quis, sim, sair por aí, à toa, por ruas que não conheço atrás do rastro borrado de alguém que nunca vi” (REZENDE, 2014, p. 92).

Então, Alice veste uma roupa, pega a mala que usou para simular a viagem para Jaguarão e parte em busca de notícias de Cícero Araújo. Sai novamente sem deixar que o porteiro a visse. A partir daí, Alice inicia suas andanças por quarenta dias pelas ruas de Porto Alegre. Descobre espaços novos, faz novas amizades com moradores de rua e inicia um processo de descoberta da cidade e de si própria. No final da narrativa, o susto por ter encontrado uma pessoa morta e o esgotamento do dinheiro da poupança que a sustentou nesses dias fizeram com que Alice fosse procurar a casa de Lola, uma amiga que ela conheceu na rua e que lhe deu o veredicto: “basta, tu não aguenta mais, tu não precisa disso, tu vai voltar pra tua vida que a gente também não precisa de mais uma na rua, à toa. [...] Dorme que quando clarear tu vai, vai pra teu apartamento” (REZENDE, 2014, p. 245). Ao acordar, Lola leva Alice a um orelhão para ligar para Elizete e pedir o endereço do apartamento. Nesse momento, a narradora encerra a escrita do diário.

Apresentaremos, pois, o percurso de análise deste capítulo, que está dividido em dois subtópicos: no primeiro, falaremos sobre a representação da velhice da narradora-personagem e a obrigação de assumir a identidade de avó ao mesmo tempo em que se desfaz das outras identidades possíveis, como a de professora e a de mulher independente. Além disso, ainda nesse primeiro subtópico, apresentaremos as percepções de Alice em seu deslocamento pelas ruas de Porto Alegre, no intuito de evidenciar como essa experiência colaborou para um novo olhar sobre a cidade e sobre si mesma. No segundo subtópico analisaremos o trabalho realizado com as epígrafes que iniciam os registros diarísticos de Alice e a relação que elas estabelecem com o conteúdo disposto em cada registro do diário.

Em seguida, trataremos do emprego da metaficção na escrita do diário das andanças de Alice e a interlocução que ela estabelece com a figura da Barbie que estampa o caderno utilizado como diário. Por fim, abordaremos as questões relativas à composição da escrita diarística, a partir das discussões sobre a função do diário na obra e a problematização sobre um diário que é resultado da reelaboração das anotações feitas por Alice nos panfletos coletados nas ruas.

3.1. *“O que é isso, mãe? Parece que virou uma velhota sentimental”*: representação da velhice

A psicóloga Ecléa Bosi (1994, p. 77) explica que “além de ser um destino do indivíduo, a velhice é uma categoria social. Tem um estatuto contingente, pois cada sociedade vive de

forma diferente o declínio biológico do homem”. Além disso, essa psicóloga destaca que “a sociedade industrial é maléfica para a velhice”, tendo em vista que o idoso não consegue ter o mesmo desempenho para vender sua força de trabalho como antes, e não raro é caracterizado como inútil por esse motivo. Na esteira desse pensamento, a filósofa Marilena Chauí (1994, p. 18), na apresentação desse livro de Ecléa Bosi, argumenta que

A função social do velho é lembrar e aconselhar – *memini, moneo* – unir o começo e o fim, ligando o que foi e o porvir. Mas a sociedade capitalista impede a lembrança, usa o braço servil do velho e recusa seus conselhos. [...] a sociedade capitalista desarma o velho mobilizando mecanismos pelos quais oprime a velhice, destrói os apoios da memória.

A partir da apropriação dessas afirmações, analisaremos a representação da velhice em *Quarenta dias* a partir da figura da narradora-protagonista Alice, tendo em vista que podemos encontrar nessa obra literária algumas reverberações dos discursos apresentados por Chauí e Bosi, que são provenientes dos estudos que as autoras fizeram com base na realidade empírica. Na obra de Maria Valéria Rezende, Alice é retirada de seu lar e, por consequência, perde seu status de mulher independente, para que os restos de sua força de trabalho sirvam para cuidar de uma criança que ainda não existe. Apesar de ter a escolha de não se mudar para Porto Alegre, é justamente essa decisão que constitui e movimenta a trama da narrativa.

Alice, ressentida, constrói a imagem de uma mulher que parece ter sido destituída de seu poder de escolha desde a decisão da mudança, depois a travessia para o outro polo do país e a seleção dos móveis e do lugar onde moraria, pelo menos até o momento em que decide rebelar-se. A filha Norinha, de forma insistente, usa todas as estratégias possíveis para convencer a mãe a mudar-se para Porto Alegre, e parece que ela estava disposta a levá-la a qualquer custo. Ana Lúcia Maria de Souza Neves e Bruno Santos Melo (2018, p. 135), no artigo “A representação da velhice em *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende” explicam que Norinha “empodera-se da linguagem enquanto uma prática discursiva e, sobretudo condicionante, pois é por meio da persuasão e da manipulação das ideias e emoções que esta alcança seu objetivo na narrativa, o de convencer a mãe a se mudar”.

Em relação ao desarmamento do velho, citado por Chauí (1994), percebemos que Alice também é desarmada: de certo modo, além de aparentemente perder sua independência, pois fica nítido o desejo de Norinha de tutelar a mãe, a narradora também tem a sua privacidade retirada, conforme veremos adiante. Fica evidente, por meio dos discursos da filha que, depois da aposentadoria, a única função que Alice está autorizada a exercer é o posto de avó profissional que cuida dos netos.

No título deste subtópico, a partir de um fragmento da narrativa, Alice é caracterizada como uma velhota sentimental, reforçando rótulos que geralmente são atribuídos às pessoas idosas, apenas por não querer se desapegar de algumas coisas que ela gostaria de enviar para Porto Alegre, mas é impedida por Norinha e, principalmente, pela prima Elizete, responsável por ressaltar as belezas de se morar no Sul e por ajudar Alice na mudança, descartando o que seria dispensável. Neves e Melo (2018, p. 132) destacam que socialmente “o idoso tem uma identidade estereotipada, que muitas vezes o reprime e o subalterniza, reduzindo-o a ofícios tipicamente domiciliares, como cuidar dos netos, apaziguar os conflitos familiares”.

A primeira reação de Alice foi rejeitar a ideia de se mudar: “eu não havia de largar pra trás tudo o que eu custei tanto a conquistar, meus velhos amigos, a praia, o Atlântico todinho na minha frente, planos de viagens [...] uma vida que eu considerava feliz, apesar das cicatrizes” (REZENDE, 2014, p. 27). A narradora elabora uma espécie de inventário sentimental que agrega aquilo que a conecta ao seu lar, à cidade de João Pessoa. Nesse trecho, observamos a menção às possíveis relações afetivas com os amigos e aos passeios na praia, revelando a significação que esse espaço tem para ela; fica evidente a independência de Alice, inclusive com os planos para viagens.

Ao longo da narrativa, Alice apresenta algumas percepções sobre a velhice e, em uma delas, a narradora diz que “o certo pra ela [Norinha] era que eu, afinal, já tinha chegado ao *fim da minha vida própria*, agora o que me restava era *reduzir-me a avó*” (REZENDE, 2014, p. 26, grifos nossos). As expressões destacadas apontam para um esvaziamento de sentido da vida da narradora, já que sua vida independente deixará de sê-la para que ela assuma apenas uma das identidades possíveis. Por acarretamento, depreendemos que Norinha está afirmando que a mãe não tem mais condições de viver sozinha, o que se confirma quando é revelado que, além de não estar grávida, ela também não permaneceria em Porto Alegre em função de uma bolsa de pesquisa para estudar na Europa, ou seja, isso demonstra que o principal não era ter alguém para cuidar de um possível bebê, mas colocar a mãe sob sua guarda.

Um dos aspectos que caracterizam a velhice da narradora-personagem é a presença de diferenças linguísticas diacrônicas, as quais demarcam a geração de Alice em confronto com a geração de Norinha, por exemplo. Essas diferenças são pontuadas por Alice em alguns momentos de seu diário e fazem parte do corpo de percepções e reflexões sobre a velhice elaborado pela própria personagem a partir de suas experiências anteriores e daquelas que são motivadas pela mudança para a nova cidade. Em um diálogo com a Barbie que está estampada na capa do caderno em que está escrevendo, Alice reclama da dor nas mãos causadas pela escrita de um registro diário longo e se questiona se essa dor é proveniente de uma possível chegada

da artrose: “minha mão está dolorida [...] é a artrose chegando?, fim da competente professora de meia-idade?, já ninguém mais diz isso, meia-idade, fica-se jovem até ser promovida a velha avó” (REZENDE, 2014, p. 55).

Ao utilizar o termo “meia-idade” para depois afirmar que está em desuso, Alice elabora um discurso crítico e irônico para dizer que a condição de jovem se prolonga e permanece até a chegada da função de ser avó, a qual ela foi obrigada a assumir. Esse tipo de crítica repete-se em outro momento da narrativa quando a narradora diz que “a idade adulta sumiu, comprimida entre a juventude esticada até o limite do indisfarçável e a tal da melhor idade” (REZENDE, 2014, p. 55). No trecho da narrativa do parágrafo anterior, a menção à artrose, que é uma das principais patologias da terceira idade, colabora, ironicamente, para a rotulação da personagem como velha. Essa patologia está relacionada àquilo que Bosi (1994) chamou de declínio biológico do ser humano e assim como a artrose, várias outras patologias são associadas à velhice e compõem um quadro de referências sobre certos estereótipos atribuídos aos idosos.

Além do exemplo acima sobre a diferença linguística diacrônica, em outra passagem da narrativa Alice afirma que “velhice e caduquice também não existem mais, é a terceira idade, idoso e Alzheimer... Engraçado essa história das palavras antes tão comuns que a gente, de repente, percebe perdendo a serventia, meia-idade, solteirona, amasiada, quem diz isso hoje em dia?” (REZENDE, 2014, p. 55). É interessante a associação que a narradora faz entre o “perder a serventia” e a expressão “palavras aposentadas”, que é a mesma condição em que ela se enquadra, e talvez isso indique que Alice também se sinta sem propósito. Quando relata uma memória na sala de espera de uma dentista, Alice lembra quando ouviu a sigla da Tensão Pré-Menstrual: “a tal síndrome [TPM] dando voltas na minha cabeça, novidade inventada pra dar lucro a médicos, psicólogos [...] ou pra dar mais e mais espaço às grosserias e descontroles que a minha geração vinha permitindo aos mais novos” (REZENDE, 2014, p. 83).

Na visão da narradora, os novos nomes atribuídos às coisas que sempre existiram não passavam de modos de dar lucro para certas pessoas ou para justificar as grosserias cometidas pelos mais novos. Essa diferença de geração também pode ser percebida no intervalo de páginas 151-153 em que ela comenta que antes os médicos tratavam os pacientes integralmente e depois foram se especializando em tratar apenas órgãos separados, o que para ela não era válido. Isso demonstra, de certo modo, a dificuldade que o idoso possui em lidar com as novidades, com aquilo que se mostra diferente dos seus costumes, do modo como enxerga a realidade baseado em percepções do passado que na maioria das vezes não se atualizam.

Depois de ter cedido às pressões feitas por parentes e amigos a partir da estratégia de Norinha, Alice muda-se para Porto Alegre: “e eu vim, no dia marcado pelos outros. [...] Fiz

tudo o que era necessário, recusando qualquer tipo de emoção, entrei no avião, feito zumbi, o tempo todo, até chegar ao destino, à fatalidade final” (REZENDE, 2014, p. 38). Destituída de sentimentos, a narradora atravessa o país obediente àquela que, daquele momento em diante, passaria a controlar sua vida, pelo menos nos primeiros dias de estadia na nova cidade. A caracterização de si própria como um zumbi relaciona-se com a ausência de emoção e à qualificação do destino como fatalidade derradeira, colaborando para a redução e o silenciamento na narradora, a qual se torna uma morta-viva, um títere manipulado por Norinha.

Antes de chegar em Porto Alegre, Alice faz uma conexão em São Paulo para reembarkar em outro avião, e menciona que aqueles eram os “primeiros passos da travessia de minha primeira vida a outra vida, que eu não queria” (REZENDE, 2014, p. 39), como se a partir daquele momento nada mais pudesse ser desfeito. Há uma cisão que demarca uma vida anterior que parece não poder ser recuperada e uma nova vida, que produzirá uma nova Alice. Ao chegar em Porto Alegre, a narradora relata: “assim fui eu [...] ao encontro das minhas malas e da minha filha. Minha filha que eu não queria encontrar naquele momento. Mas não havia saída, ou melhor, havia, sim, uma saída obrigatória pra um curralzinho onde ela mais o marido me atocaiavam na cancela” (REZENDE, 2014, p. 39-40). Soma-se à imagem do zumbi, comentada no parágrafo anterior, a perspectiva da travessia e a ideia de confinamento em um curralzinho montado pela filha e por seu marido, como afirma Alice. Essas imagens colaboram para a construção e percepção do leitor em relação ao estado emocional e psicológico da narradora; elas demonstram a insatisfação com um destino que parece ser irrevogável, que parece não ter saída.

Outro aspecto importante nesse trecho da narrativa é o fato de Alice mencionar que não queria encontrar a filha. De acordo com Neves e Melo (2018, p. 134), quando refletimos sobre as representações e estabilizações de padrões sociais como a maternidade, fica evidente que “a relação entre mãe e filho se instaurou e é representada comumente de forma amorosa, na qual a mãe sempre tende a sacrificar e anular suas vontades para a ascensão do filho”. Contrariamente a essa imagem que costuma ser instaurada, a relação entre Alice e Norinha começou a ser abalada a partir do momento em que a filha iniciou o processo de chantagem emocional com a mãe, tocando em suas feridas sentimentais.

No momento em que Umberto vai ao aeroporto para buscar a sogra, Alice revela mais uma vez a sua condição de títere: “assumi, consciente e disciplinadamente, atitude, que eu já vinha ensaiando havia algum tempo, do ET ingênuo sendo bem recebido por terráqueos benevolentes, muito maiores que ele. Eu continuava a encolher” (REZENDE, 2014, p. 41). Além das imagens do zumbi e do curral que apontamos acima, a imagem do extraterrestre

ingênuo utilizada por Alice nesse trecho reforça sua performance como o novo objeto que se tornou para ser manuseada conforme os desejos de Norinha. Além disso, a metáfora do ET colabora para corporificar a sensação de estranhamento provocada pela nova cidade e condição.

A narradora sente-se uma estrangeira, tanto ao desembarcar em Porto Alegre, quanto ao chegar em seu novo apartamento, pois não havia identificação entre ela e aquele espaço, e isso cooperou para a continuidade da sensação de encolhimento que a envolveu desde o momento em que entrou no carro de Umberto ainda no aeroporto. No apartamento, os móveis e o estilo moderno de decoração escolhidos por Norinha e alheios aos gostos de Alice continuaram a demonstrar para ela como seria sua vida daquele momento em diante: “eu já escolhi outro [apartamento] pra senhora lá em Porto Alegre [...] mobiliei e decorei, tudo novo em folha, depois a senhora me paga aos poucos” (REZENDE, 2014, p. 37). É intrigante que, além de ser forçada para assumir a função de avó e sair de seu lar, Alice tenha que pagar a mobília e a decoração de um lugar para onde ela não quer ir e para viver sob as ordens da filha.

Uma das primeiras imagens que Alice elabora sobre sua nova moradia é a de um tabuleiro de xadrez, devido à predominância das cores preto e branco na decoração do apartamento: “levantei-me zozna, saí zanzando pelo apartamento, tentando me orientar naquela espécie de tabuleiro, eu, peão movido pela mão de outra pessoa, uma rainha louca com a cara da minha filha passando, num átimo, pela minha imaginação” (REZENDE, 2014, p. 42). De todas as peças de xadrez possíveis, a narradora integra-se a esse espaço na forma de um peão, intensificando gradativamente as percepções sobre o controle exercido pela filha. Na sequência da narrativa ela também caracteriza o apartamento como uma “gaiola alvinegra” (REZENDE, 2014, p. 46) montada por Norinha.

Nessas duas imagens, do tabuleiro de xadrez e da gaiola, fica evidente que Alice percebe-se como uma prisioneira naquele espaço, diferentemente do que ela sentia quando morava em João Pessoa: “Fui preparar e tomar café com saudade dos meus velhos móveis [...] saudades de meu antigo chão de cerâmica fresca pra se pisar descalça no calor, sem tapete nenhum pra empatar a limpeza. Mas eu me dizia, firme, Não recomece a se lamentar, Alice” (REZENDE, 2014, p. 54). Nesse relato, Alice releva a relação de afetividade com os móveis e o espaço de sua casa em João Pessoa e, além disso, descreve as sensações de bem estar como pisar no chão fresco sem nenhum tipo de sapatos e automaticamente critica o espaço do presente da narrativa quando afirma que em João Pessoa não havia tapetes para atrapalhar a limpeza, diferentemente do novo apartamento.

Em um dos registros diarísticos Alice ironiza uma determinada situação que certamente agradaria a Norinha: “eu, agora, sopinha, novelinha, caminha, uma senhora aposentada,

conformada e solitária como outra qualquer” (REZENDE, 2014, p. 141). Entendemos, e a própria Alice também parece perceber, que é essa a imagem de uma senhora idosa que Norinha deseja que a mãe apresente e assimile para si mesma. Depois de voltar dos quarenta dias de andanças, Alice usa o diário para também despejar as insatisfações sobre essa relação conflituosa com a filha e aprender a administrar tudo o que aconteceu:

vejo que minha letra começa a recuperar um traço mais regular. Vou me acalmando desse jeito. Foi bom botar pra fora essa coisa toda, dizer claramente pra mim mesma o que tinha vergonha de dizer a qualquer pessoa, *vergonha de dizer o que minha filha fez comigo?* [...] Diga-me, Barbie, você que nasceu pra ser vestida e despida, manipulada, sentada, levantada, embalada, deitada e abandonada à vontade pelos outros, você é feliz assim? Você não tem vergonha?, eu tenho vergonha de ter cedido, estou lhe dizendo, vergonha. (REZENDE, 2014, p. 42, grifos nossos)

Já no início dessa citação fica evidente a função da escrita diarística para Alice, mas deixaremos para aprofundar essa discussão no segundo subtópico deste capítulo. É por meio da escrita que Alice consegue elaborar a vergonha que sente em dizer tudo o que a filha lhe fez; é no espaço solitário do diário que a narradora consegue formular melhor os seus sentimentos. Além disso, a imagem da boneca soma-se à discussão que fizemos anteriormente para continuar potencializando o grau de controle exercido por Norinha. Assim como uma boneca, Alice percebe que seus movimentos estão sendo manipulados pela filha, e esse trecho da narrativa estabelece uma relação interessante com o trecho do parágrafo anterior, pois a narradora age, ironicamente, como uma boneca que recebeu sua refeição passivamente e se dirige para a cama.

Nesse sentido, apesar de Alice ser apresentada como uma personagem independente, “tendo em vista que tem sua casa própria e possui uma renda advinda da aposentadoria para se manter, é aparentemente obrigada a submeter-se aos desejos e às imposições de sua filha. A representação que Norinha faz da mãe é a de uma pessoa incapaz e sem direitos” (NEVES; MELO, 2018, p. 133). Isso se coaduna com uma reflexão de Bosi (1994, p. 78) sobre a “cumplicidade dos adultos em manejar os velhos, em imobilizá-los com cuidados para ‘seu próprio bem’, [...] em torná-los cada vez mais dependentes ‘administrando’ sua aposentadoria, obrigando-os a sair de seu canto, a mudar de casa (experiência terrível para o velho)”. É justamente essa a imagem que Norinha transmite: a de que está fazendo tudo pelo bem da mãe.

Uma das manifestações excessivas de controle da filha, que causou certa revolta em Alice, foi descoberta pela narradora quando percebeu que Norinha possuía uma cópia da chave de seu apartamento: “ouvi barulho de chave na fechadura e me assustei. Norinha, pelo visto agora detentora não só das ‘rédeas do meu destino’, mas também da chave da minha moradia e

do meu cardápio, que vinha na forma de uma quentinha com um almoço” (REZENDE, 2014, p. 48). Essa violação da privacidade, atrelada às diversas manifestações de controle como a manipulação do destino ou a escolha do que a narradora comeria, colaboraram expressivamente para a atitude tomada por Alice de fugir daquele espaço.

Antes de falar sobre a fuga, é importante comentar sobre o comportamento de Norinha nos diálogos estabelecidos com a mãe. Na verdade, talvez nem possam ser classificados como diálogos porque apenas uma das interlocutoras cumpre as funções de emissora e receptora das mensagens que são produzidas nesse ato de comunicação. Apesar de Alice estar presente, é como se Norinha estivesse fazendo um solilóquio: “Nem era preciso dizer nada, porque ela [Norinha] perguntava e respondia em meu nome [...] Tá gostando do apartamento, Mãinha?, *Tá adorando, aposto, “clean”, tudo novo, próprio para começar uma vida nova, fácil de limpar*” (REZENDE, 2014, p. 48-49, grifos nossos). Alice é silenciada, impossibilitada de emitir seu juízo de valor sobre o apartamento e sobre a sua mudança para Porto Alegre. Até as impressões pessoais da mãe são controladas por Norinha, a qual sente-se com poder suficiente para invadir o pensamento de Alice para arrancar uma opinião que não corresponde à realidade ficcional da narradora-personagem.

Segundo Chauí (1994, p. 18), uma das maneiras de opressão da velhice é a utilização de mecanismos psicológicos que são quase invisíveis como a tutela e a recusa do diálogo. Na narrativa de Maria Valéria Rezende, percebemos os vários mecanismos utilizados por Norinha para culminar na tutela da mãe: as chantagens emocionais, a obrigação da mudança, o aluguel de um apartamento escolhido pela própria filha juntamente com a decoração e a mobília, e a compra de alimentos que ela mesma guardou nos armários. Todas essas ações colaboram para que Alice seja vista como uma incapaz que não consegue providenciar mais nada para suprir a sua própria existência, e é interessante como essa imagem contrasta com a verdadeira Alice, aquela que é independente, que viaja e que sobrevive por quarenta dias perambulando nas ruas de uma cidade desconhecida. Sobre o mecanismo de recusa ao diálogo citado por Bosi (1994), entendemos que a atitude de Norinha de perguntar e responder ao mesmo tempo pode indicar a utilização desse mecanismo no tratamento com mãe, e que faz parte do processo de silenciamento da narradora, conforme podemos observar em outro trecho:

e por aí foi, com essa nova maneira inventada pela minha filha, que vai ver estava com medo do que podia sair da minha boca se me deixasse falar, esse jeito de conversar comigo a duas vozes, a dela perguntando e a dela mesma respondendo por mim, eu até achando aquilo cômodo, calada, sem precisar nem mentir nem desagradar, nem concordar nem discordar, só espiando o

ambiente estranho, sem prestar muita atenção ao falatório de Norinha. (REZENDE, 2014, p. 74)

Nesse relato, Alice conta sobre o momento em que, finalmente, Norinha a leva para conhecer seu apartamento, depois de vários dias em que a mãe já estava em Porto Alegre. A narradora descreve que o lar da filha possui um padrão parecido ao que mora, no entanto, relativamente maior. Por mais que a conversa a duas vozes seja incômoda, a narradora destaca que essa situação permite que ela fique calada sem prestar atenção ao discurso proferido por Norinha. Nesse contexto, percebemos que

os papéis se invertem e a superioridade, antes da mãe, passa a estar nas mãos da filha, que “assume as rédeas” da vida de Alice e abusa dessa “autoridade”, não respeitando a autonomia que desde cedo teve sua mãe. O amor e o carinho são revertidos em interesses próprios, visando apenas à realização dos anseios de Norinha. (NEVES; MELO, 2018, p. 135)

O cerceamento da autonomia de Alice somado à notícia da viagem para a Europa durante seis meses de estudos contribuem para que depois a narradora inicie seu deslocamento pelas ruas de Porto Alegre em busca de Cícero Araújo. A saída sem destino definido era uma forma de mostrar para a própria narradora que ela ainda conseguir voltar a ter controle sobre a sua existência: “aquela sensação de existir solta, no meio do mundo, sem nenhuma determinação alheia, mas exposta a tudo, uma conquista dura” (REZENDE, 2014, p. 13). Alice deixa evidente que não queria ser tutelada ao mencionar que a sensação de existir solta no mundo foi conquistada de forma árdua. Os quarenta dias nas ruas evidenciam que, na verdade, Alice não foi destituída de seu poder de escolha, pois ela soube utilizar esse poder quando lhe pareceu necessário. No entanto, ela projeta para o leitor empírico essa imagem de vítima do autoritarismo da filha, o que revela todo o ressentimento em que ela está mergulhada e que foi provocado pelas chantagens emocionais de Norinha.

Antes de sair à procura de Cícero, quando Alice havia fingido para o porteiro que estava de viagem, mas voltou para trancar-se em seu apartamento, entendemos que a decisão da narradora em não atender o telefone, que tocava continuamente, era um grito que estava guardado em seu íntimo e que dizia que ela conseguia tomar atitudes sozinha. Como discutiremos a seguir, ela conseguiu sobreviver nas ruas, mostrando sua versatilidade e esperteza em identificar lugares possíveis para dormir, observar e analisar quais pessoas poderiam ajudá-la na busca por Cícero, ou mesmo quando utiliza a história dele apenas como forma de estabelecer contato com outras pessoas. De modo geral, Alice demonstra que, apesar

da velhice, tem os instrumentos necessários – e principalmente inteligência – para conduzir as rédeas de sua vida mesmo em meio às adversidades.

3.1.1. “Saí, em busca de Cícero Araújo ou sei lá de quê”: as percepções do deslocamento

A partir das andanças pelas ruas de Porto Alegre, Alice elaborou algumas percepções sobre a cidade e suas “rachaduras”, observando aspectos constitutivos desse espaço e, ao mesmo tempo, refazendo-se depois dos conflitos com Norinha; andar pela cidade em busca de Cícero Araújo é também uma busca por si própria. Portanto, neste tópico discutiremos algumas questões relativas ao deslocamento de Alice pela cidade, mas sem a pretensão de fazer um estudo pormenorizado de todos os elementos espaciais da obra. Assim como foi feito nos capítulos anteriores, este tópico tem como objetivo apresentar determinadas informações que serão aproveitadas para a discussão sobre a escrita diarística e, *a priori*, o que motiva a escrita do diário é o período de quarenta dias em que a personagem mora na rua, e por essa razão destacaremos certos aspectos desse deslocamento.

De acordo com Dalcastagnè (2012, p. 124), “a cidade que se vai desenhando na narrativa brasileira contemporânea é, como já disse antes, masculina. Não temos a menor ideia de como as mulheres vêm [o] espaço urbano que se estende sob seus pés e se relacionam com ele”; na maioria das vezes, elas se tornam invisíveis/apagadas nesse espaço. Ainda segundo essa crítica literária, existem algumas poucas obras que “tiram as mulheres de dentro de casa e as fazem circular” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 124), como por exemplo *A chave de casa*, de Tatiana Salem Levy, de 2007; *Algum lugar*, de Paloma Vidal, de 2009; e *Azul corvo*, de Adriana Lisboa, de 2010. Posteriormente, Dalcastagnè e Leal (2015, p. 15), na apresentação do livro *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*, afirmam que as mulheres das narrativas brasileiras contemporâneas não se acomodam mais aos lugares que lhe eram destinados anteriormente, como a casa.

No entanto, Dalcastagnè (2012, p. 125) também afirma que apesar dessas mulheres circularem de forma mais expressiva em lugares que não se restringem à casa, “o espaço público aparece, então, ainda como o lugar do estranhamento, por onde as mulheres circulam, mas carregando sua bagagem, sempre prontas a voltar para casa”, vivendo em “espaços que continuam não sendo seus”. A narradora-protagonista de *Quarenta dias* é uma dessas mulheres que não se conformaram com os espaços e atribuições que foram impostos e destinados por

outras personagens, mesmo depois da migração forçada⁶⁹ pela filha. No caso de Alice, o deslocamento pela cidade é uma forma de recusa ao seu silenciamento, ao papel de avó profissional e a ficar presa no tabuleiro de xadrez montado e controlado por Norinha.

Porém, ao final da narrativa, mesmo depois das experiências vivenciadas nos quarenta dias, Alice retorna para casa. De acordo com Beatriz Vieira Resende e Nismária Alves David (2016, p. 21), no artigo “A cidade e a escrita do corpo em *Quarenta dias*”, “em vez de ser uma *flâneuse* que vaga pelas ruas, sem destino, para observá-la, a protagonista Alice simula uma identidade na cidade: é o que não é. Como um *performer* com sua máscara, coloca o corpo em ação nas ruas”. Isto é, a narradora demonstra para si mesma que não precisa viver sob as ordens da filha, mas ainda assim retorna para o espaço criado por ela.

Talvez alguns lugares utilizados por Alice para dormir, por exemplo, deem a sensação de um falso acolhimento – como a sala de espera do pronto-socorro ou a rodoviária, onde ela dormia sem ser incomodada –, mas de qualquer modo, os espaços percorridos por ela em Porto Alegre constituíam-se sob o signo do estranhamento: primeiro, porque ela não conhecia a cidade e, segundo, porque mesmo depois de conhecer algumas localidades, ela não era uma moradora de rua e não pertencia aos espaços utilizados pelas personagens em situação de rua. Alice não consegue assimilar essa identidade e manter a sua performance (RESENDE; DAVID, 2016) porque ela tinha uma casa; não a que ela queria, mas tinha.

Depois de sair em fuga do apartamento de Norinha quando descobriu a viagem para a Europa e logo após a simulação de viagem para Jaguarão para que a deixassem em paz, Alice sai à procura de Cícero a pedido de Elizete. Inicialmente, é essa busca que motiva a narradora a perambular pelas ruas: “saí, em busca de Cícero Araújo ou sei lá de quê, mas sem despir-me dessa nova Alice, arisca e áspera, que tinha brotado e se esgalhado nesses últimos meses e tratava de escamotear-se, perder-se num mundo sem porteira, fugir ao controle de quem quer que fosse” (REZENDE, 2014, p. 95). Essa nova Alice é a caracterização que a própria narradora utiliza para contrapor a imagem da Alice silenciada, zumbi, boneca manipulável. Ao sair pelas ruas, a narradora deixa evidente a sua vontade de escapar ao controle de qualquer pessoa.

Como Alice elabora no diário essa experiência nas ruas após seu retorno para o apartamento, ela registra algumas observações e reflexões que não talvez não teriam sido feitas

⁶⁹ Em relação à migração forçada, vale ressaltar que, historicamente, grande parte dos movimentos de migração de pessoas que saíam do Nordeste em direção a outros estados do Brasil buscava melhores condições de sobrevivência. No caso de Alice, temos uma migração forçada que ainda é uma procura de vida melhor, mas para a personagem Norinha, que queria ter um filho sem que isso impactasse ou atrapalhasse sua vida profissional de professora universitária.

se a escrita fosse anotada no calor dos acontecimentos, conforme fica evidenciado na parte destacada na citação abaixo:

Eu nem percebi, naquele dia, quando saí de casa atrás de um quase imaginário, um vago Cícero Araújo, que estava, na verdade, correndo atrás de um coelho branco de olhos vermelhos, colete e relógio, que ia me levar pra um buraco, outro mundo. [...] Acho que eu teria ido de qualquer jeito, só pra cair em algum mundo, sair daquele estado de suspensão da minha vida num entremundo. (REZENDE, 2014, p. 102, grifos nossos)

A narradora tem consciência de que saiu atrás de um Cícero imaginário porque não possuía informações contundentes sobre o rapaz. Sem uma foto, descrições físicas ou o nome da firma onde Cícero trabalhava, Alice percorre as ruas apenas com o nome da vila em que ele, provavelmente, morava, e o sobrenome do rapaz; informações que não ajudaram a descobrir outras pistas sobre o paradeiro dele. Essa procura sem dados precisos pode demonstrar que era apenas o álibi de que a narradora necessitava para justificar – não para os outros, mas para si mesma – a sua fuga das amarras de Norinha. É como se ela precisasse de um impulso inicial para não permanecer trancada no apartamento.

É flagrante ainda nesse último trecho a referência à consagrada história da personagem Alice, de Lewis Carroll. A Alice de Maria Valéria Rezende seria aquela outra Alice que entrou na toca do coelho para cair em outro mundo, e Cícero seria esse coelho que ela procura alcançar; é como se ela precisasse de uma aventura para sair dos conflitos nos quais ela se viu envolvida. Para Oliveira (2019, p. 199), “as duas Alices [a de Lewis Carroll e a de Maria Valéria Rezende] têm muito em comum; nunca se desnorteiam e, afoitas e corajosas, percorrem um mundo virado do avesso, enfrentando situações estranhas sem esmorecer”. De fato, a Alice de *Quarenta dias* vai encontrando soluções práticas, em certa medida e de acordo com suas possibilidades, ao longo dos dias e dos seus percursos para resolver as dificuldades que se apresentavam, como tomar um banho, ter um papel para escrever as frases dos livros que ela encontrava nos sebos, encontrar lugares para dormir, dentre outras.

No primeiro dia em que saiu de casa, ao anoitecer, Alice quase cedeu à tentação de abandonar a procura pelo rapaz e voltar para o seu apartamento, entretanto, percebe que não sabia exatamente seu endereço e tinha apenas uma noção bastante vaga sobre a direção. Conforme apresentamos anteriormente, há alguns indícios de que Alice pode ser uma narradora suspeita, pois não se sabe se de fato ela não conhecia o endereço ou simula não saber para justificar sua permanência nas ruas para o leitor. Afinal, a busca por Cícero se revela apenas um engodo para que ela continuasse suas andanças pela cidade:

Quem me visse pensaria que eu sabia exatamente pra onde ir e tinha pressa. Na verdade, eu não tinha pressa nenhuma, *estava prolongando a qualquer pretexto e quase desfrutando aquela nova espécie de liberdade*, o anonimato sem destino, uma *andança sem pé nem cabeça, cada vez mais movida a pura ficção* que, àquela hora, já ia longe do motivo aparentemente real e inicial da minha disparada pra rua. Cícero Araújo, pobre dele, sem saber ia passando de objetivo a mero álibi, *perdendo-se e reinventando-se a cada etapa do meu jogo* de esconde-esconde. (REZENDE, 2014, p. 138, grifos nossos)

A narradora tem consciência de que é uma procura “sem pé nem cabeça” porque ela não possui informações suficientes para, de fato, encontrar Cícero. A narrativa da busca pelo rapaz é uma história que Alice elabora, reinventa e adiciona mais elementos ficcionais de acordo com suas necessidades, seja para permanecer mais tempo nas ruas com a justificativa de ter que procurar o rapaz, seja para convencer ou estabelecer contato com outras pessoas por meio da comoção pela história da mãe, Socorro, que está na Paraíba à procura do filho perdido em Porto Alegre. Para Neves e Melo (2018, p. 143), os quais compreendem que a busca pelo rapaz na verdade é uma busca do eu da própria narradora, encontrar Cícero “seria perder o elemento impulsionador da mudança, da busca, da reconstrução identitária, da quebra de paradigmas e estereótipos que a personagem empreendeu durante toda a sua trajetória”. Por este motivo, Alice continua a usar a história de Cícero sempre que considera necessário:

Várias vezes, porém, me reaparecia a necessidade de procurar por Cícero, talvez apenas *pra marcar compasso naquela andança* fluida e *dar-lhe de novo algum sentido*, fazia de conta que ia em busca dele e tomava um ônibus qualquer [...] perguntando por Cícero apenas *quando precisava de uma senha pra me aproximar* e falar com alguém. Cícero não me faltava nunca, cumpria com perfeição sua função de álibi, dócil, mudando de endereço segundo minhas necessidades ou fantasias. (REZENDE, 2014, p. 214, grifos nossos)

Aos poucos a narradora-protagonista revela com mais detalhes as diversas possibilidades de utilização que podem ser feitas a partir da história de Cícero. Além daquelas que citamos no parágrafo anterior, Alice também se apropriava da busca para seguir um outro rumo pela cidade, mudando o endereço fictício da localização do rapaz de acordo com seus desejos, para explorar e percorrer outras partes da cidade. Quando ela se vê sem uma rota pré-definida, é a história de Cícero que ela resgata para dar novo sentido e direção às suas andanças por meio dos diálogos que estabelece com outras personagens. É a partir dessas conversas e da observação dos espaços que Alice constrói paulatinamente as suas percepções sobre a cidade, e um dos primeiros aspectos dessas percepções é a variação linguística regional. Anteriormente, discutimos a variação diacrônica atrelada à representação da velhice, isto é, às diferenças linguísticas entre uma geração e outra.

A variação linguística regional colabora para a constituição da identidade de uma região ou cidade e permite que um determinado indivíduo seja identificado como pertencente a esses espaços. Prova disso é que no romance de Maria Valéria Rezende, além da aparência, das características físicas que são destoantes dos tipos europeus, Alice é caracterizada como “brasileirinha” justamente pelos seus traços de fala, do falar característico da Paraíba e do Nordeste. No trecho a seguir, a narradora demonstra ter assimilado o que ela chama de gauchês após perambular pelas ruas de Porto Alegre:

Acabei de acordar, do meio de retalhos de sonho, confusos mas sem angústia, em que se misturavam figuras desconhecidas, outras, de minha antiga vida, e várias das que haviam povoado meus quarenta dias gaudérios. Viu como estou aprendendo a falar gauchês? Aprendi na rua, gostei e passei a pensar-me como esta palavra, gaudéria, vagabunda, vira-lata como eu estava e ainda. (REZENDE, 2014, p. 59)

No final desse trecho da narrativa há uma interrupção brusca na escrita, mas que pode ser deduzida pelo leitor. Provavelmente, após a palavra “ainda” teria lugar o verbo “estou”, refletindo o estado de espírito da personagem no presente narrativa: ela estava como uma vira-lata e ainda pode estar. Alice utiliza a palavra gaudério, que segundo ela faz parte da língua regional de Porto Alegre, para qualificar sua experiência nas ruas como vadiagem, e se apropria desse novo vocábulo. De acordo com Resende e David (2016, p. 17), “a região se evidencia no corpo e nos modos das pessoas, inclusive na fala. A nordestina Alice, assim, emprega o dialeto do gaúcho, assumindo a posição regional do outro” depois de transitar pelos diversos espaços visitados e de entrar em contato com falantes da variante regional.

Além dessa variação em nível lexical, há também um outro exemplo em que a narradora, ao entrar em uma padaria, é interpelada por um homem que pergunta: “está com fome?, *quer um cacetinho?* Fiquei estatelada: Como?, por mais que eu pudesse lhe parecer desprezível, nada explicava uma grosseria daquela” (REZENDE, 2014, p. 160, grifos nossos). Apesar de achar que se tratava de um vocábulo ofensivo, Alice descobre depois que “cacetinho” era o modo como as pessoas da cidade referiam-se ao que lá na Paraíba as pessoas chamavam de “pão francês”, variação linguística que além de lexical é também semântica. De certo modo, essas diferenças linguísticas também podem ser inseridas no rol de fatores que colaboram para o estranhamento da narradora-personagem na nova cidade.

Como exemplo de variação linguística regional em nível fonético, é possível citar o momento em que Alice conversava com o porteiro de seu prédio, o italiano Girolamo, mas que todos chamavam de Jerônimo: “perfeitamente. Aquela única palavra bastava pra marcar a

diferença, o ‘meeen’ se alongando, em tom ascendente, o ‘t’ e o ‘e’ pronunciados com precisão, saídos diretamente da carta do abecê, nunca que eu ia falar daquele jeito” (REZENDE, 2014, p. 61). É interessante perceber que Alice se detém na pronúncia de Girolamo, com as descrições sobre o alongamento de uma sílaba e a precisão com que algumas letras são emitidas, provavelmente devido à sua experiência como professora de línguas, especificamente a francesa.

Outro aspecto importante sobre as percepções da cidade elaboradas por Alice é a observação sobre a constituição dos espaços, como por exemplo a transição entre um bairro de classe média e a favela: “seguí, por mais algumas quadras ainda com grades e casinhas bem comportadas [...] percebendo a subida cada vez mais íngreme e vendo, pouco a pouco, as grades brancas cederem o lugar a cercas de tábuas desencontradas e murinhos de tijolos sem reboco” (REZENDE, 2014, p. 105-106). A descrição elaborada pela narradora evidencia as diferenças de classe social quando as casas bem comportadas cedem lugar para as cercas de tábuas e os muros de tijolos, localizadas após uma subida íngreme que colabora para a configuração da favela a partir da precarização das construções descritas pela narradora, como a falta de reboco ou o desalinhamento das tábuas. Embora Alice tenha usado o verbo “ceder” no trecho acima, entendemos que nesse movimento de transição entre os dois bairros não há cessão de espaço, mas uma ocupação.

De acordo com Dalcastagnè (2012, p. 120), “as cidades, então, muito mais que espaços de aglutinação, são territórios de segregação”, e na descrição de Alice percebemos que as casas bem comportadas em contraposição às cercas de tábua e aos muros de tijolos evidenciam o caráter segregacionista da cidade e destacam, conseqüentemente, as relações de poder entre esses espaços e entre os corpos que habitam e circulam nesses locais. Com base nessa afirmação de Dalcastagnè, as críticas literárias Resende e David (2016, p. 15) afirmam que “toda cidade é sempre heterogênea em suas diferenças sociais; nas cidades se reconhecem aspectos políticos e representações de poder. Quanto mais desordenado o crescimento da cidade, mais intensa é a segregação social”. Portanto, a partir da descrição da narradora, o leitor tem a possibilidade de reconhecer a produção dessas diferenças sociais, disputas territoriais e de poder que atravessam esse macro espaço que é a Porto Alegre ficcionalizada por Maria Valéria Rezende.

A caracterização de Alice como moradora de rua nesse macro espaço inicia-se logo na primeira noite quando dorme no saguão de um pronto-socorro, sentada em um dos bancos com a cabeça encostada em uma coluna, para depois, ao amanhecer, lavar-se na pia do banheiro desse local e prosseguir sua procura por Cícero. Além do pronto-socorro, Alice dormiu também em outro espaço público, e por mais de uma vez: a rodoviária, em um banco debaixo de uma

escada e afastado de pontos mais movimentados. Percebemos, a partir disso, que “o espaço público torna-se território de passagem para alguns indivíduos, contudo, para outros, constitui-se em local permanente de acolhimento precário” (RESENDE; DAVID, 2016, p. 15), o que também colabora para demarcar a classe e condição social daqueles que estão de passagem pelo local público, e dos que utilizam esses espaços como lugar de repouso, mesmo que precário, como os moradores de rua.

Depois de dormir na rodoviária, a narradora encaminha-se para uma pracinha e estende algumas roupas molhadas para secarem, enquanto lia um livro. É nesse momento que ela passa a se reconhecer como moradora de rua: “eu já devia parecer uma inegável moradora de rua. E não era, Barbie? Ainda não tinha me dado conta, mas já era, sim, tanto que lá pro meio da manhã ouvi um rangido próximo, senti movimento, alguém sentando bem junto de mim” (REZENDE, 2014, p. 195). A pessoa que se aproxima é Lola, com quem Alice estabelece uma amizade importante, tendo em vista que é essa amiga que lhe dá o ultimato para que a performance como moradora de rua terminasse. De todo modo, ao performar a identidade de moradora de rua, Alice passa a observar os espaços da cidade de outro modo.

Segundo Oliveira (2019, p. 201), “na condição de moradora de rua, ela [Alice] percebe que o espaço público não o é verdadeiramente. Um shopping center, por exemplo, se torna um ‘território inimigo’, inacessível aos mendigos”, ou seja, trata-se de um espaço autorizado apenas para determinados tipos de pessoas, assim como vários outros que pertencem à cidade. Assim, a narradora estabelece uma espécie de rotina, a partir das atividades relatadas nos primeiros dias de andanças, e aprende a selecionar os espaços que poderiam ser frequentados por ela na condição em que se encontrava: “dormida alternada, pra não chamar atenções indesejadas, noites na rodoviária [...] refeição da bodeguinha da Penha [...] outras noites, se o frio cedia, o pronto-socorro pra embaralhar meu rastro” (REZENDE, 2014, p. 213). Alice vai reconhecendo, aos poucos, o modo de existir dos moradores de rua, onde estar e os cuidados necessários para a sobrevivência nas ruas. Apesar de não ser uma moradora de rua, considerando que tinha casa e que deliberadamente não queria estar lá, Alice assimila alguns costumes a partir de suas próprias experiências e do contato com Lola e Arturo, por exemplo.

Ao longo dos dias de deslocamento por Porto Alegre, a narradora encontra algumas referências de sua terra, seja nos lugares, seja nas pessoas, que são caracterizadas como “brasileirinhos” ou “os de lá”: “‘Lá’ parecia ser um vago território homogêneo que cobria tudo o que fica acima do Trópico de Capricórnio” (REZENDE, 2014, p. 110-111). Essa distinção é bastante interessante, pois a partir do fato de as personagens provenientes do Nordeste serem caracterizadas dessa forma, subentende-se que se elas são brasileirinhos/as, talvez os porto-

alegrenses não o sejam; “ao usar a expressão os ‘de lá’, fica marcada a diferença regional” (RESENDE; DAVID, 2016, p. 16), a identidade nordestina. Apesar de termos utilizado a expressão “identidade nordestina”, entendemos que o Nordeste não possui uma identidade homogênea, mas várias identidades que são provenientes dos diversos estados e cidades que compõem essa região. A palavra identidade foi utilizada no singular em virtude de as personagens porto-alegrenses caracterizarem o Nordeste de forma homogênea em seus discursos, como se todas as personagens nativas dessa região fossem iguais.

Nesse sentido, a marcação de “os de lá” com “os daqui”, em relação a Porto Alegre, segrega, cinde e estabelece diferenças entre duas regiões/estados de um mesmo país. Evidentemente, existem diferenças territoriais, climáticas, linguísticas, dentre outras, mas a diferenciação provocada nos discursos ouvidos por Alice elaboram a imagem de estrangeiros dentro do próprio país. Por este motivo, encontrar pessoas de sua terra natal era motivo de grande alegria para a narradora: “eu quieta, ouvindo, gozando aquela fala que era, sim, pura Paraíba, sertão, dava pra ouvir, pra sentir até os cheiros da terra, mais do que na fala de Penha, ainda de ‘lá’, mas já se agauchando” (REZENDE, 2014, p. 203). Esse trecho oferece ao leitor a experiência sinestésica sentida por Alice a partir da voz de Penha que evoca, por meio da memória, os cheiros da terra, levando a narradora à sensação de gozo e de saudade da Paraíba.

Nessa oscilação entre o estranhamento e o reconhecimento de iguais em meio ao espaço estrangeiro, Alice continua, por semanas a “romaria pelo avesso da cidade, explorando livremente todas as brechas, quase invisíveis pra quem vive na superfície [...] procurando meus iguais, por baixo dos viadutos [...] nas madrugadas, sobrevivente, sesteando nas praças e jardins” (REZENDE, 2014, p. 235). Os lugares visitados por Alice são caracterizados como o avesso da cidade, com toda a carga semântica negativa que o vocábulo “avesso” pode significar nesse contexto. São os espaços não planejados, não autorizados, mas que existem a partir dos corpos marginalizados que precisam ocupar seus lugares de sobrevivência, constituindo as brechas, as rachaduras da cidade. É interessante que os iguais à narradora, na condição de moradora de rua, sejam encontrados justamente nas brechas da cidade, pois isso revela a demarcação das “fronteiras simbolicamente concretas” desse espaço. O uso dessa expressão justifica-se para evidenciar que as fronteiras apontadas nessa análise, apesar de não serem visíveis, não podem ser consideradas como abstratas, pois definem quem pode viver em quais espaços e condições.

A utilização da expressão “quase invisíveis pra quem vive na superfície” colabora para a construção da imagem de um espaço social⁷⁰ construído historicamente em camadas, onde os donos das casas bem comportadas, citadas anteriormente, habitam a superfície, sobrando os espaços marginais para as cercas de tábuas desencontradas e os muros de tijolos sem reboco, que não estão autorizados na superfície. Com base nas afirmações de Oliveira (2019, p. 205), entendemos que “o romance *Quarenta dias* afunda o bisturi afiado nesse corpo social, expondo suas feridas. O olhar crítico com que a narradora observa o Brasil nunca é, porém, frio e destacado: ela vê por dentro, desce na alma dessa nação e nos leva com ela”. Ao percorrer a cidade em busca de um Cícero imaginário, Alice percebe que, “do ponto de vista de quem está ao rés do chão, tudo pode ser visto de outra maneira” (OLIVEIRA, 2019, p. 200), isto é, as andanças empreendidas por ela possibilitaram uma mudança no modo de olhar aquela cidade. É por este motivo que Resende e David (2016, p. 21) afirmam que o percurso da narradora pelas ruas de Porto Alegre configura-se como um aprendizado profundo por experimentar, além do deslocamento, “a fome, a imundície, o frio e o medo de viver na rua. Ao mesmo tempo, sente-se livre, à margem da sociedade e invisível aos olhos dos outros”.

Esse aprendizado também é possível a partir da convivência com outros moradores de rua e da experiência de invisibilização decorrente da condição de vida a que eles estão atrelados: “Lola, Arturo, foram só os primeiros, depois vieram tantos outros! Fui aprendendo, ficando mais e mais igual a eles, quase todos os dias conseguia achar Giggio, tão menino!, eu, de novo mãe, por um momento, passando-lhe a mão nos cabelos, os olhos dele sempre úmidos” (REZENDE, 2014, p. 237). A partir dessa convivência, Alice vai aprendendo a viver daquele modo, mas não nega a falta da filha: “eu estou sentindo falta de muita gente, até de minha filha, acredita? Não tive a honestidade de dizer isso a mim mesma, mas a você, que é de papel e não tem nada a ver com nada, eu digo” (REZENDE, 2014, p. 199). Além de se autodescobrir durante os quarenta dias em que morou na rua, vivenciando novas experiências nos espaços marginais da cidade e aprendendo a percebê-los por outro viés, a partir da escrita do diário Alice também consegue elaborar o sentimento da falta da filha, que ela relutava em dizer a si própria.

Por este motivo é que afirmamos que a escrita do diário é atravessada tanto pela velhice quanto pelo deslocamento empreendido pela narradora; são a substância dos registros diarísticos elaborados por Alice. Portanto, entendemos que, para uma análise profunda sobre a escrita diarística desenvolvida pela narradora, é importante destacar esses aspectos que estão intrincados nessa escrita, isto é, ela existe em função desses aspectos, é determinada por eles.

⁷⁰ “O ‘espaço social’ é tomado como sinônimo de conjuntura histórica, econômica, cultural e ideológica, noções compreendidas de acordo com balizas mais ou menos deterministas” (BRANDÃO, 2013, p. 59).

3.2. O trabalho de elaboração dos registros diarísticos de Alice

O romance *Quarenta dias* contém 32 registros diarísticos que são iniciados a partir das epígrafes constantes em toda a narrativa, as quais atuam como elemento paratextual conforme acepção dada por Genette (2009) em *Paratextos editoriais*. Em primeiro lugar, é importante salientar, considerando as teorias sobre a escrita diarística, que o diário de Alice é incomum por ser iniciado depois da experiência dos quarenta dias nas ruas de Porto Alegre, de posse dos panfletos e de outros papéis em que ela anotava algumas informações. A partir disso, fica evidente que os registros diarísticos passaram por um processo de elaboração posterior, o que não é comum porque a escrita diarística não admite reescrita. No caso de Alice, as anotações realizadas nos quarenta dias são a matéria-prima que ela utiliza para dar existência ao diário que o leitor tem acesso.

Em segundo lugar, é interessante destacar dois aspectos relativos à composição dos registros elaborados pela narradora: o uso de epígrafes no lugar que tradicionalmente é ocupado pela inscrição de uma data e a metaficção, que nesta obra consiste no desnudamento do processo de escrita do próprio diário. A respeito desse primeiro aspecto citado, levando em consideração a teoria de Hutcheon (1984), observamos que a história contada pela narradora, a *mimesis* do produto, apresenta a origem das epígrafes que iniciam os registros de Alice, e justifica, ao mesmo tempo, as suas existências no diário, o que está relacionado à *mimesis* do processo. Essa origem fica em evidência quando em um determinado dia, Alice entra em um sebo e caminha entre as prateleiras garimpando palavras em um livro e outro:

retomei a ociosa atividade de ler uma página aqui, outra ali, dei com um trecho que falava de mim naquele momento, quis anotar, procurei por algum papelzinho nos bolsos da calça, achei o ticket da registradora da padaria [...] *concentrei-me em copiar com letra espremida essa citação aí acima.* [...] Continuei passeando e fuçando nas estantes, achando mais frases que estavam ali de propósito pra mim, gostaria de copiar, impedida pela falta de papel, com medo de ser apanhada e repreendida se pegasse um dos meus livros pra encher-lhe as páginas de guarda com citações dos outros. [...] Fui voltando atrás entre as prateleiras, sob as lâmpadas já acesas pendendo de fios nus, recuperando ou descobrindo, numa prateleira e outra, páginas e frases consoladoras naquela minha extravagância, amealhando-as no maço de guardanapos. Nada mais literário, parece, do que escrever em guardanapos. (REZENDE, 2014, p. 176-177, grifos nossos)

Esse trecho revela a simulação do trabalho de seleção das frases pela própria Alice, conferindo a ela a autoria integral pelo diário que o leitor tem em mãos. De acordo com Genette

(2009, p. 140), “o ato tipicamente literário de assumir a escolha e a proposição de uma epígrafe [...] constituiria automaticamente o narrador em autor [...] um autor que estaria sempre em busca e à espera de leitor” (GENETTE, 2009, p. 140). Vale destacar também que a “citação aí de cima” indicada por Alice refere-se à frase de autoria da escritora Elvira Vigna, constante na página 175, que atua como epígrafe do registro diarístico. Anteriormente, na página 63, a narradora menciona que estava lendo um livro dessa escritora, e talvez isso indique que as frases selecionadas por Alice não tenham sido todas colhidas durante os quarenta dias. Instaura-se aqui, novamente, uma situação de suspeição em relação à narração de Alice, pois a leitura de um livro de Elvira Vigna pode ter sido realizada tanto antes dos quarenta dias quanto depois.

Em relação à paratextualidade, no livro *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, Genette (2010, p. 13-14) esclarece que ela é um dos cinco tipos de transtextualidade, isto é, “a transcendência textual do texto”, tudo aquilo que coloca esse texto em uma relação com outros textos de forma velada ou declarada. Em outro estudo, esse crítico literário francês explica que

A obra literária consiste, exaustiva ou essencialmente, em um texto, isto é (definição mínima), em uma sequência mais ou menos longa de enunciados verbais mais ou menos plenos de significação. Contudo, esse texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio [...]. Esse acompanhamento, de extensão e aparência variáveis, constitui o que [...] batizei de *paratexto* da obra. (GENETTE, 2009, p. 9, grifo do autor)

A partir disso, entendemos que em *Quarenta dias* as epígrafes e os papéis diversos/anúncios publicitários são o acompanhamento do texto elaborado pela narradora. O lugar em que está localizado o elemento paratextual é chamado por Genette (2009, p. 12) de peritexto; logo, a natureza da epígrafe também tem um caráter espacial que permite a atribuição de determinadas significações de acordo com a posição em que se encontra. No caso de *Quarenta dias*, o peritexto da epígrafe é o local onde deveria estar inscrita a data que vincula o registro diarístico a um determinado tempo, de acordo com a teoria sobre a escrita do diário. Segundo Genette (2009, p. 135), as possibilidades de localização da epígrafe em uma obra são, geralmente, na página após a dedicatória ou no fim do livro. Embora a epígrafe seja inserida tradicionalmente nesses lugares, Genette (2009, p. 135) também menciona em seu estudo a existência das epígrafes de capítulos, as quais podem se localizar no início da seção/capítulo, e que é o caso do romance de Maria Valéria Rezende. Esse teórico diz ainda que a “mudança de lugar pode acarretar uma mudança de função; com relação ao leitor, a epígrafe no início está

no aguardo de sua relação com o texto; a epígrafe no fim, depois da leitura do texto, tem em princípio uma significação evidente [...] é a palavra final”.

Na obra de Maria Valéria Rezende que ora analisamos, não existe uma epígrafe única para a obra como um todo; existem epígrafes diferentes para cada registro do diário, conforme já mencionamos. Considerando a perspectiva de Hess (2006) sobre a transversalidade da escrita diarística, afirmamos que há uma correspondência interna da obra entre o uso das epígrafes e a forma do diário, tendo em vista que as epígrafes diversas colaboram para a fragmentação temática e formal do diário, bem como para a transversalidade dos registros. Nesse contexto, Genette (2009) afirma que a mudança do peritexto da epígrafe pode provocar a mudança de função desse elemento paratextual e salienta que “as funções do paratexto não podem ser descritas teoricamente” (GENETTE, 2009, p. 18) de forma homogênea, tendo em vista que elas são diversificadas e devem ser observadas em cada caso. Ainda assim, ele apresenta quatro possíveis funções que podem ser exercidas pela epígrafe⁷¹ e deixa explícito que a interpretação e o estabelecimento da relação intertextual ficam a cargo do leitor.

Genette (2009, p. 137) ainda faz uma outra reflexão interessante sobre as epígrafes em relação à atribuição verídica ou falsa desse elemento paratextual. Segundo ele, se for verídica, “a epígrafe é autêntica; mas a atribuição pode ser falsa, e de muitas maneiras: ou porque o epigrafer apenas [...] forjou a citação para atribuí-la, com ou sem verossimilhança, a um autor real ou imaginário”. Ele diz também que “pode ainda ser autêntica mas inexata [...] se o epigrafer, ou porque cita erroneamente de memória, ou porque deseja adaptar melhor a citação a seu contexto”. Sobre esse aspecto das epígrafes, não é nosso objetivo averiguar a veracidade de todos os trechos apresentados no início dos registros diarísticos, isto é, se foram transcritos *ipsis literis* ou se foram alterados pela narradora. A esse respeito, em entrevista a Nahima Maciel (2015), Maria Valéria Rezende alerta que “de vez em quando, tem fraude, porque supostamente ela [Alice] copiou dos livros nos sebos por onde andava. Tem textos que não são de livro nenhum, foram postagens dos autores na internet”. A partir disso, a escritora deixa evidente que as epígrafes constantes no romance não são apenas oriundas de livros, mas também de páginas da internet. Vale destacar também a variedade das epígrafes em relação aos textos dos quais elas foram extraídas. Há aquelas de escritores canônicos, como Carlos Drummond de Andrade e Augusto dos Anjos, mas também daqueles que colaboram para a

⁷¹ As quatro funções apresentadas por Genette (2009 p. 141-144) são: comentário do título, comentário do texto, dedicatória sem autorização (quando a identidade do autor da frase é mais essencial do que a própria frase) e efeito-epígrafe (sinônimo de cultura, de intelectualidade).

produção da literatura contemporânea mais recente, como Ricardo Lísias, Maria José Silveira, e Lau Siqueira, além de escritores e escritoras estrangeiros.

No primeiro registro diarístico, Alice inicia seu relato com uma epígrafe cujo trecho foi extraído do romance *Suíte de silêncios*, de 2012, da escritora Marília Arnaud (*apud* REZENDE, 2014, p. 7): “não pergunte por que lhe escrevo. Escrevo porque as palavras estão aí, como a cidade, a noite, a chuva, o rio, diante de mim, dentro de mim, uma torrente de palavras que não me cumprem”. Assim como nessa epígrafe, o primeiro registro da narradora relata justamente o porquê da escrita do diário e caracteriza o caderno como uma tábua de salvação para tentar organizar a torrente de palavras e memórias que Alice deseja extravasar. A partir daí, percebemos que as epígrafes estabelecem relação temática com os registros em que estão inseridas, antecipando o tema tratado nas memórias que estão inscritas naqueles registros do diário, ou seja, há uma correspondência entre eles. Nesse sentido, retomando Genette (2009), essas epígrafes cumprem uma função semelhante àquelas que são inseridas no início de uma obra ou dos capítulos/seções aguardando sua relação com o texto. Além disso, a existência das epígrafes revela um trabalho de elaboração formal dos registros diarísticos, juntamente com a inserção dos papeis diversos/anúncios publicitários, que mimetizam os papeis usados por Alice para anotar suas memórias durante as andanças.

Na sequência, a epígrafe do segundo registro do diário de Alice é composta por alguns versos do poema “Desenho a traço” que integra a coletânea *Trato de silêncios*, de 2012, da poeta Luci Collin (*apud* REZENDE, 2014, p. 13):

Aquele figura feita de
partes montadas
não sorri para mim
mas também não pergunta nada
mas também não responde nada

Nesse registro, a protagonista relata o momento em que chega ao apartamento após os quarenta dias “carregando um furdunço no peito, sem saber onde despejar essa balbúrdia de imagens, impressões, sentimentos acumulados” (REZENDE, 2014, p. 13). Logo, Alice é também uma figura feita de partes montadas tanto pela filha Norinha (que organiza nova moradia e cidade, além de tentar escolher o futuro da própria mãe) quanto pela experiência como moradora de rua, a partir da profusão de percepções sobre as cidades e as pessoas que lá habitam. O diário transforma-se, então, em uma tentativa de organizar essa personagem de partes montadas: despejar as memórias no caderno permite que Alice compreenda melhor a si mesma e também toda a situação e contexto em que esteve envolvida.

A epígrafe do quarto registro aponta para outro romance-diário. Trata-se do *Diário de um médico louco*, de 2012, do escritor Edson Amâncio (apud REZENDE, 2014, p. 21): “... passo agora o dia todo a escrever o diário. (...) Dá-me a sensação da onipotência, da onisciência, de ser dono dos meus dias, das minhas horas e minutos, da minha verdade enfim ...”. Nesse registro, a protagonista rememora lembranças de um passado distante e comenta seu processo de escrita, tentando retornar ao foco da história que está contando depois de divagar por essas memórias distantes. Alice comenta também que já encheu algumas páginas do diário, mas não encontrou o começo. A epígrafe desse registro estabelece relação com a escrita de Alice, mas também com a de qualquer diarista: na escrita do diário, o diarista é onipotente e onisciente em relação aos fatos que deseja narrar; é a manifestação de um poder proveniente da escrita, o poder de escolher, de selecionar o que será contado e em qual momento.

Extraída do romance *Digam a Satã que o recado foi entendido*, de 2013, do escritor Daniel Pellizzarri (apud REZENDE, 2014, p. 37), a epígrafe do sexto registro aponta para uma perda de referências: “eu teria voltado para casa, se soubesse onde ficava. Mas como eu não tinha mais certeza sobre coisa nenhuma, resolvi ficar parado no mesmo lugar para ver se minha casa acabava me encontrando”. Nesse registro, Alice fala do momento em que sua casa de João Pessoa estava sendo desmontada pela prima Elizete para que os pertences da protagonista pudessem ser vendidos. Por um mês e meio, antes de se mudar para Porto Alegre, Alice permanece na casa da prima (a narradora caracteriza esse período como um limbo). Depois viaja para a nova cidade, e entra no apartamento escolhido e decorado a partir dos gostos de Norinha. Alice não sabia onde ficava sua casa porque não tinha mais uma, já que se recusava a chamar a “gaiola alvinegra” de lar.

A narradora indica que as visitas às livrarias e sebos tornaram-se rotineiras, e consequentemente a seleção das frases que depois dos quarenta dias foram utilizadas para introduzir os registros diarísticos, justificando também, de certa forma, a quantidade de epígrafes: “eu entrando e saindo de sebos e livrarias, sempre temendo ser descoberta e escorraçada, com os bolsos cheios dos guardanapos que eu afanava de qualquer mesa incauta, *panfletos de propaganda que catava pela rua, cobertos de frases roubadas pra me consolar*” (REZENDE, 2014, p. 214, grifos nossos). Genette (2009, p. 136-137) explica que a epígrafe é uma citação porque é “atribuída a um autor que não é o da obra”. Nesse contexto, o teórico francês Antoine Compagnon (1996, p. 11), em *O trabalho da citação*, usa a metáfora dos processos de recortar e colar para falar que a leitura e a escrita são formas derivadas desses movimentos, e diz:

Quando cito, extraio, mutilo, desenraízo. Há um objeto primeiro, colocado diante de mim, um texto que li, que leio; e o curso de minha leitura se interrompe numa frase. Volto atrás: re-leio. A frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. A releitura a desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado; ainda não o enxergo, mas já órgão recortado e posto em reserva. (COMPAGNON, 1996, p. 13)

Essa descrição feita pelo teórico francês assemelha-se, em certa medida, ao processo realizado por Alice: em suas visitas aos sebos e livrarias, ela extrai e desenraiza frases dos livros que, segundo ela, estavam ali à sua espera. As frases selecionadas, de fato, desligam-se dos textos de onde foram recortadas e tornam-se autônomas para depois serem coladas no diário da narradora, estabelecendo também uma outra relação de transtextualidade (GENETTE, 2010), a intertextualidade, com o conteúdo dos registros diarísticos de Alice. Ou seja, as frases transcendem o texto de onde foram retiradas e desempenham, ao mesmo tempo, os papéis de paratexto e de intertexto. A intertextualidade nos remete à segunda função da epígrafe, de acordo com Genette (2009, p. 142, grifo do autor), que “consiste em um comentário do *texto*, cujo significado ela precisa ou ressalta indiretamente. [...] É na maioria das vezes enigmático, de um significado que somente se esclarecerá, ou confirmará, com a plena leitura do texto” e que, como já dissemos, está a cargo do leitor estabelecer essas relações de significação.

Quando nos deparamos com a epígrafe do décimo registro, extraída de um post do Facebook do escritor André Ricardo Aguiar (apud REZENDE, 2014, p. 65), percebemos novamente essa relação intertextual: “puxar ruas pelos olhos, ver vidas e dobraduras, esquinas e vias, altos e baixos. Gosto da ideia de estar com a vestimenta interna de uma cidade noutra cidade. Estar nas beiradas, por assim dizer. E estar rente a dar um passo pra o imprevisto”. Nesse registro, Alice diz que o diário atua como um instrumento que possibilita a digestão de tudo o que está “embolado nas tripas da minha memória”, além de contar a história de Milena, a diarista. Percebemos que a epígrafe faz referência ao deslocamento empreendido por Alice nas ruas de Porto Alegre, nas quais pode observar as dobraduras/rachaduras da cidade e ser uma estrangeira com vestimentas/identidade de uma outra localidade, pronta para o imprevisto na caçada por Cícero e na utilização dessa história para mudar o rumo de suas andanças. Entendemos também que essa epígrafe estabelece uma relação com todo o diário da narradora, tendo em vista que a elaboração dos registros permite a revisitação das ruas a partir da memória; Alice torna a puxar as ruas pelos olhos a partir da escrita.

No vigésimo nono registro, a epígrafe traz alguns versos de um poema sem título que integra a obra *Lira paulistana*, publicada em 1947, do escritor Mário de Andrade (apud REZENDE, 2014, p. 221):

Esse homem que vai sozinho
 Por estas praças, por estas ruas,
 Tem consigo um segredo enorme,
 É um homem.

Esse é o registro em que Alice fala de Arturo, um morador de rua que ela encontrou nas andanças por Porto Alegre. Na juventude, ele fez parte da organização guerrilheira argentina chamada Montoneros com o objetivo de resistir à ditadura em seu país. O portunhol de Arturo evoca em Alice as memórias da época em que o marido Aldenor escondia alguns companheiros da época da ditadura. Arturo é esse homem que anda pelas ruas porto-alegrenses carregando na memória os estilhaços de lembranças do período de resistência. Portanto, a partir da análise de algumas das epígrafes de *Quarenta dias*, constatamos que elas podem estabelecer relações de sentido com o registro diarístico em que estão inseridas, mas também com todo o romance ou com o ato de escrever o diário.

O segundo aspecto relativo à composição dos registros diarísticos de Alice é a utilização da metaficção. Ao longo da narrativa, é possível localizar os comentários sobre o processo de escrita no início e/ou no fim dos registros diarísticos, principalmente. Esses comentários costumam estar separados dos trechos em que Alice relata suas histórias por meio de um espaço, demarcando as fronteiras das *mimesis* do produto e do processo, e isso constitui uma espécie de estilo da escrita da narradora. É geralmente nos comentários sobre o processo de escrita que a narradora estabelece uma interlocutora para as reflexões que são escritas no diário: a imagem da Barbie, localizada na capa do caderno, que constitui o narratário (BARTHES, 2011) da obra. A partir da imagem da famosa boneca é estabelecida a comunicação entre um eu-Alice e um tu-Barbie. Conforme Lodge (2010, p. 89) afirmou, o narratário é um substituto do leitor empírico dentro do texto ficcional, a quem o narrador se dirige e estabelece uma interlocução. Nesse sentido, Raoul (1999, p. 92) afirma que, nos diários ficcionais, “um Outro virtual está sempre presente como narratário hipotético, mesmo quando o narrador afirma estar escrevendo para si mesmo. Isso pode permanecer no nível de um leitor imaginário e desconhecido⁷²”, como

⁷² No original: Un Autre virtuel est toujours présent en tant que narrataire hypothétique, même quand le narrateur prétend écrire pour lui seul. Ceci peut rester au niveau d'un lecteur imaginaire, inconnu.

percebemos em *Diário do farol*, ou em *Diário da queda e Quarenta dias* em que os narratários são mais ou menos definidos.

Alice encontra em Barbie uma escutadora atenta para os desabafos que são lançados nas páginas do caderno, diferentemente de sua filha Norinha, por exemplo, que encenava seus solilóquios mesmo na presença da mãe, silenciando-a. No entanto, a narradora tem consciência de que Barbie é apenas uma ilusão de que está sendo ouvida, um simulacro de pessoa: “você [Barbie] é só um recurso mentiroso pra eu me sentir em comunicação com alguém, como se você se importasse, e é de tanta confiança que *não vai contar nada pra ninguém?*” (REZENDE, 2014, p. 123, grifos nossos). Nesse trecho, Alice deixa evidente o caráter privativo das memórias que estão inscritas nas páginas do caderno, o que é comum para a escrita diarística: a escrita do “eu” para o “eu”. Em outro momento da narrativa, ao escrever algumas palavras que não considera apropriadas – como “mija”, “caga” e “fedé”, dentre outras –, Alice repreende a si própria e destaca mais uma vez a privacidade das informações contidas no diário: “quanto nome feio acabei de escrever!, eu que nunca fui disso! Nem me importa, ninguém vai ler essa Pronto! Contar a mim mesma, tim-tim por tim-tim, o que me anda acontecendo, desabafar com a boneca loira e o papel pautado, moucos e calados” (REZENDE, 2014, p. 14).

Nesse trecho, a narradora deixa explícito que o diário está sendo escrito para não ser lido por outros e, nesse sentido, ela diverge dos narradores dos romances anteriores, tendo em vista que o ex-padre ateu utilizou o diário porque queria contar e divulgar sua história – utilizando o princípio de autenticidade do diário para validar sua narrativa –, e o narrador do romance de Michel Laub utiliza a escrita diarística para transmitir as memórias do avô, do pai e as suas próprias. Ao mesmo tempo, uma característica comum entre os romances do *corpus* de análise é a presença dos narratários: no romance de João Ubaldo Ribeiro o narratário é indefinido, no de Michel Laub, é o filho do narrador – ainda não nascido –, e no romance de Maria Valéria Rezende é o próprio caderno, a partir da imagem da Barbie. Nesse sentido, de todos os três romances, o narratário de *Quarenta dias* é aquele que possui mais descrições em relação à caracterização física.

Por meio da interlocução estabelecida por Alice com a imagem da boneca Barbie, percebemos que a narradora, a partir do recurso da personificação, atribui características humanas à capa do caderno em que ela escreve suas memórias. Alice cria um simulacro de pessoa para conseguir ser ouvida, para manifestar suas vontades sem o controle das outras personagens, conforme exploramos ao tratar da representação da velhice. Um exemplo dessa personificação pode ser percebido no seguinte trecho: “vamos, coragem, que a história só está começando. Vou só um minuto ao banheiro e volto. Não saia daí, viu, Barbie?” (REZENDE,

2014, p. 32). Alice encoraja Barbie a prosseguir com ela nos caminhos de sua escrita e ordena que ela permaneça no lugar em que está. Além disso, Alice também adverte a boneca: “não se anime pra voltar às suas futilidades, não, viu?, estou só começando, estou só no primeiro dia e ainda” (REZENDE, 2014, p. 133), indicando que o percurso de sua narrativa pode ser longo. Em outro registro diarístico, a narradora acolhe sua companheira de escrita com alegria: “bom encontrar você de novo aqui, a caneta, a possibilidade de continuar nesse limbo tranquilizante da escrita desenfreada” (REZENDE, 2014, p. 59), escondida, longe dos olhares alheios. Hutcheon (1984, p. 142) destaca que “o romance epistolar (e às vezes o romance-diário) na verdade torna o ato de ler diegeticamente funcional⁷³”. A partir disso, entendemos que Barbie tem um papel diegético na obra (HUTCHEON, 1984, p. 139), isto é, sua função implícita na narrativa é a de leitora/escutadora atenta dos desabafos de Alice.

Como a Alice se indis põe com a sua nova moradia, a escrita do diário permite a construção de um espaço que é acessado apenas por ela – e por Barbie, que é esse espaço – e que parece estar apartado do local em que ela se encontra. Embora não saibamos muitas características desse lugar, a ideia do limbo tranquilizante possibilita a afirmação de que se trata de um espaço confortável para ela. Além disso, ao personificar a boneca Barbie, sua escutadora e leitora atenta, Alice também projeta as sensações que devem ser sentidas pelo narratário e, de certa forma, cria uma espécie de suspense no leitor empírico como preparação para que ele e o narratário estejam prontos para a história vindoura: “faz de conta que você [Barbie] está ansiosa e vai ficar indignada com o que vou lhe contar” (REZENDE, 2014, p. 73). Em outro momento, a narradora convida a boneca a continuar o trajeto em sua história: “mas vamos em frente, Barbie, com as minhas histórias, pra ver se saio das preliminares e entro logo na partida decisiva” (REZENDE, 2014, p. 65). Nesse último trecho, Alice ainda não havia começado a relatar a experiência dos quarenta dias nas ruas de Porto, porém, o mais interessante desse fragmento da narrativa é observar que há um esforço de organização da história que está sendo contada pela narradora, como se ela tivesse traçado um projeto de escrita para o diário que está desenvolvendo.

Alice tem consciência de que está nas preliminares e que precisa chegar em outro ponto que ela caracteriza como decisivo para a narrativa. Nos diários reais, embora a decisão pelo início da escrita diarística costume estar explícito (LEJEUNE, 2014), não há, por parte do diarista, uma projeção de quais elementos/memórias/registros aparecerão em determinado momento do diário. Diferentemente disso, nos diários ficcionalizados – principalmente

⁷³ No original: The epistolary (and sometimes the journal) novel actually makes the act of reading diegetically functional.

naqueles em que há metaficção –, essas projeções costumam acontecer, em maior ou menor grau, porque precisam obedecer à linha narrativa (ou linhas narrativas) da obra. Nesse sentido, a existência de um projeto de escrita no diário de Alice endossa a ideia de uma escrita mais elaborada, tendo em vista que a narradora age como se estivesse dosando o que deve ser contado e em qual momento da narrativa. Como afirmam Resende e David (2016, p. 22), no “jogo narrativo, Alice é, ao mesmo tempo, personagem, narradora e escritora”.

Outro exemplo de criação de suspense na narrativa, a partir do diálogo com Barbie, pode ser observado quando Alice diz: “chega, por hoje, Barbie. O resto que vem é pesado que só! Vou botar você pra dormir, que não quero que você se esgote antes de eu ter dito tudo. Não enchi ainda nem cinquenta das suas folhas e você ainda tem mais duzentas e cinquenta” (REZENDE, 2014, p. 77). Ao mesmo tempo em que menciona a extensão do relato que foi produzido até aquele momento, Alice continua atribuindo características humanas para o caderno (botar para dormir, esgotar/cansaço), prepara o leitor/narratário para o que virá a seguir, e indica que a história pode se prolongar, considerando a quantidade de folhas que ainda estão em branco e que ela pode ocupar com seus registros. O fato de afirmar que precisa dizer tudo indica, novamente, que a narradora tem um projeto de escrita e compartilha com o leitor/narratário seu processo de composição das memórias que foram rascunhadas nos panfletos, como podemos observar abaixo:

persistindo como se eu ainda estivesse na rua, peguei o caderno, procurei uma caneta [...] desabei no sofá branco que eu detesto com você, Barbie, no colo [...]. E *aqui estou vomitando nestas páginas amareladas* os primeiros garranchos com que vou enchê-las até botar tudo pra fora e esconjurar toda essa gente que tomou conta de mim e grita e anda pra lá e pra cá. (REZENDE, 2014, p. 13-14, grifos nossos)

Logo no início da obra, depois de explicar a existência do suporte (caderno) de seu diário, Alice põe em evidência o seu desejo de expurgar a insatisfação com todas as demais personagens que, de repente, colocaram rédeas em sua vida. A informação de que Alice vai encher as páginas do caderno até botar tudo para fora pode indicar que o diário já tem um fim previsto logo no princípio do relato. Além disso, esse trecho revela a caracterização física do caderno (com páginas amareladas) e que a narradora escreverá suas memórias à mão. A ideia de uma escrita vomitada corresponde à escrita desenfreada e isso aponta diretamente para a dificuldade que Alice apresenta sobre como organizar a ordem dos eventos que ela pretende contar. Embora tenha um projeto de escrita, evidenciado nos trechos anteriores e em outros que apresentaremos adiante, a narradora encontra alguns percalços para decidir por onde começar:

Escrever tudo, certo, já disse isso de vários modos, é o que eu quero e preciso, mas por onde começar? [...] Qual começo?, aqueles tempos ainda lá em Boi Velho? [...] Que nada, o começo do caos em que me encontro acho que não foi nada disso. Nada na minha vida pregressa [...] me anunciava uma loucura assim. (REZENDE, 2014, p. 19)

Alice representa a dúvida do escritor/a que está diante do papel e precisa deliberar sobre como encontrar e organizar as palavras que sejam capazes de traduzir aquilo que sente e que deseja dizer para si mesma. Quando a narradora menciona que não sabe por onde começar, levantamos a hipótese de que isso está relacionado à profusão de sentimentos provocados pela relação estremecida com a filha Norinha, bem como o anseio de falar sobre as experiências nas ruas de Porto Alegre, e ainda refletir sobre tudo o que aconteceu desde a sua saída de João Pessoa. A história que a narradora deseja contar mistura-se a várias outras memórias que movimentam seus pensamentos, conforme podemos observar a seguir: “bom, mas posso pelo menos tentar pegar de novo o fio desta história que de uma página à outra ameaça se esfiapar” (REZENDE, 2014, p. 23). Como a memória não é linear, a narradora menciona seu medo de que a experiência dos quarenta dias não seja contada como ela deseja, tendo em vista que outras memórias acabam aparecendo em seus registros diarísticos, os quais têm como objetivo principal falar dos quarenta dias.

Conforme mencionamos no primeiro capítulo desta tese, Waugh (1985, p. 2) considera um texto como metaficcional quando a própria ficção deixa em evidência, mais ou menos declarada, sua autoconsciência como um artefato literário. Quando Alice compartilha com o leitor seu processo de escrita e mantém o diálogo com boneca Barbie falando também sobre esse processo, a narradora desnuda o processo de composição do próprio diário e cria a ilusão que uma ficção que está sendo escrita em paralelo à leitura realizada pelo leitor. Por isso, afirmamos que essa narrativa de Maria Valéria Rezende está consciente de que é uma ficção.

Em relação às especificidades da escrita diarística, é importante destacar que a prática desse tipo de escrita íntima é expressivamente vinculada às mulheres. Didier (1976, p. 17) destaca que “o diário, assim como a correspondência/carta, foi por muito tempo um refúgio para a criatividade feminina privada de outros modos de expressão literária⁷⁴” e afirma que tal fato é incontestável (DIDIER, 1976, p. 106). De acordo com Barcellos (2009a, p. 110), “alguns teóricos do diarismo não hesitam em afirmar que o diário íntimo é uma prática textual predominantemente feminina”. Considerando os títulos de romances que utilizam a escrita diarística como estratégia narrativa mencionados na introdução, é curioso que os diários

⁷⁴ No original: Le journal, comme la correspondance, a été pendant longtemps un refuge de la créativité féminine privée d’autres modes d’expression littéraire.

ficcionalizados sejam enunciados majoritariamente por personagens masculinas. Dessa lista, em apenas onze daqueles romances são as mulheres que exercem a prática do diarismo: a governanta Betty, que tem um diário em *Crônica da casa assassinada*; Berenice, em *Diário de Berê*; Lori, em *O caderno rosa de Lori Lamby*; a mãe de Cléo e Perséfone em *Diário de Perséfone*; Capitu, em *A audácia dessa mulher*; Cristiana, em *O efeito Urano*; Elisa, em *Diário de uma hipocondríaca*; a narradora de *Mar azul*; Dilma, em *Diário da Dilma*; Alice, em *Quarenta Dias*; e Laura, em *Diário de uma escrava*. Com exceção desses dois primeiros romances citados e do *Diário da Dilma*, os demais são escritos por mulheres.

Dalcastagnè (2012, p. 164), na análise dos dados de sua pesquisa⁷⁵, menciona a predominância de personagens masculinas nas narrativas brasileiras e destaca que “a maior visibilidade das personagens masculinas fica ainda mais patente quanto é introduzida uma nova variável, a posição da narrativa”, pois as personagens femininas ocupam menos a posição de protagonistas/narradoras em relação aos homens. Outro dado interessante é que

a possibilidade de criação de uma personagem feminina está estreitamente ligada ao sexo do autor do livro. Quando são isoladas as obras escritas por mulheres, 52% das personagens são do sexo feminino, bem como 64,1% dos protagonistas e 76,6% dos narradores. Para os autores homens, os números não passam de 32,1% de personagens femininas, com 13,8% dos protagonistas e 16,2% dos narradores. Fica claro que a menor presença das mulheres entre os *produtores* se reflete na menor visibilidade do sexo feminino nas *obras* produzidas. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 165, grifos da autora).

Nos romances que utilizam a escrita diarística como estratégia narrativa há uma constatação semelhante, e há uma maioria de diaristas do sexo masculino, mesmo que a prática do diário seja frequentemente associada às mulheres. Evidentemente, não se trata de reproduzir os discursos machistas de divisão de papéis de gênero engessados para mulheres e homens, como se apenas aquelas estivessem autorizadas a exercer a escrita do diário íntimo. Porém, é interessante perceber nessa lista de romances-diários uma espécie de ressonância da análise de Dalcastagnè (2012) em relação à criação de uma personagem feminina estar ligada ao sexo do autor do livro, e igualmente a posição que essa personagem ocupa na narrativa.

Em *Quarenta dias* os aspectos relativos à escrita diarística já são percebidos na capa da obra⁷⁶ a partir de vários elementos, dos quais a imagem de um caderno com arames duplos e a

⁷⁵ O recorte da pesquisa compreende os 258 romances que foram publicados entre 1990 e 2004 pelas editoras Record, Companhia das Letras e Rocco. Embora essa seleção não abarque todos os romances citados no primeiro capítulo, a análise feita pela pesquisadora colabora para pensarmos nessa invisibilização da mulher em posições de destaque nas narrativas brasileiras, e principalmente nos romances que se utilizam da escrita diarística.

⁷⁶ Consideramos para essa análise a capa da edição de 2014 da editora Objetiva/Alfaguara, integrantes do grupo Companhia das Letras.

escrita à mão são os mais flagrantes. Em relação à escrita à mão, percebemos que na escrita que ocupa a maior parte da capa, há a reprodução de uma parte do terceiro registro diarístico de Alice, constante nas páginas 17-18.

É como se essa representação da capa apontasse para o momento da narrativa em que Alice menciona que estava na cozinha tentando organizar suas anotações/papeis: “esses retalhos de papel, tickets de compras, guardanapos roubados, folhetos de publicidade recebidos nas esquinas ou catados no chão da cidade, com anotações aleatórias no verso” (REZENDE, 2014, p. 23). Antes disso, a narradora, no mesmo espaço da cozinha, já havia mencionado que estava rodeada por esses papeis: “cercada de pedaços de papel amassado, até sujo, que ajuntei pelas ruas pra fazer anotações atrás, como esses que já copieei frente e verso aqui” (REZENDE, 2014, p. 17), indicando que alguns já haviam sido transcritos e/ou reelaborados no presente da narrativa. Conforme dissemos anteriormente, essa é a matéria-prima para o diário, o qual se constitui a partir do processo de lapidação das memórias. Ainda assim, mesmo com a reelaboração das anotações, o diário de Alice ainda mantém a natureza fragmentária que é própria da escrita diarística.

A segunda questão relativa à escrita à mão diz respeito ao papel que ocupa o canto superior direito da capa e que está sobreposto ao registro diarístico. Trata-se da epígrafe constituída a partir de um trecho do romance *Debaixo de algum céu*, de 2012, do escritor português Nuno Camarneiro, que no interior da obra de Maria Valéria Rezende foi inserida na página 87. Nesse sentido, é interessante que esse papel esteja justamente acima do registro escrito à mão, localizado no peritexto que as frases ocupam nos registros diarísticos ao longo da narrativa. Isso representa a ação de recorte e colagem mencionada por Compagnon (1996) como metáfora do processo de extração de citações para acondicioná-las em um outro texto. Nesse contexto, vale salientar que a capa, de forma geral, também aponta para o processo de criação metaficcional ao indicar o princípio da elaboração do diário a partir da mimetização desses papeis e manuscritos.

No início da narrativa, especificamente no terceiro registro diarístico, Alice faz uma reflexão sobre sua ausência no momento em que volta dos quarenta dias: “minha longa ausência que, de algum modo, ainda continua, eu, ausente de mim, aparentemente dentro, mas ausente deste apartamento que mais parece cenário de novela. Quarenta dias. Atravessei a geena. Acabo de sair da quarentena” (REZENDE, 2014, p. 18). Mesmo depois da experiência nas ruas, percebemos que Alice ainda carrega consigo a sensação de ser estrangeira, de não se sentir pertencente ao espaço do apartamento, conforme a discussão que desenvolvemos no subtópico anterior. A narradora está ausente de si mesma; e a escrita do diário será a ferramenta para

promover esse encontro de Alice com o seu próprio “eu” a partir das reflexões sobre a experiência nas ruas e suas memórias de modo geral. De acordo com Oliveira (2019, p. 197),

Da viagem de volta da Geena (em hebraico, lugar de suplícios, inferno), ela traz detritos, fragmentos de vidas que devem ser recompostas, como a dela. A escrita será fundamental e terá uma função catártica, além de cognitiva e salvífica, pois permite que ela puxe para a consciência conteúdos removidos que, no entanto, precisam ser desenredados para que ela possa elaborar o drama que vive.

Alice explica que escrever seus registros diarísticos à mão é uma forma de “deixar escorrer tudo direto do corpo pra caneta e pro papel. [...] O único jeito possível de livrar-me deles, expulsá-los do espaço que ocupam dentro de mim e recuperar minha própria presença é reduzi-los a tinta e papel e encerrá-los numa gaveta, ou tacar fogo pra sempre” (REZENDE, 2014, p. 18). É intrigante que, de certa forma, a ideia de deixar a palavra vivida escorrer para o papel não se relacione com a ideia de uma escrita melhor elaborada. Parece-nos que a escrita que escorre para o papel remete a uma escrita espontânea, à moda do que se espera dos diários reais sem a necessidade de reelaboração. Ainda assim, mesmo considerando que seja contraditório, Alice desenreda algumas de suas memórias para conseguir expurgar aquilo que a incomoda.

A decisão de utilizar o caderno para guardar as palavras escorridas é tomada logo quando Alice volta ao seu apartamento: “entrei neste apartamento [...] agora há pouco, exausta, carregando um furdunço no peito, sem saber onde despejar essa balbúrdia de imagens, impressões, sentimentos acumulados por quarenta dias, dei com o olho na Barbie e soube logo em quem vou descarregar tudo isso” (REZENDE, 2014, p. 13). O uso dos vocábulos “furdunço” e “balbúrdia” criam as imagens de desordem e de confusão que representam o estado de espírito da narradora, e provocam o desejo de descarregar seus sentimentos e impressões. É interessante que a ação de descarregar coaduna-se com a ideia de escrita vomitada/desenfreada que destacamos anteriormente, e também com a imagem da escrita que escorre para o papel, pois é como se ela quisesse disparar suas memórias diretamente para o caderno, de forma brusca.

Por meio da forma como Alice relata sua chegada em casa, parece que o caderno estava à espera do retorno de sua dona para ser usado: “por sorte o caderno estava ali mesmo, perto da porta de entrada, na mesinha do telefone onde eu deixei desde que desfiz as malas, sem ter o que fazer com ele” (REZENDE, 2014, p. 13). Providencialmente, Barbie estava na entrada do apartamento e estabelece-se uma relação direta entre o desejo de extravasar sentimentos e o espaço onde isso pudesse ser feito. A partir disso, Alice cria a explicação para o surgimento do

diário que o leitor tem em mãos e também constrói um espaço para destinar os papéis diversos e anúncios publicitários que foram recolhidos nas ruas, além dos guardanapos em que as “frases roubadas” foram escritas. A respeito da presença desses papéis no diário de Alice, é interessante resgatar uma explicação de Lejeune (2014, p. 301, grifo do autor), para quem “o diário é um *vestígio*: quase sempre uma escritura manuscrita, pela própria pessoa, com tudo o que a grafia tem de individualizante”.

O teórico francês menciona ainda que “às vezes, o vestígio escrito vem acompanhado de outros vestígios, flores, objetos, sinais diversos arrancados à vida quotidiana e transformados em relíquias, ou desenhos e grafismos” (LEJEUNE, 2014, p. 301). Em *Quarenta dias*, levantamos a hipótese de que os outros vestígios que acompanham a escrita diarística de Alice, isto é, os papéis diversos e anúncios publicitários, foram colocados no diário porque possuem uma espécie de valor afetivo para a narradora, pois eles foram os contêineres originários que armazenaram as sementes da memória de Alice que depois floresceram na forma de registros melhor elaborados. De fato, ao serem inseridos no diário, esses papéis tornam-se relíquias ou objetos de memória que são conservados mesmo depois de sua aparente utilidade esvanecer-se na medida em que as anotações são reescritas.

No tocante à regularidade da escrita diarística, no caminho para o desfecho da narrativa, Alice menciona que havia ficado mais de vinte e quatro horas sem escrever no diário: “sentiu minha falta, Barbie, mais de um dia sem me ouvir?, Pudera!, acho que desde que nos conhecemos é a primeira vez que passamos mais de vinte e quatro horas sem nos ver [...] Eu é que vou me vendo, acho, aos poucos me vendo, revendo, esta Alice de agora” (REZENDE, 2014, p. 199). Essa afirmação denota que a escrita dos registros diarísticos obedeceu a certa regularidade diária, e está em consonância com Hess (2006, p. 91) quando menciona que o diário é redigido dia a dia. Como se trata de uma narração em primeira pessoa, e na falta de evidências que comprovem o contrário, parece-nos crível essa regularidade da escrita, levando em consideração também que em vários momentos a narradora interpela Barbie sobre seu cansaço, o que pode indicar que Alice, de fato, escrevia regularmente, além de sua necessidade voraz de “vomitar” o que seja falar através da escrita.

Ainda nesse trecho da narrativa, é interessante destacar que a escrita do diário funciona como uma espécie de espelho, em que a narradora se vê e revê; um espelho que permite que ela olhe para o passado, mas também para a Alice que se construiu por meio das vivências como moradora de rua a partir do deslocamento pelos espaços da cidade, e também da experiência da escrita do diário. Em consonância com essa afirmação relativa à escrita do diário como espelho que pode projetar diferentes “eus” (do passado e do presente), convocamos uma reflexão de

Hess (2006, p. 92, grifo do autor) que diz que, em um primeiro momento, “o diário é um escrito para si [...]. Todavia, pode-se notar que o diário, mesmo íntimo, é um escrito para o outro. Com efeito, mesmo se eu escrevo o diário apenas para eu mesmo ler, este ‘eu é um outro’ (Rimbaud) entre o momento da escrita e o momento da leitura ou releitura”. Isso está em consonância com o que foi dito por Raoul (1999, p. 101-102) sobre a fragmentação tripla do eu em sujeito, objeto e narratário, e indica que a escrita diarística tem potencial de transformação desse “eu” a partir das reflexões sobre os registros inscritos nas páginas do diário. Em *Quarenta dias*, após reler algumas páginas, a narradora nota uma mudança: “acabo de folhear seu caderno [da Barbie] e dar uma lida em diagonal nas últimas páginas. Reparou que muitas folhas atrás parei de falar da minha filha? É bom ou mau sinal?” (REZENDE, 2014, p. 143). Talvez, após o processo de ruminação de si mesma (BLANCHOT, 2005, p. 274), a narradora tenha conseguido administrar com mais clareza os sentimentos conflitantes em relação à filha e os seus próprios conflitos.

Apesar de mencionar os dias restantes a serem relatados, percebemos que Alice enfatiza detalhadamente os primeiros dias de andanças, mas depois faz apenas um relato extremamente resumido, indicando que os dias seguintes foram desdobramentos dos primeiros e que as atividades se repetiam, como uma rotina, com apenas algumas variações, como ela relata: “daí por diante, Barbie, por vários dias eu tinha uma quase rotina, cujos detalhes já se embaralham na memória” (REZENDE, 2014, p. 213). É curioso também que a narradora se lembre das memórias mais distantes do presente da narrativa, ao relatar detalhes dos primeiros dias como moradora de rua, e depois encontra dificuldades em relatar detalhes das memórias mais recentes, próximas ao momento em que deixou as ruas, se dirigiu para o apartamento e iniciou o processo de elaboração dos registros diarísticos, com a justificativa de que os detalhes estavam se embaralhando na memória, tornando-se difusos. Ora, ela não tinha anotações nos diversos papéis coletados e escritos ao longo dos quarenta dias?

Parece-nos que a justificativa apresentada pela narradora indica duas questões/hipóteses importantes sobre a existência do diário: a primeira delas é que, apesar de dizer que era importante contar a história dos quarenta dias, o motivo que impeliu Alice a escrever o diário provocou a descoberta de outras desordens emocionais que precisavam ser administradas e avaliadas. A segunda questão diz respeito à plausibilidade da ausência das datas nos registros. Se a memória está difusa, a narradora não conseguiria se lembrar exatamente das datas em que os diversos eventos aconteceram. Além disso, outro fato que pode ser visto como uma justificativa de Alice para a ausência da indicação de datas é a afirmação de que ela não sabia quanto tempo havia passado na rua e só consegue dimensionar esse tempo quando chega ao apartamento e nota que a empregada Milena não havia retirado as folhas dos dias anteriores do

calendário (REZENDE, 2014, p. 18). Novamente, Alice demonstra estar mais atenta às memórias mais distantes do que as recentes, pois aparenta se lembrar do dia em que saiu de casa ao confirmar a data que ainda não havia sido retirada do calendário.

De acordo com Blanchot (2005) e Lejeune (2014), a marcação do tempo é fundamental para a escrita diarística. O primeiro diz que o respeito ao calendário é a cláusula do pacto assinado pelo diarista, e o segundo afirma que a data é a base do diário. A partir dessas concepções, percebemos que a inscrição da data é essencializada, como se a sua ausência invalidasse as demais características que configuram a escrita diarística. De outro lado, para Field (1989, p. 7), “a mera inclusão de datas [...] não é mais uma autorização para o termo ‘romance diário’ do que entradas pedantemente cotidianas⁷⁷”, considerando, de forma mais abrangente, os demais aspectos que caracterizam o tipo de escrita encontrada no diário. Assim como observamos nos narradores dos romances anteriores, entendemos que o propósito de Alice é mais contar a narrativa do que fixar os eventos em uma data específica. Para ela, interessa mais organizar e narrar as memórias do que se ater às datas: “eu não contava mais horas nem dias, embora vez ou outra pagasse uma carga de duas pilas pra meu celular sem créditos” (REZENDE, 2014, p. 238). Portanto, a ausência de datas nos registros está justificada na obra: Alice não contava as horas e os dias.

Quando passa a conviver com Lola diariamente, a narradora relata que não se preocupava mais em marcar as datas, e no presente da narrativa, provavelmente, não é imprescindível relembrar as datas porque a escrita do diário desenvolvida por Alice tem como propósito ajudá-la a administrar e refletir sobre seus sentimentos e sua experiência de vida, com base nas discussões que fizemos até este ponto. Nesse sentido, o caráter funcional do diário e da escrita parecem ter mais importância. Além disso, como ela relata que não se importou em marcar o tempo, isso justifica, de certo modo, que as anotações que ela realizou na rua não tiveram a inscrição de data, e isso corrobora de forma mais expressiva para a ideia de elaboração e organização das memórias, tendo em vista que a partir da ausência das datas, Alice, provavelmente, precisou reler as anotações para organizá-las de acordo com a sequência da narrativa que ela pretendia contar e com seu projeto de texto.

Em relação à marcação de datas no diário ficcional, Field (1989, p. 79) critica os escritores que usam a forma do diário com inconsistências cronológicas que não são justificadas na narrativa. Para ele, “de um modo geral, essa falta de respeito pela cronologia caracteriza os escritores que meramente exploram o diário como uma forma conveniente ou elegante de contar

⁷⁷ No original: The mere inclusion of dates, however, is no more of an entitlement to the term ‘diary novel’ than pedantically quotidian entries.

uma história que poderia (ou deveria) ter usado outro modo de apresentação⁷⁸”. Trata-se de uma situação diferente daquelas que encontramos tanto no romance que ora analisamos quanto nos romances dos capítulos anteriores. O ex-padre ateu de João Ubaldo Ribeiro é um cretino cronográfico que usa o diário para dar veracidade ao seu relato; o narrador laubiano serve-se da escrita diarística motivado pelas duas gerações anteriores de sua família (avô e pai) que também mantiveram registros diarísticos; e a Alice, de Maria Valéria Rezende que deliberadamente deixa de marcar os dias e encontra no diário um meio de reelaborar suas memórias, desabafar e organizar-se internamente. Em todos os três casos, o diário não é uma forma qualquer escolhida de modo alheio à narrativa: neles fica perceptível o uso intencional (BAKHTIN, 2010) do gênero diário na estrutura do romance.

No que se refere ao aspecto funcional da escrita diarística e com base nas afirmações de Lejeune (2014) a esse respeito, destacamos algumas funções que são flagrantes no diário de Alice. Como dissemos anteriormente, a narradora retorna para o apartamento com o sentimento de ausência de si mesma, mesmo depois das experiências dos quarenta dias. É por meio da escrita do diário que ela consegue administrar suas memórias e emoções com base no deslocamento pelas ruas de Porto Alegre e nas experiências obtidas durante essas andanças. No início da narrativa, a própria narradora caracteriza seu diário como uma tábua de salvação: “eu resisti até o fim, agarrei-me com o caderno como a uma boia [...]. O caderno veio na minha bagagem por pura teimosia, mas com um destino oculto, tábua de salvação pra me resgatar do meio dessa confusão que me engoliu. Talvez” (REZENDE, 2014, p. 9). Isso corrobora as afirmações que fizemos sobre o auxílio proporcionado pelo diário para que Alice pudesse compreender melhor tanto os espaços exteriores que a cercam quanto os espaços interiores, além de deixar evidente a função do diário como forma de desabafo.

O diário de Alice constitui-se como um espaço de fala para uma idosa que não era ouvida pela própria filha. Os solilóquios de Norinha, mesmo com a presença da mãe, eram bastante frequentes e úteis para manter o controle e continuar incapacitando Alice. Quando formula perguntas ao mesmo tempo em que apresenta as respostas, a filha da narradora potencializa um silenciamento que foi planejado desde a imposição para que Alice se mudasse para Porto Alegre. Ainda na Paraíba, ela não pode sequer escolher os próprios pertencentes que desejava levar em uma mudança contra sua vontade, tarefa que foi destinada à prima Elizete. Tudo isso resulta no encolhimento de Alice e por este motivo o diário mostra-se como essa boia que foi

⁷⁸ No original: Generally speaking, such lack of respect for chronology characterises writers who merely exploit the diary as a convenient or fashionable way of telling a story which might (or should) have used another mode of presentation.

agarrada pela narradora para que ela não submergisse na enchente dos sentimentos e memórias que foram vomitadas no caderno. Nesse contexto, conforme destaca Lejeune (2014, p. 303), “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”.

Essa noção do diário como um espaço de refúgio abre a possibilidade de discussão sobre esse caráter espacial da escrita diarística, a qual permite que o diarista erija um lugar que lhe seja mais familiar e/ou aconchegante do que o mundo real, conforme destacou Lejeune (2014); um espaço diferente do usual, que não é construído/constituído por móveis e/ou estruturas mais ou menos definidas. Trata-se de um espaço elaborado a partir das palavras e cuja cartografia não possui limites precisos, considerando que não existem regras engessadas para a composição do diário. Tal caráter espacial da escrita diarística nos remete ao trabalho do crítico literário Luis Alberto Brandão (2013) na obra *Teorias do espaço literário*, em que ele define quatro modos de abordagem do espaço na literatura⁷⁹, dos quais o quarto modo, o espaço da linguagem, serve aos propósitos dessa discussão sobre a construção de um espaço a partir da língua escrita.

De acordo com esse crítico literário, “há uma espacialidade própria da linguagem verbal”, tendo em vista que “a palavra também é espaço” (BRANDÃO, 2013, p. 63). No romance *Quarenta dias*, percebemos que o espaço fundado por Alice se configura como um espaço íntimo, construído por palavras, que coexiste no apartamento em que a narradora foi obrigada a morar: ela cria uma fenda, “uma fresta por onde respirar e deixar entrar alguma luz, voltar a pensar com clareza, reencontrar as palavras, minhas velhas ferramentas de trabalho. Me tranquiliza” (REZENDE, 2014, p. 14). Daí a ideia da coexistência desses dois espaços, e não a sobreposição de um ao outro. Para Brandão (2013, p. 64),

a linguagem é espacial porque é composta de signos que possuem materialidade. A palavra é uma manifestação sensível, cuja concretude se demonstra na capacidade de afetar os sentidos humanos, o que justifica que se fale da visualidade, da sonoridade, da dimensão tátil do signo verbal. [...] O texto literário é espacial porque os signos que o constituem são corpos materiais, cuja função intelectual jamais oblitera totalmente a exigência da percepção sensível no ato de sua recepção.

Embora esse espaço íntimo da escrita diarística seja diferente daqueles que são construídos a partir de objetos concretos, ele contém os signos que representam corpos materiais. Nesse sentido, a palavra escrita, especificamente no romance-diário que ora analisamos, não colabora apenas para construção das representações de um dado espaço

⁷⁹ 1. Representação do espaço; 2. Espaço como forma de estruturação textual; 3. Espaço como focalização; e 4. Espaço da linguagem.

literário, mas também para constituir-se a si mesma como espaço-palavra. Salientamos ainda que apesar do espaço da escrita diarística não se constituir por meio de objetos concretos, isso não significa que ele seja abstrato ou só exista no pensamento. Ele possui concretude para diarista e adquire sua existência material a partir da verbalização das memórias e dos relatos sobre a experiência nas ruas. Alice cria esse espaço de linguagem de dentro da gaiola alvinegra para não se sentir como uma estrangeira, e configurando-o para admitir uma circulação restrita: por ser uma escrita íntima e subjetiva, esse local só pode ser acessado por ela (e por Barbie).

À medida que inscreve as memórias e pratica a escrita diarística como forma de desabafo, a narradora consegue, paulatinamente, elaborar reflexões que no início da narrativa não conseguia: “nada, Barbie, isso que escrevi até aqui não tem nada a ver com o que preciso desabafar, não estou conseguindo abrir de verdade o baú da confusão, mas escrever, seja lá o que for, me acalma, já me aliviou um pouco o sufoco, até bocejei” (REZENDE, 2014, p. 20). Nesse espaço de interação consigo mesma, Alice reconhece que a escrita dos registros a ajuda a administrar e tentar compreender os seus sentimentos e, antes da metade da obra, ela afirma: “estou ficando curada da maluquice só por escrever neste caderno? Eita, tratamento barato! Se o remédio é bom, vamos lá, continuar” (REZENDE, 2014, p. 91).

Em outro momento na sequência da narrativa, Alice volta a caracterizar a escrita do diário como um remédio. Ela menciona que esteve em Paris por três meses com uma bolsa da Aliança Francesa e que poderia ficar por 12 meses, mas não quis para não deixar Norinha tanto tempo sem ela. Diferentemente disso, a filha viaja para a Europa e abandona-a: “Barbie, minha filha teve coragem de me deixar aqui, sozinha [...] Deixe de pensar besteira, Alice, você já estava quase esquecendo essa coisa toda, o ressentimento. Não foi pra isso que você começou a escrever?, pois então continue, a dose do remédio ainda não foi suficiente” (REZENDE, 2014, p. 178). Apesar de pensar que o remédio-diário colabora para o esquecimento das mágoas em relação à filha, na verdade ele ajuda a narradora a refletir e administrar o que aconteceu. Além disso, auxilia a narradora no processo de conhecimento de si mesma. De acordo com Lejeune (2014, p. 303-304), “o papel é um espelho. Uma vez projetados no papel, podemos nos olhar com distanciamento. [...] pode ser espaço de análise, de questionamento, um laboratório de introspecção [...] uma viagem de exploração”. Essa é a segunda função que também é predominante no diário de Alice na mesma medida da função “desabafar”, e contextualizada à história de Alice, percebemos que no caso da narradora de *Quarenta dias* há um distanciamento ainda maior, considerando que o próprio deslocamento colaborou para que ela experimentasse outras vivências, gerando uma espécie de autodescoberta que depois é potencializada a partir da escrita diarística.

A respeito disso, e tomando como base de reflexão os diários reais, Barcellos (2009b, p. 65) explica que, “dessa forma, será através da análise de seus próprios atos, via interpretação dos signos de sua existência, ou seja, através de uma análise crítica, que o sujeito poderá aceder à sua verdade interior ou identidade”. No contexto da narrativa, essa afirmação corrobora a ideia de autodescoberta a partir das reflexões que são realizadas pela narradora-personagem em seus registros. Ademais, um último aspecto referente à funcionalidade do diário da narradora merece destaque: a organização das memórias, função que não foi elencada por Lejeune (2014) em seu estudo. Conforme já mencionamos, Alice utiliza o diário para também organizar os papéis diversos que trouxe das ruas.

Nesse sentido, considerando os diários ficcionalizados, assim como propomos a inserção de uma nova função no rol de possibilidades funcionais desses diários no primeiro capítulo, propomos também a inclusão dessa nova função, a qual também pode ser observada, por exemplo, nos romances *A noite da espera* e *Pontos de fuga* – de 2017 e 2019, respectivamente – ambos de Milton Hatoum. Em um contexto e temática diferentes, o protagonista Martim também utiliza seu diário para organizar suas memórias, mas, ao contrário de Alice, ele coleta também as memórias de outras personagens para, além de organizá-las, preservá-las. Em *Quarenta dias*, apesar de não estar explícita a intenção de conservar a memória, por parte da narradora, inevitavelmente isso ocorre a partir do momento em que as lembranças são inscritas no diário. Independentemente da intencionalidade do diarista, o diário conserva a memória, a não ser que seja destruído.

O penúltimo aspecto que observaremos em relação à escrita diarística do romance de Maria Valéria Rezende é a construção da ideia de relato autêntico/sincero que costuma ser vinculada ao diário. Nesse aspecto, Alice aproxima-se, em certa medida, do ex-padre do romance de João Ubaldo Ribeiro. Ambos insistem em dizer que contam a verdade em seus registros diarísticos, porém o ex-padre pratica isso de forma mais repetida do que Alice. Em um de seus relatos, a narradora de *Quarenta dias* afirma: “tenha paciência, Barbie, que vou contar tudo, sem escamotear nada, preciso!, contar tudo custa tempo, tim-tim por tim-tim do que me ficou na memória, que muito deve ter-se perdido na poeira e na zoadas das ruas. Tem de ser, sem ninguém me interromper, é assim que eu quero” (REZENDE, 2014, p. 46-47). Antes de iniciar o relato sobre os quarenta dias, Alice indica o *status* de verdade daquilo que pretende contar e se vale da forma literária para isso. No entanto, ela apresenta uma dúvida da memória sobre a veracidade do conteúdo dos registros quando questiona se está contando o que aconteceu ou se inventa: “é bom pegar na caneta e contar tudo, ou tudo aquilo que me lembro que aconteceu, que invento?, vai me ajudando a entender” (REZENDE, 2014, p. 115).

Essa incerteza manifestada por ela abre uma possibilidade de dúvida sobre a autenticidade do relato, mesmo ela tendo dito que falaria sobre as memórias detalhadamente, ou tim-tim por tim-tim, como ela mesma afirmou. Percebemos que os narradores dos três romances que integram o *corpus* desta pesquisa fazem o uso desse caráter de autenticidade do diário, em maior ou menor grau, para criarem a ilusão de um relato sincero e fiel aos fatos de suas realidades ficcionais. De acordo com Blanchot (2005, p. 270-271), “a sinceridade representa, para o diário, a exigência que ele deve atingir, mas não deve ultrapassar. Ninguém deve ser mais sincero do que o autor de um diário, e a sinceridade é a transparência que lhe permite não lançar sombras sobre a existência confinada de cada dia” (BLANCHOT, 2005, p. 270-271). É justamente essa sinceridade característica da escrita diarística que parece ser utilizada pelos narradores – principalmente o ex-padre e Alice – para atribuírem verdade ao que dizem, afinal, espera-se que o diário íntimo contenha registros livres de qualquer tipo de amarras e que o diarista revele aquilo que não foi compartilhado coletivamente.

O último aspecto a ser observado relaciona-se com a interrupção permanente do diário. Conforme destacamos, logo no início do relato, Alice deixa implícito que o diário já tem um fim previsto quando menciona que encherá as páginas do caderno até “botar tudo para fora”, isto é, a existência do diário está atrelada a esse propósito, enquanto a necessidade de desabafar for indispensável. Além disso, em alguns momentos ela ameaçou não contar tudo quando dizia que não sabia se prosseguiria com a escrita, indicando uma possível interrupção. No caminho para o desfecho da narrativa, o fim do diário é apontado por Alice de forma insistente:

ainda me falta escrever muita coisa de que preciso me livrar, ou de que não quero me esquecer?, antes de queimar você [Barbie] com tudo dentro. Não, acho que não vou ter coragem de tacer fogo em você, tem sido tão paciente comigo!, só tranco numa gaveta qualquer, está bem? [...] Paciência, metade de suas páginas ainda estão vazias e eu só começando a contar o segundo dos meus quarenta dias de rua, e desse dia ainda me lembro, acho, os percursos e paradas que fiz. Não se que eu queira vou conseguir contar tudo direitinho, dia por dia, porque preocupe, nem na medida em que fui me tornando mais e mais gaudéria, vagando solta e sem bússola nenhuma [...] tudo foi perdendo a nitidez [...] Mas do segundo dia ainda lhe conto quase tudo. (REZENDE, 2014, p. 157-158)

A primeira ameaça relativa ao fim do diário consiste no ato de queimar o caderno e destruir as memórias elaboradas. Depois disso, essa ameaça é substituída pelo trancamento do diário em uma gaveta, pois Alice reconhece os benefícios adquiridos com o desabafo elaborado em seus registros diarísticos. Esse trancamento constitui-se como sinônimo de privacidade, de guardar segredos que não podem ser lidos por outros, talvez, especificamente por Norinha,

tendo em vista que a narradora registrou muitas insatisfações com a filha e não só aquelas em decorrência da imposição da mudança para Porto Alegre e o abandono com a viagem para estudos na Europa. Alice também destaca seu descontentamento com outras atitudes de Norinha, como quando a narradora preparou o jantar e a filha quase a deixou sem comida.

Lejeune (2014, p. 315) explica que vê o diário como uma lançadeira, “como um invisível e gigantesco tear. Só há trama porque há malha”. Nesse caso, quando o diarista encerra o diário por vontade própria, isso pode significar que não há mais o que escrever, pelo menos em seu ponto de vista. Essa comparação do diário como um tear, na ficção de Maria Valéria Rezende, adquire um *status* distinto se considerarmos o processo de reelaboração das memórias, o trabalho com as epígrafes e a inserção dos diversos papéis coletados nas ruas. Alice tece seus registros, mas não o faz de modo comum: ela lança os fios de palavras e constrói um tecido adornado, levando em conta os elementos que insere em sua escrita. Assim, quando começa a resumir o restante dos quarenta dias, ela indica que já não havia mais o que dizer em seu tear invisível, como se, por hora, não houvesse mais nada a desabafar.

Em virtude disso, ela continua apontando para o fim do diário: “vai se acostumando, que qualquer hora eu fecho você pra sempre na gaveta, trancada, pra não poder fofocar sobre mim com ninguém” (REZENDE, 2014, p. 199), e, por fim, sentencia: “chega, Barbie, agora eu paro mesmo, que já está clareando o dia. Agradeço a paciência, guria, a solidariedade silenciosa, mas agora vou te trancar numa gaveta, tu não leva a mal, tá?, não digo que seja pra sempre, quem sabe ainda reabro estas páginas, passo tudo a limpo” (REZENDE, 2014, p. 245). A interrupção aparentemente permanente do diário apresenta também a possibilidade de retomada; talvez baste que apareça a necessidade de desabafar novamente. Essa retomada também está indicada por meio da interrupção brusca sem concluir o pensamento da narradora e sem um ponto final. Em alguns registros, Alice interrompeu a escrita também de modo brusco, mas nesse último registro a ausência de ponto final adquire um significado distinto em relação aos demais registros diarísticos, pois pode apontar para uma retomada posterior.

Por fim, diante de todo o exposto sobre as características da escrita diarística constantes no romance de Maria Valéria Rezende, gostaríamos de problematizar uma afirmação feita por Ricardo Gaiotto de Moraes, no artigo “A paixão de Clara e Alice: resistência e desejo no romance *Quarenta Dias* (Maria Valéria Rezende, 2014) e no melodrama *Aquarius* (Kléber Mendonça Filho, 2016)”. Esse crítico literário, com base na afirmação de Lejeune (2014, p. 299) de que o diário é uma série de vestígios datados, caracteriza os escritos da narradora como “um *quase diário* das memórias dos dias em que Alice viveu na rua” (MORAES, 2017, p. 126, grifos nossos) porque se trata “de um registro memorialístico feito em um tempo posterior ao

ocorrido” (MORAES, 2017, p. 126-127). Ocorre que, nesse contexto, é importante levar em consideração que as reflexões e afirmações propostas por Lejeune (2014, p. 297) têm uma base sociológica a partir de entrevistas de pesquisas realizadas pelo Ministério da Cultura da França. Portanto, é necessário considerar que, no caso de *Quarenta dias*, o romance absorve a forma do diário para servir aos propósitos da narrativa, os quais foram elencados ao longo da análise, e isso não significa que todos os elementos do gênero absorvido precisem ser utilizados. Martens (2009, p. 26-27), por exemplo, diz que

Existem, é claro, romances-diários que brincam com a concepção atual ou tradicional do diário e a exploram artisticamente, mas na maioria dos casos é o uso da forma de diário, em vez do uso da ideia do diário, que faz o romances-diários mais interessantes como obras de ficção. As inovações modernas mais engenhosas, certamente, envolveram brincar com a forma ou com as implicações da forma⁸⁰.

Nesse sentido, essa discussão abre caminho para as reflexões que faremos no próximo capítulo desta tese, pois não se trata de classificar esse romance de Maria Valéria Rezende ou qualquer outro romance que utilize o diário como estratégia narrativa como um falso diário ou um quase diário. Trata-se de um diário ficcional que obedece, primeiramente, às leis da ficção, e conforme discutiremos adiante, independente de datação ou de terem sido escritos posteriormente aos eventos, os diários ficcionais têm marcas de estilo que o caracterizam como um diário.

⁸⁰ No original: There are, of course, diary novels that play with the current or a traditional conception of the diary and exploit it artistically, but in most cases it is their use of the diary form rather than their use of the idea of the diary that makes diary novels most interesting as fictional works. The most ingenious modern innovations, certainly, have involved playing with the form or the implications of the form.

4. ISTO É UM DIÁRIO? CONSIDERAÇÕES SOBRE O DIÁRIO COMO ESTRATÉGIA NARRATIVA E A AUSÊNCIA DE INSCRIÇÃO DE DATA

Nos capítulos anteriores investigamos certas atipicidades na escrita diarística elaborada pelos narradores e narradora dos romances selecionados, a fim de observar em que medida esses diários ficcionais se aproximam das características e da essência do diário, ou seja, verificar quais marcas estruturais, temáticas e de estilo o diário ficcional ainda mantém em relação ao seu modelo da realidade empírica, considerando que nos três romances não havia o traço mais elementar desse gênero: a inscrição da data. Integrante do grupo dos gêneros confessionais (como a memória ou a autobiografia), o diário configura-se como um espaço de escrita da intimidade que o diarista pretende verbalizar.

Percebemos que nos três romances-diários há uma simulação de apresentação de porções da intimidade dos narradores e narradora: no diário do ex-padre ateu, além da paixão por Maria Helena, são registradas as conversas entre ele e o espírito de sua mãe, que segundo ele são relatadas apenas no diário; isto é, a comunicação entre eles não é de conhecimento de nenhuma outra personagem da narrativa (com exceção do leitor-narratário); no diário do narrador laubiano, ele expressa o quanto a queda do amigo João foi impactante na adolescência e como aquilo se desdobrou ao longo de toda a sua vida até o presente da narrativa, informações que não foram compartilhadas nem com suas ex-esposas ou com a esposa atual; e no caso de Alice, seu diário é o espaço em que ela consegue elaborar e verbalizar o descontentamento com a tutela estabelecida por Norinha e com a obrigação de sair de sua terra natal para viver Porto Alegre. Somos informados também sobre as insatisfações do relacionamento com a filha desde quando ela ainda morava na Paraíba e não se incomodava em deixar a mãe sem jantar. Nesse sentido, fazendo uso da expressão utilizada por Barcellos (2004, p. 106), nós leitores espiamos pelo buraco da fechadura e acessamos parte da intimidade encenada pelos diaristas na ficção; informações e/ou sentimentos que são conhecidos apenas pelo leitor empírico (e pelos narratários).

Destacamos também que a escrita do diário (tanto o real quanto o ficcional) pressupõe um ato de comunicação que fragmenta de forma tripla o “eu” narrador: ele é o sujeito, o objeto e o destinatário de sua própria escrita (RAOUL, 1999, p. 101-102). Embora a escrita diarística seja uma escrita solitária (assim como é, geralmente, todo ato de escrita), o ato de comunicação que se realiza nos diários ficcionais que analisamos evocam um interlocutor passivo para criar a ilusão de um diálogo com um outro, o qual pode ser o próprio diarista em outro momento do tempo – quando lê seus registros posteriormente – ou um destinatário específico. Nos romances

do *corpus*, percebemos que são atribuídas características mais ou menos precisas aos narratários: em *Diário do farol*, o ex-padre dirige-se a um leitor cuja presença é necessária para aceitar tacitamente as violências engendradas pelo narrador e para contemplar seus feitos; em *Diário da queda*, o filho do narrador-personagem, que está sendo gestado, será o receptor das memórias, destinatário primeiro dos escritos de seu pai; em *Quarenta dias*, a Barbie estampada na capa do caderno é a receptora primária dos registros de Alice e configura-se como a escutadora atenta que Alice não tem; além disso, ela é o narratário que possui mais elementos de caracterização. Da forma como a análise dessas obras foi conduzida, percebemos que, progressivamente, esses narratários vão adquirindo mais especificidades: de um leitor indefinido no primeiro romance, passa-se a um filho (que apesar de não ter características definidas está localizado numa família e, por consequência, na história dessa família), até chegar à imagem da boneca Barbie.

Em relação à funcionalidade dos diários ficcionais, é importante asseverar que a função “conservar a memória” apontada por Lejeune (2014) é, na verdade, inerente à escrita do diário (seja ele real ou ficcional), isto é, faz parte de sua própria natureza. Inevitavelmente, a escrita dos registros diarísticos inscreve as memórias ali contidas em um determinado tempo e, a não ser que o diário seja destruído, elas permanecerão conservadas independentemente da intenção do diarista. Portanto, se a conservação da memória é uma consequência direta da escrita do diário, talvez ela não precise ser arrolada como uma função desse tipo de escrita, tendo em vista que não está em jogo se ela pode ou não estar presente no diário. Na ficção, especificamente nos três romances analisados, observamos que a conservação da memória tem um papel crucial em *Diário da queda*, já que o diário é uma forma de exteriorização da memória que será transmitida. Mas também, em *Diário do farol*, a conservação da memória no diário do ex-padre possibilita que seus feitos sejam transmitidos *ad infinitum*, considerando a característica marcante desse narrador, que se vangloria de seus atos e gosta de contá-los. Nessa mesma linha de raciocínio, para Alice, em *Quarenta dias*, o diário é uma espécie de retrato dos momentos mais significativos que ela decidiu contar sobre a experiência das andanças pelas ruas de Porto Alegre. Guardar o diário é conservar a memória dos encontros com Penha, Lola, Arturo e com os outros moradores e moradoras de rua que ela conheceu, além de preservar os caminhos percorridos na busca imaginária por Cícero Araújo.

De todo modo, entendemos que os três romances-diários foram iniciados com objetivos bem definidos desde o princípio: o ex-padre desejava contar seus feitos minimamente planejados e executados com maestria; o narrador laubiano queria transmitir a memória para o filho que ainda habitava o ventre da mãe; e Alice precisava narrar os quarenta dias ao mesmo

tempo em que refletia sobre a relação com a filha Norinha. Nesse aspecto, os diários ficcionais se afastam dos reais, pois estes últimos, apesar de costumarem apresentar um objetivo inicial para a escrita do diário (LEUJEUNE, 2014), não possuem um projeto de escrita determinado que indique quais momentos serão relatados e quando será o encerramento dos registros diarísticos, isto é, quando decidirão abandonar o diário. Esta é uma característica estritamente pertencente aos diários ficcionais.

Diante disso e das análises já realizadas, considerando as afirmações de teóricos distintos sobre a importância da data na existência e na essência de um diário, neste capítulo apresentaremos algumas considerações sobre a ficcionalização do diário e sobre a ausência de inscrição da data nos registros, questão que está intimamente ligada à estilização do diário pelo romance, tendo em vista que esse último gênero se aproveita do primeiro, ao absorvê-lo, de acordo com seus interesses, para os propósitos da narrativa.

4.1. A ficcionalização do diário

No terceiro capítulo, finalizamos a discussão sobre a escrita diarística em *Quarenta dias* com a problematização sobre a afirmação de Moraes (2017, p. 126) que, a partir de Lejeune (2014), classifica o diário de Alice como um “quase diário” ou um “simulacro de quase diário” em virtude de o registro das memórias da narradora ter sido realizado em um momento posterior ao acontecimento dos eventos. Apesar dessa afirmação estar vinculada a um romance específico, ela coloca uma questão que pode ser ampliada para pensarmos em uma ontologia do diário ficcional, bem como o papel dos gêneros textuais que podem ser absorvidos e estilizados pelo romance. A partir disso, questionamos: quais são as leis do diário no interior da ficção? Nesse território, o diário (ou qualquer outro gênero que seja absorvido pelo romance) precisa ter o compromisso de se apresentar fielmente de acordo com a sua existência fora da ficção?

Bakhtin (2011, p. 261) afirma que os enunciados produzidos em cada campo da atividade humana “refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo”, e considerando que a literatura, de forma ampla, constitui um desses campos, então podemos depreender que o texto literário atende às necessidades de seu próprio campo, às convenções da ficção, embora mantenha laços mais ou menos próximos com o real. Não obstante a literatura possa se servir da realidade empírica para elaborar suas realidades ficcionais (ECO, 2017), ela não tem compromisso fidedigno com o real, seja na construção de elementos como espaços e personagens, seja na inserção de outros gêneros do discurso que porventura fizerem parte do

conjunto da obra. Ou seja, mesmo se esses elementos e gêneros forem evocações do real, quando adentram o campo da ficção eles obedecem às leis criadas pelos escritores e escritoras no universo concebido por eles e elas.

Bakhtin (2011, p. 262) salienta que a diversidade dos gêneros ocorre porque as possibilidades da atividade humana são inesgotáveis, provocando uma heterogeneidade dos gêneros do discurso. Ademais, esse teórico russo estabelece uma diferença entre gêneros que são considerados primários, porque são mais simples, e os secundários, os quais são mais complexos e melhor elaborados, como o romance, por exemplo. Na composição desses gêneros secundários são incorporados e reelaborados “diversos gêneros primários [...] que integram os complexos” passam por um processo de transformação e “adquirem um caráter especial: *perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios*” (BAKHTIN, 2011, p. 263, grifos nossos). Para exemplificar, esse teórico menciona a inserção da carta no romance: mesmo que a forma daquela seja mantida, ela integra a realidade concreta apenas por meio do último, como um “acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana” (BAKHTIN, 2011, p. 264).

A partir disso, duas reflexões são importantes. A primeira delas diz respeito às possibilidades humanas inesgotáveis, tendo em vista que a literatura também apresenta essa característica inexaurível e, talvez, isso decorra justamente dessas possibilidades humanas infinitas de criar e recriar. Ao longo da história da literatura encontramos diferentes funções do texto literário para uma determinada época – como o compromisso de construção da identidade nacional nos séculos XIX e XX –, diferentes estilos de época e de escritores, experimentações diversas com o texto literário, hibridismo de gêneros, metaficção, autoficção; a literatura reinventa-se continuamente, rompendo as fronteiras antes estabelecidas de acordo com uma determinada época.

A segunda reflexão refere-se à perda do vínculo imediato com a realidade por parte de um gênero primário que passa por uma transformação para integrar-se em um gênero secundário. No caso do diário absorvido pelo romance, já que há uma espécie de transmutação, o diário ficcional é um outro gênero que pode manter uma relação mais ou menos distanciada com o gênero do qual é derivado. Nesse sentido, apesar de ser possível utilizar teorias que tratam do diário para analisar um diário ficcional, não se pode perder de vista que na análise deste último houve a perda do vínculo imediato com a realidade. A existência desse gênero, transformado por um gênero secundário, como o romance, está atrelada à ficção e deve ser estudada como tal. Além disso, o próprio diário ficcional torna-se um gênero secundário porque passa por um processo de elaboração. Nessa perspectiva, em consonância com o pensamento

bakhtiniano, Martens (2009, p. 33) destaca que a diferença entre o diário e o romance-diário “baseia-se na existência de uma situação comunicativa simples no primeiro e de uma situação comunicativa emoldurada no segundo⁸¹”, que possibilita a variedade de composições do diário ficcional. Inevitavelmente, a gênese do diário ficcional está atrelada à sua forma da realidade empírica (MARTENS, 2009, p. 56), afinal, é partir dos diários reais que a ficção consegue desenvolver a imitação do gênero.

Em seus estudos, Martens (2009, p. 56-57) questiona o porquê das formas mais populares do romance no século XVIII (romances-memórias, romances epistolares e romances-diários) copiarem formas não ficcionais. Na esteira desse pensamento, ela questiona também se copiar essas formas seria uma forma de legitimar um gênero novo, o romance, que não foi incluído em meio aos gêneros canônicos, e chega à seguinte conclusão:

A mimesis certamente sempre pode ser vista como um gesto defensivo, uma tentativa de obter autoridade de outra fonte. [...] se a ficção dos séculos XVII e XVIII retém temas e estruturas romanescas, mas copia as formas da memória, da carta e, finalmente, do diário, é porque esses “relatos de testemunhas oculares”, sejam da vida cotidiana, de lugares exóticos, ou as próprias aventuras ou o estado da alma de alguém, eles próprios incorporavam os valores da sociedade na era do empirismo. O caso do empréstimo na ficção mimética do século XVIII poderia ser defendido com ainda mais força: o romance imitou formas que eram populares entre o público leitor não apenas porque eram factuais, mas porque possuíam qualidades imaginativas⁸². (MARTENS, 2009, p. 57)

Fica evidente, a partir disso, a ideologia das formas literárias, especificamente das variantes do romance, como o romance-memórias, romance epistolar e romance-diário. Assim como a forma romaneca encontrou lugar propício para o seu desenvolvimento no mundo moderno – em vez da epopeia –, vemos que no século XVIII a mimese pode ser entendida como uma forma de legitimar um gênero não reconhecido pela teoria literária. No entanto, na contemporaneidade, e pensando especificamente no contexto brasileiro, a mimese não é mais uma norma, não há mais necessidade de lutar para a validação do romance, que é um dos gêneros mais cultivados no Brasil nos últimos anos. Martens (2009, p. 60) destaca que a

⁸¹ No original: The difference between the diary and the diary novel, then, is based on the existence of a simple communicative situation in the former and a framed communicative situation in the latter.

⁸² No original: Mimesis can surely always be seen as a defensive gesture, an attempt to borrow authority from another source. [...] that if seventeenth- and eighteenth-century fiction retains romance themes and structures but copies the forms of the memoir, the letter, and finally the diary, it is because these “eyewitness reports,” whether of quotidian life, exotic places, or one’s own adventures or the state of one’s soul, themselves embodied the values of society in the age of empiricism. The case for borrowing in eighteenth-century mimetic fiction could be made even more strongly: The novel imitated forms that were themselves popular with the reading public not only because they were factual, but because they possessed imaginative qualities.

literatura contemporânea apresenta uma tendência de questionar o que é e não é arte, confundir realidade e ficção; o espaço para conceitos engessados está cada vez mais exíguo. Portanto, se não há a obrigação da mimese, a literatura mais recente pode transgredir, rejeitar e/ou reelaborar os gêneros (literários ou não); pode dar-lhes outra forma, jogar com as suas bases, questionar seus limites e borrar suas fronteiras, ao abrir espaço para a mistura das estruturas composicionais, conteúdo temático e estilo dos gêneros, e possibilitando a existência de formas híbridas.

Bakhtin (2011, p. 262, grifos nossos) explica que os gêneros do discurso são constituídos a partir de três elementos: a estrutura composicional, o conteúdo temático e o estilo, os quais estão “indissoluvelmente ligados no todo do enunciado e são *igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo*”. Logo, se esses três elementos são determinados pelas particularidades de um campo, podemos deduzir como eles atuam na constituição mais ampla do diário ficcional a partir das semelhanças com o diário. Em relação à estrutura composicional, o diário ficcional é livre de formas e admite outros gêneros em seu interior, como poemas, cartas e fotografias, por exemplo. A data também é um elemento estrutural desse gênero, pois é a partir dela que, geralmente, são inscritas as memórias ou reflexões sobre um determinado dia em um bloco único ou dividido por parágrafos. Quando não há data, os registros podem estar numerados ou separados por espaços duplos. Vale ressaltar que assim como o diário não possui regras bem definidas ou engessadas para constituir-se, o diário ficcional apresenta uma natureza ainda mais libertária, pois a ficção potencializa sua ausência de regras para que essa existência se configure de modos distintos. Isso quer dizer que tudo pode ser possível nesse gênero ao passar pelo processo de estilização romanesca.

Acerca do conteúdo temático, o diário ficcional é caracterizado pela transversalidade dos registros (HESS, 2006), que possuem objetos e temas diversos, os quais estão diretamente ligados ao diarista; e mesmo que ele fale de eventos externos, tais eventos precisam estar relacionados, de alguma forma, à sua subjetividade (RAOUL, 1999). Portanto, podem ser comuns assuntos sobre o cotidiano, temas que permitam o autoconhecimento ou tomada de decisões a partir de uma autoanálise. Além disso, é importante salientar que no diário ficcional o conteúdo temático também é construído a partir da linha narrativa estabelecida pelo romance: é a história parcial da vida do diarista que é apresentada ao leitor. Nesse sentido, os temas constantes em um diário ficcional estão ligados a essa linha narrativa, e para contextualizar o leitor no presente da narrativa, é possível que os diaristas ficcionais utilizem a memória para trazer certos temas/assuntos do passado.

No tocante ao estilo, observamos a construção de uma escrita subjetiva em primeira pessoa, cujos registros são realizados num momento próximo ao acontecimento dos eventos. Esse estilo de escrita ainda traz marcas de repetição, descontinuidade e fragmentação, em virtude da sucessão dos dias anotados nas páginas do diário e da diversidade de temas abordados pelo diarista. Nota-se, então, como a estrutura composicional, o conteúdo temático e o estilo estão indissoluvelmente ligados, pois percebemos que o estilo fragmentário se constrói a partir desses três elementos, já que ela é resultado tanto da diversidade de conteúdos temáticos quanto da sucessão dos dias que estrutura o diário ficcional; há uma comunhão entre eles. Portanto, o estilo fragmentário no diário é diferente de outras formas de narrativa, pois é elaborado a partir dos temas abordados pelo diarista, da estrutura composicional e de seu estilo de escrita.

Em outras formas de narrativa, a fragmentação pode acontecer pela instabilidade da memória, pela oscilação do tempo entre passado e presente, pela linguagem cinematográfica, dentre outros recursos que podem não estar ligados à constituição do gênero que comporta a narrativa, mas sim da personagem, por exemplo. É por este motivo que a fragmentação do diário é diferente, pois refere-se ao gênero e não à personagem. A diversidade de conteúdos individuais é de responsabilidade da personagem-diarista, mas, antes disso, faz parte da natureza ontológica do gênero, isto é, determinada por ele, que admite a escrita de qualquer tema sem uma ordem definida, sem compromisso com a linearidade: o diarista escreve aquilo que deseja verbalizar em um determinado momento.

No caso do romance, quando pensamos nos três elementos que constituem um gênero do discurso, não é possível delimitar, de forma geral, como se dá a composição deles em virtude do aspecto inacabado desse gênero e de sua plasticidade (BAKHTIN, 2010), fazendo com que as marcas/características da estrutura composicional, conteúdo temático e estilo estejam borradas, difíceis de definir, já que existem infinitas possibilidades de composição da obra romanesca, inclusive com a inserção de outros gêneros que carregam consigo seus próprios traços desses três elementos.

Além dessas questões, também é significativo para a identificação de um diário ficcional a inscrição da palavra “diário” no título do romance, estabelecendo o pacto romanesco concebido por Lejeune (2014) a ser firmado pelo leitor. É igualmente importante na análise quando a personagem-diarista menciona que está escrevendo em um diário ou em um caderno. Eventualmente, pode-se desconfiar dessa afirmação e investigar os demais elementos que compõem o gênero. Os narradores-diaristas de Cyro do Anjos (2001; 2008), Belmiro e Abdias, relutam em caracterizar seus registros como diários e dizem que fazem suas anotações em um caderno; até mesmo Abdias, que é um professor de literatura e lida diretamente com diversos

gêneros, diz que encontra dificuldades em categorizar seus escritos (ANJOS, 2008, p. 20). Talvez, nesse caso específico e considerando o contexto sócio-histórico de publicação desses romances na primeira metade do século XX, a recusa em reconhecer que estejam escrevendo em um diário seja decorrente das questões de gênero (*gender*). Afinal, a apresentação da intimidade, a exposição de sentimentos e a escrita diarística foram, por muito tempo, associadas ao feminino, e de certa forma ainda são fatores que permanecem dissociados da masculinidade hegemônica e hetero-centrada nesta segunda década do século XXI.

Nesse contexto, entendemos que um diário ficcional pode se constituir a partir da inscrição da palavra “diário” no título da obra, da referência ao processo de escrita em um diário, e dos três elementos apontados por Bakhtin (2011). No entanto, como se trata de um gênero literário e, portanto, elaborado sob o signo da ficção, notamos diversas variações de diários ficcionais. É possível que algumas das especificidades da estrutura composicional, conteúdo temático e estilo do diário não estejam presentes no diário ficcional, e isso não significa este último deixou de sê-lo, pois um mesmo aspecto de um dos três elementos desse gênero pode estar ligado a outro elemento. Como destaca Bakhtin (2011), os gêneros são relativamente estáveis. É o caso dos diários ficcionais analisados nesta tese: embora não haja datas na estrutura composicional deles, a fragmentação, por exemplo, pode ser observada e identificada a partir do estilo e do conteúdo temático, juntamente com a repetição e a descontinuidade.

Assim, entendemos que da mesma forma que um diário ficcional pode ser constituído a partir da ausência de sua característica mais elementar, a data, é possível identificar outros casos que destoam das definições gerais que apresentamos. Como a escritura do diário possui caráter subjetivo e constitui-se como uma escrita de um eu, sobre ele e para ele, parece estar estabelecido que a narração em primeira pessoa é invariavelmente necessária para esse tipo de escrita. Todavia, há o caso do narrador-diarista do *Diário das coincidências*, de Carrascoza (2016), que narra suas memórias em terceira pessoa. Ao final do diário, justifica-se dizendo que se refere a ele próprio pelo pronome “ele” porque era uma outra pessoa no momento em que os eventos narrados aconteceram, e com isso explica essa narração em terceira pessoa. Isso nos remete à afirmação de Raoul (1999, p. 13) sobre a narração no diário ficcional. Ela diz que é necessária a simulação de uma escrita próxima aos eventos narrados, isto é, o narrador deve estar *in media res*. No entanto, nos três romances analisados, os narradores e narradora estão *in ultima res*, pois encontram-se em um tempo distante dos eventos que narram, principalmente os dois primeiros. O ex-padre narra em um momento que, segundo ele, pode ser o fim de sua vida; o narrador laubiano, com quase quarenta anos, relata acontecimentos de quando tinha

treze. Talvez, Alice seja a narradora-diarista que mais se aproxima temporalmente dos eventos relatados, pois começa a escrever depois que volta dos quarenta dias de perambulação pelas ruas de Porto Alegre. O diário atua, então, como forma de olhar distanciadamente para esse passado (HESS, 2006) e explorá-lo.

Como os eventos narrados estão distanciados no tempo, esses narradores e narradora precisaram contar com o recurso instável da memória para escrever sobre esses eventos, e é justamente nesse aspecto que o diário se difere da memória, pois no primeiro entende-se que os eventos podem ser evocados mais facilmente pela proximidade do registro que é caracterizado como uma escrita dia a dia (DIDIER, 1976). Porém, ainda assim, nos diários ficcionais do *corpus*, há a ilusão de uma escrita em progresso (principalmente no primeiro e terceiro romances). Essa encenação de uma escrita simultânea ocorre quando há a referência “ao próprio ato de escrever (quando menciona sua posição, seus instrumentos, sua escrita etc.)⁸³” (RAOUL, 1999, p. 107), mas que narra eventos de um passado distante. No quadro elaborado por Raoul (1999, p. 20) para diferenciar o diário ficcional de outros gêneros, como o romance epistolar e o monólogo interior, as duas únicas diferenças que separam o diário ficcional de um romance-memórias é a narração *in media res* e a escrita cuja produção e recepção é efetuada por uma mesma personagem, características que não se aplicam ao romance-memórias.

Entretanto, uma das bases da argumentação que desenvolvemos neste trabalho e do ponto de vista que defendemos é a afirmação de Raoul (1999, p. 52) quando diz que a partir do momento em que se estabelece a ilusão da forma intimista na obra romanesca, as convenções do diário podem ser mais ou menos abandonadas. Isso explica as variações possíveis dos diários ficcionais que podem ser observadas nas obras literárias indicadas na introdução e, especificamente, nos três romances analisados. Apesar de serem diários ficcionais, não se deve perder de vista que eles foram absorvidos pelo romance e obedecem às leis dele. Afinal, “é o contexto fictício que determina o *status* ontológico, a estrutura e o código⁸⁴” (RAOUL, 1999, p. 21) dos diários ficcionais. Essa perspectiva está alinhada com Bakhtin (2011) tanto pela determinação da especificidade de um gênero de acordo com o campo da atividade humana em que ele foi produzido, quanto pela perda do vínculo imediato com a realidade.

Logo, se é o contexto ficcional que determina a natureza da existência do diário absorvido pelo romance, e considerando que a ficção pode ser construída a partir de infinitas

⁸³ No original: C’est lorsqu’il fait référence à l’acte même de l’écriture (lorsqu’il mentionne sa position, ses instruments, son écriture, etc.) que le diariste se rapproche le plus du récit simultané.

⁸⁴ No original: c’est le contexte fictif qui détermine le *statut* ontologique, la structure et le code de ces œuvres [journal fictif].

possibilidades que aproximam em maior ou menor grau da realidade empírica, isso significa dizer que é possível criar variações do gênero diário ficcional, as quais podem apresentar ou não determinados aspectos que são comuns na composição desse gênero no universo da ficção ou fora dele. Diacronicamente ou sincronicamente, como são constructos da língua, os diários ficcionais podem se modificar, assim como o romance. O diário já tem uma natureza plástica antes de seu contato com a ficção, então, digamos que no diário ficcional assimilado pelo romance ocorre a potencialização dessa plasticidade. Isso permite, por exemplo, que a narração aconteça não apenas *in media res*. Nesse sentido e considerando as obras literárias que contém fragmentos de diário ou são estruturadas por esse gênero, afirmamos que há uma tradição do diário ficcional na prosa brasileira, especialmente no romance, com recorrências expressivas desde a publicação do *Memorial de Aires*. Além de identificar a existência de uma tradição, percebemos que ao longo do tempo, surgiram na cena literária diversas nuances e utilizações do diário em nossa literatura, o que promove, inevitavelmente, novas formas de composição desse gênero ficcionalizado e do próprio romance. Ler e analisar os romances que listamos anteriormente permitem a comprovação das diversas possibilidades de existência do diário ficcional na prosa brasileira. Embora a perspectiva de Martens (2009, p. x) não contemple o contexto brasileiro, quando ela afirma que um gênero não é concebido apenas em termos tipológicos, mas também como manifestação histórica, isso corrobora o argumento da existência de uma tradição do diário ficcional na literatura brasileira, pois encontramos uma manifestação histórica recorrente dessa técnica narrativa.

Como dissemos também na introdução desta tese, os gêneros intercalados podem ser intencionais ou objetivos (BAKHTIN, 2010, p. 125), e nos romances de João Ubaldo Ribeiro, Michel Laub e Maria Valéria Rezende é flagrante que a forma do diário cumpre um objetivos determinados por essas narrativas: é o meio que o ex-padre utiliza para contar e se vangloriar dos planos executados com maestria, além de realizar uma espécie de confissão; é o espaço que o narrador laubiano encontra para registrar e transmitir a memória para o filho, seguindo uma tradição familiar iniciada com o avô e a escrita de seus cadernos, depois o pai que começa a preservar a memória a partir da escrita; é também o refúgio utilizado por Alice para desabafar, autoconhecer-se e registrar suas andanças pelas rachaduras da cidade de Porto Alegre. Então, percebemos que a intencionalidade dos narradores e narradora pode ser apreendida a partir das narrativas, e além de obedecer às leis do romance, os diários ficcionais do *corpus* apresentam certos traços que compõem a escrita diarística, mas também subvertem alguns desses traços.

Não se trata de uma mera inserção de um gênero qualquer na estrutura do romance; não foi uma inserção objetiva sem qualquer vínculo com as personagens: elas utilizaram o diário por

uma razão definida e utilizaram-no cada um a seu modo e de acordo com seus propósitos. Assim como um diário nunca é igual ao outro, porque abarca a subjetividade e a individualidade de cada um, e também diante da ausência de uma forma engessada, é improvável que os diários ficcionais sejam exatamente parecidos. São diferentes histórias de vida que escorrem para as páginas escritas pelos diaristas; há direcionamentos e traços comuns, mas assim como a ficção não é homogênea, os diários ficcionais também não o serão.

Isso nos leva a afirmar que não existem falsos, verdadeiros ou quase diários na ficção. Existem diários ficcionais a partir de um pacto que pode ser estabelecido logo no título da obra a partir da inscrição da palavra “romance” (LEJEUNE, 2014), ou qualquer outro gênero que possa absorver um diário. Se há uma personagem fictícia que reclama para si a autoria do diário que lemos nesses romances e se essa personagem, por integrar um universo ficcional, não se identifica com o nome de uma pessoa empírica, não há espaço para verdadeiro ou falso, nessa perspectiva, nos diários ficcionais; esse é o campo dos fatos. Se o diário não possui um modelo definido, por que o diário ficcional, derivado deste, teria que passar por um processo de padronização ao ser utilizado na ficção a ponto de ser reconhecido a partir da presença de uma data ou de uma narração *in media res*? O narrador-diarista, evidentemente, pode apresentar um discurso suspeito, como fica destacado expressivamente em *Diário do farol*, por exemplo; eventualmente pode mentir, mas ainda assim é uma mentira que está condicionada ao campo da ficção e que também é utilizada com propósitos definidos: enredar o leitor empírico nas tramas de seus discursos para manipulá-lo, desafiá-lo, deixá-lo desconfiado, induzindo-o a encontrar os tropeços no discurso do narrador.

Nesse contexto, é importante resgatar a afirmação de Raoul (1999, p. 22-23) quando exemplifica que um diário jamais poderia ser confundido com um diário ficcional –e vice-versa –, pois o primeiro é indispensavelmente imprevisível, sem uma lógica interna ou uma espécie de plano geral sob o qual esse diário estaria submetido. Ao contrário disso, nos diários ficcionais analisados é possível identificar essa lógica interna e uma linha narrativa sob a qual se desenvolve o enredo: antes de mais nada, a forma do diário ficcional apresenta uma história. Em *Diário do farol* e em *Quarenta dias* vemos, de forma mais expressiva, uma espécie de arquitetura da narrativa, a delimitação de um projeto de texto para os diários nos comentários sobre o processo de escrita, no momento em que fica perceptível o recurso da metaficção que analisamos nesses dois romances. Essas personagens querem contar uma história específica e é nesse momento que a forma do diário se liga ao romance, pois há uma coerência interna própria desse gênero que está sendo articulada por meio da forma do diário íntimo.

Vale salientar que, embora o diário ficcional possa se constituir de modo diferente do diário, pois possui os seus próprios modos de organização e composição atrelados à ficção, é inevitável que sejam observadas algumas semelhanças e diferenças entre eles, afinal, o primeiro surge a partir da absorção do segundo por um outro gênero literário. Por este motivo, o diário ficcional ainda mantém uma relação de semelhança ou diferença em relação aos aspectos que são adotados em um e outro. Para fugir da classificação não produtiva de estabelecer um diário ficcional como verdadeiro ou falso, ou ainda como um diário que não chegou a atingir sua própria natureza de forma completa, propomos o emprego das expressões *uso tradicional do diário pela ficção* ou *uso não tradicional do diário pela ficção*.

No primeiro caso, a expressão seria aplicada aos diários ficcionais que possuem um grau maior de semelhança com o diário, a partir da simulação de uma escrita próxima aos eventos narrados, da inscrição da data que possibilita a verificação da regularidade da escrita, da fragmentação e da descontinuidade, enfim, a encenação de uma escrita que guarda um forte traço de verossimilhança em relação ao diário, como por exemplo em *Informação ao crucificado*, de Carlos Heitor Cony, ou *Diário de um fescenino*, de Rubem Fonseca. No segundo caso, a expressão poderia ser aplicada para os diários ficcionais que, de alguma forma, subverteram algumas das convenções que haviam sido estabelecidas pelo diário, como a escrita em terceira pessoa, a ausência de inscrição da data, a reelaboração dos registros diarísticos, a destinação do diário para uma personagem específica, a utilização do diário para uma função diferente daquelas que esse gênero costuma desempenhar (como aquelas que propomos: manipular e transmitir), ou uma narrativa que não seja fragmentária, mesmo que os conteúdos temáticos sejam diversos.

Nessa perspectiva, poderíamos dizer que todos os três diários ficcionais analisados nesta tese fazem um *uso não tradicional do diário*, os quais apresentam a ausência de data e uma narração distanciada dos eventos a partir da memória, além dos aspectos individuais de cada um deles. Em *Diário do farol* temos um diário ficcional íntimo que é usado como forma de comunicação dos planos e crimes cometidos pelo diarista para um leitor-narratário e para o leitor empírico; uma forma intimista que é utilizada para desnudar o comportamento do expadre e mostrá-lo a outros. Além disso, faz uso da função “manipular” através das sucessivas ameaças e violências direcionadas ao leitor, bem como do jogo Verdade X Mentira realizado ao longo da narrativa. No romance *Diário da queda*, dois aspectos de subversão da forma do diário podem ser notados: a utilização da forma diarística como meio de transmissão de memórias, tendo em vista que o diário não costuma ser escrito para ser dado a outrem – achar um diário, como aconteceu com o do avô, e lê-lo é diferente da escrita de um diário que já nasce

com o propósito de ser entregue a alguém, o que nos remete ao segundo aspecto: inscrição de um destinatário direto para o diário, ato que costuma ser comum na carta, por exemplo. O diário é um escrito para si e não para outro.

Em *Quarenta dias*, a característica de subversão mais flagrante é a reelaboração dos registros que foram primariamente anotados em anúncios e papeis diversos que Alice encontrou na rua. Esse tipo de reelaboração não é característico do diário, pois o diarista não reescreve aquilo que já havia sido anotado. Além disso, no romance, esse trabalho de reelaboração fica evidente diante das epígrafes selecionadas e inseridas no local em que se costuma adicionar a data a que o registro estará vinculado. Diferentemente dos outros dois narradores, do ex-padre que escreveu os registros após todos os eventos acontecerem e do narrador laubiano que rememora os eventos ocorridos aos trezes anos, Alice, de alguma forma, se valeu das anotações que foram escritas enquanto vivenciava os quarenta dias pelas ruas de Porto Alegre.

Isso pode indicar também que, talvez, ela tenha sido a narradora que tenha recorrido menos à memória para recompor os eventos narrados, pois havia uma matéria prima para ser lapidada nas páginas de Barbie. O diário de Alice serve, pois, para que ela também organize suas lembranças, empreenda uma lapidação das memórias. Outro exemplo disso é o diário de Martin⁸⁵, em *A noite da espera* e *Pontos de fuga*, de Milton Hatoum (2017; 2019). O narrador-diarista, no exílio, se vale de uma forma intimista para organizar suas próprias memórias, mas também para organizar aquelas que foram anotadas pelos amigos. A partir de arquivos já elaborados, Martin escreve um novo diário para dar uma materialidade para essas memórias para que elas sejam um tanto mais palpáveis do que a materialidade decorrente da verbalização de um evento num momento próximo ao que ele aconteceu.

Entendemos, a partir de Raoul (1999, p. 59-60), que o diário ficcional pode ser considerado uma paródia do diário, o qual atua como uma espécie de modelo para o primeiro. Em sua versão ficcionalizada, o diário tem condições de desestabilizar convenções que talvez não possam ser rompidas ou ressignificadas em seu modelo da realidade empírica, principalmente porque o diário ficcional é escrito e conduzido por uma personagem que não tem vínculo direto e fiel com a realidade, ou seja, não é escrito por um sujeito histórico. Nesse contexto, a personagem pode encenar situações que podem ser vivenciadas por pessoas comuns, mas que também podem ser exageradas, transformadas e potencializadas.

Em relação à constituição da paródia do diário a partir da fusão entre romance e diário, Raoul (1999) explica que as leis do romance são responsáveis pela apresentação dos

⁸⁵ Analisamos o diário de Martin de forma mais detida no artigo “Diário, memória e ditadura em dois romances de Milton Hatoum” (SILVA JUNIOR; XAVIER; RIBEIRO, 2020), cuja referência indicamos ao final.

comentários metaficcionais acerca do processo de escritura do diário, pois ela menciona que no romance-diário há a combinação de dois códigos: o do romance em primeira pessoa e o do diário. Nesse sentido, considerando o estudo de Raoul (1999) e a utilização do recurso da metaficção nos romances de João Ubaldo Ribeiro e Maria Valéria Rezende, compreendemos que o romance é responsável pela *mimesis* do processo ao expor os comentários sobre o processo de escrita do ex-padre e de Alice, e o diário ficcional pela *mimesis* do produto, por meio do relato dos eventos ocorridos com esses diaristas, isto é, partes da vida deles que não registradas no diário.

É importante salientar também que, se por um lado o diário não é escrito, *a priori*, para ser publicado ou lido por outra pessoa, o diário ficcionalizado, por outro lado, parece exigir um contato direto com um “tu”, personificado em maior ou menor grau a partir do narratário, especialmente nas três obras analisadas. Diante disso, é importante questionar o porquê dessa necessidade de um “tu” para os diaristas no universo da ficção. Isso ocorre em virtude de não conseguirem lidar com a solidão, e por este motivo precisam simular a presença de um outro para estarem em companhia dele? Quando Raoul (1999, p. 68-69) trata das motivações dos diaristas para iniciar a escrita do diário ficcional, ela explica que para principiar a escrita desse gênero é necessário que o narrador tenha urgência em compartilhar algo em uma situação em que ele esteja impossibilitado de se comunicar, que pode ser o isolamento físico ou a alienação psicológica, por exemplo. Talvez seja essa condição de isolamento que produza a necessidade da materialização de um outro para acompanhar o solilóquio dos diaristas, para eles não se sintam tão sozinhos no espaço físico ou mental em que estão inseridos. Acrescentamos a essa proposição, a possibilidade de que o diarista também pode projetar um outro porque deseja revelar algo e não quer fazê-lo com personagens específicas. Assim, ele estabelece uma situação de comunicação para suprir essa necessidade de falar com alguém.

Acerca do isolamento do diarista, em *Diário do farol* temos duas possibilidades: se o ex-padre está no farol e isolado fisicamente por vontade própria – tendo em vista que admite que não gosta de interagir com outras pessoas –, o leitor-narratário projetado em seu diário é um meio de direcionar sua raiva e ódio para outrem, mesmo que seja um ser virtual sem existência corporificada na narrativa. No entanto, se ele está em um hospício, possibilidade que é apontada por ele próprio no desfecho da obra, além de um isolamento físico pode haver também um insulamento de natureza psicológica, e nesse caso existe outro elemento que endossa essa possibilidade, como a provável esquizofrenia relativa aos momentos em que ele afirma ver e ouvir a mãe, sem nenhuma outra testemunha que possa confirmar, diferentemente do acontece no *Hamlet*, de Shakespeare, por exemplo. Nessa tragédia o rei Hamlet é visto por

outros guardas, apesar de se comunicar apenas com o filho, conforme já abordamos. Automaticamente, esse narrador ubaldiano poderia ter dito que não gosta de interagir com outras pessoas porque essa possibilidade não existe. Desse modo, como não tem com quem se comunicar, a projeção de um outro na forma de um leitor-narratário supriria a necessidade de comunicação, e de qualquer forma ele realizaria seu intento: contar os seus feitos e mostrar o quanto ele conseguiu ser dissimulado e cruel.

No universo ficcional de Michel Laub, não obstante o narrador possa se comunicar com a esposa ou o pai, ele opta por não o fazer, projetando um outro que é o filho nascituro. Como está impossibilitado de falar com o filho e contar-lhe as memórias, ele escreve o diário. Trata-se de um isolamento deliberado que é utilizado também para que ele possa lidar com as suas próprias memórias, preencher aquilo que não foi dito pelo avô, compreender melhor o passado. É interessante que nesse aspecto, o narrador assemelha-se em grande medida com seu avô, que também se trancou no quarto para escrever os dezesseis cadernos até o dia em que tirou a própria vida. Nesse sentido, para o narrador, entendemos que a escrita do diário colabora para que ele consiga administrar melhor os seus traumas e a ligação com a História dos judeus e as gerações anteriores, como se ele evitasse, a partir da escrita, a possibilidade de tirar sua própria vida. Mesmo podendo conversar com alguém, fica evidente que falar sobre a queda de João não era um assunto que ele gostava de comentar, tendo em vista que não fala sobre o amigo com nenhuma das três esposas.

Em *Quarenta dias*, Alice foi deliberadamente isolada por parte de Norinha, que retirou da mãe do espaço em que gostava de morar e das relações afetivas com esse espaço e com as personagens que o integravam. Como Alice está impossibilitada de falar porque suas liberdades foram cerceadas e diante da ausência de diálogo com a filha, o diário surge como uma possibilidade de comunicação. Mesmo que quisesse, Alice não poderia falar com Norinha em virtude da viagem que ela fez para a Europa. Sem amigos ou conhecidos, sem espaços hospitaleiros conhecidos, a narradora lança-se pelas ruas de Porto Alegre e estabelece comunicação com aqueles “iguais” que estão desamparados, moradores de rua, abandonados, periféricos. Encontra os seus, os “brasileirinhos” como ela, e nesses momentos sente-se quase em casa, na Paraíba. Quando volta ao apartamento depois dos quarenta dias, não há mais com quem conversar, afinal, a empregada Milena não trabalhava todos os dias; e Alice parecia ter sede de falar, de contar sua experiência, de como escapuliu da gaiola alvinegra construída por Norinha, de como mostrou que ela ainda tinha condições de cuidar e de realizar suas vontades. Daí a personificação da boneca Barbie, detentora de seus desabafos. A boneca torna-se a

projeção de um outro ideal para que Alice possa falar sem ser interrompida. Ademais, em todos os três romances, o “tu” está presente ao longo de toda a narrativa.

Diante de toda a discussão que realizamos até este ponto, destacamos nossa discordância em relação a uma afirmação de Field (1989, p. 22) quando diz que o romance-diário “está um tanto desajeitadamente preso entre dois mundos, o real e o literário, pois suas referências miméticas a materiais de escrita físicos e datas implícitas sempre o distinguirão dos romances que permanecem como artefatos literários autônomos⁸⁶”. Considerando as afirmações que fizemos ao longo da tese, não se pode entender que o diário ficcional está preso entre dois mundos ou que não pode ser considerado um artefato literário autônomo. Certamente, quando fez a afirmação acima, Field (1989) não tinha em mente, por exemplo, a existência de romances-diários metaficcionais que desnudam seu processo criativo e chamam a atenção para seu status de ficção. O diário ficcional é uma apropriação do modelo real, mas constitui-se como uma outra instância no universo ficcional. Nesse espaço, ele é uma obra literária autônoma.

Por fim, gostaríamos de retomar Brandão (2013), em relação às suas considerações sobre o espaço da linguagem, para pensarmos na existência do diário na ficção. Quando ele diz que há uma espacialidade própria da linguagem verbal e que a palavra também é espaço, entendemos que a ficção é, por si só, um espaço fundado pela linguagem, pelas palavras. Os escritores e escritoras criam e inauguram espaços que são construídos por linguagens diversas e que tem referências mais ou menos precisas em relação à realidade empírica. No caso do diário ficcional, há uma dupla construção do espaço da linguagem, tendo em vista que esse gênero existe como um *locus* propício para a encenação da abertura da intimidade do diarista. Um espaço que se mostra seguro para dizer coisas que não são ditas para qualquer um, até mesmo quando os diaristas desejam utilizar esse espaço para comunicar algo, como ocorre nos três romances analisados. Entendemos que o romance-diário ou o diário contido no romance pode ser, ao mesmo tempo, um espaço enquanto ficção e um espaço de refúgio construído pela mesma linguagem que concebe a ficção.

Vale destacar ainda que, se o diário se constitui como um gênero confessional ao lado da memória e da autobiografia, no diário ficcional percebemos a convergência de todos esses gêneros vizinhos: ele pode ser constituído a partir da memória, da autobiografia e do diário, de maneira que suas formas estejam amalgamadas e resultem em formas híbridas. Inclusive, esse hibridismo dos gêneros confessionais no romance-diário já estava presente em *Memorial de*

⁸⁶ No original: To this extent the diary novel is somewhat awkwardly caught between two worlds, the real and the literary, for its mimetic references to physical writing materials and implied dates will always distinguish it from novels which stand as autonomous literary artefacts.

Aires, obra que estabelecemos como o marco inicial da tradição da escrita diarística no romance brasileiro, e que se configura a partir do cruzamento entre memória e diário. De modo geral, no diário ficcional, a memória pode se apresentar quando o diarista rememora, reconstrói o passado de forma atualizada (CANDAU, 2016), preenche lacunas ou organiza eventos ocorridos em um tempo distante. No tocante à autobiografia, os diários ficcionais reproduzem parte da biografia do diarista, em uma determinada época ou situação. Como tal, a autobiografia nunca é completa porque não consegue dar conta de toda a existência daquele que escreve. Igualmente, nos diários ficcionais observamos uma parte da vida dos diaristas, daquilo que eles querem contar em relação aos momentos que selecionaram para narrar de acordo com as motivações de cada um deles. Em relação ao diário, ele integra a sua estrutura composicional, conteúdo temático e estilo associado aos outros dois gêneros vizinhos para constituir um outro gênero.

4.2. “*Que tenho eu com os dias que a folhinha assinala?*”: a ausência de data nos diários ficcionais

Após as considerações sobre a natureza dos diários ficcionais, com ênfase nos romances analisados nesta tese, enfatizaremos neste subtópico o aspecto particular que foi um dos instigadores dessa pesquisa: a ausência de data nos registros diarísticos. Como já mencionamos, a data é um dos traços mais elementares do diário, e a teoria sobre essa escrita diarística é unânime em afirmar que a data é a base desse gênero. Esse elemento faz parte tanto da estrutura composicional do gênero quanto do estilo, pois, além da construção da fragmentação, a partir da data é possível observar também a regularidade da escrita do diário. Na ficção, no entanto, os gêneros não precisam obedecer às leis de seus modelos na realidade empírica, e nos diários ficcionais que integram a literatura brasileira, a ausência de data não é novidade nos três romances que selecionamos para o *corpus*. Antes e depois deles, existem diversos diários ficcionais em que também é possível observar a ausência total ou parcial de data nos registros diarísticos, e a título de exemplificação, apresentaremos algumas dessas ocorrências em nossa literatura.

A frase que integra o título deste subtópico foi enunciada por Belmiro Borba, do romance *O amanuense Belmiro*, obra de estreia do mineiro Cyro dos Anjos (2001), ao questionar-se sobre a necessidade de contar os dias, de marcá-los no diário. Isso é bastante significativo, pois consideramos que, juntamente com o *Memorial de Aires*, este romance do escritor mineiro faz parte da gênese dos diários ficcionais na literatura brasileira e apresenta um

diarista que se interroga sobre a utilidade do traço elementar do diário na própria ficção: “que tenho eu com os dias que a folhinha assinala? Há dois meses comecei a registrar, no papel, alguns fragmentos de minha vida, e noto agora que apenas o faço em datas especiais” (ANJOS, 2001, p. 35). Nessa narrativa, Belmiro é funcionário de uma repartição pública, solteiro, tímido e com capacidade de observação aguçada. Ele chama seus escritos de notas ou cadernos, e reluta em usar a palavra diário, o que acaba fazendo depois. Embora não haja a predominância de inscrição da data nos registros diarísticos, Belmiro, ao longo de sua narração, apresenta ao leitor a regularidade de sua escrita: comenta quantos dias ficou sem escrever e menciona o momento em que está escrevendo em alguns registros. Na edição da Livraria Garnier, utilizada nesta pesquisa, apenas nos capítulos 21, 41, 59, 68, 69 e 87 há a inscrição da data para dar início aos registros. Fica evidente que são datas especiais para o diarista e que merecem ser destacadas porque os eventos ocorridos são marcantes para ele.

Cyro dos Anjos ainda se utiliza da forma intimista do diário também no romance *Abdias*, em que o diarista que dá nome à obra, além de trabalhar no Arquivo Histórico de Belo Horizonte, é um professor de literatura brasileira e portuguesa de quase quarenta anos que trabalha no Colégio das Ursulinas. Lá, se apaixona por uma de suas alunas, a jovem Gabriela, chegando a desejar a morte da esposa Carlota para ficar com a jovem. Seus registros são escritos e guardados no gabinete do Arquivo, longe dos olhos da esposa, principalmente porque contém a revelação da paixão arrebatadora pela jovem Gabriela. O narrador chega a mencionar que

contam que o velho Tolstoi resolveu engenhosamente o problema do diário, fazendo dois simultâneos. Um, escrevia-o às claras e esquecia-o de propósito por todos os compartimentos da casa, para que a família nele saciasse a curiosidade; o outro, o verdadeiro, que continha confidências mais íntimas, era escrito em segredo e escondido nas botas. (ANJOS, 2008, p. 20)

Apesar de referir-se ao diário de Liev Tolstói, assim como Belmiro, Abdias também não chama seus escritos de diário. É emblemático também, sendo ele um professor de literatura que lida com diversos gêneros literários, que revele não saber classificar seus próprios escritos: “é uma pena [...] que, no caso, não se trate de diário. Um dia talvez classifique estas notas, segundo o gênero e a espécie” (ANJOS, 2008, p. 20). Abdias marca o início dos registros (fevereiro, 1938), mas não se preocupa com as datas ao longo de seu diário, ainda que registre que o encadeamento dos eventos de acordo com as datas talvez colaborasse para uma exposição mais fiel da narrativa, mas, de todo modo, não o faz.

O diarista Astrogildo, em *A lua vem da Ásia*, de Campos de Carvalho (2016), é um louco que conta sua história no espaço de um hospital psiquiátrico, que primeiramente imagina ser

um hotel de luxo e depois um campo de concentração. Neste romance também não há a inscrição da data no início dos registros e os capítulos da obra estão dispostos de forma desordenada: capítulo primeiro, capítulo 18º, capítulo doze, (sem capítulo), e assim por diante, refletindo a desordem psicológica do próprio narrador. Há evidências, por exemplo, de que Astrogildo possa não ser o seu nome, de fato: “chamava-me então Adilson, mas logo mudei para Heitor, depois Ruy Barbo, depois finalmente Astrogildo, que é como me chamo ainda hoje, quando me chamo” (CARVALHO, 2016, p. 23), deixando evidente que o nome do presente da narrativa é uma escolha deliberada dele. Além do mais, é importante destacar que Astrogildo escreve seu diário com vistas à publicação, pois menciona que levará seus registros para um editor em Paris, crédulo de que seu diário poderá se tornar um *best seller* em virtude das qualidades que ele possui (CARVALHO, 2016). A respeito desse narrador, vale retomar a afirmação de Raoul (1999, p. 55) sobre o caso do diarista louco. Segundo ela, partindo de *O diário de um louco*, de Gógol, à medida que a loucura progride, a noção de tempo pode diluir-se paulatinamente a ponto de, em algum momento, o narrador louco não conseguir anotar as datas de forma convencional. Portanto, como Astrogildo encontra-se nessa situação de saúde mental desde o princípio da narrativa, ele não foi capaz de indicar as datas sob as quais seus registros diarísticos estavam vinculados.

Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins (2005), um professor de ciências naturais é o diarista que busca analisar o livro homônimo de sua ex-namorada, Julia Marquezim Enone. Esse professor é um caso especial no contexto que analisamos porque é um diarista ficcional que tem consciência de outros iguais, como fica evidente no primeiro trecho da epígrafe desta tese, quando ele menciona os personagens de Goethe, Machado de Assis e André Gide que também mantêm um diário ficcional. No entanto, apesar de reconhecer personagens diaristas, o narrador osmaniano coloca-se em posição contrária a esses diaristas, pois reclama para si a condição de pessoa real, como está evidente na epígrafe citada. Nessa narrativa de Osman Lins, o professor de ciências naturais inicia seus registros com a anotação regular da data em cada um deles – com indicação precisa de dia, mês e ano –, mas depois deixa de datá-los porque fica doente e passa a se esquecer de algumas coisas. Assim, o último registro datado é o de 23 de setembro de 1975.

O romance *Armadilha para Lamartine*, de Carlos Sussekind (1998), que também contém um diário ficcional, relata a história de Lamartine e sua internação em um sanatório; assim como em *A lua vem da Ásia*, temos novamente um diarista com uma condição psicológica desestabilizada, e *Diário do farol* também se encontra nessa mesma perspectiva caso consideremos a possibilidade de que o ex-padre esteja no manicômio. Internado nesse sanatório,

o Lamartine começa a participar da edição de um jornal intitulado “O Ataque”, produzido e veiculado por três dos internos: Mário Afonso, fundador e redator-chefe, Professor Pepe, responsável por manuscruver as edições, e o narrador-diarista, na função de ilustrador. Além dessa função, o protagonista da obra passa a escrever um diário que, na verdade, é uma imitação do diário do pai, ou seja, um diário que nasce ficcional no enredo da narrativa. A partir do sétimo número de “O Ataque”, começaram a ser publicados alguns fragmentos do “Diário da Varandola”, atingindo imenso sucesso entre os leitores do jornal.

Esse romance é curioso por dois motivos: o primeiro deles é que uma aparente nota editorial (ficcional) informa que no livro estão reunidos os fragmentos do diário do Dr. Espártaco M., “referentes ao período de outubro de 1954-agosto de 1955” (SUSSEKIND, 1998, p. 7). No entanto, não há indicação de datas nos registros diarísticos. O segundo motivo é que o diário ficcional deste romance é escrito pela personagem Lamartine que duplica o ato de escrita ao criar uma versão ficcional de seu pai dentro da ficção, isto é, uma personagem que tem um diário (Dr. Espártaco M.). Embora a espécie de nota editorial indique o período em que os registros diarísticos são escritos, não há inscrição de data neles. Pelo contrário, o diarista Espártaco parece ter uma fixação apenas com a marcação da hora, fato que é identificado por seu filho Lamartine quando deixa um cartão/bilhete para o pai: “estive aqui das 12:30 às 20:35 (a preocupação com anotar as horas é mania do teu Diário, que nos contaminou a todos)” (SUSSEKIND, 1998, p. 45).

Na obra *Mar azul*, de Paloma Vidal (2012), a narradora-protagonista escreve nos diários que foram herdados do pai. Ela faz uma espécie de intervenção no diário de seu genitor ao escrever no verso das páginas do diário dele. Além de escrever em um suporte que já é um diário, o estilo de escrita da narradora, assim como o conteúdo temático, apresenta as marcas características da escrita diarística, com exceção das datas no início dos registros. Em outro romance, *Diário de uma escrava*, de Rô Mierling (2016), a narradora-diarista é Laura, uma mulher que é sequestrada por Estevão, a quem ela denomina de Ogro. Ela vive em um buraco, que é acessado através de um alçapão, escavado pelo próprio Ogro para mantê-la em cárcere privado em uma casa de seu sítio. Estevão projeta para a sociedade uma determinada imagem de homem honesto, casado, mas na verdade é um estuprador que sequestra meninas a partir de 13 e 14 anos para mantê-las sob seu domínio. Laura é estuprada por ele todos os dias e vive em condições subumanas, fazendo suas necessidades fisiológicas em baldes que permanecem dentro do buraco mesmo quando estão cheios, até que o Ogro os retire. Como a narradora está presa em um buraco, sem muita noção do espaço exterior e da marcação de tempo do calendário, não há inscrição de datas. Ela apenas menciona a quantidade de dias em que está presa no

buraco. A narrativa do diário inicia-se no dia 1.728, no lugar onde costuma-se estar inscrita a data.

Em relação aos três romances estudados nesta tese, já destacamos que o ex-padre do romance de João Ubaldo Ribeiro se autointitula como um cretino cronográfico, justificando que ele não consegue se lembrar de datas, mesmo que seja capaz de lembrar-se de eventos passados com detalhes minuciosos. Para o narrador de Michel Laub, falar sobre avô sobrevivente de Auschwitz, sobre o Alzheimer do pai, sobre a queda de João e a importância da memória da Shoah é mais importante do que determinar as datas em que esses eventos aconteceram. Há a necessidade de elaborar os traumas e, principalmente, transmiti-los para o filho. No diário de Alice, assim como em *Diário do farol*, há também uma explicação para a ausência das datas: a narradora se dá conta da quantidade de dias fora de casa apenas quando retorna e observa que a folhinha do calendário não havia sido retirada por Milena. Isso indica que não houve preocupação por parte de Alice em determinar a precisão dos dias em sua jornada de autoconhecimento e descoberta da Porto Alegre em que foi residir.

Contrariando o pensamento de Blanchot (2005), para quem o calendário é o demônio, o inspirador do diário, na ficção os diaristas parecem utilizar-se desse elemento do diário apenas quando lhes interessa. Para os diaristas dos três romances analisados, não é importante anotar os dias e cada um deles tem justificativas mais ou menos precisas. Narrar os eventos é a prioridade deles, o compromisso mais fiel. A partir disso, podemos depreender que a presença da data em um diário ficcional pode encenar a preocupação do diarista com o tempo, conceder veracidade aos fatos narrados ou ainda construir uma imitação do gênero que esteja mais próxima de seu modelo da realidade empírica, fazendo um uso tradicional do diário pela ficção.

Apesar de Didier (1976, p. 172-173) afirmar, em relação aos diários reais, que a inscrição da data é responsável pela fragmentação do diário e, conseqüentemente, sua descontinuidade, entendemos, a partir de Bakhtin (2011), que tanto no real quanto no ficcional a data não detém, sozinha, a responsabilidade pela fragmentação da escrita diarística, pois os níveis de estilo e conteúdo temático também colaboram para o estilo fragmentário, conforme já destacamos. Como explica Raoul (1999, p. 53), as “inconsistências cronológicas, que seriam problemáticas em um verdadeiro diário, são aceitáveis ou passam despercebidas em uma obra romanesca⁸⁷”, e nesse sentido, é interessante destacar que essas inconsistências localizadas no interior do discurso narrativo constante nos diários ficcional, talvez passem despercebidas para

⁸⁷ No original: De tels illogismes chronologiques, qui seraient gênants dans un vrai journal, sont acceptables ou passent inaperçus dans une œuvre romanesque.

um leitor menos experimentado, o qual pode fazer uma leitura menos aprofundada da narrativa sem investigar as minúcias do narrador-diarista.

No que se refere à inscrição da data, está convencionado que esse elemento é parte importante do diário. Por este motivo, qualquer leitor, ao entrar em contato com um diário ficcional que subverte seu modelo e não apresenta tal elemento, inevitavelmente passará por uma situação de estranhamento quando notar a ausência da data no primeiro contato com a obra, especialmente nos casos em que essa obra for estruturada a partir do diário e não houver data em nenhum dos registros, como é o caso dos romances analisados. Caso a data se ausente do topo dos registros paulatinamente, como em alguns dos diários ficcionais que apontamos, pode ser que a sensação de estranhamento em relação a esse aspecto do diário seja um tanto menos intensa. De qualquer modo, se o leitor for mais experimentado, nos meandros do discurso literário, ele pode encontrar justificativas mais ou menos explicáveis para a ausência de data.

Merece atenção ainda o fato de que a data, além de auxiliar na fragmentação do diário, também colabora para que se possa verificar a regularidade da escrita diarística. Nesse caso, a menos que o diarista esteja interessado em averiguar o seu próprio ritmo de escrita ao longo do tempo, essa verificação não tem um papel crucial na existência do diário, o qual constitui-se como um escrito para si e não para o outro – com exceção dos casos em que o diarista inicia seus registros com a intenção de publicação posterior. Portanto, se na realidade empírica a averiguação da regularidade da escrita não é demasiado interessante e/ou importante, na ficção é muito menos. Afinal, a marcação das datas de forma precisa no diário instala um dado acontecimento em um determinado tempo, produzido por um sujeito histórico, e na ficção essas relações não são produzidas de forma semelhante.

Em seu estudo, Martens (2009, p. 27-30) faz um breve levantamento da história da palavra diário, que nas línguas francesa, inglesa e alemã é derivada dos adjetivos latinos *diurnus* e *diarius*. Embora a autora não apresente esta informação, na língua portuguesa o diário também é etimologicamente proveniente desse segundo adjetivo latino. A partir disso, Martens explica que a palavra diário é documentada desde o século XIV a partir de sua forma francesa *journal* e que a partir daí, acontecem mudanças de significado ao longo dos séculos. Logo, historicamente e de forma progressiva, o sentido da palavra diário abandona a ideia de uma escrita que se realiza regularmente, dia a dia, até chegar às definições contemporâneas que vão evidenciar que “o diário não é mais pensado como um registro estritamente cotidiano. A ênfase na escrita regular foi abandonada. [...] a temporalidade implícita na etimologia da palavra já

*não desempenha qualquer papel em seu significado*⁸⁸” (MARTENS, 2009, p. 29-30, grifos nossos), tendo em vista que o diarista não precisa escrever rigidamente de forma regular.

No diário ficcional, o que resta ao leitor é confiar (mesmo que desconfiando) naquilo que os narradores-diaristas lhes apresentam, pois o calendário, organizador do tempo, foi afastado da escrita, e respondendo ao questionamento apresentado pelo diarista Belmiro Borba, de fato, para uma personagem ficcional que escreve um diário, a marcação da data pode não ser imprescindível invariavelmente. Para leitor, não há outro caminho a não ser acreditar nos diaristas. Até podemos elencar e analisar as inconsistências em seu discurso, suspeitar de sua narração, duvidar dos eventos que relatam e de como as coisas aconteceram. Podemos chegar a uma resposta que nos satisfaça ou que resolva nossas dúvidas, mas também é possível que não obtenhamos uma solução conclusiva. É como o caso do romance *Diário do farol*: o ex-padre pode estar no farol, como alega durante a narrativa, ou no hospício, informação que apresenta apenas no desfecho e que tem potencial para desestabilizar toda a leitura realizada até aquele ponto da narrativa; e todas essas possibilidades são válidas sem serem excludentes, pois há indícios que sustentam ambas.

Diante da ausência total de datas nos diários ficcionais, não seria possível verificar a regularidade da escrita do diarista, contrariando a natureza do diário que é uma escrita dia a dia. O ex-padre ubaldiano chega a brincar com a subversão do próprio gênero quando diz que decide chamar sua narrativa de diário porque ele se senta diariamente para escrever. Em relação ao narrador laubiano, não há informações nesse sentido, e quanto à narradora de *Quarenta dias*, ela revela, em um de seus registros, que ficou mais de 24 horas sem escrever. Portanto, se a escrita do diário ficcional encena ou não a regularidade da escrita diarística isso não constitui uma diferença ou problema substancial, pois o que importa é o estabelecimento de uma narrativa, de uma história a ser contada, principalmente nos três romances que analisamos. De todo modo, o grau de precisão da inscrição de data no diário ficcional pode variar (RAOUL, 1999, p. 52), e se há a impressão de uma escrita mais ou menos regular e fragmentada, associada aos demais elementos que compõem o diário ficcional, isso não colabora para que a constituição desse gênero seja posta em dúvida.

Enfim, é importante destacar que nos três romances analisados a ausência de datas também está ligada ao recurso da memória, pois como são eventos de um passado mais ou menos próximo, talvez não faça sentido atribuir as datas do presente da narrativa, do momento

⁸⁸ No original: that the diary is no longer thought of as a strictly quotidian record. The emphasis on regular writing has been dropped. [...] *the temporality implicit in the etymology of the word no longer plays any part in its meaning.*

em que esses eventos estão sendo resgatados da memória para as páginas do diário. Se não há datas relativas aos acontecimentos do passado, não haveria sentido em marcá-los no presente porque não estão ligados temporalmente ao momento da escrita. Como dissemos, os gêneros confessionais, diário, memória e autobiografia estão amalgamados, e já que os eventos não foram anotados dia a dia no passado, resta lembrá-los a partir da escrita do diário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na introdução desta tese, iniciamos a discussão proposta com uma aparente aporia: por que estabelecer uma diferença entre um diário “real” e outro “ficcional” considerando que o primeiro, de modo geral, abre espaço para a ficcionalização? Nesse sentido, por que chamá-lo de real? A partir dessas indagações, destacamos, de forma breve, a complexidade da definição do que é realidade e do que é ficção se considerarmos que a escrita é uma recriação da realidade a partir da linguagem. Então, julgamos pertinente considerar os propósitos e a forma como o diário e o diário ficcional são pensados/construídos, e conscientes de que o diário não possui um *status* de verdade, de documento, pois o espaço íntimo do indivíduo não consegue ser acessado por outrem e, portanto, não é passível de verificação e comprovação.

Entendemos que o diário pode surgir de uma necessidade latente do indivíduo de comunicar-se consigo mesmo (assim como pode ser iniciado por razões diversas), de materializar em palavras aquilo que deseja dizer e sem a pretensão de saber o desfecho das anotações, sem prever desde o princípio quando a escrita diarística será encerrada. Nesse diário, é flagrante que não há um arco narrativo previamente pensado. Anteriormente, tratamos da teoria da intimidade de Castilla del Pino (1996), em que ele destaca a existência de três eus: o íntimo, o privado e o público. Compreendemos que o eu apresentado no diário pode guardar fortes vínculos com a vida empírica daquele que escreve, considerando que não se pode acessar o eu íntimo. Ademais, não temos a pretensão de fazer uma generalização que abarque todos os diários reais (publicados ou não), tendo em vista que a própria ausência de uma forma engessada impediria esse tipo de generalização, no entanto, parece ser significativa essa ligação entre o eu que se apresenta no diário e aquele que o escreve.

De outro lado, parece-nos importante refletir que no diário ficcional os eus mostrados não precisam, necessariamente, se vincular ao escritor ou escritora que o concebem. Pensando nos três romances analisados – e com exceção da obra *Diário da queda*, que guarda vínculos autobiográficos com a história de Michel Laub –, como seria possível dizer que o ex-padre ateu e torturador do regime militar é um eu possível de João Ubaldo Ribeiro? Quais seriam as implicações disso para a ficção e para a realidade empírica? Nesse mesmo sentido, como relacionar a Alice, de *Quarenta dias*, à escritora Maria Valéria Rezende, uma freira que não foi casada com um guerrilheiro e muito menos teve filha alguma? Mesmo na obra de Michel Laub, como afirmar que tudo aquilo que é narrado se vincula totalmente e diretamente à vida do escritor? Ao nosso ver, esses questionamentos são cruciais para compreender a necessidade de uma diferenciação entre essas duas possibilidades de diário. Ambos abrem espaço para

ficcionalização, mas no diário ficcional a forma de uso e os propósitos são potencializados e podem desenvolver aspectos que não estão presentes em um diário.

Entendido como uma técnica da ficção, no diário ficcional podemos enxergar a construção de um arco narrativo a partir dos códigos literários que são elaborados de acordo com o gênero que absorveu a escrita diarística: crônica-diário, conto-diário, novela-diário, romance-diário, poema-diário, música-diário. Os exemplos são muitos e diversos. Neles, vemos possibilidades que não costumam ser aproveitadas em um diário, como a narração em terceira pessoa – como em *Diário das coincidências* –, a ausência de elementos estruturais como a data, os jogos com a forma e as paródias do próprio gênero, metaficção, dentre outras estratégias da narração. No diário ficcional observamos uma pessoa real, o deputado Eduardo Cunha, ser transformada em personagem na obra *Diário da cadeia*; vemos um diarista apropriar-se de um diário para, deliberadamente, arquivar e organizar a memória em *A noite da espera* e *Pontos de fuga*; lemos diários escritos por loucos, como em *A lua vem da Ásia* ou *Armadilha para Lamartine*. Esses exemplos, mais do que destacar as peculiaridades do diário ficcionais, mostram as possibilidades diversas em que o gênero diário estabelece uma correspondência interna com as obras nas quais está presente, seja como elemento estruturante ou em forma de fragmentos. É por este motivo que buscamos evidenciar que o diário ficcional localiza-se em uma outra instância discursiva (RAOUL, 1999) que não se vincula à verdade ou à mentira.

No referencial teórico que utilizamos sobre a presença do diário no romance, percebemos que esse impasse entre diário e diário ficcional não ocupa muito a discussão das análises porque os autores optaram pelo estudo e uso do termo romance-diário, mas inevitavelmente se referem ao diário da realidade empírica como modelo para a ficção. Nesta pesquisa, embora o termo romance-diário pudesse ser aplicado, já que os romances analisados são totalmente estruturados em forma de diário, utilizamos expressivamente o termo diário ficcional porque compreendemos que o diário, como técnica/estratégia da narrativa, pode estar presente não apenas no romance, mas também em outros gêneros literários.

Durante o desenvolvimento da pesquisa, ficou evidente também que estudar a escrita diarística no romance brasileiro, contemporâneo ou não, deve levar em consideração a evolução histórica e as transformações do gênero diário, juntamente com a concepção de escrita íntima e verdadeira que o acompanhou durante longo tempo (e ainda acompanha no senso comum). Historicamente, localizamos o surgimento do diário misturado às anotações comerciais e domésticas, para depois se tornar um espaço de escrita da intimidade. Ao longo dos séculos, a forma do gênero transformou-se até chegar às possibilidades que encontramos na atualidade e

considerando a publicação expressiva de diários reais. A própria natureza não engessada do diário possibilitou – e possibilitará – diversas transformações para a escrita diarística.

Nesse embate entre caracterizar um diário como real e outro como ficcional, parece-nos que a reflexão de Bakhtin (2011) sobre gêneros primários e secundários é bastante importante nesse contexto, pois compreendemos que o diário, um gênero primário, passa por uma estilização e melhor elaboração quando é inserido em um outro gênero, como o romance. Esse diário estilizado torna-se, então, um gênero secundário com um processo de elaboração formal para se tornar uma estratégia da ficção. Claramente, poderíamos ser questionados: o diário em vias de ser publicado também não pode passar por esse processo de elaboração e revisão? A resposta pode ser positiva, mas ainda assim é importante considerar que, geralmente, a publicação dos diários reais leva em conta o propósito de mostrar um (ou mais) dos eus possíveis do diarista, os momentos marcantes de sua vida; essa possibilidade de “olhar pelo buraco da fechadura” e perscrutar as impressões desse diarista acerca de determinados acontecimentos que também estão necessariamente vinculados à realidade empírica. Ainda assim, nos parece problemático dizer que esse diário em vias de publicação poderia passar por um processo de estilização, que a nosso ver é diferente de uma revisão editorial.

Nos três primeiros capítulos da tese, apresentamos questões relativas aos aspectos formais e/ou temáticos que estão diretamente ligados à escritura dos diários que encontramos nos romances analisados, no intuito de identificar e avaliar a relação indissolúvel entre forma e conteúdo, isto é, quais as relações são estabelecidas entre eles. Na análise do romance de João Ubaldo Ribeiro, a narração suspeita, as agressões ao leitor e o contexto ditatorial estão intrinsecamente conectadas à forma do diário. O ex-padre ateu parodia o gênero quando apresenta o porquê da escolha de nomear seus escritos como um diário, mas, principalmente, quando se aproveita do *status* de veracidade, atribuído a esse gênero pelo senso comum, para narrar sua história e agredir o leitor para que não desconfie do seu “relato sincero e autêntico”. As agressões desferidas ao narratário representam a natureza vingativa do narrador desde a morte de sua mãe, com o assassinato dos irmãos e do pai, e também como torturador do regime militar. A escrita do diário, atravessada pela violência tanto no conteúdo quanto na enunciação das sentenças, é a materialização dessa face do ex-padre. A história contada é igualmente violenta em relação ao modo como o narrador enuncia a narrativa.

Em *Diário da queda*, a discussão sobre a memória foi crucial, pois é justamente esse aspecto temático que viabiliza e impulsiona o narrador laubiano a escrever um diário, tanto em relação à memória individual (queda de João) quanto à memória coletiva (shoá), juntamente com o avô que está conectado a essas duas memórias como sobrevivente de Auschwitz. A

escrita dos registros diarísticos passa a ser uma espécie de tradição dos homens dessa família: o avô registra para construir outro futuro possível depois dos campos de concentração; o pai escrever para resistir ao Alzheimer e evitar que suas lembranças o abandonem bruscamente; e o filho para refletir sobre a queda de João e transmitir ao filho sua própria história (individual e coletiva). Neste romance de Michel Laub, o diário só existe em função da memória, do desejo de verbalizá-la, guardá-la e transmiti-la. O avô do narrador inaugura essa atividade de escrita na família e as duas gerações seguintes continuam a praticá-la, com a possibilidade de que o nascituro também a realize.

Igualmente, no romance *Quarenta dias* a velhice e o deslocamento de Alice são a substância que motiva a escrita diarística da narrativa. Na obra, fica evidente o modo como a sociedade lida com o envelhecimento do ser humano (na realidade empírica e na ficção), a tutela e o silenciamento que são direcionados aos velhos, mas também os atos de rebeldia: Alice retoma as rédeas de sua vida e parte para as ruas de uma cidade desconhecida para aprender sobre esse espaço, para conhecer as pessoas diversas que habitam nele e para conhecer a si própria. A própria história da busca por Cícero Araújo dá existência ao diário de Alice, tendo em vista que é a partir dessa procura que a narradora pode mudar os rumos de suas andanças e conhecer outras partes e pessoas da cidade, cujas histórias são relatadas em seus registros. O modo como Alice usa o diário como uma fenda para a escrita de si está diretamente conectado à velhice e o silenciamento imposto pela filha (e que a narradora aceita tacitamente, num primeiro momento).

A partir disso, entendemos que estudar o diário ficcional sem considerar o estudo dessas substâncias que motivam a escrita diarística é realizar uma análise que desconsidera a relação entre forma e conteúdo. Em todos os três romances, o início do diário, as funções da escrita diarística e o encerramento dos registros (além de vários outros aspectos que observamos) estão conectados com as histórias enunciadas pelos narradores e narradora, isto é, há uma correspondência interna entre forma e conteúdo. Inclusive, isso colaborou para as novas funções da escrita diarística que propomos na análise dos dois primeiros romances.

Em relação às atipicidades que observamos em relação à escrita diarística, vimos que o vínculo com a memória é uma das características mais transgressoras desses diários, considerando que a teoria sobre esse tipo de escrita considera que o momento de escrita próxima aos eventos registrados tem fundamental importância para a construção do diário. Espera-se, inutilmente, que o diarista relate os eventos próximo ao momento em que aconteceram para evitar um apoio à memória, como se fosse possível escrever sem esse recurso. Nos três casos, a memória amalgama-se ao diário para construir as narrativas enunciadas pelos narradores e

narradora. Como são diários que narram eventos distantes do momento da escrita, são diários-memórias, uma forma híbrida, uma espécie comum de diários ficcionais.

As características incomuns que observamos representam, em alguma medida, manifestações opostas ao que se espera de uma escrita diarística: uma escrita secreta da intimidade que é reservada apenas ao diarista e que não admite reescrita. Considerando o ano de publicação das teorias que apresentamos nesta tese, é flagrante a necessidade de atualização das perspectivas teóricas que se ocupam dessa temática. Ao menos para relativizar determinadas questões como essa ideia de uma escrita secreta, considerando a crescente publicação de diários.

Além dessa atipicidade de caráter mais amplo, destacamos também aspectos atípicos particulares em cada um dos três romances. Em relação ao *Diário do farol*, apontamos que, na sociedade, é comum a compreensão de que o diário atua como um documento, um portador da verdade. Então, o ex-padre, em sua paródia do gênero, chama a atenção do leitor com o uso da forma diarística para tentar demonstrar a veracidade de seu relato, ao mesmo tempo em que percebemos os tropeços de seu discurso. O estatuto de verdade é uma estratégia de enganação do leitor (tanto o narratário quanto o empírico). Ademais, isso dá origem à função da escrita diarística que propomos: a manipulação.

No romance de Michel Laub, a característica divergente mais flagrante é o uso do diário como transmissão memorial, como escrita que não está destinada apenas aquele que escreve. Os registros diarísticos do narrador laubiano, desde o princípio, são pensados como meio de comunicar ao filho as memórias individuais e coletivas. Em seguida, no romance de Maria Valéria Rezende, discutimos o uso do diário para a reelaboração das memórias de Alice: a partir das anotações realizadas nos papéis diversos que encontrou pela rua, a narradora reconstrói a memória a partir do diário, dá-lhe uma outra feição, inclusive com a inserção de epígrafes em cada um dos registros. Nos três casos vemos uma espécie de embate formal entre narrador/narradora e forma literária: o diário tomado como verdade para atuar como estratégia de enganação do leitor; o diário como transmissão de memórias; e o diário que admite reescrita. Nesses três exemplos há uma confrontação e transgressão de questões que são caras à teoria sobre a escrita diarística, principalmente em relação à ausência da data.

No princípio, nossa hipótese partiu do questionamento sobre a imprescindibilidade da data na composição do diário, bem como das atipicidades que observamos nos três romances analisados. Após as análises, chegamos à conclusão de que a data não pode carregar a essência da escrita diarística porque esse tipo de escrita não é elaborado apenas a partir desse elemento estrutural mais elementar. Assim como todo gênero do discurso, o diário possui uma estrutura

composicional, conteúdo temático e estilo que o caracterizam em conjunto. A data pode ser vista como uma fiscal da regularidade da escrita do diário e sua ausência é uma espécie de afronta ao próprio sentido do gênero, considerando que não se pode verificar a frequência dos registros. Se pensarmos que o diário pode abranger uma variedade de outros gêneros textuais, por exemplo, não se pode dizer que sua escrita se atenha apenas ao registro regular do cotidiano. Como ele é livre de formas, sua plasticidade admite, assim como o romance, variações diversas de composição.

De modo geral, entendemos que não se pode engessar ou criar categorias estanques e homogêneas para classificar dois gêneros – o romance e o diário – que são, por natureza, plásticos. A absorção do diário pelo romance potencializa as possibilidades de composição desses dois gêneros, faz com que suas fronteiras sejam ainda mais borradas. Nos três romances analisados, percebemos uma mescla de características dos textos diarísticos, epistolares e memorialísticos. A estrutura dos registros, a fragmentação provocada pelos assuntos diversos e a consciência de escrever esses registros estão relacionadas ao diário; a destinação a um tu, mais ou menos definido, relativa à carta; e a narração de eventos distantes do momento da escrita como um traço do texto memorialista. *Diário do farol*, *Diário da queda* e *Quarenta dias* são obras que se constituem a partir do hibridismo dessas formas que citamos, as quais são acolhidas pelo romance.

A força do romance, um gênero em devir (BAKHTIN, 2010), somada ao diário, que é igualmente plástico e admite outros gêneros, tem potencial para diversificar constantemente esses dois gêneros. Não se trata de dizer eles perderam suas especificidades ou que qualquer texto pode ser um diário. Por meio de uma análise acurada, é possível identificar os códigos linguísticos que compõem esses gêneros e os caracterizam. Nesse contexto, o hibridismo possibilita a evolução e a desestabilização das formas engessadas.

Embora no início de seu trabalho Lorna Martens (2009) conceba uma definição de romance-diário que ela chama de provisória – feito que também é realizado por Valérie Raoul (1999) e Trevor Field (1989) –, ela admite que são características ideais desse gênero, mas também que os contornos são borrados assim como em qualquer gênero. Essa crítica literária alinha-se expressivamente aos estudos bakhtinianos (2010; 2011) sobre essas questões, pois é complicado querer engessar um gênero considerando que todos eles são relativamente estáveis. Nesse contexto, mais complexa ainda é a tentativa de engessar o romance, um gênero em devir, plástico e cuja ossatura não está estabelecida. Field (1989), Martens (2009) e Raoul (1999) esmeraram-se para tentar definir o romance-diário a partir de um conjunto de romances, mas

sempre há aqueles que são transgressores da norma, insubmissos diante dos mecanismos que tentam homogeneizá-los, como aqueles que estudamos nesta pesquisa.

A partir das discussões realizadas, entendemos que esta tese apresenta uma contribuição teórico-crítica para a teoria do romance, especialmente a bakhtiniana, quando refletimos sobre a força de criação proveniente da junção entre romance e diário: dois gêneros plásticos sem estrutura engessada, sem um formato pré-definido. Juntas, essas duas formas podem conceber possibilidades quase inesgotáveis de obras literárias, considerando que admitem estilizações diversas e inserções de outros gêneros textuais, os quais transportam suas peculiaridades estilísticas e estruturais para a linguagem desse texto literário.

Além disso, esta pesquisa também contribui para repensar e ressignificar alguns aspectos da teoria sobre a escrita diarística, especialmente aquelas que utilizamos como arcabouço teórico para esta tese. A partir da teoria bakhtiniana sobre os gêneros do discurso, nossa discussão questiona e desestabiliza aspectos que já haviam sido sedimentados em relação ao diário, principalmente sobre a inscrição da data como princípio básico para a existência desse gênero. Em nossas discussões, especialmente no quarto capítulo, vimos que a constituição do diário leva em consideração diversos outros aspectos de estilo, conteúdo temático e estrutura composicional, de modo que a data não pode ser o único elemento responsável por determinar se um texto é um diário ou não. Uma mera sequência de datas não pode ser o requisito principal para a existência desse gênero.

Por fim, ressaltamos que nossa pesquisa colabora para estabelecer a escrita diarística como uma das estratégias narrativas que integram o rol das tendências da prosa brasileira contemporânea. A partir de nossos estudos, identificamos uma tradição dessa escrita a partir da existência de diversas obras literárias, especialmente romances, que utilizam o diário como uma técnica da ficção. Desde os anos 1970 observamos uma proliferação da utilização da escrita diarística como estratégia narrativa, que se torna mais expressiva na literatura mais recente, após os anos 2000, com a produção de várias obras literárias com a presença total ou parcial de diários, e com interstícios de publicação mais curtos do que aqueles observados nos anos 1970-1990.

REFERÊNCIAS

a) literárias

ANJOS, Cyro dos. *O amanuense Belmiro*. 16. ed. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2001.

ANJOS, Cyro dos. *Abdias*. 6. ed. São Paulo: Globo, 2008.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

CARDOSO, Luiz Cláudio. *Diário de Berê*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

CARRASCOZA, João Anzanello. *Caderno de um ausente*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CARRASCOZA, João Anzanello. *Diário das coincidências: crônicas do acaso e histórias reais*. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2016.

CARVALHO, Campos de. *A lua vem da Ásia*. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

FONSECA, Rubem. *Diário de um fescenino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GÓGOL, Nikolai. Diário de um louco. In: GÓGOL, Nikolai. *O capote e outras histórias*. Trad. Paulo Bezerra. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

HATOUM, Milton. *A noite da espera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. (*O lugar mais sombrio*, 1).

HATOUM, Milton. *Pontos de fuga*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. (*O lugar mais sombrio*, 2).

HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2005.

LAUB, Michel. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LAUB, Michel. *A maçã envenenada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LAUB, Michel. *O tribunal da quinta-feira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LISBOA, Adriana. *Azul corvo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

MIERLING, Rô. *Diário de uma escrava*. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2016.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

REZENDE, Maria Valéria. *Quarenta dias*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

REZENDE, Maria Valéria. *Outros cantos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Diário do farol*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1999.

SUSSEKIND, Carlos. *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VIDAL, Paloma. *Mar azul*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

YOUNG, Fernanda. *O efeito Urano*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

b) teórico-críticas

ADORNO, Theodor Wiesengrund. Educação após Auschwitz. In: ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Educação e emancipação*. 4. ed. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. A testemunha. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARENDT, Hannah. Pós-escrito. In: ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 6. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BARCELLOS, Sérgio da Silva. A escrita diarística como estratégia narrativa. In: BARCELLOS, Sérgio da Silva. *Armadilhas para a narrativa*. Estratégias narrativas em dois romances de Carlos Sussekind. 2004. 146 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

BARCELLOS, Sergio da Silva. *Escritas do eu, refúgio do outro: identidade e alteridade na escrita diarística*. 2009. 263f. Tese (Doutorado em Letras) Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ, 2009a.

BARCELLOS, Sergio. Diários pessoais: isolamento ou convivência? *Revista Literatura em Debate*, Frederico Westphalen – RS, v. 4, n. 5, p. 64-80, jul./dez., 2009b.

BARTHES, Roland. Deliberação. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

BECHARA, Evanildo. *Dicionário da Língua Portuguesa Evanildo Bechara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa-Portugal: Artes e Letras/Arcádia, 1980.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte-MG: FAPEMIG, 2013.

BRAUNSTEIN, Philippe. Abordagens da intimidade nos séculos XIV-XV. In: DUBY, Georges (Org.). *História da vida privada 2: da Europa feudal à Renascença*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARGO, Flávio Pereira. Diário, ensaio ou romance? A ficção como artifício em Diário de um fescenino, de Rubem Fonseca. In: CAMARGO, Flávio Pereira; CARDOSO, João Batista (Orgs.). *Estudos de ficção brasileira contemporânea: produção, recepção e crítica*. São Paulo: Fonte Editorial, 2014.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Trad. Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2016.

CASTILLA DEL PINO, Carlos. Teoría de la intimidad. *Revista de Occidente*. Madrid-Espanha, n. 182-183, p. 15-30, jul./ago., 1996.

CECCANTINI, João Luís C. T. Brava gente brasileira. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *João Ubaldo Ribeiro*, nº 7. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

CHAUÍ, Marilena de Souza. Apresentação: os trabalhos da memória. In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CHIARELLI, Stefania. O gosto de areia na boca – sobre *Diário da queda*, de Michel Laub. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma. (Orgs.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CUCHE, Denys. Cultura e identidade. In: CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Trad. Viviane Ribeiro. 2. ed. São Paulo: EDUSC, 2002. p. 175-202.

CULLER, Jonathan. Narrativa. In: CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo-SP: Editora Horizonte / Rio de Janeiro-RJ: Editora da Uerj, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina; Leal, Virgínia Maria Vasconcelos. Apresentação. In: DALCASTAGNÈ, Regina; Leal, Virgínia Maria Vasconcelos. *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre-RS: Zouk, 2015.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.

ECO, Umberto. Bosques possíveis. In: ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FARIA, Zênia de. Apresentação. In: KRYSINSKI, Vladimir. Sobre algumas genealogias e formas do hibridismo nas literaturas do século XX. Tradução e apresentação de Zênia de Faria. *Revista Criação & Crítica*, n. 9, p. 230-241, nov. 2012.

FARIA, Zênia de. A metaficção revisitada: uma introdução (BIS). In: CAMARGO, Flávio Pereira; FRANCA, Vanessa Gomes; FARIA, Zênia de. (Orgs.). *Ensaio sobre literatura e metaficção*. Goiânia: Editora da Imprensa Universitária, 2018.

FIELD, Trevor. *Form and Function in the Diary Novel*. London: Macmillan Press, 1989.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado? In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apresentação. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2009.

GENETTE, Gérard. Cinco tipos de transtextualidade, dentre os quais a hipertextualidade. Trad. Luciene Guimarães. In: GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga et al. Belo Horizonte-MG: Edições Viva Voz, 2010.

GENETTE, Gérard. Discurso da narrativa – Ensaio de método. In: GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Trad. Ana Alencar. 1. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas*. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, Milão-Itália, n. 2, p. 199-221, 2012.

GIRARD, Alain. *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2006.

HESS, Remi. Momento do diário e diário dos momentos. Trad. Sandra Soares. In: SOUZA, Elizeu Clementino de. ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. (Orgs.). *Tempos, narrativas e ficções: a invenção de si*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

HUYSEN, Andreas. Passados presentes: mídia, política, amnésia. In: HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Trad. Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. New York/London: Methuen, 1984.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

KRYSINSKI, Vladimir. Sobre algumas genealogias e formas do hibridismo nas literaturas do século XX. Tradução e apresentação de Zênia de Faria. *Revista Criação & Crítica*, n. 9, p. 230-241, nov. 2012.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2010.

MACIEL, Sheila Dias. As múltiplas representações do diário íntimo. In: OLIVEIRA, Decir Pedro de. (Org.). *O livro da concentração: o lingüístico e o literário*. Campo Grande-MS: Editora UFMS, 2006.

MACIEL, Nahima. Ganhadora do Jabuti fala sobre "coisas invisíveis" em suas obras. *Correio Braziliense*, Brasília-DF, 30/11/2015. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2015/11/30/interna_diversao_arte,508562/ganhadora-do-premio-jabuti-maria-valeria-rezende-fala-sobre-sua-obra.shtml. Acesso em: 03/10/2021

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

MARTENS, Lorna. *The diary novel*. New York: Cambridge University Press, 2009.

MORAES, Ricardo Gaiotto de. A paixão de Clara e Alice: resistência e desejo no romance *Quarenta Dias* (Maria Valéria Rezende, 2014) e no melodrama *Aquarius* (Kléber Mendonça Filho, 2016). *Revista AdMIRA. Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales*. Sevilla-Espanha, nº 5, p. 121-134, 2017.

MORENO, Naiara Alberti. *Aprendizado da culpa: caminhos da formação nos romances de Michel Laub*. 2019. 202f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), Araraquara-SP, 2019.

NEVES, Ana Lúcia Maria de Souza; MELO, Bruno Santos. A representação da velhice em ‘Quarenta dias’, de Maria Valéria Rezende. *Revista Letras Raras*, Campina Grande-PB, v. 7, n. 1, p. 122-147, 2018.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. O Mulherio das Letras. *Revista de Letras Norte@mentos*, Sinop-MT, v. 11, n. 25, p. 47-61, junho, 2018.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. Um novo retrato do Brasil no romance ‘Quarenta dias’, de Maria Valéria Rezende. *Olho d’água*, São José do Rio Preto, v. 11, n. 1, p. 193-208, jan./jun., 2019.

OLIVIERI-GODET, Rita. *Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro*. Trad. Rita Olivieri-Godet e Regina Salgado Campos. São Paulo: Hucitec; Feira de Santana, BA: UEFS Ed.; Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.

OMMUNDSEN, Wenche. *Metafictions? Reflexivity in contemporary texts*. National Library of Australia, 1993.

PIACESKI, Daiana Patrícia Follman Pasquim. Maria Valéria Rezende: colorindo invisíveis por meio da literatura. *Revista Crioula*, São Paulo-SP, nº 24, p. 250-267, 2019.

PICARD, Hans Rudolf. El diario como género entre lo íntimo y lo público. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. v. IV, 1981, p. 115-122.

PIGLIA, Ricardo. Novela y utopía. In: PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.

RAOUL, Valérie. *Le journal fictif dans le roman français*. Traduit de l’anglais par Anne Scott. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

RESENDE, Beatriz Vieira; DAVID, Nismária Alves. A cidade e a escrita do corpo em *Quarenta dias*. *Contexto*, Vitória-ES, nº 30, p. 6-30, 2016.

RIBEIRO, Renata Rocha. O diário e seus desdobramentos em *O herói do nosso tempo* e *A rainha dos cárceres da Grécia*. *REVELLI*, Inhumas-GO, v. 1, n. 2, p. 162-168, 2009.

RIBEIRO, Renata Rocha. “A realidade obedecia a uma outra escala”: realismo afetivo em *Azul corvo*, de Adriana Lisboa. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro-RJ, v. 21, n. 1, p. 111-133, jan./abr., 2019.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, Rejane Cristina. Trauma, memória e latência em *Diário da queda*, de Michel Laub. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Coimbra-PT, n. 26, p. 118–134, jul./dez., 2016.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão. A literatura do trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

SILVA JUNIOR, Cloves. Novela ou romance? A construção da narrativa contemporânea Opisanie Świata na era da multiplicidade. *Letrônica*, Porto Alegre-RS, v. 10, n. 1, p. 383-394, jan./jun., 2017.

SILVA JUNIOR, Cloves; XAVIER, Luiz Gustavo Osório; RIBEIRO, Renata Rocha. Diário, memória e ditadura em dois romances de Milton Hatoum. *Miscelânea*, Assis-SP, v. 28, p. 169-192, 2020.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London: Routledge, 1985.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. Trad. Tomaz Tadeu Silva. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2014.