

A AUTORIA E O GESTO DA ESCRITA EM ALGUNS MOMENTOS DA LITERATURA BRASILEIRA

AUTHORSHIP AND THE GESTURE OF WRITING IN SOME MOMENTS OF BRAZILIAN LITERATURE

Mônica Gama¹

Resumo: A autoria enquanto fenômeno histórico é construída por estratégias internas e externas ao texto literário. Ao ser tematizada no interior da narrativa enquanto gesto em ação, a autoria ficcional encena as expectativas e modelos em circulação, funcionando como ajuste ou confirmação de ideias acerca da produção literária. Neste artigo, recuperamos alguns momentos da literatura brasileira em que o narrador é o autor suposto e discorre, portanto, sobre o processo de composição do livro que estamos lendo. Do início do século XX, retomamos *Recordações do escrivão Isaiás Caminha* (1909), de Lima Barreto, *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, e *O amanuense Belmiro* (1937), de Cyro dos Anjos; como marco para a literatura contemporânea, examinamos o romance *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago; e, por fim, investigamos dois romances de autoria feminina, *Azul e dura* (2002), de Beatriz Bracher, e *Nada a dizer* (2010), de Elvira Vigna. Mais que narrativas em primeira pessoa, a maioria dessas obras traz a forma do diário ficcional, encenando, então, o gesto de escrita relacionado a questões como sinceridade, intimidade e espontaneidade.

Palavras-chave: representação da autoria; romance; diário.

Abstract: Authorship, as a historical phenomenon, is built through strategies within and without of the literary text. By becoming theme within the narrative as a gesture in action, the fictional authorship stages the expectations and models in circulation, serving as adjustment or confirmation of certain ideas about literally production. In this article, we will retrieve moments of Brazilian literature in which the narrator is the supposed author and therefore discourses about the process of creating the book we currently read. From the beginning of the twentieth century, we examine *Recordações do Escrivão*

¹ Professora de Teoria da Literatura e Literatura Brasileira no Departamento de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP): <monica.gama@ufop.edu.br>.

Isaías Caminha (1909), by Lima Barreto, *São Bernardo* (1934), by Graciliano Ramos, and *O Amanuense Belmiro* (1937), by Cyro dos Anjos; as a pivotal point for contemporary literature, we examine the novel *Em Liberdade* (1981), by Silviano Santiago; and, finally, we investigate two novels written by women, *Azul e Dura* (2002), by Beatriz Bracher, and *Nada a Dizer* (2010), by Elvira Vigna. Beyond narratives in first person, most of these works bring the shape of the fictional journal, therefore staging the writing gesture related to matters such as sincerity, intimacy and spontaneity.

Keywords: Authorship representation; romance; journal.

Tornar-se um autor é um empreendimento laborioso. É preciso um investimento particular do escritor para distinguir-se enquanto produtor literário, exibindo traços que o tornam singular, único, diverso e, portanto, imprescindível para que tal configuração discursiva e simbólica possa ser repetida. Essa configuração, no entanto, é histórica: a associação entre obra e autor se deu de formas variadas. Se a obra romântica, por exemplo, foi associada à imagem do autor inspirado, antes houve a produção de textos que não eram associados necessariamente a um produtor; na modernidade, por sua vez, há autores que se esforçam para atrelar suas imagens ao intenso trabalho formal.

Nathalie Heinich (2000) distingue dois regimes de produção literária, o regime de comunidade, aplicado entre a Idade Média e o século clássico, e o regime de singularidade, que se inicia pouco antes do século XVIII. No regime de singularidade, o artista se torna sinônimo de criador, e a obra de criação, original; a assinatura se torna individualização e atribuição de trabalho (p. 263). Está em jogo, nessa dinâmica, a transformação do nome próprio em assinatura, pois no horizonte daquele que se engaja em escrever literatura estaria ser reconhecido por um estilo particular.

No século XIX, acentua-se o processo de individuação do estilo com a sacralização do escritor, a autonomização da literatura, a redefinição da originalidade e a biografização da experiência estética, colocando-se em cena uma nova forma de representação do escritor. José-Luis Diaz (2007) estudou essa reprodução das cenografias autorais a partir de Balzac, mostrando como sua época foi fundamental para entender, por exemplo, como a centralidade dos jornais, que reproduziam imagens e textos sobre autores, auxiliou a sacralização e a multiplicação de imagens autorais, em um complexo processo de construção de um imaginário referente à autoria.²

² Entre os diversos imaginários românticos acerca do escritor, Diaz (2007) distingue as seguintes cenografias autorais: melancolia, responsabilidade, fantasia e desencantamento.

A imagem autoral, dispositivo identitário, tem um estatuto virtual – não se trata da verdade da cópia, mas da reduplicação: “se ver como um outro, em um espelho que simplifica seus traços. A imagem é então seu duplo ofertado como garantia ao leitor (identificação de um sujeito produtor da obra de arte), facilmente consumível pelo imaginário social” (DIAZ, 2007, p. 45), mas é igualmente a “figura” desenhada em traços gerais. Cada nova imagem de escritor é um novo espaço cenográfico que se redefine; a imagem do autor não é só uma fachada social, pois ela mostra uma identidade para o outro e para si mesmo.

A intimidade, o privado e a espontaneidade dos sentimentos passam a ganhar centralidade na literatura, não só como produto, enquanto representação, mas engendrando o que entendemos como regime literário. A ascensão do romance, intimamente ligada ao desenvolvimento do individualismo, configura-se em uma sociedade que cinde as esferas públicas e privadas, mas que passa a tematizar a vida íntima e a subjetividade.

Como bem mostrou Ian Watt (1990), muitos romances do século XVIII e XIX lançavam mão da ficção de manuscritos encontrados – diários e cartas – a fim de criar uma ideia de proximidade entre leitor e escritor, visto que nesse tipo de escrita há um pacto de intimidade, sustentado por uma liberação da palavra quanto às obrigações sociais e aos artifícios da escrita literária. Há um primado de verdade em torno da escrita íntima que se opõe ao descrédito da palavra sociabilizada.

Esse recurso não deixou de ser acionado desde então, mas parece-nos que a guinada subjetiva, com a intensificação da literatura testemunhal, por exemplo, tem impactado a literatura brasileira contemporânea com uma multiplicação do uso do escritor ficcional. O que esse retorno diz sobre a concepção de autoria em curso? Para refletir sobre essa questão, proponho a retomada de alguns momentos da literatura brasileira em que vemos a tematização da autoria e do gesto da escrita.

ASSUMIR A ESCRITA COMO EMPRESA DO FRACASSO

Entre as muitas ficções de narradores-autores que afirmam ter escrito o livro que estamos lendo, não foi incomum a afirmação, logo ao início do romance, de que a empreitada não contava com talentos literários prévios. A paternidade desses não autores poderia ser identificada com o célebre caso de Brás Cubas que nega ter sido um autor que morreu (autor-

-defunto), sendo na verdade alguém que se define pela morte antes que pela autoria (defunto-autor) (ASSIS, 1992).

Em *Recordações do escritor Isaiás Caminha*, Lima Barreto (1917, p. XII) constrói um autor-suposto que pede perdão aos leitores, já no prefácio, pela “pobreza” de sua narração, o que se explica pelo fato de que não se trata “propriamente um literato” e de que não teve “tenção fazer obra d’arte”: “não me inscrevi nos registros da livraria Garnier, do Rio, nunca vesti casaca e os grandes jornais da Capital ainda não me aclamaram como tal – o que de sobra, me parece, são motivos bastantes sérios, para desculparem a minha falta de estilo e capacidade literária”.³ A ironia é evidente, pois revela que a autoria está associada a certo pertencimento a um círculo de sociabilidade que atestaria o estilo e a capacidade literária. Em outro momento, já no interior da narrativa, e não mais no prefácio, Isaiás critica também o que se concebe por literatura e autoria nos jornais:

Quem sabe se ele me não vai saindo um puro falatório?! Eu não sou literato, detesto com toda a paixão essa espécie de animal. O que observei neles, no tempo em que estive na redação do *O Globo*, foi o bastante para não os amar, nem os imitar. São em geral de uma lastimável limitação de ideias, cheios de fórmulas, de receitas, só capazes de colher fatos detalhados e impotentes para generalizar, curvados aos fortes e às ideias vencedoras, e antigas, adstritos a um infantil fetichismo do estilo e guiados por conceitos obsoletos e um pueril e errôneo critério de beleza (BARRETO, 1917, p. 81).

Também em suas crônicas lemos um Lima Barreto que exige uma libertação da literatura nacional de amarras formais e de uma política de apadrinhamento, exigindo a autonomização da literatura e dos autores. Daí ser tão fácil ver sua imagem autoral nesse autor-suposto. Mas, se a narrativa de Isaiás é pontuada por essa dificuldade e por uma negação do literário, deve-se compreendê-la como parte de uma cenografia autoral, segundo a qual ele insere sua prática em uma biblioteca imaginária:

³ O narrador conta que está escrevendo sua própria história porque lera um artigo que avaliava haver uma inevitabilidade na trajetória de jovens negros: quando interessantes na infância, acabavam mostrando-se medíocres na vida adulta. Isaiás pretendia então contar sua vida para mostrar como se tornara um homem de sucesso, o que contrariava a avaliação racista do articulista. No entanto, avalia, já nesse prefácio, que suas memórias provaram o ponto de vista do racista, não porque ele tivesse razão no motivo, mas porque, ainda que esteja muito bem situado economicamente, viu sua subjetividade ser massacrada pelo meio social, tornando-se medíocre para ser aceito.

Se me esforço por fazê-lo literário é para que ele possa ser lido, pois quero falar das minhas dores e, dos meus sofrimentos ao espírito geral e no seu interesse, como a linguagem acessível a ele. [...] Não nego que para isso tenha procurado modelos e normas. Procurei-os, confesso; e, agora mesmo, ao alcance das mãos, tenho os autores que mais amo. Estão ali *O Crime e o castigo* de Dostoievsky, um volume dos *Contos* de Voltaire, *A Guerra e a paz* de Tolstói, o *Rouge et Noir* de Stendhal, a *Cousine Bette* de Balzac, a *Education Sentimentale* de Flaubert, o *Antéchrist* de Renan, o Eça; na estante, sob as minhas vistas, tenho o Taine, o Bouglé, o Riblot e outros autores de literatura propriamente, ou não. Confesso que os leio, que os estudo, que procuro descobrir nos grandes romancistas o segredo de fazer (BARRETO, 1917, p. 81).

Divergindo do que anuncia no prefácio, Isaías revela a qual tipo de autor gostaria de ver seu nome associado: ao elencar suas leituras, confirma – ou melhor, confessa – sob quais pilares constrói sua narrativa, já que não leu tais nomes apenas como leitor apaixonado, mas sim como autor que busca aprender a técnica com os “grandes romancistas”. A conclusão dessa passagem, contudo, retira a produção literária desse debate artístico para recolocar o embate público quanto à violência do racismo que destruiu as ambições do jovem Isaías:

Mas, não é a ambição literária que me move o procurar esse dom misterioso para animar e fazer viver estas pálidas “Recordações”. Com elas, queria modificar a opinião dos meus concidadãos, obrigá-los a pensar de outro modo, a não se encherem de hostilidade e má vontade quando encontrarem na vida um rapaz como eu e com os desejos que tinha há dez anos passados. Tento mostrar que são legítimos e, se não merecedores de apoio, pelos meios dignos de indiferença (BARRETO, 1917, p. 81).

Ainda que revele seus estudos para a composição do relato, Isaías não deixa de pontuar uma função social para sua obra. Tal função, no entanto, não é modesta – mudar pensamentos, comover, alterar sensibilidades. Sabemos que ele compreende a literatura como uma forma eficaz de alcançar esse objetivo, pois parafraseia Taine, para quem, segundo ele, “a obra d’arte tem por fim dizer aquilo que os simples factos não dizem” (BARRETO, 1917, p. XI). Compreendendo sua fatura como uma espécie de estética negativa, avalia que a obra pode valer pelo que nela poderia haver de qualidade caso encontrasse um bom autor:

Estou no sexto capítulo e ainda não me preocupei em fazê-la [a obra] pública, anunciar e arranjar um bom recebimento dos detentores da opinião nacional. Que ela tenha a sorte que merecer, mas que possa também, amanhã ou daqui a séculos, despertar um escritor mais hábil que a refaça e que diga o que não pude nem soube dizer (BARRETO, 1917, p. 83).

Não nos parece que se trata aqui apenas de uma nota de falsa modéstia, mas de uma avaliação (bem acertada) quanto à permanência dos motivos de composição da obra. Retomar tais recordações e prever que essa ordem social ainda permanecerá, quiçá por séculos, vai causando impactos no autor-suposto:

E não é só isso: envergonho-me por esta ou aquela passagem em que me acho, em que me dispo em frente de desconhecidos, como uma mulher pública... Sofro assim de tantos modos, por causa desta obra, que julgo que esse mal estar, com que às vezes acordo, vem d'ela, unicamente d'ela. Quero abandoná-la; mas não posso absolutamente. De manhã, ao almoço, na coletoria, na botica, jantando, banhando-me, só penso nela. À noite, quando todos em casa se vão recolhendo, insensivelmente aproximo-me da mesa e escrevo furiosamente (BARRETO, 1917, p. 82).

Por mais de uma vez, no romance, Isaías confirma esse mal-estar promovido pela obra que está escrevendo, o que, novamente, o afasta da identidade de um simples escrivão, como quer se identificar, e o aproxima de toda uma cenografia autoral moderna relativa ao autor que é impactado por sua própria criação.

Outro autor que sempre afirmou em suas crônicas o valor da literatura feita a partir da experiência, da paisagem e das relações sociais vivenciadas foi Graciliano Ramos, sendo esse um dos motivos de suas muitas críticas a outros escritores que, na década de 1930, elogiavam um certo distanciamento do real. Nessa ficcionalização do fazer literário vemos uma complexa teia de exibição da autoria.

Na ficção, Graciliano Ramos (1965) tematiza a autoria desde o seu primeiro livro, *Caetés*, no qual João Valério, narrador que ambiciona se tornar literato, tece uma crítica ao ambiente intelectual. Sem querer abraçar o mundo do comércio, ele pretende escrever um livro sobre os índios caetés, que ocupavam historicamente a região de Palmeira dos Índios, sem, no entanto, saber muito sobre eles:

Também aventurar-me a fabricar um romance histórico sem conhecer história! Os meus caetés não têm verossimilhança, porque deles apenas sei que existiram, andavam nus e comiam gente. Li, na escola primária, uns carapetões interessantes no Gonçalves Dias e no Alencar, mas já esqueci tudo. [...] Corrige os erros, pus um enfeite a mais na barriga de um caboclo, cortei dois advérbios [...]. Caciques. Que entendia eu de caciques? Melhor seria compor uma novela em que arrumasse Padre Atanásio, o Dr. Liberato, Nicolau Varejão, o Pinheiro, D. Engrácia. Mas como achar enredo, dispor as personagens, dar-lhes vida? Decididamente não tinha habilidade para a empresa: por mais que

me esforçasse, só conseguiria garatujar uma narrativa embaciada e amorfa (RAMOS, 1965, p. 85).

Ironia à visão romântica-nacionalista de uma literatura valorizada por falar sobre a gênese da nação, mas que não pode dar o conhecimento necessário para a redação de uma ficção sobre indígenas no século XX; o próprio narrador percebe que seria melhor compor algo sobre os que o cercavam, mas lhe faltaria, de qualquer forma, a capacidade técnica para isso.

O escritor mais famoso de Graciliano Ramos (1995) é Paulo Honório, autor-suposto de *São Bernardo*, o qual conhece muito bem o que quer narrar, sua própria história, mas decide contratar alguém para fazê-lo, afinal poderia ser patrão até para isso. A cena de abertura do romance é famosa pela ideia de fatura do narrador, pois Paulo Honório narra como se decidiu pela composição a partir da “divisão do trabalho”, contratando pessoas que pudessem contribuir com cada aspecto do que ele entendia por literatura. Ele mesmo, no projeto inicial, iria contribuir com “o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas” (p. 5) e colocaria seu nome na capa. Porém, a ideia é frustrada, já que o contratado para a composição literária entrega um texto que não é reconhecido por quem o encomenda.

A justificativa do escritor-fantasma revela um dos modelos de literatura vigentes na época: “A literatura é a literatura, seu Paulo. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia” (RAMOS, 1995, p. 7). Diante da urgência do que precisava ser narrado – sua própria trajetória e, sobretudo, o percurso junto a Madalena –, Paulo Honório toma para si a empreitada: “valendo-me dos meus próprios recursos e sem indagar se isto me traz qualquer vantagem, direta ou indireta [...]. Há fatos que eu não revelaria, cara a cara, a ninguém. Vou narrá-los porque a obra será publicada com pseudônimo. [...] Tenciono contar a minha história” (p. 8).

Caso Paulo Honório pagasse para outros escreverem sua história e ele ajudasse apenas com o que acredita que de fato domina (plano, saberes sobre agricultura e pecuária), seu nome figuraria na capa. No entanto, diante da situação em que só pode contar com seus próprios recursos – o que é tomado por ele como falta de habilidade literária –, a narrativa irá a público sob pseudônimo, ocorrendo uma inversão quanto à

responsabilidade da obra. Só ao final do romance chegamos a saber como foi que ele se decidiu pela empreitada da escrita:

Faz dois anos que Madalena morreu, dois anos difíceis. E quando os amigos deixaram de vir discutir política, isto se tornou insuportável. Foi aí que me surgiu a ideia esquisita de, com o auxílio de pessoas mais entendidas que eu, compor esta história. A ideia gorou, o que já declarei. Há cerca de quatro meses, porém, enquanto escrevia a certo sujeito de Minas, recusando um negócio confuso de porcos e gado zebu, ouvi um grito de coruja e sobressaltei-me.
[...]

De repente voltou-me a ideia de construir o livro [...] e, depois de vacilar um instante, porque nem sabia começar a tarefa, redigi um capítulo.

Desde então procuro descascar fatos [...]. Às vezes entro pela noite, passo tempo sem fim acordando lembranças. Outras vezes não me ajeito com esta ocupação nova (RAMOS, 1995, p. 183).

Acordar lembranças, resultado da solidão, e empreender a escrita, ainda que com poucos recursos, são atividades que o ajudam a encher a casa novamente. Importante notar aí a ausência dos amigos que iam para sua casa a fim de “discutir política”. A escrita é também uma maneira de continuar a discussão política, pois reorganiza memórias, e saberes, pondo em ação uma sensibilidade que passa a se conhecer por meio justamente dessa ação de registro criativo.

Lembremos aqui que a “partilha do sensível” – uma distribuição e redistribuição “dos espaços e dos tempos, dos lugares e das identidades, da palavra e do ruído, do visível e do invisível” (RANCIÈRE, 2009, p. 2) – é reconfigurada pela atividade política:

[...] ela introduz no cenário comum objetos e sujeitos novos; ela torna visível o que estava invisível; ela torna audíveis como seres dotados de palavra aqueles que apenas eram ouvidos como animais ruidosos.

A expressão “política da literatura” implica, portanto, que a literatura intervém enquanto literatura na decupagem dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, da palavra e do ruído. Ela intervém dentro da relação entre as práticas das formas de visibilidade e dos modos de dizer que recortam um ou vários mundos comuns (RANCIÈRE, 2009, p. 2).

Intervindo nos modos de dizer sua própria história, a empreitada de Paulo Honório – assim como a de Isaías Caminha – passa por uma dificuldade de articulação e apresentação do conteúdo:

Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis.

Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes.

De resto isto vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo o caminho dá na venda (RAMOS, 1995, p. 8).

Ao representar essa incompetência de produção segundo um código compreendido como literário, supor-se incapaz de mensurar a importância dos conteúdos, inábil com o leitor que não seja o “matuto”, tendo que escrever sobre muito mais que “rudimentos de agricultura e pecuária” (RAMOS, 1995, p. 8), Paulo Honório, nessa atitude de reivindicar para si o direito de escrever sobre a própria vida, encena uma concepção de literatura enquanto regime particular de identificação da arte de escrever, assim como das formas de tornar visíveis essas práticas de escrita e os modos de compreendê-las. Essa reivindicação intervém na partilha do sensível:

[...] que define o mundo que habitamos: a maneira pela qual o mundo nos é visível, pela qual este visível se deixa dizer e as capacidades e incapacidades que se manifestam nisso. É a partir disso que se torna possível pensar a política da literatura “como tal”: seu modo de intervenção na decupagem dos objetos que formam um mundo comum, dos sujeitos que o povoam e dos poderes que eles têm para vê-lo, nomeá-lo e sobre ele agir (RANCIÈRE, 2009, p. 4).

No jogo entre o autor-real, Graciliano Ramos, e o autor-suposto, Paulo Honório, a política da literatura vai sendo desenhada em torno das questões relativas à escrita da experiência, expondo o processo de afirmação da partilha do sensível, que permite dar visibilidade aos interditos e aos modos de leitura. Nesse sentido, é o leitor quem deverá compreender como literatura o que lê: “as pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem” (RAMOS, 1995, p. 9).

A relação entre escrita e experiência é tematizada por esse autor suposto durante o romance. Ainda que ele afirme que não pretende “bancar escritor”, admite que opera intervenções no observado para narrar o essencial:

Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel. Houve suspensões, repetições, mal-entendidos, incongruências naturais de quando a gente fala sem pensar que aquilo vai ser lido. Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras. [...] Cortei igualmente, na cópia, numerosas tolices ditas por mim e por D. Glória. [...] É o processo que adoto: extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço (RAMOS, 1995, p. 77).

O romance é o resultado da extração, da decupagem. Paulo Honório, conforme avança na escrita, vai comentando seu método de composição – reproduzir e suprimir resultam da avaliação sobre o que é ou não “bagaço”. Há um fracasso de início – contratar alguém para compor sua história – que vai sendo superado, com a dificuldade de extração e registro, conforme enfrenta certos dilemas das recordações.

A RECORDAÇÃO – “CADA VEZ MAIS ROMANCE”

Empenhar-se na escrita expondo-a como um fracasso de expressão literária é confirmar um certo pacto de verdade e de espontaneidade. Essa proposta de escrita e leitura ganha ainda mais o aspecto de intimidade quando o gesto de escrita diz respeito não apenas ao livro que estamos lendo, mas também ao gênero escolhido: o romance, formado pela ficção de cartas ou diários, institui para o leitor mais que um pressuposto de espontaneidade, compondo um pacto do segredo, de não rascunho, em um texto em que se propõe a dizer tudo, a nada esconder.

O autor suposto criado por Cyro dos Anjos (1979) em seu primeiro romance, *O amanuense Belmiro*, pretendia escrever memórias a fim de revisitar sua vida no interior rural de Minas Gerais, porém o diário se impõe como forma, pois o escritor vê o presente se insinuando sob o passado, desestabilizando-o:

Há três ou quatro semanas não tenho tocado nestas notas senão ligeiramente, para acrescentar uma ou outra linha a esta ou àquela página. [...] Vejo que, sob disfarces cavilosos, o presente vai se insinuando nestes apontamentos e em minha sensibilidade, e que o passado apenas aparece aqui e ali, em evocações ligeiras, suscitadas por sons, aromas ou cores que recordam coisas de uma época morta. [...]

Não farei violência a mim mesmo, e estas notas devem refletir meus sentimentos em toda a sua espontaneidade. Já que as seduções do atual me detêm e desviam, não insistirei teimosamente na exumação dos tempos idos. E estas páginas se tornarão, então, contemporâneas, embora isso exprima o malogro de um plano (ANJOS, 1979, pp. 21-22).

Seguir o plano inicial, organizando as notas para transformá-las em narrativa, seria violentar a expressão de uma verdade interior. As notas não estão, contudo, salvas do risco de estilização ou do impacto da imaginação criadora, visto que ele mesmo avalia que “a literatura das emoções é feita a frio, e a memória ou a imaginação é que reproduz ou cria as cenas passionais”, o que torna inútil “o socorro do bom senso ou da análise nas horas em que vivi a perseguir uma imagem que teria um

terço de realidade e dois de fábula” (ANJOS, 1979, p. 23). As notas vão se tornando o “centro de interesse” de sua vida, interrompendo o projeto inicial:

Eu não renunciara ainda ao projeto de um livro de memórias e me consumia em tentativas, repelindo as solicitações de um presente que se insinuava, sob mil formas, no meu espírito e disputava lugar às imagens do passado. Depois, o caderno toma a feição de Diário e nele passo a expor fatos, impressões, ingênuos pensamentos, loucas fantasias (ANJOS, 1979, p. 171).

O presente se insinua, subjuga o projeto inicial e acaba por se impor, mostrando a força da escrita de si, capaz de expandir o sujeito que se inscreve. Seguir empenhando-se na escrita de memórias revela-se de fato um tipo de violência contra si, numa espécie de guerra pessoal, da qual não pode desertar, mas que o consome; e em uma disputa entre imagens do presente e do passado – em outro momento da narrativa, ele fala que se surpreendeu que o presente “pudesse vir dominar-me o espírito” (ANJOS, 1979, p. 70).

Paulo Honório e Isaías Caminha apostam na notação das recordações a fim de compreender sua trajetória. Belmiro Borba, assim como Isaías, tem as ferramentas para escrever suas memórias – mas tem, sobretudo, a posição social que lhe permite escolher (aqui em caminho oposto ao de Isaías, que abriu mão do sonho de ser autor) entre as “letras agrícolas” e as letras “nada rendosas”, voltadas ao ficcional, andando “na companhia de literatos”, pondo-se “a sofrer imaginárias inquietações” (ANJOS, 1979, p. 11) e relações amorosas que resultam em sonetos.

Assim como Isaías Caminha, que se vê reduzido a escrivão, repetidor de fórmulas e enunciação alheia, renunciando à posição de autor (seria como um escrivão-autor, algo já anunciado no título, afinal trata-se de recordações de um escrivão), Belmiro Borba é o amanuense para quem nada de extraordinário ocorre na vida. Quanto às diferenças de personalidade, sua vida de homem de gabinete é aceita com certa conformação – o que se explica obviamente também pelo fato de ser um Borba, homem branco, herdeiro de uma decadente família de homens que vivem até os oitenta anos, o que, portanto, coloca o narrador na metade de sua trajetória rumo a não se sabe onde.

Belmiro aceita a vida de amanuense, atividade também voltada à escrita e enunciação do outro, mas a literatura acompanha-o como projeto, ainda que indefinido, retratando-se como um escritor grávido de literatura:

Sim, vago leitor, sinto-me grávido, ao cabo, não de nove meses, mas de trinta e oito anos. E isso é razão suficiente. Posta de parte a modéstia, sou um amanuense complicado, meio cínico, meio lírico, e a vida fecundou-me a seu modo, fazendo-me conceber qualquer coisa que já me está mexendo no ventre e reclama autonomia no espaço. Ai de nós, gestantes (ANJOS, 1979, p. 14).

Fecundado pela vida, sabe que vai parir algo. Na continuação da autorreflexão, porém, essa fertilidade mostrou-se infrutífera, ao menos de literatura de fato:

O melhor seria vivermos sem livro, mas o homem não é dono de seu ventre [...]. Jandira acredita que não foi reservado a mim deixar à posteridade qualquer importante mensagem. Deve ter razão: se cá dentro deste peito celibatário tem havido coisas épicas, um Belmiro (que costuma assobiar operetas) insinua que as epopeias de um amanuense encontram seu lugar justo é dentro da cesta. Este mesmo Belmiro sofisticado foi quem matou dois outros livros, no decurso de dez últimos anos. Um, no terceiro capítulo, e outro na décima linha da segunda página. Enterrei-os no fundo do quintal, como se enterravam os anjinhos sem batismo, em Vila Caraíbas. Sobre a cova brotou uma bananeira (ANJOS, 1979, pp. 14-15).

Confirmando o mau presságio de Jandira, seus filhos, livros abortados, revelam a alternância espiritual do celibatário com desejos épicos. Daí o novo empreendimento, mais ajustado à personalidade sem brilho heroico: “gostaria apenas de reviver o pequeno mundo caraibano, que hoje avulta a meus olhos. Minha vida parou, e desde muito me volto para o passado, perseguindo imagens fugitivas de um tempo que se foi. Procurando-o procurarei a mim próprio” (ANJOS, 1979, p. 15). A nova gravidez, assim, não gerou um livro voltado aos grandes gêneros, rende-se, na verdade, a um dos mais diminuídos na escala de valores literários, o diário. Daí repetir-se também nessa ficção da autoria uma certa ideia de malogro:

Se, acaso, publicar um dia este caderno de confidências íntimas, perdoem-me os leitores as anotações de caráter muito pessoal que forem encontrando e que certamente não lhes interessarão. Quem escreve um Diário (afinal, estou escrevendo um...) não se pode furtar à sua própria contemplação. É um narcisismo a que ninguém escapa (ANJOS, 1979, p. 55).

A cumplicidade com os leitores não se dá só no compartilhamento de uma intimidade. Na verdade, acusa-se a forma diário pelo confinamento do livro em torno do autor, *afinal*, não poderia, sendo fiel à demanda da escrita de si, fugir da autocontemplação e do narcisismo. Ademais, outro problema se coloca para o narrador-escritor: não se trata de um homem de ação, ao contrário, ele avalia que sua “vida tem sido insignificante”

(ANJOS, 1979, p. 17). Assim, também há aqui um vislumbre não do fracasso da técnica, mas de algo como uma falha existencial que distorce o projeto inicial, o qual, por sua vez, revela-se em outra sorte de expressividade:

Não se trata, aqui, de romance. É um registro nostálgico, um memorial desconchavado. Tal circunstância nada altera, porém, a situação. Na verdade, dentro do nosso espírito as recordações se transformam em romance, e os fatos, logo consumados, ganham outro contorno, são acrescidos de mil acessórios que lhes atribuímos, passam a desenrolar-se num plano especial, sempre que os evocamos, tornando-se, enfim, romance, cada vez mais romance. Romance trágico, bufo, ou sem nenhum sentido, conforme cada um de nós, monstros imaginativos, é trágico, é cômico, é absurdo (ANJOS, 1979, p. 71).

A evocação é essa voz de outrora que, quando ouvida novamente, pode vir carregada de outra melodia. O sujeito da recordação percebe que mesmo a recordação ganha nova feição de acordo com o presente, que submete tudo ao seu crivo. Escrever sobre si é escrever sobre o presente, ainda que de uma vida *insignificante*. O diário, enquanto gesto atento a tais regiões, passa a ser uma dimensão importante da experiência: “Este caderno, onde alinhio episódios, impressões, sentimentos e vagas ideias, tornou-se, a meus olhos, a própria vida, tanto se acha embebido de tudo o que de mim provém e constitui a parte mais íntima de minha substância” (ANJOS, 1979, p. 74).

Ser um amanuense em sua vida externa, ser um autor em sua vida íntima. Em ambas, uma vida em torno de cadernos, de personagens que se colocam diante de si com exigências, como ele percebe um pouco antes da passagem citada anteriormente: “estive refletindo, esta tarde, em que, no romance, como na vida, os personagens é que se nos impõem. A razão está com Monsieur Gide: eles nascem e crescem por si, procuram o autor, insinuam-se-lhe no espírito” (ANJOS, 1979, p. 71). Mostrando-se atenta ao campo literário europeu, a cenografia autoral construída ganha o apelo de Gide, autor famoso, entre outros aspectos, pela investigação psicológica e intimista. A autoria, segundo essa perspectiva, é um tipo de empreendimento subjugado por tais imposições: a recordação, as personagens, o presente, a matéria firmam-se para quem escreve. No embate com a anotação cotidiana, autorreflexiva, essas imposições encontram soluções estilísticas melhores ou piores, o que angustia o autor: “Em todo este esboço de livro, um problemático leitor futuro sentirá os abalos que tais desnivelamentos determinam” (ANJOS, 1979, pp. 73-74).

Um movimento se evidencia para ele: ao enfrentar o fracasso do projeto inicial, espraia-se na reflexão sobre sua subjetividade; dito de outra forma, ao pensar na mudança de rumo do projeto livro, ele mergulha em “profundas regiões caraibanas” do seu “espírito”, regiões por vezes “remotas e metafísicas” (ANJOS, 1979, p. 74). Se o caderno vai se tornando sua própria vida, haveria interesse em publicá-lo? Como transformar essa nova forma encontrada para sua escrita em livro?

Não é senão por isso que fugiria a publicá-lo, perguntando-me a mim próprio, se acaso oferece espetáculo de interesse para quem quer que seja. Não excluo a hipótese de que alguma âme soeur (e deve havê-la, neste vasto mundo), possa comprazer-se e contemplar-se na leitura dele, mas não se imprime um livro para uma ou duas almas irmãs, e temo que não as encontre em maior número (ANJOS, 1979, p. 74).

Aqueles poucos leitores previstos por Stendhal, já diminuídos por Machado de Assis, seriam ainda mais diminutos para esse espetáculo da vida interior de Belmiro. Para cada imagem de autor-suposto, uma imagem de público leitor. O temor de Belmiro quanto à possível inviabilidade do livro diante da falta de leitores interessados encontra-se, no entanto, com a certeza acerca da matéria escolhida:

Publique-o ou não, terei de dar-me como sou. Tais desnivelamentos é que compõem minha vida e lhe sustentam o equilíbrio. A um Belmiro patético, que se expande, enorme, na atmosfera caraibana – contemplando a devassidão de suas paisagens – sempre sucede um Belmiro sofisticado, que compensa o primeiro e o retifica, ajustando-os aos quadros cotidianos. Chegando à sua toca da Rua Erê, o Belmiro egresso de Caraibas se apalpa, se reajusta e assobia a fantasia do Hino Nacional de Gottschalk (ANJOS, 1979, p. 74).

Sobra em Belmiro o que foi violentado em Isaías: a percepção de si como um escritor que pode lidar com as contradições e complexidades de uma vida aparentemente sem substância romanesca. Veja-se, nesse sentido, uma das passagens mais doloridas de autopercepção de Isaías no romance de Lima Barreto (1917, p. 229):

Desesperava-me o mau emprego dos meus dias, a minha passividade, o abandono dos grandes ideais que alimentara. Não; eu não tinha sabido arrancar da minha natureza o grande homem que desejava ser; abatera-me diante da sociedade; não soubera revelar-me com força, com vontade e grandeza... Sentia bem a desproporção entre o meu destino e os meus primeiros desejos; mas ia.

A desproporção entre destino e desejo paralisa o jovem Isaías, que sabe ser impossível ter uma carreira como a imaginada. Em ambos, há a

avaliação do efeito do livro sobre seus autores. Para Belmiro, escrever o diário torna-se terapêutico: “Encontro uma sorte de libertação em escrever estas páginas, e as aflições do dia se dissipam” (ANJOS, 1979, p. 78); para Isaías, reavivar as recordações vai adoecendo-o:

[...] excitar recordações de sofrimentos, avivar as imagens de que nasceram não é fazer com que, obscura e confusamente, me venham as sensações dolorosas já semimortas? Talvez mesmo seja angústia de escritor, porque vivo cheio de dúvidas, e hesito de dia pra dia em continuar a escrevê-lo (BARRETO, 1917, p. 80).

O DIÁRIO – CADA VEZ MAIS VERDADE

Mais de um diário pode compor um romance. É o caso de *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso (1979), que reúne o registro de dez narradores-personagens, entre eles dois diaristas. Esses registros, manuscritos ficcionais, por vezes comentados por seu suporte e caligrafia, por irrupções de notas que indicariam um processo de edição do que está sendo lido (provindos de um editor-autor ficcional), resultam em 16 capítulos e mostram dois projetos de diários muito diferentes. Betty escreve o diário como documento para memória dos fatos, inscrevendo muito pouco de sua própria vida e mais sobre a família para quem trabalhava; André, o narrador mais presente de todo o romance, é um adolescente que tenta desvendar os segredos familiares acerca de sua mãe, assim como seu desejo incestuoso por ela – o diário é, então, forma de documentação do cotidiano e dessa intensidade de sentimentos. Os dois diários funcionam como testemunhos, documentos que compõem narrativas a serem compreendidas pela costura com os depoimentos dos outros oito narradores. A característica fragmentária das notações é ainda mais acentuada nessa parcialização dos diários, pressupondo um segundo trabalho de edição, pois é o que interessa para a reconstituição de determinados fatos e sensibilidades, e que decide pelo recorte oferecido entre os outros testemunhos.

A literatura contemporânea assiste a uma intensificação da narrativa em primeira pessoa e, nessa parcela, há uma presença muito forte da ficção da escrita e da autoria. Um marco importante dessa produção é o romance *Em liberdade*, de Silviano Santiago (1981). Nesse diário ficcional, temos o escritor Graciliano Ramos fazendo notações íntimas nos primeiros dias após ser libertado da Colônia Correcional da Ilha Grande, no Rio de Janeiro.

Simulando inclusive a presença de marcas manuscritas e rasuras, o diário ficcional de Graciliano Ramos cobre o período de três meses – de 14

de janeiro a 26 de março de 1937. Hospedado na casa do amigo José Lins do Rego, as dificuldades de contar o que viveu encontram a forma do diário, o qual se abre com uma negativa – “Não sinto meu corpo. Não quero senti-lo por enquanto. Só permito a mim existir, hoje, enquanto consistência de palavras” (SANTIAGO, 1981, p. 27) – que justifica a própria escrita do relato:

O único motivo – pelo menos o mais forte – que vejo no momento para poder deitar as minhas frases no papel é que quero não sentir o meu corpo. Quero que todo o meu eu seja – agora e hoje – apenas um emaranhado pesado, denso e consistente de frases. Elas camuflam um corpo dolorido que não quer pensar nas dores sofridas que castigam os sentidos e a memória. Escrevo para não deixar que o meu corpo doente e massacrado exista, prossiga, influa, direcione, convença-me finamente da sua importância e da sua riqueza para mim (SANTIAGO, 1981, p. 28).

No diário construímos um corpo simbólico, que nos torna visíveis na página, em uma espécie de desdobramento. Esse Graciliano, recém-libertado e, portanto, com o recém-conquistado poder sobre o próprio corpo, nega-o pela escrita. Precisa do outro, de papel e palavras, externo, que ajuda na camuflagem do sujeito de carne e osso. Abrindo mão da função organizadora de romancista, o autor-suposto confirma o desejo de inacabamento que está na composição em aberto do diário:

Abandonar a ficção e adentrar-me pelo diário íntimo, deixando que o livro não seja construído pelo argumento ou pela psicologia dos personagens, mas pelos próprios caminhos imprevisíveis de uma vida vivida. Na ficção, o livro é organizado pelo romancista. No diário, toda e qualquer organização pode ser delegada ao leitor. Ele que se vire se quiser fazer sentido com as frases ou com o enredo (SANTIAGO, 1994, p. 22).

O autor-suposto de *Em liberdade* é especial, porque tem uma representação prévia nos leitores. Trata-se de Graciliano Ramos, autor de *Vidas secas* e São Bernardo. O pacto de leitura é complexo, o leitor sabe que se trata de uma ficção, mas não deixa de remeter o que lê às ficções assinadas pelo autor alagoano – Silviano Santiago é o outro autor real, ainda que em primeiro grau. Um terceiro autor se junta ao jogo de espelhos: Claudio Manuel da Costa. A partir de um sonho com o poeta mineiro, também preso, Graciliano Ramos projeta uma ficção histórica, registrando no diário os caminhos percorridos para o desenvolvimento do texto literário. A premissa de Graciliano é a mesma de Silviano Santiago: partindo de informações e conhecimentos históricos, quer construir um

personagem Claudio Manuel da Costa por meio da linguagem literária, além de narrar a decisão de assumir a voz do próprio poeta.

Uma coincidência entre todos os romances abordados até aqui é a presença repressora do Estado – cujo monopólio da violência garante, na prática, a manutenção de uma estrutura desigual para com sujeitos sociais particulares, especialmente racializados e pobres – e o papel desempenhado pela literatura e pela cultura nesse contexto. Em um dos momentos mais dolorosos da narrativa de Isaías, ele é preso sem motivo, mas, por ser um jovem negro, não consegue convencer o delegado de que é um estudante. O delegado então usa alguns versinhos como forma de atestar se o rapaz estava ou não falando a verdade, humilhando-o por não reconhecer a autoria de poemas, em versos declamados aleatoriamente, como se fossem adivinhas. Belmiro Borba é preso por acharem que estava envolvido com os anarquistas, mas, depois de seu diário ser lido, o delegado passa acreditar que alguém envolvido em um caso de amor platônico e com uma vida tão desinteressante não seria perigoso. Paulo Honório aprende a ler na prisão com uma Bíblia protestante – simbolicamente o substrato para a identidade de proprietário que assume a partir de então (a ponto de o livro receber o nome da fazenda, e não o seu, revelando o papel da propriedade para seu relato). Na ficção de Silviano Santiago, aparece o próprio Graciliano Ramos após a prisão pela ditadura de Vargas.

Também tematizando esse impacto opressivo do Estado brasileiro, estamos assistindo à publicação da trilogia *O lugar mais sombrio*, de Milton Hatoum (2017, 2019), com a narrativa composta por cartas e diários, em um enredo sobre a ditadura militar no Brasil. Em uma espécie de romance de formação, Martim vai se construindo, inclusive politicamente. Após ser preso por um evento acidental, é visto com desconfiança somente por ser estudante e tem o rascunho de carta para a mãe que trazia consigo lido pelo delegado.

Mostrando bem a desigualdade de tratamento e o que se considera ou não crime, o romance *Azul e dura*, de Beatriz Bracher (2010), aborda a narrativa de alguém que se culpa por uma morte e, no depoimento na delegacia, assiste a toda uma exibição de um arsenal de violência institucionalizada, voltada à proteção da elite nacional. O delegado esbraveja contra os direitos humanos e acredita estar diante de alguém que corrobora suas ideias. Mariana, a narradora-escritora, descreve toda a cena na delegacia como sendo um momento de perda de si, da razão, transformando-se na personagem que o delegado imagina que seja, a

Madame do Sr. Vicente, mas acentuando todos os traços para irritar o delegado. Ela constrói para si uma personagem que recupera “as madames da novela, as falas ancestrais, minha avó vociferando contra a maldita princesa Isabel que acabou com o chicote, chamando empregada de *la domestique*” (BRACHER, 2010, p. 77). A personagem faz uma caricatura de quem deveria, para protegê-la, estar empenhado em desmontar o circo armado.

Ainda que a construção dessa personagem dialogue com a prática ficcional da narradora, o que também nos interessa, não desenvolveremos essa questão agora. Voltemos ao nosso fio condutor, a expressão da autoria. Mariana viaja levando uma mala com livros lidos, cadernose papéis em uma pasta azul e rígida, a fim de tentar, por meio da leitura de suas anotações, apossar-se de suas próprias memórias. Esposa e mãe constantemente em crise – “atacada por lembranças, muitas delas sem formas, sequer palavras” (BRACHER, 2010, p. 15) –, ela tem, nesse retiro espacial e temporal, o objetivo de demarcar essa presença de si: “eu ainda estou aqui, tenho que estar. É da decomposição da primeira pessoa do singular que falo” (p. 14).

Essa decomposição tem muitos inícios, conforme veremos na narrativa, mas o evento de ignição diz respeito às consequências de um acidente de trânsito. Mariana atropelou e matou uma criança com necessidades especiais. Não foi, contudo, responsabilizada: é esse momento de percepção de uma rede de privilégios em torno da posição social do marido que promove uma revolta na narradora. Ao invés de se sentir protegida, ela percebe que está em jogo um silenciamento e o auge de um apagamento de si – “Lembrei de mim, chorei por mim, pelo que não existiu, não prosseguiu. Existiu e prosseguiu, percebo escrevendo” (BRACHER, 2010, p. 40). Não é, contudo, por causa do acidente de fato, mas pelo processo de dissolução de sua identidade: “Esse não deve ser o relato sobre o acidente e o processo que veio depois. Preciso entender quem era quando entrei no processo, para descobrir por que fui tão incapaz e me machuquei a ponto de não me reconhecer mais nesse corpo magro que vejo gordo, flácido” (p. 19). A autorreflexão que o processo de escrita proporciona vai revelando motivos e perspectivas, auxiliando em um processo de recomposição da identidade de Mariana:

Sei que preciso relatar o processo, seu meio e seu fim. Percebo que é um dos motivos da escrita, percebo agora. Havia, quando comecei a escrever, sem que eu soubesse, havia o desejo de ser absolvida, de morrer com a consciência limpa,

em dia com os homens. Precisava explicar por escrito, assim como fizeram Luiz, o promotor e o juiz. Para unir o meu texto ao dos homens, escrevo.

[...]

Estou aflita, preciso me mexer, alongar a coluna, as pernas. Sinto comichões atrás dos joelhos, escrevo, paro, ando, bebo vodca. [...] O mundo é tão presente que fico tonta. Penso o mundo como cenário, mas lá fora há vida no chão, nas paredes, nos panos, nos esquiadores. Parece-me agora que o mundo muda mais que eu.

As coisas existem vivas, não as tornamos vivas, ao contrário. Talvez. Preciso lembrar do que acontecia fora de mim, preciso saber do que acontece agora. Escrever o fora deve me ajudar (BRACHER, 2010, pp. 111-112).

A autora ficcional vai para a escrita de si, produzida em diversos tempos, para entender melhor sua interioridade, mas acaba compreendendo, na produção do texto que estamos lendo, que lhe falta ir para o mundo. É esse lugar de privilégio de alguém que pôde se reservar e se distanciar do mundo, mas que, ao mesmo tempo, percebe que o que se apresenta como privilégio material é uma gaiola dourada, pois sua persona fora reduzida ao papel de esposa e mãe, personagem secundária de um enredo protagonizado por um homem rico e poderoso.

Em relação aos romances comentados até aqui, *Azul e dura* se distingue porque Mariana, diferentemente dos demais autores supostos, encena não apenas a escrita do texto que estamos lendo, mas o impacto – sobre si mesma – da leitura de sua escrita íntima produzida em diferentes tempos.

Cabe ainda apontar que o romance se apresenta em três partes (intituladas “Começo”, “Segunda semana” e “Fecho”). Nas duas primeiras, divididas em capítulos, temos a narrativa em primeira pessoa sobre essas recordações traumáticas que vão sendo reorganizadas com o acesso aos diários, projetos de contos, anotações em geral; na segunda parte, temos um diário dos sete dias de uma viagem em curso.

A leitura dos manuscritos vai revelando a genealogia dessa personalidade abalada:

A escuridão já baixava naquele tempo também. E, como agora, recolhida, eu escrevia. E, como agora, não inventava personagens, apenas trocava os nomes. Tiro de uma pasta com elásticos ressecados, do ventre da azul e dura, de uma pasta etiquetada – Ficção – várias tentativas de contos. Em quase todos eles, uma mulher deprimida. Há muitas passagens sobre armários, marceneiros, toalhas dobradas de acordo com suas cores. Curiosa obsessão. Abro os diários da mesma época e lá estão novamente os armários, ou a revolta contra eles (BRACHER, 2010, p. 60).

Se os documentos podem dar mostras de tais obsessões e pontos de encontro de violências sociais, agarrar-se a essas narrativas é um perigo, pois ilude quanto à capacidade de explicação e exteriorização – “A ordem cronológica não monta um sentido. Não foram os fatos que me trouxeram para cá, e sim a maneira como fui encaixando-os dentro de mim. A rigidez caótica de minhas lembranças. Talvez essa desordem pétrea seja exatamente o que traz a necessidade de terminar” (BRACHER, 2010, pp. 52-53).

A escrita é âncora, mas também uma bússola quebrada. Pode ajudar a encontrar um ponto fixo, mas ele pode apontar para o rumo errado. Essa instabilidade é ainda mais acentuada com o impacto dos remédios, da bebida e da falta de alimentação.

Remédios facilitam a vida mas não a escrita. Reli o que escrevi nessa primeira semana e não me suportei. Reconheci-me, é certo, disso não há dúvida, essa menininha mimada toda nhém-nhém-nhém sou eu mesma, mas é muito chata, meu Deus!

É a escrita feminina no que ela tem de pior. Miúda, subjetiva, vaga. Não se pode segurar nada, o texto escorre molengo, melado, sobram entre os dedos coágulos escuros que não dão tônus algum, apenas nojo (BRACHER, 2010, p. 73).

O que é escrito à noite, é relido com nojo por Mariana ao acordar no dia seguinte. Ao fim, no diário da última semana de estadia nos Alpes, ela, a autora do que lemos, afirma que não quer mais reler quem foi (“Esse tipo de memória fixada na escrita não me interessa mais” – BRACHER, 2010, p. 153) e decide-se por queimar os diários, anotações e versões de contos que trouxera para a viagem:

Eu, esqueleto de mim, vaguei essas três semanas alimentando-me do já mastigado. Reescrevendo-me. [...]. Apenas agora, com diários, pastas, fichas, textos e livros queimados poderia começar a escrever minha história. Livre da escrita. Agora que acabou posso começar, respiro, tenho oxigênio (BRACHER, 2010, p. 161).

Fim de uma escrita íntima para que outra narrativa (um eu mais voltado ao mundo?) possa vingar.

Em outro romance que também tematiza o gesto da escrita, é focalizada a história de um casamento. *Nada a dizer*, de Elvira Vigna (2002), apresenta um diário ficcional singular. Nas duas primeiras entradas, temos o registro de dois dias em um diário escrito em terceira pessoa. A ação se desenvolve em torno de Paulo, um homem prestes a trair a esposa, mais especificamente, desde o momento em que ele acorda,

no dia anterior ao que trai a esposa. Vemos pontuadas algumas posições acerca desse homem prestes a embarcar em uma aventura com a amante: “E, ao falar para si mesmo essa frase, poderia ter achado engraçado: a alma. Seria oportuno, rá, rá, se livrar da alma na véspera. Mas Paulo não era uma pessoa de muitas reflexões” (VIGNA, 2002, p. 4). O marido, foco do diário, é construído como um personagem raso, cujas ações não se fundam em questões existenciais relevantes. Logo no início, descreve-se a traição em seu ato sexual de forma direta, em uma composição secamente pornográfica.

É ao final do segundo dia que o narrador distanciado se revela alguém bem próximo aos fatos: “Nem quando chegou em São Paulo e me viu, nem nessa hora eu voltei a existir para ele” (VIGNA, 2002, p. 13). Esse *eu* que surge é a voz da esposa traída que, diante dessa invisibilidade, inicia seu relato como um diário alheio. Tipo de personagem pouco presente na literatura brasileira, quem escreve o relato de *Nada a dizer* é uma mulher de meia idade, mãe e avó, companheira de muitos anos de Paulo.

A escolha de narrar em forma de diário, mas sem centrar-se no relato de sua própria personalidade é coerente com o trabalho desempenhado pela autora-suposta: ela, o marido e a amante são também colegas de profissão, tradutores, algo simbólico quanto ao fato de estarem sempre falando como um outro, transpondo de uma língua para outra não só palavras, mas modos de existência.

Se em geral temos como justificativa de escrita do diário um desejo de autoconhecimento, neste caso, a autora-suposta de *Nada a dizer* precisa organizar o outro em uma cronologia para compreender-se nessa relação: “Eu queria saber o que eu era para Paulo. Então, tudo o que se referisse ao caso deles, ou a N. em particular, só me serviria se viesse transformado por uma passagem através dele, do que ele pensava ou sentia. Era ele que eu precisava conhecer, porque, eu descobria, não o conhecia” (VIGNA, 2002, p. 51). Importante, nesse sentido, lembrar que apenas os dois maridos são nomeados. A amante é reduzida a N., e a narradora não se nomeia – a escrita de si, voltada ao outro, opera um autoconhecimento por alheamento.

Agora era a hora de, aqui, neste relato que faço principalmente para mim mesma, assumir um papel de detetive. Entregar meus pensamentos para algum modelo masculino, desses entojados, cheios de cacoetes, mas que dominam tudo, tomam a palavra. Um homem, e aqui eu engrossaria minha voz para personificá-lo, sozinha que estou no quarto de hóspedes da minha casa. [...] Ao olhar em torno, afinal me vejo. É isso que sou. Uma hóspede.

E descubro quem eu não sou.

No quarto de hóspedes não engrosso a voz que não emito. Vejo, irônica, muito de longe, esse alguém que arredondaria ficções a serem feitas, como já as fiz tantas. Alguém com lógica, acuidade, racionalidades. Alguém que dissesse claramente quem matou, como matou, quando. Que mentisse. Que não dissesse, não claramente pelo menos, que quem mata sempre sou eu. [...] (VIGNA, 2002, p. 109).

A revelação de si mesma ocorre por negatividade: hóspede na própria casa, olha-se de longe para ver-se como alguém que não faria o papel necessário para arredondar a narrativa. Traduzir-se em uma perspectiva masculina seria uma opção, mas o recurso já está esgotado:

Eu, que mato mesmo quando descrevo a morte como natural, acidental. E mato porque quem conta sempre mata aquilo que originou o conto. Aqui, então, nestas últimas linhas do meu relato, entraria essa voz a levar, a mim e a todos em volta – as pessoas e seus duplos –, até um fim perfeitamente tranquilizador. Seria a voz – que não mais tenho – das soluções dos problemas. Dos problemas reais. E dos inventados – para que fiquem mais fáceis os reais.

Não vai acontecer. Não é mais possível.

Não tenho a menor ideia de como Antônio Carlos morreu. Deixo essa morte assim mesmo, pela metade.

Sem histórias pela primeira vez na vida, estou bem assim (VIGNA, 2002, p. 109).

Nada a dizer, título que poderíamos associar a um acusado de assassinato que não quer se comprometer – o marido – é também a última afirmação da autora do relato: além de não querer se comprometer com a explicação acerca da morte do marido da amante, ela não quer mais criar qualquer outra narrativa a partir do relato. “Nada a dizer” é também a confirmação de uma das principais perdas para essa escritora, a perda da possibilidade de escrever sobre si mesma – daí o diário ser em terceira pessoa:

Mas a lista das perdas era também uma lista de compras. Não eram as histórias e as palavras e as músicas o que eu havia perdido. Eu havia perdido essa minha identidade que formulava, sem cessar, histórias, palavras e músicas a seu próprio respeito. Eu tinha ficado menor, menos interessante. E precisava comprar um olhar com que eu pudesse olhar o mundo, uma voz com que eu pudesse, frágil e firme, falar de mim. Não contar histórias, menos do que isso. Só falar (VIGNA, 2002, p. 103).

A traição não diz respeito ao sexo com outra mulher. É a traição da história de uma relação, de uma narrativa sobre si e sobre o outro, sobre o eu em relação ao outro. O impacto mais devastador é na forma de perceber-se, de narrar-se, daí o “nada a dizer” sobre si. O relato que

lemos é essa voz que pode falar de si, sem construir-se como narrativa, afinal, trata-se de uma escritora tendo que se reinventar como escritora, como voz narrativa. Vale lembrar, nesse sentido, que um de seus projetos literários, recusado, não tem mais uma voz de apoio para defendê-lo.⁴

O diário, gênero em que o sujeito se apropria do tempo ordinário para construir sua própria temporalidade, é a estratégia da narradora que perde a identidade capaz de formular histórias a seu respeito; ao invés de termos um diário que documenta a história de uma personalidade no tempo, lemos o registro da perda e da morte de quem escreve, alguém que precisa matar (ao escrever sobre) o marido, que precisa mirar o seu próprio encolhimento. Dominar esse tempo por meio do diário é transformar em objeto de consumo a história do marido e exteriorizar-se como voz.

ESCREVER PARA SI E PARA O OUTRO

O diário, gênero em que se escreve para si mesmo, fundamenta-se nessa autocomunicação em que se fixa o tempo para se conhecer, se escrevendo e se relendo. O romance que ficcionaliza essa forma de texto autodeterminado encena o gesto da escrita e da construção de si que cria uma sensação de presença no leitor: o texto é fruto da coincidência entre o presente do acontecimento e o da escritura. O leitor aqui se desdobra: somos nós, leitores do romance que se apresenta como escrita íntima; e também é o próprio autor suposto que é o primeiro leitor de suas anotações e é afetado por essas imagens de si.

Essa leitura e releitura de si circunscreve uma limitação quanto à afirmação antiliterária de um tipo de escrita mais imediata e espontânea. Isso porque, mesmo no diário de fato, há no discurso um ato criador do eu: menos que uma instância perfeitamente unificada e simples, pré-existente, quem diz eu faz escolhas que dependem das circunstâncias do discurso daquele que fala. No autoarquivamento, tem já uma edição de nossa vida:

⁴ “Eu podia desejar, por momentos, Paulo morto. Mas quem morria era eu. Magra por não comer, com os cabelos caindo por conta do estresse, olheiras de não dormir, olhos inchados de tanto chorar, eu também não trabalhava. O meu projeto pessoal do livro, recusado logo após o Carnaval, continuava na gaveta ou era mandado a outros eventuais pretendentes, sem empenho, sem carta de apresentação, sem ânimo” (VIGNA, 2002, p. 76).

Mas não arquivamos nossas vidas, não pomos nossas vidas em conserva de qualquer maneira; não guardamos todas as maçãs da nossa cesta pessoal; fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaque a certas passagens (ARTIÈRES, 1998, p. 11).

Ao ler o que fomos, ou melhor, o que registramos sobre o que vivemos e sentimos, reorganizamos sensações, reativamos ou reavaliamos sentimentos e vamos nos criando em resposta a essas percepções. Assim, mesmo no diário de fato estamos recorrendo a estratégias de construção de nós mesmos como identidade a ser lida.

No diário ficcional, essa construção em segundo grau vai criando camadas de complexidade. A presença do íntimo simula o verdadeiro, no entanto, trata-se de um verdadeiro que se apresenta como público, revelando não apenas o privado, mas também o secreto.

Vimos aqui alguns momentos da literatura brasileira em que a autoria é tematizada tanto no comentário ou na presença de personagens que são também escritores, quanto na ficção de autores supostos os quais assinariam as obras que estamos lendo. Nelas, a autoria surge como algo almejado, uma espécie de quimera ou miragem. Passando pela negação da técnica literária ou pela imposição do diário como forma, o fato é que escrever sobre o que se viveu (e já reclamava Isaías: “eu que sofri e pensei e não sei narrar” – BARRETO, 1917, p. 40) demanda todos os recursos da literatura para concluir a impossibilidade expressiva.

REFERÊNCIAS

- ANJOS, Ciro dos. *O amanuense Belmiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979[1937].
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Arquivos Pessoaís. Revista Estudos históricos*, Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <<https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2061>>. Acesso em: jan. 2023.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: *Obra completa*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992[1981].
- BARRETO, Lima. *Recordações do escrívão Isaías Caminha*. Rio de Janeiro: A. de Azevedo & Costa, 1917[1909].
- BRACHER, Beatriz. *Azul e dura*. São Paulo: Editora 34, 2010[2002].
- CARDOSO, Lúcio. *Casa da crônica assassinada*. São Paulo: Círculo do Livro, 1979[1959].

- DIAZ, José-Luis. *L'Écrivain imaginaire – Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris: Honoré Champion, 2007.
- HATOUM, Milton. *A noite da espera – O lugar mais sombrio 1*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- HATOUM, Milton. *Pontos de fuga – O lugar mais sombrio 2*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- HEINICH, N. *Être écrivain – creation et identité*. Paris: La découverte, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RAMOS, Graciliano. *Caetés*. Rio de Janeiro: Livraria Martins Editora, 1965[1933].
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1995[1934].
- SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- VIGNA, Elvira. *Nada a dizer*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Recebido: 15/12/2022

Aceito: 12/4/2023

Publicado: 6/12/2023