

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

**A diarística na literatura para a infância:  
a escrita do eu entre o real e a ficção**

Tese de Doutoramento em Estudos Literários: Literatura para a Infância

Carlos Manuel da Costa Teixeira

Orientadora Professora Doutora Henriqueta Maria Gonçalves



Vila Real, 2018



Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

**A diarística na literatura para a infância:  
a escrita do eu entre o real e a ficção**

Tese de Doutoramento em Estudos Literários: Literatura para a Infância

Carlos Manuel da Costa Teixeira

Tese orientada pela Professora Doutora:  
Henriqueta Maria Gonçalves

Composição do Júri:

Doutor Manuel Luís Tibério, Professor Auxiliar, da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Doutor Carlos Manuel Teixeira Nogueira, Professor Auxiliar, Cátedra José Saramago, Universidade de Vigo

Doutora Henriqueta Maria de Almeida Gonçalves, Professora Catedrática, da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Doutor Fernando José Fraga de Azevedo, Professor Associado Com Agregação, da Universidade do Minho

Doutora Maria Luísa de Castro Soares, Professora Auxiliar Com Agregação, da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Doutora Ana Margarida Corujo Ferreira Lima Ramos, Professora Auxiliar, da Universidade de Aveiro

Doutora Elisa Maria Oliveira Gomes da Torre, Professora Auxiliar, da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Vila Real, 2018



Tese de doutoramento sob a orientação da Professora Doutora Henriqueta Maria Gonçalves, com vista à obtenção do grau de Doutor em Estudos Literários: Literatura para a Infância.



Que tristes os caminhos, se não fora

A presença distante das estrelas

Mário Quintana



À minha mulher e às minhas filhas,  
*estrelas sempre próximas!*

A meus pais,  
*pela alegria do caminho!*



## Agradecimentos:

Quero expressar o meu sincero agradecimento a todos aqueles que, pelo apoio e amizade, contribuíram para este trabalho. Mais explicitamente, não posso deixar de publicamente agradecer:

À Professora Doutora Henriqueta Gonçalves, que me acompanhou pacientemente e, com sabedoria e humanidade, me orientou com rigor e espírito de grande cientificidade e responsabilidade.

À Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, na pessoa do seu Magnífico Reitor, por todo o apoio institucional. Esta é, há muito, a minha universidade, pelo percurso académico e pessoal que nela tenho feito.

Ao Instituto Politécnico de Bragança e, muito particularmente, à Escola Superior de Educação e à sua Direção, pelo constante incentivo.

Ao Departamento de Português da ESE, de modo muito especial às colegas Alexandra Rodrigues e Dina Macias, por terem sido uma presença amiga e cheia de confiança.

À Zulmira e às minhas filhas, Margarida e Inês, porque elas foram realmente as estrelas deste caminho.

Aos meus pais, porque têm a enorme sabedoria daqueles que verdadeiramente amam.

A todos os meus amigos que o são de coração.



## Resumo

O trabalho de investigação que aqui se apresenta – **A diarística na literatura para a infância: a escrita do eu entre o real e a ficção** – tem como objeto de estudo o diário no universo da literatura para a infância.

Trata-se de um trabalho essencialmente perspectivado na linha da teorização genológica, pelo que se problematiza a natureza arquiteitual do universo de textos autobiográficos e, particularmente, diarísticos. Metodologicamente, cruza-se a poética dos textos e a crítica literária: problematiza-se a classificação genológica do diário de autor, dentro de uma perspectiva que entende o campo literário como realidade compósita; reconhecendo a natureza heterógena e cultural da literatura, entendida como sistema aberto e, por isso, em diálogo com outros sistemas sociais e culturais, problematiza-se o “lugar” do diário como género flutuante entre o literário e o não-literário e na sua relação com os géneros autobiográficos; clarifica-se a designação e o universo da literatura para a infância; por se entender que o sistema literário é vivo e que, por isso, se encontra em constante transformação, reflete-se acerca da evolução do diário – de um tempo em que ele era uma prática de escrita pessoal e íntima (semelhante ao diário de autor adulto, com a evidente diferença de o seu autor empírico ser uma criança ou um adolescente/jovem) até à atualidade, momento da emergência e da afirmação literária, cultural e social do diário ficcional, no qual se institui com o leitor um duplo pacto, ficcional e autobiográfico; finalmente, procede-se a uma reflexão, fundada na análise de diversas obras, acerca das propriedades deste diário ficcional, lendo-o como um catalisador de elementos próprios do atual processo de mundialização: nos mundos criados existe uma efetiva aproximação da personagem ao herói pícaro. Os narradores-personagens destes diários manifestam uma desvinculação com o seu tempo e o seu espaço, encontrando na forma humorística uma proposta para ultrapassarem os seus dramas interiores.

**Palavras-Chave:** Diarística; Literatura para a Infância; Genologia textual; Autobiografia.



## **Abstract**

The research work presented here – **The diary in children's literature: the writing of the self between the real and the fiction** – has the diary, in the universe of literature for children and youth, as an object of study.

It is a work that is essentially focused on the theory of literary genres, reason why we expound the architextual nature of autobiographical texts and, particularly, diaristic texts. Methodologically, one crosses the poetics of the texts and the literary criticism: we question the literary genre classification of the author diary, within a perspective that understands the literary field as composite reality; one recognizes the heterogeneous and cultural nature of literature, understood as an open system and, therefore, in dialogue with other social and cultural systems; the "place" of the diary is discussed as a floating genre between the literary and the non-literary and in its relationship with the autobiographical genres; we clarify the designation and universe of children's literature; because it is understood that the literary system is alive and that, therefore, is in constant transformation, we reflect on the evolution of the diary – from a time when it was a practice of personal and intimate writing (similar to the adult author diary, with the evident difference of its empirical author being a child or a teenager / young person) up to the present time, moment of emergence and of literary, cultural and social affirmation of the fictional diary, in which a double pact, fictional and autobiographical, is established with the reader; finally, we make a reflection, based on the analysis of several works, about the properties of this fictional diary, reading it as a catalyst for elements of the current process of globalization: in the created worlds there is an effective approach of the character to the anti-hero. The narrators-characters in these diaries show a disconnection with their time and space, finding in humorous expression a proposition to overcome their inner dramas.

**Keywords:** Diary; Children's literature; Theory of literary genres; Autobiography.



## INDICE

<b>Introdução</b> .....	17
<b>1. Classificação genológica do diário de autor</b> .....	25
1.1. O diário como caso de fronteira e a concepção do campo literário como realidade compósita.....	27
1.1.1. A escrita diarística: entre o discurso histórico e o literário .....	38
1.1.2. A história da escrita diarística. ....	53
1.2. A classificação (definição) genológica de “diário” .....	88
1.2.1. Literatura autobiográfica: autobiografia e diário .....	94
1.2.1.1. (Re)definindo “autobiografia” ou da necessidade de repensar o “pacto autobiográfico” .....	95
1.2.1.2. O diário como gênero da literatura autobiográfica.....	99
1.2.1.3. Diário e correspondência: princípio dialógico e sinceridade. ....	101
1.2.1.4. Diário pessoal e íntimo: a questão da designação .....	106
1.2.2. Características genológicas do diário .....	108
1.2.2.1. O diário como escrita autorreflexiva: o “eu” e a vertigem dos espelhos.....	112
1.2.2.2. Diário: entre a narração e uma aproximação lírica ao mundo.....	129
1.2.2.3. A dimensão espaço-temporal do diário: escrever aqui e agora.....	141
1.2.2.4. O leitor do diário .....	156
<b>2. A literatura para a infância</b> .....	169
2.1. A literatura para a infância e a retórica da intimidade.....	174
2.1.1. Breve excuro sobre o conceito de literatura para a infância.....	179
2.1.2. Uma literatura luminosa sobre a intimidade da criança.....	195
<b>3. O diário na literatura para a infância</b> .....	199
3.1. Diário de e para adolescentes/jovens: delimitação do <i>corpus</i> .....	200
3.2. O processo de ficcionalização do diário .....	208
3.2.1. A adolescência como país do diário: diário e sujeitos em crise.....	210
3.2.2. Diário de/para adolescentes: Porquê e para quê?.....	220
3.2.3. Diários de guerra: Anne Frank, Rutka Laskier e Zlata Filipovic.....	229
3.3. O autor do diário como problema.....	242
3.3.1. Diários não-ficcionais .....	249
3.3.2. Diários ficcionais .....	260
3.4. O narrador-personagem: (re)configurações do mundo adolescente .....	270

3.4.1. A abertura do diário e a questão do estilo: escrita e ilustração do/no diário	273
3.4.2. O narrador-personagem do diário: de herói comprometido à prefiguração do pícaro, passando pelo humor.....	287
3.5. Tempo e espaço no diário ficcional: atemporalidade, mundialização e virtualização dos mundos criados. ....	297
<b>Conclusão</b> .....	309
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	319

## Introdução

O que alimenta a nossa pesquisa é um olhar interrogativo sobre o mundo e os textos/discursos que são-no-mundo e edificam mundos. Na palavra poética de José Tolentino Mendonça, essa atitude institui-se como “uma geografia de perguntas, um intenso tráfico interrogativo” (Mendonça, 2012: 135). É preciso interrogarmo-nos; permanecer espantado perante o mundo; guardar esse olhar inaugural, tantas vezes cantado por Sebastião da Gama. Na nossa multifacetada interação com o mundo (o que, naturalmente, inclui a relação com os outros), temos sido leitores e formador de leitores – pelo menos alimentamos essa esperança de o termos sido. Assim sendo, as leituras que as crianças e os jovens fazem merecem-nos uma particular atenção. Todos sabemos que, nas últimas décadas, o universo de obras da literatura para a infância que é disponibilizado a crianças e jovens aumentou enormemente, de tal forma que hoje, mais do que a quantidade, nos preocupa a qualidade desse universo – Cecília Meireles fala de uma crise da abundância (Meireles, 1984). O “diário” aparece-nos como um dos géneros em que foi, e é, mais notório este aumento de edições para crianças e jovens. De uma existência longamente “subterrânea”, por ter sido secreta, a escrita diarística veio ocupar um espaço de destaque no espaço literário (mesmo nos espaços físicos e virtuais onde as obras literárias são comercializadas). Esta valorização (não diremos súbita, mas seguramente rápida, no que se refere ao processo histórico) compreende-se à luz dos tempos atuais, por serem simultaneamente marcados por uma abertura inaudita do sujeito ao mundo, graças à mundialização da comunicação e da informação, e por uma retração do “eu” sobre si em novas manifestações narcísicas (Lipovetsky, 1989), que impõe a necessidade de falar de si, de se expressar e, em última análise, de se reinventar.

Atentos, e também preocupados, com estas novas dimensões da vida e da literatura, apresentamos aqui um trabalho cujo objeto de estudo é o diário no âmbito da literatura para a infância. Esta escolha coloca-nos num ponto de cruzamento entre a literatura autobiográfica (na qual o género diário se insere) e a literatura para a infância. São, como dissemos, dois campos do literário que têm vindo a merecer uma crescente atenção por parte de todos os atores envolvidos no fenómeno literário – desde autores, a leitores e críticos, passando pelos agentes de edição e divulgação. Além disso, como se sabe, a literatura para a infância institui mecanismos comunicacionais muito específicos em que o papel de vários mediadores – pais, professores e educadores, bibliotecários e animadores de leitura, etc. – é muito relevante (Padrino, 1990).

Escolhendo o diário como objeto de análise, este trabalho funda-se na linha da teorização genológica, problematizando a natureza arquitextual (Genette, 1987) do universo de textos autobiográficos e, particularmente, diarísticos. Evidentemente, a nossa reflexão sobre a (possível) classificação genológica será sempre equacionada a partir da leitura das obras literárias, sabendo sempre que o grande desafio que esta classificação coloca é a sua abertura ao por vir, sendo consciente da (sua) tradição.

Em termos metodológicos, a nossa incursão pelo universo dos diários da literatura para a infância seguirá, portanto, dois caminhos indissociáveis no âmbito dos estudos literários: um é o da poética, o outro é o da crítica literária. O primeiro conduzir-nos-á pela descrição teórica do género, refletindo sobre as suas especificidades e sobre as formas que ele utiliza. O outro – a crítica – efetivar-se-á na leitura interpretativa de diários escritos por e para crianças, adolescentes e jovens que se têm publicado em Portugal nas últimas décadas. Importa realçar a complementaridade destes dois posicionamentos perante os textos e a necessidade de os ler de forma profunda e abrangente. Metaforicamente, poderíamos conceber os dois

referidos caminhos como os dois carris de um caminho-de-ferro: são ambos necessários para que o comboio *literário* avance. Como reconheceu Philippe Lejeune, a busca de uma definição coloca-nos um problema impossível de contornar – é que essa busca nos lança num “cercle vicieux: impossible d’étudier l’objet avant de l’avoir délimité, impossible de le délimiter avant de l’avoir étudié” (Lejeune, 1986: 16). A solução possível é (parece-nos) percorrer de forma concomitante, ou interativa (como hoje está na moda) estas duas vias de trabalho. Assim, a teorização (a poética) vai sendo construída à medida que formos lendo e irá, em simultâneo, iluminando e aprofundando a leitura dos textos diarísticos. Em verdade, todo o trabalho de leitura/análise literária é um caminho em aberto e a abrir (neste sentido o título de Blanchot – *O livro por vir* – é bem elucidativo). A leitura de diários (e a respetiva teorização sobre este género) torna esta verdade mais contundente, dado o seu carácter fragmentário. É a aceitação do fragmentário, elemento essencial da construção de um eu que se vai escrevendo, que nos leva a assumir uma atitude de leitor também ele em construção. A este propósito recorde-se Aguiar e Silva (2010) e o seu alerta para a importância do correto posicionamento do “lugar” do leitor em relação ao texto literário. Nas suas palavras, “o leitor tem de se apropriar do texto – não há outro modo de ler, pese embora aos defensores ortodoxos do método histórico-literário –, mas não pode nem deve expropriar o texto a seu bel-prazer” (Silva, 2010: 183). Entre leitor e texto não pode deixar de haver um compromisso de mútua responsabilidade. Skármeta, que, ao contrário de Hemingway, apreciava as metáforas e o seu poder sugestivo, elucidá-nos com a resposta de Mário ao poeta chileno – “Eu ia como um barco balançando nas suas palavras” (Skármeta, 1986, 1996: 32). A metáfora (aqui a metáfora do barco) abre-nos todo um complexo mundo de rotas de leitura em que a “posição do leitor” assume um plano de primordial importância. “Ir nas palavras” do poeta sugere a partilha de uma apropriação estética do

texto e reaviva a clássica compreensão da leitura como viagem – uma viagem que o leitor, pela graça do texto, partilha com a voz poética / autoral. Acresce que Mário vai “como um barco balançando”; e é aqui que por momentos reteremos a nossa atenção: o leitor é um barco e a sua envergadura não pode deixar de ter influência na navegação a efetuar e na capacidade da distância a percorrer.

A teoria literária (nomeadamente, desde a estética da receção) tem dado destaque à relevância do papel do leitor e dos contratos que este estabelece, ou pode estabelecer, com o texto e com a entidade responsável pela produção do texto. Esta é uma questão muito importante no âmbito da teorização genológica que se ergue à volta da definição dos géneros autobiográficos. Importa realçar que, como no-lo lembrou há anos Schaeffer (1989), todas as classificações sobre os géneros literários se fundam sobre critérios de similitude. Na verdade, já o sabíamos desde Aristóteles. A *Poética* aristotélica, como grande texto fundador da teoria literária, alerta-nos para a relevância da definição genológica – a questão de saber o que é um género literário, que se liga às de saber quais são efetivamente os géneros literários e quais as suas características definidoras, é, em última análise, semelhante à de saber o que é a literatura. Naturalmente, não quer isto dizer que a discussão do literário se possa reduzir à questão genológica – embora tenhamos como seguro que a definição extensional do campo literário se joga, primeiramente e essencialmente, no âmbito da teoria dos géneros. Também é hoje reconhecido pela crítica que a delimitação do campo literário não é redutível a uma definição exata. O campo literário é uma realidade compósita, constituindo-se, por isso, como um universo cujas fronteiras não se podem delimitar com toda a exatidão. O nosso trabalho de reflexão sobre o diário como género textual/literário evidenciará esta problemática.

Reconhecendo que “os géneros discursivos e os textos literários se articulam, na sua produção e na sua receção, com comunidades sociais e

interpretativas” (Silva, 2010: 182), procuraremos percorrer o vasto universo de textos diarísticos, preferencialmente enquadrados no âmbito da literatura para a infância, relacionando-os com outros textos, nomeadamente com aqueles que integram o heterogéneo universo dos géneros autobiográficos.

Procurando sistematizar as problemáticas enunciadas nos parágrafos anteriores, organizaremos o nosso trabalho em três capítulos, de forma a: (i) problematizar a classificação genológica do diário de autor; (ii) clarificar a designação e o universo da literatura para a infância; (iii) assinalar a evolução do diário no âmbito da literatura para a infância, problematizando o processo de ficcionalização que transformou o diário **de** crianças, adolescentes e jovens reais, num diário **para** crianças, adolescentes e jovens, que continuam a ser reais, mas passam à posição de leitores de sujeitos diarísticos ficcionais. É esta transformação que mais nos interessa problematizar e que justifica a opção pelo título do trabalho: “A diarística na literatura para a infância: a escrita do eu entre o real e a ficção”.

Explicitando um pouco mais pormenorizadamente, no primeiro capítulo, intitulado “Classificação genológica do diário de autor”, apresentar-se-á ao leitor um caminho que se iniciará com a problematização das fronteiras que delimitam (ou não) o campo literário, porque o diário é, seguramente, um caso de fronteira entre a literatura e a não-literatura. Esta questão será elucidada com a revisitação do percurso histórico e humano percorrido pela escrita diarística. Daremos relevância, neste primeiro capítulo, às propriedades genológicas do diário, pensando-as, essencialmente, na sua relação com a autobiografia e os géneros autobiográficos. Para fazê-lo, teremos naturalmente de repensar o “pacto autobiográfico” (Lejeune, 1975; 1996) e redesenhar o posicionamento do diário em face a esse pacto e dentro do vasto conjunto de outros géneros textuais, como as memórias, as confissões, o autorretrato, a carta, ou mesmo a agenda. O capítulo terminará com a problematização de características

genológicas individualizadoras do diário, fazendo sobressair a relevância da metáfora do espelho como processo de elucidação do caráter autorreflexivo da escrita diarística. Será também assinalada a problemática à volta do hibridismo genológico, na medida em que a notação diarística tende a ser espontânea e, por conseguinte, carregada de subjetividade (o que a aproxima do modo lírico). A entrada do diário no universo literário lança ainda novos problemas no que se refere à sua relação com o mundo empírico (e à sua dimensão como cronótopo), ao mesmo tempo que se impõe uma reflexão acerca da abertura do diário ao outro-leitor, ultrapassando a clausura criada pelo diário enquanto escrita que um sujeito vai criando para si mesmo (autodestinação).

Depois de uma viagem pelos problemas da escrita autobiográfica e, particularmente, diarística, lançaremos, no segundo capítulo, um olhar pelo universo da literatura para a infância. Esta é hoje reconhecida como uma literatura *per se*, ou seja, como parte do multifacetado sistema literário. Como salientou Zohar Shavit, “a literatura para crianças faz parte da polis” (Shavit, 1983; 2003: 13). A importância que se tem concedido à literatura para a infância faz dela um dos temas mais trabalhados por uma boa parte da crítica contemporânea. Esta literatura, durante séculos minorizada, é hoje, reiteramos a ideia, um elemento reconhecido da “polis”. Dando atenção às dimensões afetiva, estética e educativa das obras que constituem o universo literário preferencialmente destinado à infância, problematizaremos este sistema literário, repensando as suas especificidades.

Finalmente, o terceiro capítulo juntará o diário com a literatura para a infância. Por se entender que o sistema literário é vivo e que, por isso, se encontra em constante transformação, recebendo e reenviando informações de e a outros sistemas, refletir-se-á acerca da evolução do diário no âmbito desta literatura. Procuraremos trazer à luz um processo (diacronicamente análogo ao da literatura para a infância) que retirou o diário dos espaços

verdadeiramente íntimos e secretos, para o levar à praça pública. E para, depois, o transformar em obra de ficção. Teremos de explicitar a apetência “natural” dos adolescentes pelo diário – que levou Lejeune e Bogaert (2006) à afirmação de que “a adolescência é o país do diário”. As propriedades do diário de adolescentes reais serão olhadas a partir da leitura de diários de três jovens que viveram e escreveram situações de guerra – é um marco que nos parece incontornável. Olharemos, de seguida, para o panorama editorial da atualidade e problematizaremos o aparecimento e a afirmação literária, cultural e social do diário ficcional, no qual se institui um duplo pacto com o leitor: o pacto ficcional e o pacto autobiográfico. O trabalho terminará com uma reflexão, fundada na análise de diversas obras, acerca das propriedades deste diário ficcional, lendo-o como um catalisador de elementos próprios do atual processo de mundialização. A leitura destes diários ficcionais permitirá uma reflexão sobre os mundos criados, nos quais se evidencia uma tendência para a aproximação da personagem ao herói pícaro. Assim, como procuraremos mostrar, estes narradores-personagens manifestam uma desvinculação com o seu tempo e o seu espaço, percecionando os seus próprios dramas de forma humorística.

Evidentemente, este trabalho de investigação, sustentado na confluência hermenêutica da poética e crítica literária, não se encerrará sem uma conclusão. Nesta, procuraremos sintetizar algumas das ideias-chave do discurso que fomos elaborando, no sentido de apresentarmos uma visão de conjunto sustentada e clara. Por fim, será indicado, na bibliografia, o conjunto das obras que foram entrando no nosso *corpus* de análise (sempre em aberto) e das obras de referência que orientaram a pesquisa e a investigação.



## 1. Classificação genológica do diário de autor

O mistério sabe-me a eu ser outro  
Fernando Pessoa: “Impressões de crepúsculo”

Já na introdução nos referimos às dificuldades que o trabalho no campo da genologia coloca a qualquer investigador. Aí salientámos a problemática articulação entre a poética e a crítica, entre a teorização literária e a análise das obras que vão surgindo dentro do fluido campo literário. Cabe ainda nesta problematização, considerando particularmente o campo dos estudos genológicos, a relação entre a diacronia e a sincronia – entre uma visão que olha o percurso (a evolução) do universo literário, com as suas forças de preservação da tradição e as de inovação, e um outro olhar que, horizontalmente, procura analisar as dinâmicas deste universo num determinado lapso de tempo. Neste âmbito, o diário surge como um caso de estudo de elevada complexidade. Estando indissolúvelmente ligado à vida pessoal (de um eu), a escrita do diário é espelho (e a metáfora é redutora, como veremos) de todas as complexidades das irrepetíveis existências dos seres humanos. Esta forma peculiar de um sujeito se ir escrevendo faz do diário, enquanto materialização da sequência de registos, um “campo de batalha de todas as contradições de um *eu* que nem se encontra nem se perde”, como afirmou o diarista João Palma-Ferreira (2002: 288). Assim se compreende que postule o diário como “um exercício de escrita na libertinagem da liberdade”.

“Campo de batalha de todas as contradições de um *eu*” (Palma-Ferreira, 2002: 288), o diário é um terreno atravessado pelos mais diversos caminhos da expressão humana e no qual germinam e crescem todas as espécies de sentimentos, desde a rasteira planta do egoísmo, à grandiosa árvore do altruísmo. É (usando ainda esta linguagem metafórica) um terreno ora agreste, maninho, ora uma veiga úbere, onde verdejam e florescem as mais aprazíveis plantas. O hábito de lavrar, com a charrua da palavra, o campo da

vida é uma das mais fundas necessidades que homens e mulheres têm sentido, nos mais variados momentos da sua existência. Fazem-no seja para catarticamente se libertarem das suas agruras, seja para lhes dar sentido. Escrever a vida passa a ser um “fazer” produtivo. Simultaneamente, escreve-se a vida para registrar esse produto, tantas vezes ganho com suor e lágrimas – passe a expressão de sabor popular. Dada esta multiplicidade de registos, temos hoje disponível uma plêiade muito heterogénea de diários. É que, para além de ser uma escrita autobiográfica (centrada num sujeito que se elege como objeto principal do seu discurso) e de ser uma produção em aberto que se vai fazendo ao ritmo do decorrer dos dias (aspeto para o qual reenvia a etimologia do vocábulo “diário”), este tipo de criação textual manifesta uma enorme liberdade, tanto temática como formal. Estando efetivamente preso ao quotidiano, o diário é uma sequência de textos de propensão imediatista – pretende-se que a produção textual seja sincrónica dos acontecimentos e das vivências do sujeito. Álvaro Salema reitera esta ideia ao afirmar que

o diário íntimo é de essência imediatista na referência a um *eu* que se desvenda, abstraído duma ordem experiencial objetivada, sem fronteiras temáticas e sem condicionamento no tempo em que se inscreve, livremente reflexionador e sincrónico de estados de consciência e de sensibilidade. (Salema, 2002: 288)

É, em grande parte, o primado da liberdade do diário que nos leva a constantes redefinições. Porque foge a condicionamentos que marcam outros textos (literários), o diário tem de ser entendido e estudado como uma realidade compósita, um campo cujas fronteiras não são passíveis de uma delimitação exata. João Palma-Ferreira conseguiu traduzir esta dificuldade ao considerar que “o diário é um exercício de escrita na libertinagem da liberdade, destruição das fronteiras entre a literatura e a não-literatura.” (Palma-Ferreira, 2002: 288). A primeira questão que vamos abordar é, precisamente, a do “lugar” do diário, avançando, desde já, o seu peculiar

posicionamento nas “fronteiras entre a literatura e a não-literatura” e salientando a sua particular afinidade com o discurso historiográfico.

### **1.1. O diário como caso de fronteira e a conceção do campo literário como realidade compósita**

Logo no início de *Le pacte autobiographique* (1975; 1996), Philippe Lejeune afirma que “l’autobiographie se présente d’abord comme un *texte littéraire*” (Lejeune, 1975; 1996: 7). Importa começar por destacar o carácter hiperonímico do termo “autobiografia”, sob o qual englobamos várias “espécies” (leia-se “géneros”) de textos, desde as memórias, às confissões, passando, naturalmente, pelos diários. Esta inclusão do diário como género autobiográfico é para nós natural, como dissemos. Porém, na literatura dedicada a esta problemática, encontramos outros entendimentos, como seja o do próprio Lejeune na medida em que, na publicação que acabamos de referir, excluiu o diário do conjunto de obras em que se instaura o pacto autobiográfico por ele definido. Conscientes da necessidade de um esclarecimento mais desenvolvido, este tópico merecerá, em ponto posterior, a nossa atenção<sup>1</sup>. Este simples destaque inicial leva-nos, desde logo, a colocar em causa a postulação segundo a qual a autobiografia se apresenta “antes de tudo”, sublinhe-se, como um texto literário. O que colocamos em causa não é, propriamente, o (possível) carácter literário dos textos autobiográficos, mas sim o facto de se considerar o carácter literário como condição primeira. Dizendo-o metaforicamente, como um gene inscrito na cadeia genética deste conjunto de textos. Repare-se que a afirmação de Lejeune entra em clara contradição com a especificação do tipo de “contrato

---

<sup>1</sup> O entendimento do diário como género autobiográfico será desenvolvido no ponto 1.2.

de leitura” a partir do qual ele definirá o género autobiográfico, naquele que é o trabalho fundador de toda a sua teorização sobre este assunto – referimos naturalmente a *Le pacte autobiographique* (Lejeune, 1975; 1996). Não obstante a necessidade de voltarmos a este tema, queremos, por agora, realçar que as narrativas literárias são de natureza intrinsecamente ficcional<sup>2</sup>. Sendo esta uma afirmação universalmente aceite no domínio dos estudos literários, ela é, como não podia deixar de ser, reiterada pelo próprio Lejeune – a este nível é revelador o ter atribuído a uma das suas conferências o título “Le journal comme «antifiction»” (Lejeune, 2005).

De modo bem diferente, em relação ao universo literário, o qual, como brevemente referimos no parágrafo anterior, necessariamente instaura uma dimensão ficcional, o texto autobiográfico é intrinsecamente referencial. Como insistentemente tem afirmado o crítico francês, uma das pedras de toque da definição do diário, como género textual dentro do universo dos textos autobiográficos, é a sua ligação ao real e, note-se, à escrita desse real sob a égide da verdade. – Acerca deste tópico é clarificadora, como desenvolveremos mais adiante, a teorização de Lejeune acerca do conceito de “modelo” (Lejeune, 1975; 1996: 35-41). Na verdade, é esta distinção (entre um universo que é intrinsecamente ficcional e outro que o não é) que se coloca sempre como primeiro fosso entre uma abordagem literária dos textos autobiográficos e outros possíveis posicionamentos de leitura (psicanalítica, histórica/historiográfica, sociológica, política,...) desses mesmos textos. Cabe aqui referir que a leitura (pluridisciplinar) do diário é significativa no eterno esforço de clarificação do enigma que é o homem para

---

<sup>2</sup> A questão da ficcionalidade é central nos estudos literários, desde, pelo menos, a *Poética* de Aristóteles. G. Genette (em *Fiction et diction*) considera que a ficcionalidade é o indicador mais relevante para afirmar a conversão da língua em obra de arte (Genette, 1979; 2004: 96). E considera que a lírica possui uma dupla potencialidade literária, graças ao conteúdo ficcional e à sua forma poética. Efetivamente a questão da ficcionalidade é central nas diferentes abordagens da teoria da literatura. Olhando para a produção nacional, destacamos, pela sua relevância neste âmbito, a *Teoria da Literatura* de Aguiar e Silva (Silva, 1993) e *O Conhecimento da Literatura* de Carlos Reis (Reis, 1999).

si mesmo. As diversas abordagens abertas pela escrita diarística permitem ver os pontos cegos que sempre subsistem em sociedades de crescente complexidade – mesmo que nelas a comunicação seja um elemento central. A leitura interdisciplinar dos textos diarísticos permite ainda alargar o âmbito de análise e de compreensão do devir histórico, pela inter-relação que se estabelece e, de certa forma, se materializa entre o social e o pessoal. Dos diários e para os diários correm, portanto, diversas águas. Resta-nos não só procurar as pontes que nos permitam a travessia, como compreender que pontes se têm construído e que conseqüências decorrem dessa travessia.

Para um maior esclarecimento dos tópicos acima referidos, importa fazer uma revisitação ao conceito de “narrativas naturais” por oposição a “narrativas ficcionais” (Silva, 1993: 598). Aguiar e Silva dá-nos conta da distinção entre textos narrativos naturais e textos narrativos artificiais, nos seguintes termos:

Na classe dos textos narrativos linguisticamente realizados, alguns autores distinguem os *textos narrativos naturais*, isto é, textos narrativos que são produzidos na interação comunicativa da vida quotidiana e normal, dos *textos narrativos artificiais*, isto é, textos narrativos que são produzidos em peculiares contextos de enunciação, com uma intencionalidade alheia àquela interação comunicativa e em conformidade, em muitos casos, com normas e convenções estabelecidas em vários códigos específicos. (Silva, 1993: 598)

Nestas palavras de Aguiar e Silva, são as condições de produção do texto (a qual pode ser “natural” ou reger-se por convenções) que estão na base da distinção entre estes tipos de narrativas. É claro que, à luz de considerações mais recentes da teoria da literatura (Paul de Man), importaria acrescentar as dimensões referentes à circulação e à receção/interpretação a que os textos estão sujeitos. Isto é, a distinção terá de considerar não só fatores referentes à forma como os textos são produzidos, mas incluir também a consideração das modalidades como eles circulam (em diversos

contextos comunicacionais) e como eles são recebidos pelos leitores/ouvintes e pelas comunidades mais ou menos institucionalizadas de leitores/ouvintes. Importa, pois, ter em conta as modalidades de leitura/receção, tal como foi evidenciado pelas teorias da receção.

Apesar da inquestionável relevância da questão que acabamos de aflorar, aquela que, neste preciso momento do trabalho, nos assalta e mais nos preocupa é a de saber em que “universo” podemos inserir os textos diarísticos. Alguns geram-se a partir de uma interação comunicativa (normalmente autodirecionada) típica da usada nas interações “da vida quotidiana e normal”. Mas também há aqueles casos de diários mais elaborados em que se patenteiam, com maior ou menor clareza, preocupações literárias (estilísticas). E, como veremos, há todo um leque de nuances a considerar quando nos lançamos na análise das obras diarísticas.

Sendo o homem, por natureza, um ser social, ele tem necessidade de criar as mais variadas interações comunicativas, quer para satisfazer as necessidades do seu dia a dia, quer para manter os laços sociais. Acresce que ele, o Homem, é também um ser comunicante que se entrega ao prazer da comunicação, da interação comunicativa com o outro, mesmo que esta nada mais seja do que uma forma de manter a ligação a esse outro, ou, nas palavras de Yaguello em *Alice no país da linguagem* (1997: 31), a afirmação da “sobrevivência do princípio do prazer, da manutenção da gratuidade contra o utilitarismo”. As “narrativas naturais” são, pois, aquelas que se criam a partir das trocas comunicativas que os seres humanos realizam no seu quotidiano para narrarem factos uns aos outros. Se pensarmos na escrita de registos autobiográficos, nomeadamente os diarísticos, percebemos que, por norma, esses registos são escritos como quem, naturalmente, conta episódios da sua vida a si mesmo e, mais ou menos explicitamente, aos outros.

Esta distinção esclarecida pelo autor da *Teoria da literatura* parece fazer eco de uma outra que José Régio, um dos escritores portugueses que dedicaram uma particular atenção à problemática da “expressão”, elaborou no seu célebre ensaio “Em torno da expressão artística” (Régio, 1940; 1994). Neste ensaio, o autor de *Poemas de Deus e do Diabo* considera a “expressão vital” como a primeira forma de expressão. Mas, como ele também refere, trata-se de uma expressão “que *não chega* a ser arte”. (Régio, 1940; 1994: 212). Esta forma de expressão está presente nas contínuas e naturais manifestações comunicativas que os seres humanos realizam na sua vivência quotidiana por, como salienta o autor, “mero impulso primeiro; por exclusiva imposição da própria emoção, por fatal espontaneidade” (Régio, 1940; 1994: 218). Falando explicitamente do diário que erraticamente o poeta vai mantendo, a 22 de outubro de 1946, regista que “um diário é informe ou disforme, desconexo, espontâneo, sei lá! Não é, ao menos pela forma, – uma obra de arte.” (Régio, 2000: 81). É evidente a menorização desta forma de expressão por não obedecer a um esforço de criação artística, sendo uma forma de expressão não elaborada e que, por isso, se faz espontaneamente. Nesta linha, Álvaro Salema reitera a “essência imediatista” (Salema, 2002: 288) como caracterizadora do diário íntimo. Segundo este autor, o diário é “sincrónico de estados de consciência e de sensibilidade” (Salema, 2002: 288). Daqui decorre que muitos dos registos diarísticos ocorram num processo sincrónico, e como tal imediato, entre a experiência de determinados “estados de consciência e de sensibilidade” e a escrita dessa mesma experiência, num registo espontâneo. A “espontaneidade discursiva” como uma característica definidora da escrita do diário é um tópico recorrente na literatura dedicada a este género textual. Já referido por Clara Rocha (1977: 104), continua presente em obras mais recentes como aquelas que colocam em questão as possibilidades de escrita abertas pelas novas

tecnologias, graças às quais se gera a ilusão (será só ilusão?) de se poder escrever a toda a hora e em todos os lugares<sup>3</sup>.

Como já antes referimos, no que se refere ao tópico que aqui temos vindo a abordar, a escrita diarística não é uniforme, homogénea. Se, por vezes, o autor do diário escreve impulsivamente, numa reação imediata ao que está a viver, em muitas outras ocasiões é clara a existência de um afastamento do escrito em relação ao momento vivido. Cria-se nestes casos uma insuperável mediação entre o vivido e o escrever esse vivido. Deste modo, a escrita diarística já não é uma primeira reação impulsiva mas uma reprodução do vivido, em que ocorre um processo de elaboração dos acontecimentos experienciados. Digamos que a atitude do diarista é aquela do

homem emocionado que se desdobra em pessoa e personagem. A sua expressão já é, ou tende a ser, uma expressão segunda; permitam-me dizer: uma expressão da expressão primitiva. Essa expressão primitiva – ou expressão vital – era um manifestar-se espontaneamente, irresistivelmente, a própria vida ou o próprio indivíduo. Mas uma expressão que é mediata por ser já uma expressão desse manifestar-se, uma forma dada ao que parece informe, incoerente ou indisciplinado. Não será já expressão artística? Fazer arte não será dar forma à expressão vital? (Régio, 1940; 1994: 220)

Como tal, a escrita diarística, a partir do momento em que se afasta da espontaneidade, da reação impulsiva ao vivido, já não é uma mera expressão vital. Mas, seguindo o pensamento de Régio, não chega a ser uma expressão artística. Servindo-nos das suas palavras, será justo dizer, para encerrar este aspeto, que se instaura “uma atitude impura, de compromisso entre a atitude vital e a atitude artística” (Régio, 1940; 1994: 218). Daqui decorre que a

---

<sup>3</sup> Sobre esta questão é relevante o trabalho que Philippe Lejeune publicou sob o título «*Cher écran...*» - *Journal personnel, ordinateur, internet* (Lejeune, 2000). Desenvolveremos esta questão quando abordarmos, no âmbito da escrita de diários juvenis, a problemática da escrita diarística em computador e divulgada em páginas on-line.

classificação tipológica do diário nos leva a colocá-lo, numa primeira abordagem, nessa fronteira (de contornos muito diluídos) entre narrativas naturais e narrativas literárias.

Num ensaio sobre os géneros literários, Wolfgang Raible cita de *El hombre sin cualidades* – obra da autoria de Robert Musil publicada em Portugal pela chancela da Dom Quixote:

La mayoría de los hombres son narradores en la relación fundamental consigo mismos. [...] Les gusta la concatenación ordenada de los hechos, porque se parece a un orden necesario y a través de la impresión de que su vida posee un «transcurso», se encuentran de alguna manera cobijados en el caos. (Raible, 1988: 308)

O que está em causa já não é apenas a necessidade de se narrar (contar a sua vida aos outros), mas também a necessidade interior de o Homem narrar os factos da sua vida para si mesmo, o que é mais interessante para o caso da escrita diarística, atendendo ao facto de esta ser preferencialmente autodestinada. A importância da construção do “eu biográfico” tem sido reconhecida por um vasto conjunto de estudos feitos nas áreas das neurociências. António Damásio, em *O livro da consciência* (Damásio, 2010), dedica um capítulo à sua análise. Segundo o autor, contar histórias foi (é) a solução encontrada para a criação e manutenção da “homeostase sociocultural”, possibilitada pela “reflexão consciente” e pelo “planeamento das ações” (Damásio, 2010: 359). A construção da identidade pessoal tem profundas implicações com esta capacidade de narrar para si mesmo a sua vida. Esta será (também) uma narrativa natural, realizada sem preocupações de ordem estético-literária. Esta forma de narrativa distinguir-se-á de outras que obedecem a convenções literárias e que por isso recebem a designação de “artificiais”. Coloca-se, mais uma vez, a forma de expressão como fundamento da distinção. Efetivamente, as questões relacionadas com a

“expressão” têm ocupado um espaço muito relevante no que ao discurso sobre o literário diz respeito. Na sempre difícil definição do que é “o literário” entra necessariamente a referência a um certo uso intencional da linguagem, cuja finalidade estética é elevada a uma posição de relevo em relação a qualquer outra. Quer isto dizer que, apesar da institucionalização do fenómeno literário, há que reconhecer que na ponderação dos agentes da institucionalização de um texto como texto literário também entram fatores textuais. É o que postula Aguiar e Silva, quando afirma:

Eu não discordo dos que afirmam que é literatura o que numa comunidade de leitores ou numa comunidade interpretativa se aceita como literatura. Discordo, porém, daqueles que afirmam que na raiz dessa aceitação, não se encontram também fatores textuais. (Silva, 2010: 183)

Carlos Reis dedica o segundo capítulo do seu *Conhecimento da literatura* (Reis, 1999: 103-165) ao tratamento das questões referentes à linguagem literária. Como se reconhece nesse capítulo, na definição do literário também há que ter em conta a necessária intencionalidade estética inerente ao ato de criação literária. Diremos, pois, que a escrita literária pode ser entendida “no sentido bartheano de processo artístico em que o sujeito se investe como sujeito da enunciação, por oposição a **escrevência**, atividade idiomática meramente utilitária” (Reis e Lopes, 1998: 132)<sup>4</sup>. É esta intencionalidade que leva o escritor (e não mero escrevente – recuperando a distinção bartheana) a uma adesão a convenções e regras próprias dos códigos literários, embora a definição destes permaneça sempre difusa e, em última análise, dependa da variação do gosto dos públicos (das épocas e correntes literárias) e da ação dos agentes de institucionalização (os quais, aliás, também exercem forte influência sobre os públicos). Nota-se ainda que

---

<sup>4</sup> O registo diarístico pode ser entendido como o *locus* entre a “escrita” e a “escrevência”, tal como **Barthes** definiu estes termos. Mais uma vez a definição do diário nos conduz para um espaço intermédio.

esta adesão entra em jogo com o desejo de inovação – veja-se a relevância do conceito de “estranhamento” (Reis, 1999: 155-157). Assim sendo, a especificidade da linguagem literária é algo sempre difuso e sempre em processo (evolução).

A linguagem motivada tem sido apontada como uma das características individualizadoras do modo lírico. Se é verdade que nos textos líricos o uso intencional de procedimentos estilísticos é, por norma, mais evidente, também é inegável que toda a linguagem literária se caracteriza pela criação de procedimentos de redundância, de que o autor se serve quer para conferir ao texto uma maior amplitude de sentidos, quer uma maior beleza (estilística).

Hegel, na sua *Estética* (Hegel, 1993, 2.<sup>a</sup> parte: 17), reflete sobre a dificuldade de delimitação do universo literário, em relação às práticas verbais não literárias. Esta problemática ganhará relevância ao longo do século vinte, com a tentativa estruturalista de definição da literariedade. A definição extensional do campo literário, cuja relevância, como já se disse, é crucial para a definição da própria literatura, não pode deixar de se relacionar com os usos da língua, com as práticas verbais – sabendo-se que aquelas às quais atribuímos um valor artístico se têm obrigatoriamente de integrar num domínio semiótico mais vasto que é o de todas as práticas verbais e, hipoteticamente, de algumas não-verbais, na medida em que estas, na construção de uma competência comunicativa, se relacionam com aquelas. Veja-se, por exemplo, a relevância e a “força” comunicativa das metáforas visuais e a sua interação com a palavra no discurso publicitário ou, outro exemplo, o encontro entre o texto e a ilustração no âmbito da literatura preferencialmente destinada a crianças.

Importa, portanto, clarificar o entendimento de campo literário como uma realidade compósita, ressaltando, desde já, o uso metafórico da

designação de “campo” a respeito do literário – “uma metáfora espacial a que não corresponde um estatuto ontológico peculiar” (Silva, 1993: 18). Entendemos o campo literário como uma realidade compósita na medida em que as suas fronteiras (sendo efetivamente necessário reconhecer a existência destas) são sempre fluídas e, por isso, não submetíveis a uma delimitação exata ou rigorosa. Os exemplos que confirmam a impossibilidade de estabelecer fronteiras rígidas entre obras que pertencem ou não ao domínio do literário são múltiplos – nas páginas iniciais de *O conhecimento da literatura* encontramos vários, pelo que não nos parece necessário repeti-los aqui. A literatura é, portanto, e como reiteradamente tem sido afirmado pelas teorias da literatura publicadas nas últimas décadas (veja-se a *Teoria da literatura* de Aguiar e Silva, 1993: 31), um sistema aberto, e é constituída por um conjunto de textos também ele aberto, tanto diacrónica como sincronicamente. Trata-se de um campo aberto antes de mais ao porvir – ao conjunto de obras que a humanidade irá produzir e que nele serão integradas. Naturalmente que também é sempre possível a integração de obras produzidas no passado, mais ou menos distante. Aliás, os fenómenos de revivalismo acontecem e são prova dessa “luta” pela ocupação do campo literário, e, ainda mais especificamente, do seu centro – “ocupado” por autores e obras que constituem o cânone literário.

Atendendo à especificidade do nosso objeto de estudo, queremos enfatizar a dificuldade em estabelecer as fronteiras possíveis entre o variado conjunto de obras autobiográficas e o referido campo literário. Para iluminar esta reflexão impõe-se uma nota através da qual pretendemos reiterar a dimensão histórica da literatura. Reis (1999) define esta dimensão de forma clara, ao afirmar: “na literatura é possível surpreender também uma dimensão **histórica**, que leva a acentuar a sua capacidade para testemunhar o devir da História e do Homem e os incidentes de percurso que balizam esse devir.” (Reis, 1999: 24). Esta “capacidade” de o conjunto de obras literárias

testemunhar “o devir da História” entrelaça-se com a dificuldade de delimitar a fronteira entre estes dois “universos”: o histórico (historiográfico) e o literário<sup>5</sup>. Os vários estudos reunidos no volume *Literatura e História, para uma análise interdisciplinar* (Costa *et al.*, 2005) são prova desta significativa interação entre a literatura e a história e suas diversas abordagens.

Como se disse acima, a literatura é um sistema aberto e está, por isso mesmo, em interação com outros sistemas, dos quais recebe e para os quais envia e reenvia informação. Assim, a dificuldade, ou mesmo impossibilidade, de delimitação das fronteiras não deve nem pode ser sentida como um constrangimento. Bem pelo contrário, esta interação favorece o enriquecimento mútuo de forma a alargar o nosso conhecimento do(s) mundo(s) físico, humano e social. Exemplificando: desde as *Crônicas* de Fernão Lopes, passando pelos *Sermões* do Pe. António Vieira, pelas “inclassificáveis” *Viagens na minha terra*, por *O mistério da estrada de Sintra*, ou ainda pela torguiana obra intitulada *A criação do mundo*, até à mais recente *Viagem à Índia* de Gonçalo M. Tavares, os exemplos de obras que possibilitam leituras a partir de diversos olhares disciplinares são intermináveis. Já nos finais da década de oitenta do século passado, Lerner (1988: 3) considerava como domínios adjacentes ao campo literário a escrita autobiográfica, o confessionalismo, a oratória, a filosofia, entre outros. Para este nosso trabalho, como acabamos de realçar no início do presente parágrafo, tem particular interesse analisar a problemática da inclusão do diário no campo literário, sabendo que, enquanto texto autobiográfico, ele tem uma ineludível vinculação ao domínio da História, interligando acontecimentos de diversa natureza e de âmbitos distintos: do individual ao familiar e ao social.

---

<sup>5</sup> No ponto seguinte desenvolveremos esta questão, realçando a relevância da escrita diarística, e das obras que resultam dessa escrita, como “testemunha” do devir da história.

Quer isto dizer que a questão da “entrada” dos textos autobiográficos no universo literário é a questão que agora se nos coloca. Abordá-la-emos tendo como grande referência a escrita diarística, que, numa relação hiponímica, entendemos como um dos vários modos de escrita autobiográfica. Afirmando-o com clareza, o que nos importa é compreender o “lugar” que o diário veio ocupar no campo literário. Esta abordagem implicará necessariamente uma revisitação à história da escrita diarística e uma busca das suas origens.

### **1.1.1. A escrita diarística: entre o discurso histórico e o literário**

Confirmando o campo literário como uma realidade aberta, os textos autobiográficos reavivam o diálogo entre a história e a literatura. Efetivamente, os diários, quer os que conheceram a edição, quer os que, já conhecidos pelos estudiosos, continuam por divulgar ou estão apenas parcialmente divulgados<sup>6</sup>, são lidos tanto numa perspetiva literária como histórica. Acresce que, naturalmente, podem ser lidos sob muitas outras perspetivas, como, por exemplo, a sociológica, a psicológica ou mesmo a psicanalítica. Refira-se, como caso exemplificativo, a realização do Congresso Nacional de Psicologia sob o título “Os chapéus psicológicos de Pessoa”, realizado a 18 e 19 de outubro de 2012, na Universidade Fernando Pessoa, na cidade do Porto, cujo texto de divulgação (visto em <http://chapeuspsicologicosfernandopessoa.ufp.edu.pt/>) referia o seguinte:

---

<sup>6</sup> Vários trabalhos realizados no âmbito da APA (Association pour l'autobiographie et le Patrimoine Autobiographique) têm realizado a divulgação parcial de diários que se encontram ainda por editar. Esta divulgação de diários (de fragmentos de diários) tem sido igualmente cumprida por várias obras das quais destacamos *Le moi des Demoiselles* de Philippe Lejeune (1993) e *Le journal intime – histoire et anthologie* de Lejeune e Bogaert (2006).

“Este congresso pretende sublinhar e realçar as relações íntimas entre a psicologia e a literatura. Mostrar como o discurso literário é matéria-prima psicológica e como a literatura possui uma função terapêutica e educativa” (visto a 20 de setembro de 2012).

Não é fácil precisar o momento em que “nasceu” nas sociedades ocidentais a escrita diarística<sup>7</sup>. Mas o que é evidente, e tem sido reiteradamente referido pelos diversos estudiosos desta tipologia textual, é que este tipo de escrita tem a sua origem fora do campo literário. A dimensão histórica do diário precede, em termos diacrónicos, as abordagens literárias. Os textos diarísticos começaram por ser textos de registo da história, de uma parte da História. Como veremos no capítulo seguinte, a evolução histórica das formas de escrita autobiográfica (e em particular da escrita diarística) leva-nos a problematizar a passagem de práticas de escrita em que sobressaem vivências de carácter mais coletivo, e como tal mais próximas do horizonte de estudos da história, para formas de escrita em que o sujeito se centra em si, numa escrita cujo objeto preferencial é a vida individual, sistematicamente analisada em confronto com a vida do mundo. A este respeito voltaremos a referir um estudo da responsabilidade de Lejeune e Bogaert (2006: 48) em que os autores defendem que até ao século XVI o diário foi essencialmente “une affaire *collective*”.

A História, enquanto saber das ciências humanas, é uma escrita da vida. Em *A escrita da História*, José Mattoso (1988) salienta a impossibilidade de absoluta objetividade na leitura do passado. O discurso sobre o passado (mesmo o científico, assegura-nos o insigne historiador) não é “a sua imagem fiel, mas uma expressão do que o seu autor pensa acerca da Humanidade” (p. 21)<sup>8</sup>. Saliente-se a insistência discursiva na necessidade de uma atenção

---

<sup>7</sup> Este tópico – o da génese e da história do diário – será desenvolvido no ponto seguinte.

<sup>8</sup> Para a problematização desta relação entre a literatura e a história é muito interessante ler o ensaio “Da literatura enquanto construção histórica” de Manuel Gusmão. A dada altura, o autor afirma: “A **história**

à “espessura diacrônica” presente em “tudo” – todos os dados do passado são importantes para a análise e para a compreensão desse passado. Mas, como o nosso historiador menciona na sequência do seu texto, só verdadeiramente tem interesse no passado “aquilo que me permite compreender e viver o presente” (p. 21) – a história é valorizada, portanto, como forma de “interpretar o presente” (p. 22).

É relevante esta visão e valorização da história. O autor, opondo-se a uma certa teoria/apologia do caos<sup>9</sup>, posiciona-se numa clara busca (“decifração”) de “uma ordem possível do mundo, imaginária, porventura, mas indispensável à minha própria sobrevivência, para não me diluir a mim mesmo no caos de um mundo fenomenal, sem referências nem sentido.” (Mattoso, 1988: 22 [sublinhado nosso]). São frequentes as afirmações de diaristas que parecem sentir esta mesma necessidade e, para os quais, o ato de escrita da vida parece obedecer em grande parte ao mesmo desiderato: o da não diluição do sujeito na espessura do mundo. Na escrita diarística assoma esta necessidade de escrever-se como tentativa de não diluição do “eu” no imparável decorrer do tempo. Como veremos de forma mais desenvolvida em momento posterior, esta necessidade é sentida com particular agudeza nos casos em que o/a diarista escreve e vive momentos de grande tragicidade. É o que acontece com os diários das jovens que, como Anne Frank ou Rutka Laskier, viveram os horrores da Segunda Guerra Mundial.

Trabalhando com todos os dados (com a “espessura diacrônica”) que chegam do passado, o saber histórico valida-se quando tornado discurso. Mattoso afirma:

---

não tem sentido. Não é sequer necessário pressupô-lo. Ela é antes o campo do confronto entre diferentes possíveis, ou diferentes «possibilidades reais»” (Gusmão, 2001: 190).

<sup>9</sup> O autor postula a necessidade da ideia da “passagem do caos à ordem” (p. 22). Neste sentido, guia-se pelo seguinte princípio: “partia do princípio que é possível encontrar fios condutores na imensidade do real, ou melhor na imensidade dos vestígios que dele chegam até mim.” (Mattoso, 1988: 22).

Encontradas as pistas, apanhada a caça, detetado o responsável, é preciso ainda demonstrar o que se descobriu, fazer os relatórios, passar à fase da escrita, da comunicação. É preciso transmitir o que se encontrou. Têm de se distribuir os tesouros desenterrados. (Mattoso, 1988: 26)

Mais adiante explicita que “comunicar é, pois, a última fase da elaboração do texto histórico” (Mattoso, 1988: 26). Também aqui a palavra é condição *sine qua non*. A respeito da palavra, o nosso historiador (embora não o refira explicitamente) coloca em causa o seu valor referencial, ao afirmar “não posso ignorar que as palavras não são as coisas, e que as minhas frases jamais ressuscitarão coisa alguma senão na minha imaginação ou na daqueles que me escutam.” (Mattoso, 1988: 23). Porém, o poder da Palavra aparece atestado desde as mais antigas cosmogonias: “a revelação do Universo como cosmos resulta justamente da descoberta da *palavra* que o *nomeia*” (Mattoso, 1988: 24). É no *Verbo* que está (o mistério d) a superação do caos (como se lê, também, na abertura do *Evangelho de S. João*):

a ordem cósmica só existe, ou pelo menos só se torna fecunda, quando é *pronunciada*. A palavra, o texto, é que realmente a *fundam*, é que realmente a instauram. Como intuíram há muitos séculos os filósofos e dizem de muitas maneiras os poetas (os grandes), a palavra recria o mundo, tira-o do caos para o cosmos. A palavra humana tem essa força criadora porque não é senão a encarnação do Logos eterno no tempo. (Mattoso, 1988: 27)

Em síntese, podemos dizer com Pierre-Jean Labarrière que “a expressão é uma necessidade” (Labarrière, 2000: 187). Tal como fez este autor, podemos optar por uma posição de defesa da escrita em oposição à bergsoniana afirmação “Ninguém é obrigado a escrever um livro”. Podemos, portanto, postular que “nada de interior pode impor-se imediatamente, sem se comprometer, de uma forma ou de outra, no jogo da comunicação. O assomo da exterioridade é, então, condição *sine qua non* de todo o exercício do pensamento.” (Labarrière, 2000: 187).

Neste âmbito, o diário é documento (histórico), instaurando-se como manifestação e prova de uma existência – uma existência que, pela escrita, se preserva e se manifesta na sua indelével relação com o tempo e o espaço. Dumas referiu este aspeto dizendo pela negativa – a escrita diarística como forma de não cair no esquecimento. São estas as suas palavras: “O diário íntimo define-se como o não, a resistência ao esquecimento de si.” (Dumas, 1994: 130). Ou, como refere Fátima da Silva, usando uma frase de tipo afirmativo: “O diário [é] a tentativa de, pelo texto, organizar um tempo de fragmentação, e do caos fazer um cosmos” (Silva, 2002: 148-149). Voltaremos a este ponto e desenvolveremos esta questão quando nos referirmos às funções do diário ou, mais especificamente, da escrita diarística, procurando respostas à questão de sabermos para que serve escrever um diário.

Neste momento inicial importa, de forma mais ampla, reiterar a valoração da escrita no âmbito da história da humanidade. Jean Cloutier coloca como marco fundamental do início do segundo episódio da história da comunicação – a que ele atribuiu a designação de “comunicação de elite” – a invenção da escrita. Desde os primórdios, dominar a escrita foi fator diferenciador na pirâmide social. E a evolução dos tempos veio conferir à palavra escrita um valor de testemunha da verdade (com relevância no âmbito jurídico), porque, parafraseando a máxima latina, as palavras voam, mas a escrita permanece. Ao domínio da escrita esteve associado, durante longos séculos, o poder litúrgico – o poder dos que sabiam ler e interpretar as palavras dos deuses, ou, nas tradições monoteístas, a palavra de Deus. Esta função litúrgica está bem vincada na cultura helénica, onde o poeta é um “mestre da verdade”. Convém clarificar, seguindo o pensamento de Barthes e Flahault (1987: 128), que, neste contexto, “verdade” não é entendível por oposição a “mentira”. A única oposição significativa possível é a que se estabelece entre “verdade” (Alêtheia) e “esquecimento” (Lêthe). Assim, esta

verdade, de que o poeta é o sacerdote, é equivalente à memória, particularmente, à memória do vidente que engloba passado, presente e futuro. Neste sentido, é também uma palavra reveladora. A escrita não é “sentida” por aqueles que a dominam como uma mera forma de fixar um legado para a posteridade. Mas, como salientou Zambrano (2000: 23) num belíssimo ensaio sobre o porquê da escrita, os poetas ainda hoje sentem a escrita como um processo que facilita a caminhada para a “verdade do que se passa no secreto coração do tempo” e do homem – acrescentamos nós. Além disso, é uma verdade com um certo poder performativo, na medida em que, como o oráculo, o que ela “diz” realiza-se. Assim sendo, a palavra é a realidade, “não necessitando de demonstrar a sua verdade (no sentido de conformidade com a realidade), porque basta que exista, e que aquele que a profere esteja autorizado a emití-la.” (Barthes e Flahault, 1987: 129). Estamos, portanto, perante uma verdade atuante na medida em que as palavras do poeta são eficientes. A eficiência ritual da palavra atravessa todas as civilizações. Um dos exemplos apresentados por Barthes e Flahault (1987: 129) é o da tradição védica – os autores referem que o termo *Brahman* do sânscrito Védico, quando neutro e acentuado na primeira sílaba, designa uma potência de essência verbal e, quando masculino e acentuado na segunda sílaba, designa aquele que possui essa potência. Vamos fechar este já longo parágrafo sobre esta apaixonante questão recordando uma frase lapidar de Teixeira de Pascoaes que reitera a afirmação do poder criador da palavra: “Disponho de uma substância da qual se extraem todas as matérias da Criação: a palavra.” (Pascoaes, 2001: 43).

Relevante, para o nosso estudo, é o facto de Mattoso (1988) considerar que a escrita da história tem de resultar da mesma percepção poética do mundo vivenciada pelos artistas – a escrita da história tem, portanto, uma indelével motivação estética. Mais, a escrita da história é uma escrita pessoal, uma forma de ostensivamente marcar a subjetividade, instaurando-se, ao mesmo

tempo, como abertura à voz do outro por ser também um apelo à crítica. Mattoso é perentório ao afirmar a sua “convicção de que a escrita em história é um discurso pessoal. Quero com isto dizer que resulta da *minha* interpretação.” (Mattoso, 1988: 29). Na sequência do seu discurso, salienta a “necessidade de escrever em nome próprio e na primeira pessoa” (Mattoso, 1988: 29). Nesta reflexão é evidente a aproximação entre a escrita ficcional e a escrita da história. Também esta é narrativa – com a particularidade de infringir, como afirma o ensaísta, as regras do jogo ao “negar o seu carácter de ficção” (p. 38).

A posição de Mattoso não deixa dúvidas sobre a validade, e mesmo a importância, dos textos de carácter autobiográfico como fontes de estudo para a História. Mas há ainda uma leitura (mais profunda diríamos) que importa fazer: a perspectiva aqui sumariamente apresentada coloca os dois discursos (o historiográfico e o literário) numa grande proximidade. Estas duas formas de expressão são irmanadas pelo carácter subjetivo do discurso, ou pela assunção de que ambos os discursos são irremediavelmente pessoais. O autor refletirá, mais adiante, sobre o papel das biografias, como “fontes” a trabalhar (p. 60-61). Assegura-nos a importância de o discurso histórico também ter em conta (até por uma válida tentativa de superação das generalizações) os discursos (auto)biográficos, entendendo-os como “a memória que deles [acontecimentos de um dado tempo e lugar] fica, nas suas expressões concretas e como fator de construção social do passado” (p. 61). Realça-se, assim, a importância de equacionar a dimensão do indivíduo com a da Humanidade – a dimensão do indivíduo como “fazedor” (usando o termo de Borges) da memória coletiva. O individualismo contemporâneo tem também repercussões nesta valorização dos discursos pessoais e íntimos como fontes históricas. É uma valorização que, em grande parte, decorre da estética modernista e que se acentuará no pós-modernismo. Esta valorização acompanha a conceção de que um “eu”, nomeadamente no âmbito das

manifestações artísticas, é universal – representa toda a humanidade. Vários poetas o afirmaram ao longo do século XX. Unamuno, em *Do sentimento trágico da vida*, recorda o postulado “*Homo sum; nihil humani a me alienum puto*”, para, de seguida, acrescentar: “Eu diria melhor: *nullum hominem a me alienum puto*; sou homem, e como estranho não considero nenhum outro homem.” (Unamuno, 1988: 7). É partindo deste fundamento que, mais tarde, o filósofo espanhol dirá que “o singular não é particular, mas universal” (Unamuno, 1988: 15) e que “ser eu, é ser todos os outros.” (Unamuno, 1988: 38). Nesta linha, a escrita pessoal e íntima foi ganhando relevância como construtora da memória histórica.

O papel da memória é atestado por Damásio quando postula que

A memória é o responsável pela colocação incessante do eu num aqui e agora evanescente, entre um passado plenamente vivido e um futuro antecipado, em movimento perpétuo entre o ontem que passou e o amanhã que é apenas uma possibilidade. O futuro puxa-nos para a frente, a partir de um ponto longínquo e quase invisível, e garante-nos a vontade de prosseguir a viagem no *presente*. (Damásio, 2010: 363)

É efetivamente pertinente a evocação dos versos de T. S. Elliot, feita por Damásio na sequência do texto antes citado: “Tempo passado e tempo futuro / O que pode ter sido e o que foi / Apontam para um fim, que é sempre presente”. No breve (porque dele só nos resta uma parte) e duro *Diário de Rutka*, a jovem diarista de catorze anos sabe (no fundo) que também escreve para salvaguardar o testemunho da sua terrível experiência. “Aqueles que não viram nunca hão-de acreditar.” – afirma. A esta afirmação responde, sem o saber (porque não tinha conhecimento do diário da jovem polaca – ele não fora ainda dado a conhecer), o nosso poeta Adolfo Casais Monteiro quando, no poema *Europa*, enfaticamente confessa: “Eu, se visse, não acreditava” (Monteiro, 1946). Este carácter testemunhal serve a intenção de salvaguardar a memória, antes de mais, para si mesma. A 6 de fevereiro de 1943, escreve:

“Hoje recordei com exatidão o dia 12 de agosto de 1942, o *Halkoah*. Vou tentar descrever aquele dia para que, daqui a uns anos, se não for deportada, claro, me possa recordar” (Laskier, 1943, 2007: 51). Este é um dos exemplos que nos permitem sustentar que os diaristas, mesmo os jovens, tendem a mostrar e a demonstrar preocupações em relação a esta dimensão testemunhal da sua escrita em relação à História. Esta preocupação torna-se ainda mais evidente em situações-limite como são as registadas nos diários de guerra.

A assunção da existência de uma irremediável subjetividade em todos os tipos de discurso, à qual nos referimos a partir das considerações de Mattoso, obriga-nos a redimensionar a reflexão sobre a questão da diferenciação entre o discurso literário e os restantes, por sinal, comumente designados de “não-literários”. O discurso histórico (tido aqui como exemplo particular dos discursos não-literários) e o discurso literário, quando colocados em confronto, têm sido distinguidos pela presença ou ausência de um conjunto de propriedades. Esta diferenciação foi preocupação primeira dos estudos do formalismo russo e do *new criticism* anglo-americano que, numa demanda pela cientificidade dos estudos literários, criaram o conceito de “literariedade”, procurando definir “o que faz de uma determinada obra uma obra literária” (Jakobson, 1973: 15)<sup>10</sup>. Neste âmbito, a referida diferenciação (resultante de uma definição referencial da literatura *qua* literatura) foi trabalhada a partir de um núcleo central de conceitos. Neste núcleo encontram-se os conceitos de subjetividade e de referencialidade. Tomando como referência o primeiro capítulo de *O espaço autobiográfico em Miguel Torga* (Rocha, 1977: 15-39), cujo título explicita esta oposição – «Discurso histórico e discurso literário»

---

<sup>10</sup> Sobre este tópico, leia-se a parte final do primeiro capítulo (a partir do ponto 1.3.) da *Teoria da literatura* de Aguiar e Silva (Silva, 1993: 14-42).

e que devemos ler à luz de um momento histórico (datado) em que vinga ainda uma teorização marcada pelo estruturalismo, podemos sintetizar esse conjunto nas seguintes oposições: (1) No discurso histórico predomina a função referencial, com a valorização do contexto, a referência a factos reais e o relevo conferido ao significado. No discurso literário, por oposição, predominam as funções emotiva e poética; a centralidade é ocupada pela mensagem e pela ficcionalidade, sendo o relevo concedido ao significante. (2) O discurso histórico é caracterizado pela objetividade e transparência, sendo que o “eu” responsável pelo discurso se apaga, não havendo lugar à interiorização dos interlocutores (emissor e recetor); por isso, o discurso é puro *récit* (E. Benveniste). O discurso literário é caracterizado pela subjetividade e opacidade, e é marcado pela redundância que decorre da elaboração formal (intencionalidade estética), a qual se reflete na criação do estilo; ocorre, assim, a contaminação declarada do *récit* pelo *discours* (E. Benveniste). (3) O discurso histórico é denotativo, por oposição ao caráter conotativo (valorativo e figurado) e polissémico (“texto aberto”) do discurso literário. (4) O discurso histórico é definido como sendo um discurso monológico (J. Kristeva); o discurso literário, pelo contrário, é dialógico (J. Kristeva), instaurando, antes de mais, um diálogo consigo mesmo – “um discurso sobre o discurso”. Postula-se, portanto, o caráter gratuito do texto literário. (5) Finalmente, diz-se que o discurso histórico é um discurso a ser utilizado, e o discurso literário é um discurso permanentemente inventado.

Esta distinção (ou série de distinções) assenta ainda, como dissemos, numa conceção do fenómeno literário fortemente influenciada pelo estruturalismo. É hoje “lugar-comum” da teoria literária a afirmação da impossibilidade de estabelecer uma definição referencial da literatura *qua literatura*<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Dos diversos estudos que, em várias línguas, têm vindo a lume sobre esta temática, podemos aqui evocar três, pela qualidade científica e por serem de língua portuguesa. Assim, esta questão é analisada – como

Como já antes fomos referindo, pese a relevância (pelo menos histórica) das diversas contribuições que Clara Rocha (1977: 15-39) convoca, a definição do que é o literário decorre de uma forte, mas também movediça, interação entre forças/agentes de institucionalização. A ação destes agentes acaba por, em determinadas épocas, colocar no âmbito dos estudos literários obras cuja inclusão não fora reconhecida no momento do aparecimento (da génese) da obra, independentemente da vontade do seu autor (da intencionalidade autoral)<sup>12</sup>. É o que tem acontecido (ao longo dos dois últimos séculos) com uma grande quantidade de obras autobiográficas e mais especificamente com um vasto acervo de diários. Costanzo di Girolamo refere-se explicitamente à “recuperação” destes textos para o universo literário, ao afirmar que “la carta, el diario, los cuadernos de apuntes, las memorias, el reportaje, son todos ellos ejemplos de géneros de origem no literario que ei gusto literario, en ciertos momentos precisos, ha atraído a la zona de la literariedad.” (Girolamo, 1982: 107).

---

já referimos em nota anterior - na *Teoria da literatura* de Aguiar e Silva (Silva, 1993) com particular destaque para os dois primeiros capítulos, em *A legitimação em literatura* de Silvina Rodrigues Lopes (1994), nomeadamente “Da insustentabilidade de uma conceção essencialista da literatura” (pp. 277-293) e em *O conhecimento da literatura – Introdução aos estudos literários* de Carlos Reis (1999), em particular no segundo ponto do segundo capítulo – “A linguagem literária” (pp.111-132).

<sup>12</sup> É claro que a intencionalidade autoral não é anódina, e sê-lo-á muito menos no âmbito da escrita autobiográfica. A complexidade do estatuto autoral será desenvolvida mais adiante. Digamos, por agora, que a manifestação explícita desta intencionalidade tem permitido a instauração de “jogos” que problematizam o caráter literário de obras, logo no momento da sua génese. Veja-se, como exemplo, *A casa grande de Romariães*, de Aquilino Ribeiro cujo subtítulo é “Crónica romanceada”. No texto de abertura desta obra, o autor (o texto está assinado por Aquilino Ribeiro) reflete sobre a classificação genológica e, numa ambiguidade provocatória, responde ao “salomónico” comentário “*Mas afinal o que V. fez foi um romance...*” da seguinte forma:

Um romance...? Deus me livre! A minha ambição foi bem outra. Isto é monografia, história local, história romanceada, se quiser, agora novela, abrenúncio! Mal de mim se escorreguei para tais enredos e labirintos. No romance, o escritor escolhe os episódios; na história, são os episódios que se lhe vêm oferecer. Estão tabelados, não há que lhes fugir. Ora o que eu tentei foi desempoeirar velhos e particularíssimos sucessos que, de resto, pouco pesaram na marcha do mundo. Romance...!? Se me saiu romance, aconteceu-me a mesma coisa que a um triste e tosco carpinteiro dos meus sítios, de quem toda a gente zombava, decerto por milagre desenfadado do Espírito Santo: estava a fazer um gamelo para o cão e saiu-lhe uma viola. (Ribeiro, 1957, 2007: 7).

Esta abertura do campo literário pode ser exemplificada através da referência a uma enorme variedade de casos/obras. Podemos, aqui, evocar *O diário de Anne Frank*, hoje uma das obras de referência do gênero mas que, naturalmente, não foi produzido, nem posteriormente publicado e divulgado, com base em motivações literárias. A jovem Anne Frank, logo numa das entradas iniciais, ainda antes de terem fugido para o “anexo”, desvaloriza o hipotético interesse que o seu diário poderá vir a ter – a 20 de junho de 1942, escreve:

Escrever um diário é uma experiência realmente estranha para uma pessoa como eu. Não só porque nunca escrevi nada antes, mas também porque me parece que, mais tarde, nem eu nem ninguém estará interessado nos devaneios de uma rapariga de treze anos. (Frank, 2009: 21)

Apesar do enfoque desta questão estar colocado no âmbito da receção dos textos e, em consequência, do tipo de contrato de leitura que se estabelece com as obras (Girolamo regista “*ei gusto literário*”), não pode ser menosprezado, no que se refere à valorização do diário como gênero literário, o contributo dado pela publicação de diários por (ou de) autores consagrados e a atenção que esses diários têm merecido, não só à crítica literária, mas também aos próprios autores. Este contributo é secundado pelo aparecimento de prémios literários destinados a promover e agraciar diários ou outras obras autobiográficas. Recorde-se, a título de exemplo, “*Le prix du journal intime*”, ligado à revista *Ariane* criada por Marguerite Grépon, cuja existência e cuja história foram objeto de estudo por Lejeune, em *Ariane ou le Prix du journal intime* (Lejeune, 2004). Podemos ainda referir – como relevante fator de institucionalização – a “entrada” desta problemática nos currículos das disciplinas de teoria da literatura e de literatura, no âmbito dos estudos universitários, bem como a sua inclusão como tópico dos programas curriculares de português nos ensinos básico e secundário. A valorização

acadêmica deste *corpus* textual evidencia-se também na realização, cada vez mais frequente, de congressos, encontros ou seminários sobre questões referentes à autobiografia e seus subgêneros. E finalmente, para passarmos adiante (mesmo sabendo que outros agentes de institucionalização poderiam ser evocados), é relevante o aparecimento de associações especificamente direcionadas para o estudo da autobiografia e seus problemas – um dos casos mais significativos é a APA (Association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique). Esta divulgação (e valorização) do diário e, mais amplamente, dos escritos autobiográficos estendeu-se ao mundo digital, lugar onde tem adquirido novas dimensões que, a devido tempo, analisaremos. Para já fique, como referência exemplificativa da criação de sítios em rede dedicados a esta problemática, a indicação do blogue <http://www.autopacte.org/>.

No âmbito do presente estudo, importa destacar que o discurso autobiográfico (nele incluímos o diarístico) manifesta inequivocamente uma ostensiva presença do “eu”. O sujeito da enunciação discursiva, ao falar de si mesmo, ostensivamente se mostra como pessoa do discurso – como emissor de um ato comunicativo, dirigindo-se explicitamente a um “tu” (no caso dos diários epistolares) ou a um destinatário textual que não explicita (esse destinatário textual pode mesmo ser o próprio sujeito – num esquema de autocomunicação). O leitor (entidade que não se confunde com o destinatário), perante esta clara afirmação do sujeito enunciador, não pode deixar de ter presente a intrínseca subjetividade do discurso que lhe é dado a ler. Efetivamente (ora mais subliminarmente, ora claramente expressa na superfície textual), essa voz constantemente lhe recorda que “esta é a minha voz”. Em *Os testamentos traídos*, Milan Kundera coloca o romance em confronto com “as memórias, a biografia, a autobiografia” (p. 239), defendendo que a projeção do leitor nas personagens do romance – ato que, segundo afirma, constitui “a prova de que o romance foi lido enquanto

romance” (Kundera, 1994: 239) – não parece ser o objetivo (primeiro/primordial) da escrita diarística. O valor de uma biografia – afirma o autor da *Insustentável leveza do ser* – “consiste na novidade e na exatidão dos factos reais revelados” (p. 239). Eis, por um lado, o reconhecimento da referencialidade como característica própria deste tipo de discurso – o que o coloca na mesma linha do discurso histórico, como foi referido acima. Eis, por outro, a valoração de uma afirmação ineludível da individualidade – do “aqui estou eu”, com o meu discurso, perante ti, leitor, e o teu discurso (e, simultaneamente, perante os outros e o discurso dos outros). Nesta linha, a autobiografia será tanto mais efetiva quanto maior o grau de individuação (quanto maior for a singularidade da experiência). Tomando novamente como exemplo *O diário de Anne Frank*, o que nele nos fascina não é propriamente a possibilidade de nos projetarmos (identificarmos) com as vivências da jovem, mas a singularidade dessa experiência, por oposição à nossa<sup>13</sup>. Até a suposta singularidade das experiências vividas na adolescência (dizemos suposta porque ela será mais sentida pelo próprio do que real) está seguramente ligada à grande ocorrência de experiências de escrita diarística durante este período de vida. Como afirmaram Lejeune e Bogaert (2006: 163), a adolescência “é o país do diário” — tópico que desenvolveremos adiante.

Voltando ao autor d’ *A festa da insignificância*, o valor do romance reside “na revelação das possibilidades até então escondidas da existência enquanto tal; por outras palavras, o romance descobre o que está escondido em cada um de nós.” (Kundera, 1994: 239). Por isso, recordando-nos a

---

<sup>13</sup> É claro que seria absurdo negarmos (aprioristicamente) a possibilidade de o leitor proceder a esse ato de identificação com o(a) narrador(a)-personagem de um qualquer diário. Por exemplo, Zlata Filipovic manifesta esta identificação em relação ao diário de Anne Frank. É por “imitação” do diário desta que a jovem retida pela guerra em Sarajevo, usando também um registo epistolar, decide dirigir-se ao seu diário, o qual passa a ser interpelado como se de uma amiga se tratasse: “Mimmy” – veja-se a entrada de 30 de março de 1992 (Filipovic, 1994: 25).

querela entre Sainte-Beuve e Marcel Proust, Kundera retoma as palavras deste último e postula: “um livro [leia-se, obra romanesca] é produto de um *outro eu* diferente daquele que manifestamos nos nossos hábitos.” (Kundera, 1994: 241). Na verdade, a leitura do romance é, indiscutivelmente, geradora da partilha do que é profundamente humano – como arte, mostra-nos o animal interior que há em todos nós (Nussbaum, 2010). De certa forma, quando lê o romance, o leitor mais do que buscar o outro busca-se a si mesmo no e através do outro. E, no horizonte da produção textual, parece funcionar a mesma diferenciação: quem escreve uma autobiografia fá-lo para falar do seu “eu”; mas o romance é produto de “outro eu”. Borges disse-no-lo magistralmente nesse breve texto intitulado “Borges e eu”<sup>14</sup> e a obra do nosso Fernando Pessoa é atravessada por esta insanável dualidade – daí o recurso à epígrafe “o mistério sabe-me a eu ser outro”.

Para a compreensão do problema que aqui temos vindo a colocar – o de equacionar o posicionamento do diário numa classificação genológica mais ampla – importa ter bem presente que todos os géneros se definem na interação com outros géneros (se definem pelo estabelecer de relações – de similitude e/ou de oposição – com outros géneros que, de algum modo, lhes são contíguos). O diário, dando corpo (e o corpo) a esta interação, instaura-se como um espaço entre dois mundos/universos textuais: o historiográfico e o literário. E este espaço não é estável – este estar entre um discurso que, mesmo reconhecendo de antemão a impossibilidade de atingir plenamente o seu objetivo, visa escrever “o como é” (o historiográfico) e um outro criador do “como se fosse” (o literário) gera um campo de complexas inter-relações.

Apesar da complexidade destas inter-relações, temos como seguro que a relevância dos textos autobiográficos (e mais especificamente diarísticos)

---

<sup>14</sup> Voltaremos a este texto quando desenvolvermos o tópico referente ao desdobramento do sujeito no âmbito da escrita diarística.

como objetos de análise histórica ou historiográfica não é hoje um dado a descurar. A escrita da vida pessoal não pode efetivamente deixar de entrar na escrita da História. Do mesmo modo, não podemos negar a esses textos autobiográficos a abertura a uma abordagem literária. Enquanto criação de algo novo, a escrita diarística também é, recordando a afirmação de Ricoeur (1995; 2000), um acrescento estético da realidade. Ela far-se-á constantemente ouvir, pelo menos enquanto, usando uma expressão de Italo Calvino (2015), “rumor da história”.

### **1.1.2. A história da escrita diarística.**

O desejo e a ideia de registrar a sua passagem pelo mundo parecem intrinsecamente humanos. Ambos, este desejo e esta ideia, têm raízes muito ancestrais no ser humano. Eles relevam da vontade de o homem, reconhecendo a inevitabilidade da morte, vencer a angústia que esta lhe provoca – a angústia da efemeridade. As manifestações concretas deste desejo de superação da morte reportar-se-ão mesmo aos primórdios da humanidade. Como sugerimos num estudo anterior (Teixeira, 2008: 46), as gravuras e as pinturas rupestres e, de um modo mais amplo, todas as primeiras formas de escrita poderão ter nascido, pelo menos algumas delas, da necessidade ou da simples vontade de registrar acontecimentos de ordem pessoal ou grupal, conferindo-lhes vida para além da efemeridade do(s) seu(s) autor(es). Esses primordiais registros terão, pois, nascido do desejo de assinalar a presença de um indivíduo ou de um grupo num aqui e agora que se pretende eternizar. Canta este desejo o nosso Miguel Torga, em “Orfeu rebelde”:

Orfeu rebelde, canto como sou:  
Canto como um possesso

Que na casca do tempo, a canivete,  
Gravasse a fúria de cada momento;  
Canto, a ver se o meu canto compromete  
A eternidade no meu sofrimento  
(Torga, 1958; 1992: 10)

Toda a escrita tem algo de desejo de eternizar a singular e efémera experiência pessoal e a imagem torguiana de gravar “na casca do tempo” é bem representativa deste intrínseco sentir humano que não deixa de sonhar com a eternidade. Todas as formas de gravar, e posteriormente grafar, a passagem dos homens pelo mundo são manifestação de um desejo análogo àquele que é expresso pelo sujeito da enunciação lírica cuja identificação com Orfeu (e com o seu doloroso mito) dá ênfase ao sofrimento desse sujeito e dá corpo à vontade de tornar esse sofrimento eterno. A escrita, enquanto possibilidade de gravação e perpetuação da voz humana, não se pode dissociar dessa profunda e inapagável vontade de comunicar e de comunicar-se com os vindouros, superando assim a efemeridade da fala, da comunicação oral presencial. Até mesmo a invenção do canto, num passado impossível de determinar, não pode deixar de estar pragmaticamente ligada à função mnemónica: pelo canto decora-se e guarda-se o texto a transmitir às gerações futuras. É claro que o canto (de que Orfeu é símbolo na antiguidade clássica), além desta função, está ligado a outras dimensões como sejam a estética e a catártica. Cantar é dar forma estética a uma mensagem para a guardar no coração (de *cor*). Este não é, contudo, o tópico que queremos e devemos aqui desenvolver.

Afirmamos, portanto, que será insuficiente, e pouco esclarecedor da complexa evolução da história humana, dizer que as diversas manifestações da arte bem como as origens da escrita tenham decorrido apenas de necessidades ligadas ao comércio e à administração. Lejeune e Bogaert (2006: 40) fazem eco desta redutora conceção quando afirmam que “le journal est né, comme l’écriture elle-même, des besoins du commerce et de

l'administration". Os registros que nos chegam das gravuras rupestres estão bem para além dessas duas dimensões mais pragmáticas da vivência humana. Eles ultrapassam seguramente as dimensões presas à vida quotidiana e à resolução de problemas de ordem meramente prática; problemas que, numa cultura de tradição católica, nos habituámos a considerar de carácter terreno. Essas gravuras e pinturas milenares constituem-se como provas daquela que, porventura, terá sido a maior conquista do homem: a consciência de si. Como sustentou Damásio (2010), a um dado momento da história da humanidade, o homem começou a ter consciência de si (do "eu"). Este "salto" constitui seguramente um dos momentos maiores da constituição da nossa humanidade.

Acresce que os "livros" que nos chegaram das grandes civilizações do passado não são os que se referem aos registros de ordem prática, mas os que tratam da relação do homem com o divino, com o transcendental<sup>15</sup>. Olhando, mesmo que rapidamente, os cinco primeiros livros bíblicos (o *Pentateuco*), os quais se constituem como uma das referências maiores da nossa tradição cultural, verificamos que as suas narrativas nos colocam perante o homem na busca a sua própria identidade, procurando definir-se em relação a Deus e ao Universo.

Não quer isto dizer que seja legítimo admitir a existência de formas de escrita diarística em tempos tão recuados. Antes de mais, às manifestações da presença humana a que nos referimos (como sejam as gravuras rupestres) falta a sequencialidade. Uma sequencialidade que, assegurada durante um tempo suficientemente longo no decurso da vida de um sujeito humano, possa conferir estruturalidade e corporalidade a esses registros de forma a se tornar possível concebê-los como obras autobiográficas. É-lhes impossível

---

<sup>15</sup> Sobre a origem da escrita e a questão religiosa é significativo que Jack Goody, na obra *A lógica da escrita e a organização da sociedade* (Goody, 1986; 1987), tenha colocado como primeiro capítulo «A palavra de Deus».

essa sequencialidade que permite, hoje como sempre, a passagem do fragmento disperso à obra, nomeadamente quando nos referimos a obras em que se escreve/narra uma vida de forma fragmentada, registando os acontecimentos à medida que eles vão ocorrendo, sem saber o que o futuro reserva. Mesmo acreditando que tenha existido, nos primordiais tempos do Homem, a vontade de escrever/registar a sua vida dia a dia, os meios disponíveis (veremos como eles terão uma enorme importância) não lhe permitiam a concretização de tal sonho. Assim, falta a construção de uma «obra» cuja produção ocorre por acumulação de registos ao longo da vida do seu autor. Mesmo nos papiros egípcios, nos *Annales* ou nas *acta* do império romano não encontramos um registo diarístico – são registos (de diversa natureza e diferentes funções) de dados referentes à ordem pública, ou, quando muito, familiar. Era a ordem pública que era relevante para o cidadão. Muitas transformações se deram para que, dos registos coletivos de ordem prática (contabilidade, comércio, registo de bens ou de dívidas, etc.), a humanidade tenha passado à escrita do diário, pessoal e íntimo. Na verdade, o valor da vida privada só é definitivamente reconhecido na sequência da “revolução” romântica, cuja importância para a afirmação da escrita diarística será analisada mais adiante.

Como já referimos acima, as origens<sup>16</sup> da escrita autobiográfica e, particularmente, da escrita diarística não estão ligadas a qualquer intenção literária. Bem pelo contrário, como é claramente explicitado em *Le journal*

---

<sup>16</sup> A problemática referente à origem e à evolução do diário foi já amplamente tratada em diversos estudos. Destacamos, a este respeito, a obra *Le journal intime* de Béatrice Didier, o artigo de Daniel Madelénat “Jornal intime”, inserido no *Dictionnaire des littératures de langue française*, ou, mais recentemente, no âmbito de uma coautoria de Philippe Lejeune com Catherine Bogaert, a obra *Le journal intime, Histoire et Anthologie*, editada em 2006 e da qual nos serviremos com frequência. No caso de trabalhos realizados por autores portugueses, podemos destacar a contribuição de Maria da Assunção Morais Monteiro sobre este assunto, nomeadamente o segundo ponto do capítulo dedicado ao diário em *O conto no Diário de Miguel Torga* e a comunicação “Autenticidade e autoficção no Diário de Miguel Torga”, publicada nas *Atas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Neste nosso trabalho procuramos lançar um olhar de conjunto, relacionando o aparecimento de obras autobiográficas e, especificamente, diarísticas com os grandes momentos da evolução cultural e civilizacional da Europa.

*intime: Histoire et anthologie* (Lejeune e Bogaert, 2006), as práticas de escrita existentes na antiguidade e que têm sido aproximadas à escrita diarística eram registros de ordem pública ou familiar, através dos quais se guardavam informações práticas, úteis para o registo da vida social, ou de uma coletividade. Como asseguram estes dois autores numa passagem que já atrás citamos, “Le journal a donc été, jusqu’au XVI<sup>e</sup> siècle, essentiellement une affaire *collective*.” (Lejeune e Bogaert, 2006: 1).

Quando se olha para o acervo de obras produzidas durante a antiguidade clássica e mesmo durante os séculos que se seguiram até próximo dos finais do período medieval (reconhecendo que o acervo disponível será apenas uma amostra de um todo cuja dimensão não é facilmente imaginável), há um conjunto de textos que, neste âmbito, têm sido apontados como “parentes” longínquos do diário. Usando como obra de referência aquela que acabámos de citar no parágrafo anterior (Lejeune e Bogaert, 2006), podemos evocar diferentes tipos de textos, desde as *acta civilia* às *acta forensia*, das *acta militaria* às *diurna acta*, aos quais se podem acrescentar – como também referem os mesmos autores – outras formas de escrita cuja finalidade se prende e se esgota na regulação e resolução de aspetos da vida prática.

São, contudo, textos muito mal conhecidos, apesar de esforços de vários investigadores. A causa desse reduzido conhecimento é facilmente identificável: foram escritos em suportes que não garantiam a sua preservação; muitos destes registos quotidianos eram feitos sobre lousas ou placas de cera e posteriormente apagados. A esse primeiro problema, que é o de termos um conhecimento muito limitado destas práticas de escrita, acresce um outro de uma ordem bem mais significativa para a problematização do assunto que nos ocupa – a escrita diarística e a sua história. Em nosso entender, há que realçar uma observação cuja relevância no âmbito da tentativa de esclarecimento de uma possível “genealogia” da escrita autobiográfica, e mais concretamente da escrita de diários, não deve

nem pode ser escamoteada. É que – entendemos nós – a escrita do diário não se funda neste tipo de textos clássicos. O diário como género não está na linha evolutiva (num uso metafórico da linguagem própria ao naturalismo darwiniano) destes tipos de escrita. Ele não se segue ou não decorre deles, mas de uma passagem à escrita do exercício do autoexame pessoal e íntimo, cuja prática foi, durante séculos, essencialmente mental. Assim, a respeito da evolução (diacronia) da escrita diarística inclinamo-nos a considerar que não é sustentável a teorização que pretende filiá-la nos registos de ordem pública e institucional das épocas clássicas. E, já agora, convém notar que a família sempre foi instituição. Mesmo que se reconheça que, nos tempos do império romano, a documentação institucional ganhou dimensões anteriormente desconhecidas, mantém-se a afirmação de que estes documentos não cumprem as funções que virão, séculos depois, a ser desempenhadas pela escrita autobiográfica e mais especificamente diarística, como também não apresentam características tipológicas do diário pessoal e íntimo. Voltando aos textos institucionais dos tempos clássicos e medievais, pelos quais se regulava a vida e a administração pública ou comunitária, é justo considerá-los como “antepassados” dos modernos e atuais registos estatais de carácter civil – o diverso conjunto de documentos que registam a vida dos estados, das instituições, das coletividades, das diversas associações e até das relações do indivíduo com o estado. Até a moderna agenda, como registo de carácter prático, tem lugar nesta família, na medida em que, apesar de já ser um documento de uso essencialmente pessoal, ela serve uma intencionalidade muito concreta: o registo rápido, breve, de afazeres pessoais, de assuntos de carácter essencialmente profissional<sup>17</sup>.

A escrita diarística é de outra natureza – ela é sempre profundamente pessoal e, como tal, de natureza íntima, ainda que esta dimensão possa ter

---

<sup>17</sup> Mais adiante problematizaremos esta relação entre a agenda e o diário, evocando um singular caso da nossa literatura: *O diário de C\** da autoria de A. M. Pires Cabral.

diferentes graus – digamos assim – de explicitação. Postulamos, portanto, que o que chegou tarde para que fosse possível a existência de diários como hoje os conhecemos não foi o íntimo, mas, pelo contrário, foi a escrita que chegou tarde ao íntimo – ao mundo e ao discurso íntimo do homem. Isto é, o que aconteceu tardiamente na história da humanidade foi o hábito de escrever, de forma sistemática e à medida que a vida se ia desenrolando, sobre a sua vida pessoal. A reflexão íntima existia, era louvada e era aconselhada a sua prática, como explicitaremos adiante. O que não acontecia era a escrita regular, num ato repetido ao fim de cada dia, dessa atividade de reflexão pessoal acerca do dia vivido. Concluímos, assim, que foi tardio, na longa história da escrita, o hábito de escrever colocando as experiências íntimas – aquelas que se passam na intimidade – e as experiências interiores – as que se reportam à análise dos estados de alma e dos sentimentos que o sujeito escrevente vai experienciando – como centro ou como preocupação primeira dessa mesma escrita. Poderíamos dizer, recorrendo às palavras de Clarice Lispector, a escrita sobre aquelas “coisas que não se dizem a qualquer pessoa” (Lispector, 1994: 27). Jogamos aqui com o duplo sentido do adjetivo “íntimo”. Trata-se de uma escrita cuja centralidade são, parafraseando um título regiano, esses *mais mundos* sobre os quais durante séculos a humanidade, por pudor ou por imposição ético-moral, ou por quaisquer outros motivos, não escrevia. Por outras palavras ainda, tardia foi a passagem do exame de consciência mental para um exercício em que se regista por escrito esse exame de consciência, construindo uma obra (caderno que seja) pelo acumular desses registos pessoais. É tardio o ato de “confiar ao papel” aquilo que se passava na mente do sujeito e se guardava na frágil memória – aquilo que fica depois do muito que esquecemos. Aliás, a memória, como realça Sá (2004) a propósito do *Livro de Memórias* de Teixeira de Pascoaes, pode ser configurada como “imaginação criadora”, o que pressupõe “deslocá-la do registo factual e fotográfico, para nela antes

sublinhar a capacidade de *imaginar*, de *criar*, ou seja, a liberdade de *modalizar*, de *ficcionalizar* o narrado.” (Sá, 2004: 146).

Efetivamente, usando a feliz expressão de Michel Foucault, a gênese do «souci de soi» não é facilmente datável. A este respeito, já acima nos referimos às considerações de António Damásio sobre a gênese do «eu autobiográfico». O discurso interior do homem sobre si mesmo terá forçosamente de ser colocado a par desta gênese, mesmo que não nos seja possível datá-la na milenar história da humanidade. O que seguramente sabemos é que o «souci de soi» existiu e foi profundamente cultivado durante a época clássica greco-romana. A máxima socrática “conhece-te a ti mesmo”, e o peso que teve na cultura da época e em todas as que lhe sucederam, é prova suficiente dessa preocupação maior do homem consigo mesmo. A este respeito Paula Ponce de Leão faz notar que, sendo “enigma em si e para si mesmo, o homem desde cedo constitui uma aporia para o pensamento ocidental expressa na máxima socrática «conhece-te a ti mesmo»” (Leão, 2006: 79). Como aporia, o homem, acrescentamos nós, foi interrogação central no pensamento de todas as grandes culturas, civilizações e religiões – será suficiente recordar as máximas de Confúcio, como por exemplo a que se segue e que apela ao exame de si mesmo, por oposição à condenação (fácil) do outro: “Quando vires um homem bom, tenta imitá-lo; quando vires um homem mau, examina-te a ti mesmo”. Mas, para nós, filhos que somos da cultura helénica, a máxima do filósofo grego tem uma especial ressonância, como apelo maior à busca do conhecimento de si mesmo. Esta busca socrática acontece, porém, num contexto muito específico e que poderemos designar como a maiêutica do diálogo. É uma busca da definição de si que se faz na conversa com o outro (*conversatio*, no sentido de “viver com”, “virar-se para alguém”). A leitura dos diálogos socráticos confirma-nos que se trata de uma prática que ocorre no espaço público, ou pelo menos no espaço partilhado dentro de uma casa. A esta prática, oporá a vida

moderna, com a “invenção” da intimidade, uma maiêutica do silêncio. Neste sentido, são reveladoras da valorização contemporânea da intimidade as seguintes palavras de Eugénio Lisboa:

[é] uma ilusão cor-de-rosa supor que o núcleo da nossa verdade poderia, sem risco de se estragar, emergir, com êxito, para uma discussão ao ar livre. A arte da conversa e do diálogo é o reino do superficial e do inconsequente. É ilusório supor que a conversação é o terreno ideal de pesquisa e aprofundamento. Os Diálogos de Platão são claramente montagem. A conversa é outra coisa. O próprio ritmo, a velocidade a que se processa impedem as paragens tão necessárias ao exercício efetivo da meditação. As únicas notas profundas que nos traz, às vezes, uma conversa brilhante são o resultado inequívoco de anteriores congeminções a sós. O silêncio e a solidão são o terreno propício à pesquisa séria e profunda. É na solidão que nos conhecemos a nós e aos outros.” (Lisboa, 1978: 20-21)

Cabe aqui uma referência, pedagogicamente fundamentada, à relação entre o silêncio e a produção escrita. É reconhecida a valorização do silêncio, e do recolhimento que este propicia, como fator (e feitor) da concentração necessária à produção literária. Como veremos, as nossas sociedades evoluíram – até arquitetonicamente – no sentido de garantir ao indivíduo um espaço-tempo de intimidade, de encontro consigo mesmo, de recolhimento e centração em si. Acresce que o “nascimento” da escrita não é só devedor deste espaço-tempo de intimidade e silêncio, como também se evidencia que a escrita, sendo bem mais do que a mera transposição do oral (uma forma de registo da linguagem oral), abre a possibilidade de comunicar com o(s) outro(s) sem que o sujeito escritor/escrevente tenha de sair da sua solidão e do seu silêncio. É, portanto, uma abertura que plenamente se realiza, mantendo, por paradoxal que possa parecer, o fechamento do sujeito – concentrado e silenciosamente debruçado sobre si mesmo.

É um tema de interesse esta valoração do íntimo, do espaço interior, do secreto que se acentuou na humanidade a partir da era moderna e que acabou

por gerar o romantismo e, posteriormente, a revolução psicanalítica para ter o seu apogeu no hiperindividualismo moderno acerca do qual Lipovetsky nos dá uma lição clarividente em *A era do vazio* (Lipovetsky, 1989). Seria curioso pensarmos se as novas tecnologias da comunicação, com destaque para aquelas que Jean Cloutier (1975) designou como sendo o conjunto dos *selfmedia*, abriram a humanidade a um “novo” estado em que se recupera a valorização da abertura ou do diálogo com o outro. Esta questão terá o seu desenvolvimento no momento em que discutirmos a questão da edição de jornais digitais on-line.

Antes de avançarmos, temos ainda de referir que, curiosamente, Sócrates nada escreveu (ao que se sabe). São de um dos seus discípulos – Platão – os diálogos socráticos. Curiosamente, Platão, que escreveu proficuamente, *desconfiou* da escrita, ao condená-la no *Fedro*. O filósofo grego condena-a na medida em que lhe atribuiu efeitos nocivos para a memória, entendida como entidade íntima, profunda, intrinsecamente humana. Dando continuidade ao raciocínio que vínhamos desenvolvendo, importa realçar que a escrita da vida pessoal (e íntima) feita pelo próprio, num registo quotidiano, não é postulada por esta filosofia, nem parece ser valorizada pela cultura helénica. Da Roma antiga, por outro lado, já nos chegam algumas informações que apontam no sentido de uma valorização deste tipo de escrita. Mas ela ocorre essencialmente nas cartas. Em nossa perspectiva, a haver um antepassado clássico do diário, teríamos de procurá-lo na escrita de cartas – na escrita epistolar. As cartas aproximam-se dos diários pelo seu carácter de escrita quotidiana e não-retrospectiva; pelo menos não o são num âmbito da ampla retrospectão que, por norma, ocorre na escrita de memórias e confissões (géneros de grande relevância e que teremos de equacionar quando nos debruçarmos sobre a especificidade genológica do diário). Impõe-se, contudo, salvaguardar que as evidentes diferenças não nos permitem unir sob a mesma classificação genológica estes dois tipos de

escrita. Antes de mais, a carta existe em função da necessidade e do desejo de comunicação com o outro e o diário, em função da necessidade e do desejo de comunicação consigo mesmo. Veremos que é da cultura romântica a grande responsabilidade deste salto *ad intra*, este como que inverter o peso dos pratos da balança, no que se refere à valorização da vida exterior (social) por oposição à valorização da vida íntima. O certo é que a escrita de cartas constituiu durante séculos, e até há bem pouco tempo, a forma privilegiada de registo da vida pessoal, com particular relevo dado às relações com o(s) outro(s). Assim, a par da correspondência comercial das empresas e das instituições, os indivíduos humanos mantinham, graças à troca de cartas, um registo partilhado das suas vivências pessoais e dos seus pensamentos. O teor destes registos é, naturalmente, muito variado e de grande amplitude temática: desde os casos de cartas mais íntimas, até outras que relevam de um diálogo eminentemente ideológico. Seja como for, importa realçar que o valor da escrita epistolar está atestado desde a antiguidade clássica – Marguerite Yourcenar serviu-se deste registo para produzir essa singular e fabulosa narrativa intitulada *Memórias de Adriano* (Yourcenar, 1951; 1974). Esta relevância tem também lugar no âmbito da produção de autores portugueses. Dos muitos exemplos possíveis, bastará recordar o grande acervo de cartas do Pe. António Vieira, cujo valor documental e literário, pela qualidade e novidade da sua prosa, é inestimável, ou o significativo aumento de edição de trocas epistolares entre escritores e outros homens de cultura verificado a partir dos finais do século XIX.

As cartas vão ser, efetivamente, um meio de comunicação com uma longa vitalidade. Apenas nos tempos contemporâneos, por causa das novas tecnologias de comunicação, têm perdido grande parte do espaço que tiveram na comunicação dos sujeitos humanos com o(s) outro(s) que se encontra(m) espacialmente distante(s). Mas no despertar da Idade Média, um outro género se acrescentará ao leque de obras de pendor autobiográfico –

referimo-nos, naturalmente, às confissões, cujo exemplar luminoso é a obra de Santo Agostinho precisamente intitulada *Confissões*. Ao contrário das cartas, cuja redação se alonga no tempo e que, por isso, só uma compilação ulterior pode conferir o caráter de obra ao disperso conjunto de cartas escritas, no caso das confissões, a criação de uma obra de análise de si está na origem da escrita. As cartas são do domínio do disperso (dispersão da escrita no espaço e no tempo, bem como pelo espaço e pelo tempo, e ainda dispersão temática), ao passo que as confissões são do mais profundo domínio da concentração. Por outro lado, em termos comunicacionais, as cartas pertencem ao domínio da horizontalidade humana e as confissões ao da verticalidade do homem que se dirige a Deus. Destas duas cruciais distinções deriva uma outra: as cartas instauram-se como um discurso profundamente dialógico, na medida em que, por norma, uma carta responde a outra. A correspondência traça, assim, a rede de relações dialógicas que um sujeito foi mantendo ao longo da sua vida com outros sujeitos com os quais não podia dialogar frente a frente. As confissões são um grande solilóquio do homem que pede a Deus o perdão das suas culpas e dos seus pecados.

As confissões são, como as definiu Clara Rocha, obras que se constituem como “um ato de purificação, cuja finalidade última é a absolvição. Por isso, o interlocutor desta escrita é Deus” (Rocha, 1990: 4). São, portanto, textos claramente marcados por um profundo apelo a Deus. Neste sentido, é evidente a sistemática invocação a Deus. Trata-se do discurso de um homem que confessa a sua humanidade “ajoelhada” (prostrada) aos pés de uma divindade onnipotente (totalmente *omnes*). As *Confissões* de Santo Agostinho abrem precisamente com uma reflexão de resposta à questão “Invocação ou louvor?” a Deus (Agostinho, 2010: 7) e todo o texto está repleto de apóstrofes a esse Deus, “Senhor do Céu e da terra” (Agostinho, 2010: 23). Podemos ainda acrescentar que, neste sentido, as confissões medievais são uma escrita anti-narcísica, por oposição à atitude

que os diaristas virão a tomar, particularmente, na sequência da cultura romântica. O diário pode mesmo ser visto como “um exercício de narcisismo a frio” (Saramago, 1994: 9) – ainda que se trate de um “juízo sumário”, como alerta o Nobel português. Nas confissões, obras profundamente marcadas por uma mundividência cristã e cujos primeiros exemplares ainda surgem (nos séculos IV e V) antes da queda de Roma (em 476), o autor humilha-se e confessa, acima de tudo, a sua pequenez em face da magnificência divina.

Convém notar, como o fez Amaral a propósito da análise de *Vita Antonii*, que as confissões não são verdadeiramente textos (auto)biográficos, pertencendo antes ao domínio “da aretologia, ou seja, ao do discurso das virtudes” (Amaral, 2006: 22). Mais do que apresentarem a vida dos anacoretas, no respeito pelo rigor histórico, estas obras pretendem constituir-se como um guia para a vida eremítica, pela apresentação de um exemplo de reconhecida e louvada autoridade. Efetivamente a produção medieval de hagiografias (a escrita da biografia dos santos) orienta-se à luz dessa intenção religiosa e moral, profilática e edificante – é o que também acontece, para avançarmos mais um exemplo, com a *Vita Paulii* de São Jerónimo (Jerónimo, 2002). Esta intenção é válida, antes de mais, para o próprio sujeito que escreve. Como salientou Atanásio, a escrita é “um companheiro”. Em *O que é um autor?*, Michel Foucault recorda que, na *Vita Antonii*, Atanásio aconselha os leitores a anotarem e escreverem as ações e os movimentos da alma, como forma de se salvaguardarem dos pensamentos impuros. O ensaísta francês cita as seguintes palavras de Santo Atanásio: “Que a escrita tome o lugar dos companheiros de ascese: de tanto enrubescermos por escrever como por sermos vistos, abstenhamo-nos de todo o mau pensamento.” (Foucault, 1992: 130). De seguida, o mesmo ensaísta comenta:

a escrita de si mesmo aparece aqui claramente na sua relação de complementaridade com a anacorese: atenua os perigos da solidão; dá o que se viu ou pensou a um olhar

possível; o facto de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro, ao suscitar o respeito humano e a vergonha. (Foucault, 1992: 130).

Reconhecer o que acabamos de referir não nega a importância desta tipologia textual, no âmbito da análise dos textos (auto)biográficos. Em última instância, as confissões são sempre apelos à escrita – e são os grandes padres da Igreja (como Santo Agostinho) que dão o exemplo. A exemplaridade da experiência do homem que, despojado das vaidades humanas, se confessa escrevendo é, aliás, uma característica de grande relevância. Acresce ainda que, em termos pragmáticos, a valorização do ato de examinar-se (fazer o exame de consciência) terá repercussões muito importantes nas futuras práticas de escrita diarística. Importa esclarecer que a prática do exame de consciência (a qual, como dissemos, é relevante para a escrita do diário) é bem mais antiga que a efetiva escrita de diários. Ela foi referida e louvada desde a antiguidade clássica e foi assumida como prática diária pelo cristianismo e posteriormente consagrada como dogma pelo catolicismo, que no Concílio de Trento (1545-1563) promulgou o carácter sacramental da confissão. Acontece que esta prática foi, durante longos séculos, essencialmente mental: o sujeito fazia-o para si mesmo, mas não o registava por escrito (Lejeune e Bogaert, 2006: 43-47). No caso do catolicismo, constituía uma espécie de diálogo íntimo que o sujeito mantinha, ao terminar o dia, com Deus, apresentando contas do seu comportamento moral. A relevância desta prática cristã, tão divulgada junto do nosso povo, é atestada por Miguel Torga quando tenta justificar a razão pela qual escreve o seu diário. Evocando a experiência religiosa da sua infância, o autor de *A criação do mundo* afirma:

Coimbra, 18 de Dezembro de 1937 – Cá estou eu. Sei que estas notas não têm pés nem cabeça, que o dia registado como eu o registo é uma coisa semelhante àquelas pílulas alimentícias, onde o estômago, na sua orgânica necessidade de se sentir cheio e farto, não consegue valorizar os mistérios da concentração.

Mas eu preciso deste cigarro antes de adormecer. Em pequeno, sem saber bem porquê, a esta hora benzia-me; agora, igualmente sem ver a fundo a razão da coisa, escrevo um diário. (Torga, 1978: 48-49).

É evidente, nesta passagem, a associação entre o ato religioso praticado na infância – “benzia-me” – e o exercício, agora já não apenas espiritual, de ao fim do dia escrever no seu diário, metaforicamente referido como um “cigarro antes de adormecer”. De igual forma, não deixa de ser visível um processo de secularização, patenteado pela perda de um hábito religioso que é substituído pela prática de escrita – sendo que esta é textualmente associada a práticas mundanas evidenciadas pelo recurso às metáforas “pílulas alimentícias” e “cigarro”.

Como referíamos acima (antes desta exemplificação), o Cristianismo veio dar à prática do exame de consciência uma nova dimensão, acentuando o seu carácter de ligação com o divino. O cristianismo e, mais tarde, o catolicismo, com a instituição do sacramento da confissão, acentuaram a importância de analisar a vida pessoal. Mas ela (a prática de análise pessoal pela realização do exame de consciência) continua a ser praticada e louvada pela Igreja como uma experiência interior, que não se verte na escrita; não há lugar à escrita de apontamentos sobre esse diálogo íntimo com Deus. A referida análise pessoal é, apenas, exteriorizada oralmente, mas em segredo, pela prática da confissão diante de um dos sacerdotes da Igreja. Assim sendo, podemos afirmar, como o fez Vance (1973) que, na obra de Santo Agostinho, a palavra tem um valor sacramental. É a palavra do homem pecador que se confessa a Deus. Porém, o facto de escrever esta obra (e sublinhamos a importância da escrita intencionalmente destinada a outros leitores, ou seja, destinada à produção de um livro<sup>18</sup>) não deixa de ser uma atitude

---

<sup>18</sup> Ao livro, como refere Maria Augusta Babo (1993: 121) a partir da análise de estudos de Edmond Jabès, podemos atribuir (entre outras) duas funções complementares: a de apresentação, na medida em que o livro apresenta e se apresenta, e de representação.

transgressora de uma moralidade cristã que prega(va) a humildade como virtude teologal. Clara Rocha, definindo a confissão no estudo intitulado “A poética dos géneros autobiográficos”, aponta como característica o “discurso sobre a transgressão” (Rocha, 1990: 14), pela (possível) manifestação de uma atitude exibicionista. A própria ensaísta tem o cuidado de chamar a atenção para a ambiguidade da escrita de confissões, ao sustentar que nelas se podem cruzar “atitudes contraditórias de contrição e de exibição: há narcisismo na consciência da particularidade e na ousadia da transgressão das regras dos outros homens ou de Deus, e há humildade no reconhecimento do erro e no arrependimento” (Rocha, 1990: 14). Quando falamos das *Confissões* de Santo Agostinho, a haver transgressão, ela não está na escrita, mas na divulgação (publicação) da obra. É efetivamente necessário reconhecer que a escrita da sua vida é fortemente recomendada pela patrística (como já referimos acima a respeito de *Vita Antonii*). Esta recomendação poderá justificar a previsível existência de um corpus de texto que a teoria especializada tem designado como “diários espirituais”. Por exemplo, Lejeune e Bogaert (2006: 87) afirmam que “le journal spirituel – journal de prière ou d’examen de conscience – est historiquement la première forme d’un journal vraiment «intime»”. Há registos que provam a existência do género, como são os casos do diário de Pierre Favre que foi discípulo de Santo Inácio de Loyola e manteve um diário entre 1542 e 1545 e o de Jean-Jacques Olier do século seguinte (1642-1652), ambos referidos por Lejeune e Bogaert em *Le journal intime, histoire et anthologie* (2006: 87-92). Referimo-nos aqui aos diários que monges e freiras mantiveram (muito frequentemente ainda em estádios de formação, como seja o período de noviciado) e que constituem um importante acervo de textos a partir dos quais podemos falar de “autobiografias religiosas” ou mesmo de “diários religiosos”. Estas práticas de escrita encontram o seu fundamento e a sua justificação na exemplar obra de Santo Agostinho e no apelo dos santos da

alta Idade Média. Trata-se, porém, de um acervo muito mal conhecido, nomeadamente no seio da Europa católica, precisamente pelo seu caráter íntimo. De igual modo é sempre especulativa a ponderação acerca da influência que estes diários terão tido fora dos contextos próprios da vida religiosa, pelo que poderá ser excessiva a afirmação dos autores acima citados, quando categoricamente sustentam que estes diários “n’ont exercé aucune influence sur l’apparition du journal intime à la fin du XVIIIe siècle” (Lejeune e Bogaert, 2006: 88). Convém reconhecer que os dois mundos (o religioso e o secular), apesar das suas diferenças, sempre comunicaram e se influenciaram mutuamente. O que é evidente é que, como afirmou Béatrice Didier, o diário é uma prática de escrita “fondamentalement redevable à une civilisation chrétienne autant que bourgeoise. Arrivé au bout de sa journée, souvent le soir avant se coucher, l’écrivain fait, au moyen du journal, son examen de conscience.” (Didier, 1991: 56).

Voltando a centrar a nossa atenção nas *Confissões* do grande Doutor da Igreja, queremos realçar que esta obra é frequentemente referida como um marco fundamental para a história e o estudo dos textos autobiográficos. Paula Morão, por exemplo, aponta-a como "antepassado ilustre" do diário (Morão, 1994: 21-30). Essa relevância confirma-se pela importância que tiveram, na história do pensamento e da escrita ocidental, outras confissões. O livro *Confissões* do Bispo de Hipona é efetivamente um texto marcante no seu tempo (e em todos os tempos), como o foram, no seu tempo, para o seu tempo e para sempre, *Les confessions de J. J. Rousseau* (Rousseau, 2012)<sup>19</sup>, que Lejeune (2012) colocou como a origem da autobiografia moderna, mesmo reconhecendo que tal postulação poderá pecar por excessiva se não se reconhecer a existência de uma já longa tradição de escritas

---

<sup>19</sup> Num estudo que não cabe neste trabalho seria interessante proceder-se à análise comparativa entre As *Confissões* de Santo Agostinho, as de J. J. Rousseau e, escolhendo obras do género no âmbito da literatura portuguesa, *A confissão de Lúcio* de Mário Sá-Carneiro, e a *Confissão de um homem religioso* de José Régio.

autobiográficas, como, aliás, temos vindo a assinalar. Por isso, afirma Lejeune que

le mot «révolution» est plus juste, plus fort. Rousseau n'a rien inventé, soit: mais il a tout reconfiguré. L'écriture des *Confessions* est un acte d'une grande audace, qui fut réellement, dans l'histoire, une «rupture», immédiatement perceptible pour les contemporains (Lejeune, 2012: 1)

Neste momento, interessa-nos realçar que nas *Confissões* de Rousseau<sup>20</sup> é ainda visível a presença de referências a Deus, como destinatário do discurso. Assim o refere Clara Rocha, ao afirmar que “ainda nas *Confissões* de Rousseau, Deus é invocado como destinatário da confissão e autor de absolvição” (Rocha, 1990: 14). Mesmo no caso da *Confissão de um homem religioso*, escrita por José Régio (século XX), a presença do adjetivo no título evidencia a manutenção do caráter sagrado/sacral/sacramental da escrita de uma obra confessional. Porém a obra de Rousseau é, na sua essência, iluminada por um outro espírito bem diferente do que animou Santo Agostinho e todos os hagiógrafos da Idade Média. Basta “ouvir” o autor quando, logo na abertura da obra, esclarece o seu objetivo: “Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; e cet homme, ce sera moi.” (Rousseau, 1780-1789: 1-2). Já não é um homem que se coloca diante de Deus e do julgamento divino, mas diante dos seus semelhantes e do seu julgamento:

qu'ils écoutent mes Confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères. Que chacun d'eux découvre à son tour son coeur au pied

---

<sup>20</sup> Aproveitamos para salientar que é comum colocar-se como acontecimento marco (inaugural) da autobiografia moderna a publicação das *Confissões* de Rousseau. Contudo, ninguém cria géneros por decreto, ou escrevendo uma só obra (o exemplo que podemos recolher da tentativa de Unamuno criar o género “Nivola” com a publicação de *Nevoa* é bem elucidativo). Mas, também é verdade que, pela sua relevância, determinadas obras nos aparecem como marcos incontornáveis e acabam por adquirir um valor inaugural. Esse é o caso das *Confissões* de J.-J. Rousseau.

de ton trône avec la même sincérité e puis qu'un seul te dise, s'il l'ose; *je fus meilleur que cet homme-là*. (Rousseau, 1780-1789: 2).

É uma “revolução” (recuperando o termo do ensaio de Lejeune) que decorre de um longo processo de secularização, a que já aludimos quando citámos o *Diário* torguiano. A secularização foi um fenómeno social e político impulsionador da modernidade. Kundera usa o termo “desdivinização” e afirma:

A desdivinização do mundo (entgötterung) é um dos fenómenos que caraterizam os tempos modernos. A desdivinização não significa o ataísmo, designa a situação em que o indivíduo, ego que pensa, substitui Deus enquanto fundamento de tudo. (Kundera, 1994: 13)

O cogito cartesiano (“Penso, logo existo”) dá expressão a este novo fundamento da existência humana. Esta já não decorre de uma “filiação” divina, mas do ato de pensar, intrinsecamente humano. É a afirmação filosófica do sentir moderno que recoloca o homem “como medida de todas as coisas”. Nesta linha, podemos mesmo dizer que a Idade Moderna nasce também com a secularização da escrita. Queremos sustentar que um dos vórtices do amplo e multifatorial processo de secularização da sociedade moderna é a laicização da escrita. Não que as escritas mundanas (seculares) não tenham existido desde sempre e não se tenham afirmado durante a Idade Média. Bastará recordar a nossa poesia palaciana para o confirmarmos. O que queremos salientar é que, a partir da era dos descobrimentos, se dá uma “passagem” materializada na diminuição da relevância da *Scriptura*, lexema que designa o *corpus* de textos sagrados, tidos como sede da verdade, para a afirmação de um “novo” conjunto de outras formas de escrita, globalmente designadas por “literatura” (Silva, 1993: 2.). Trata-se de uma passagem muito significativa, não só em termos culturais, como também sociopolíticos.

A revolução humanista e o antropocentrismo renascentista sustentam a fé iluminista no poder da razão – pela razão o homem seria capaz de se conhecer a si e ao mundo; um conhecimento que o elevaria à qualidade de “senhor” de si e do mundo. Esta revolução tem faces mais pragmáticas, das quais destacamos o desenvolvimento tecnológico que se deu nos finais da Idade Média e o maior acesso a bens, graças ao desenvolvimento e à criação de rotas comerciais. Estes fatores tiveram seguramente um peso relevante no crescimento das práticas de escrita autobiográfica. A invenção e divulgação do papel teve, neste âmbito, um peso inestimável. A facilidade de registar (a vida) em papel passou a ser tal, por oposição aos *media* anteriores, que Lejeune e Bogaert (2006: 50) afirmam: “Le journal moderne est né du papier”. Claro que não há uma causalidade direta. Como afirmaram estes autores, o papel existia no Oriente e no mundo árabe e a escrita diarística não se desenvolveu aí.

Encontramos em *A era de EMEREC*, obra de grande lucidez de Jean Cloutier, a afirmação (ou a confirmação de uma ideia facilmente compreensível) de que cada novo *medium* de comunicação traz alterações (mais ou menos profundas) à sociedade. Neste caso, e tendo em conta o rumo que a cultura europeia estava a seguir, o papel tornou-se um meio fundamental para os mais variados registos escritos – e, entre eles, as formas de escrita pessoal e íntima. O papel, novo e revolucionário suporte de escrita, gera em simultâneo a possibilidade de uma maior individualização das práticas de escrita. Cada um pode ter o seu caderno e usá-lo com facilidade; pode guardá-lo (com maior facilidade e segurança) para si mesmo... valorizando a sua intimidade e preservando-a dos olhares indiscretos de outros leitores. O papel, por comparação com os suportes anteriores, possibilita ainda, como facilmente se compreende, a preservação mais fácil e duradoura da escrita. É um significativo passo no processo evolutivo dos meios de comunicação que o homem foi criando por necessidade de

satisfação do imparável desejo de superar a sua efemeridade temporal e a circunscrição espacial – A evolução dos *media* responde efetivamente a este desejo de superar o tempo (pelo recurso aos *media* ligados à edição) e o espaço (pelo recurso aos *media* ligados à difusão).

A utilização do papel teve ainda uma relevância significativa na grande epopeia dos descobrimentos, pela maior facilidade de comunicação entre os nautas e aqueles que ficavam no reino. Com a descoberta de novos mundos, a escrita de diários de bordo ganha uma nova dimensão. Os relatos de viagem merecem-nos, tendo em conta a nossa história nacional, uma particular referência. Jaime Cortesão, num estudo sobre “A *Carta* de Pêro Vaz de Caminha” (1994), refere que “como era lógico os escrivães apontavam essas notas progressivamente e dia a dia, ao sabor dos acontecimentos. Daí os livros ou relações dos escrivães tomaram a forma de diários, ainda que sem continuidade inalterada” (p. 16). Desenvolvendo esta questão, o nosso insigne historiador sustenta que “a *Navegação de Pedro de Sintra* é obra escrita ou ditada por um escrivão da época henriquina e, como tal, um excelente padrão dos diários de bordo, ao começar a segunda metade do século XV.” (p. 16).

É claro que estes relatos se inserem no campo das narrativas de viagem e têm a sua génese ligada, por norma, ao cumprimento de uma obrigação institucional (de carácter que se pode mesmo considerar profissional). São documentos escritos por sujeitos que receberam essa incumbência, seja do rei, ou do infante D. Henrique, ou apenas do respetivo capitão da armada. Assim, estes escrivães dão, de certa forma, continuidade ao trabalho dos cronistas de que se rodearam os reis do período medieval e cuja incumbência era relatar os feitos desses reis e os mais relevantes acontecimentos do reino.

A propósito dos diários de bordo, convém referir que, como também faz notar J. Cortesão (ainda que apenas “de passagem”), estes relatos, “começados a escrever no cumprimento de um dever, passaram a ser

redigidos ou ditados espontaneamente, por interesse, disposição, ou talento natural.” (p. 17). Assim aquilo que era, de início, a escrita de um diário-relatório de caráter profissional foi evoluindo no sentido de uma escrita progressivamente mais pessoal ou pessoalizada, pela inclusão de apontamentos (impressionistas) de caráter subjetivo. Acrescente-se ainda que a grande parte dos documentos deste gênero que venceram as vicissitudes do tempo e chegaram até nós são cartas enviadas ao monarca. A forma epistolar, não obstante a dignidade do destinatário, permite (permitiu) a criação de um discurso vivo, no qual vão ganhando relevo os dados recolhidos pela observação direta dos mundos descobertos. Ainda no mesmo texto, Jaime Cortesão salienta que a criação destas narrativas é um dado da maior relevância cultural. Elas (estas narrativas de viagem) são simultaneamente motor e prova de uma nova tendência do humanismo renascentista a que o historiador dá o nome de “universalismo português”. Sublinhando a importância destes documentos na cultura nacional e europeia, o investigador acrescenta:

Ultimamente, e em particular, estrangeiros de vulto como Georges Le Gentil e Aubrey Bell, no campo da história da literatura, e G. Atkinson, da história das ideias, fizeram ver, quer o lugar primordial desse gênero literário no quadro das letras lusas, quer a influência na formação do espírito do século XVIII. (Cortesão, 1994: 18)

Na sequência deste texto, salienta-se o papel desta literatura na formação de uma nova cultura, fundada no valor da observação (e, por isso, de caráter experimental), e valorizadora de uma atitude crítica (designada “universalismo”) que entra em confronto com a submissão aos saberes herdados da era clássica. Trata-se de um discurso que releva e revela um espírito fundador de um “humanismo mais amplo, mais profundamente renovador e crítico, quer no mundo moral, quer no das ideias” (Cortesão,

1994: 19). Ainda segundo o nosso historiador, este espírito crítico lançou as sementes do “espírito filosófico do século XVIII” (p. 19).

O espírito do Renascimento, como já antes aludimos, alimenta-se (e alimenta) de um gradual processo de secularização, fundado na referida valorização do espírito crítico e no valor da observação. As sucessivas descobertas de novas terras, com o conseqüente redimensionar das conceções do espaço e as profundas e inevitáveis alterações no domínio da geografia física e humana, alteraram a visão do mundo e do homem (europeu) nesse mundo. Também no que se refere à dimensão da temporalidade se produziram profundas alterações que virão a ter relevância para a prática da escrita diarística. A invenção do Relógio mecânico (na Europa, nos inícios do século XIV) é, neste âmbito, mais um fator que contribuiu para a secularização da vida, na medida em que impulsionou a libertação (simbólica) do homem europeu em relação à ancestral submissão às horas eclesiásticas. Com a evolução tecnológica, o relógio tornou-se portátil, um objeto pessoal, e alterou a medição e a perceção do tempo. Também este se individualizou: já não era o sino que marcava o tempo coletivo; criou-se a possibilidade (cuja concretização se realizou com o tempo) de cada um ter o seu tempo, o seu relógio, e a sua agenda para fazer uma gestão pessoal desse tempo. A possibilidade de medir e registar o tempo é fundamental para a escrita diarística (como voltaremos a referir). Lejeune e Bogaert afirmam mesmo:

L'émergence de la pratique du journal personnel en Europe entre la fin du Moyen Âge et le XVIIIe siècle est contemporaine de l'invention et du développement de l'horloge mécanique, d'une part, et de l'apparition du calendrier annuel et de l'agenda, d'autre part. (Lejeune e Bogaert, 2006: 50-51).

A laicização dos estados e a secularização das sociedades, sendo um processo cuja visibilidade é datável dos primórdios do Renascimento, só se

materializa com a revolução francesa. Depois desta, e de acordo com o ideário revolucionário, o “cidadão” já não tem que prestar contas a Deus, mas aos seus semelhantes e ao estado. Ocorre uma laicização do exame de consciência que tem uma correlação muito forte com o aumento da prática de escrita diarística e com a sua divulgação e publicação em livro.

As grandes transformações ocorridas, nas mais diversas áreas da vida e da cultura (sendo que evidentemente a cultura faz parte da vida) ao longo da época moderna, foram o subsolo necessário à futura germinação da escrita diarística. Esta dá-se, considerando a cultura europeia na sua globalidade, no período romântico. É claro que estes fenómenos são sempre multifatoriais. Poderíamos dizer (igualmente) que o diário nasceu de todo um conjunto de alterações que se deram nos mais variados níveis da vida social e pessoal. Recuperando as duas propriedades que J. Cloutier usou para caracterizar a história da comunicação, nós diríamos que toda a história da humanidade (e não apenas a da comunicação) é, por natureza, evolutiva e cumulativa. De alguma forma, percorrendo a história da humanidade, encontramos em todas as épocas pontos que se podem associar ao desenvolvimento da escrita diarística. A verdade, porém, é que esta prática de escrita só se instaurou, como fenómeno dotado de relevância social e cultural, nos últimos trezentos anos.

A valorização romântica do “eu” tem um papel primordial na passagem à escrita das reflexões pessoais que até então tinham sido praticadas no íntimo da mente. Esta passagem releva igualmente de uma nova conceção do tempo e do valor da “mera” existência pessoal em relação à transcendência. De uma atitude humilde de homem que se sabe e sente um ser insignificante e que considera esta vida terrena uma passagem para uma vida eterna num além, o homem, questionando essa dimensão que nos habituámos a designar como vertical, assume plenamente a sua humanidade, valoriza-a e pretende fixá-la para a posteridade. As obras de arte sofrem o

mesmo processo de fixação para a posteridade. A preocupação com a universalidade e a atemporalidade da obra de arte é profundamente romântica (o que não se opõe à defesa do nacionalismo literário). Os homens sonham obras imortais e que os immortalizem. Este aspeto é bem visível na música, porquanto, antes deste período romântico, as composições musicais tinham uma existência precária, ligada a um determinado acontecimento. É O caso de muitas das partituras de Bach que não foram guardadas. Mesmo que haja alguma efabulação, a ideia de que essas partituras terão servido como embrulhos é sugestiva do desinteresse em guardá-las para a posteridade – felizmente ainda ficaram muitas.

É à revolução romântica que devemos o moderno direito à intimidade. Ela deu foros de cidade à intimidade do sujeito humano. Madelénat narra, numa espécie de alegoria, esta evolução até ao momento (o da modernidade nascida das Luzes) em que “le profond et ténébreux *Intime*” (Madelénat, 2008: 9) é dado como esposo à Vida. Desta união nascem as novas formas de literatura autobiográfica. Philippe Lejeune, na sequência dos seus sistemáticos trabalhos de “descoberta” de diários por divulgar, reconhece a relevância do Romantismo no que à prática de escrita diarística diz respeito. Falando do diário de jovens (do sexo feminino), Lejeune (1993<sup>a</sup>) colocou o seu aparecimento em 1780 (p. 234) e acrescenta, de seguida, que a prática de escrita diarística se generalizou a partir de 1830 (p. 235). Ele assegura:

Après la génération romantique, celle de l’«ordre moral», la période 1850-1880 a été plus propice à ma recherche (36 journaux repérés). Trois raisons possibles: 1) on s’est mis à écrire plus de journaux; 2) ils ont été mieux conservés; 3) pour la première fois, des journaux sont *publiés*. En l’espace d’une dizaine d’années, cette pratique sauvage devient un genre littéraire qui a ses canons et ses classiques.» (Lejeune, 1993<sup>a</sup>: 235)

Do que temos vindo a dizer decorre que, como é natural, não é possível fixar com exatidão o aparecimento do diário, ou melhor da escrita diarística.

O significativo aumento de pesquisas, estudos e escritos sobre este género textual tem trazido ao conhecimento do público um *corpus* diarístico novo. Efetivamente o esforço desenvolvido por investigadores individuais e por centros e associações de investigação tem possibilitado a descoberta, em arquivos públicos e pessoais/familiares, de diários de séculos pretéritos. Um dos problemas que, efetivamente, se nos coloca reporta-se ao conjunto de diários íntimos que continuam guardados nos arquivos pessoais e familiares. Em França, como em países anglo-saxónicos, tem sido desenvolvido um sistemático trabalho de divulgação desse acervo. Este é um dos objetivos, por exemplo, da página “Autopacte” (site criado por Lejeune) e da APA (Association pour l'autobiographie et le Patrimoine Autobiographique). O fundador desta associação – Lejeune – tem editado estudos sobre estes diários bem como antologias, dando a conhecer extratos de diários que permanecem por publicar. Trata-se da confirmação de que a literatura é um campo em aberto, não só em relação ao futuro, mas também pela descoberta e recuperação de esquecidas obras do passado. Graças a este trabalho que tem algo de arqueológico, hoje conhecemos diários do século XVII. O diário de Pepys, escrito entre 1660 e 1669, é um exemplo amplamente divulgado. A questão, como facilmente se percebe, é ainda outra: sendo o diário uma prática de escrita pessoal e íntima, guardada em segredo (e muitas vezes destruída), não é possível aferir datas que assinalem, com todo o rigor, o início da escrita diarística. Acrescentamos, além disso, que não nos parece, sequer, que esta questão seja de primeira importância. Interessa-nos, antes, destacar que, nesse período das luzes (se quisermos, desde a época dos descobrimentos e toda a renovação cultural que se deu na Renascença até ao Romantismo), as práticas de escrita autobiográfica, mormente as práticas de escrita de diários, experimentaram uma profunda evolução no sentido de se tornarem (progressivamente) discursos sobre a intimidade. A par desta incerta génese, deu-se uma valorização da intimidade, do direito à vida

íntima e ao recolhimento pessoal; uma valorização da própria intimidade do corpo, dos atos íntimos. É curioso notar, a este respeito, a alteração da arquitetura das casas que ocorreu neste período que se traduz na “invenção” arquitetónica do corredor e a criação de espaços de intimidade, como sejam os quartos individuais com ligação ao corredor comum, sem ser necessário passar de um quarto a outro.

Como dizíamos acima, o diário tornou-se por excelência o campo da revelação do íntimo. Ao longo do século XIX, a exploração desse universo profundamente pessoal que, até então, se fazia no segredo de um caderno começou a ser revelado. Papel preponderante neste processo de “divulgação”<sup>21</sup> de escritos íntimos foi desempenhado por grandes poetas românticos, conferindo notoriedade ao género. Fizeram-no imbuídos de um espírito romântico e da sua conceção do escritor como génio<sup>22</sup>, o que justificava a importância da narração da sua experiência de vida e a exaltação do seu sentir e pensar. Esta cultura romântica do génio alimentou de igual modo o progressivo aumento na publicação de um outro género autobiográfico – as memórias. Mas, voltando ao diário pessoal e íntimo, é comum situar-se o seu aparecimento, como género literário, entre os finais do século XVIII (esta é a opinião sustentada por Lejeune, por exemplo) e inícios do XIX, como defende Madélenat. A este respeito, Monteiro refere:

Na génese do diário íntimo como género, em fins do séc. XVIII, princípios do séc. XIX, não está uma causa próxima, mas toda uma série de aspetos de ordem

---

<sup>21</sup> A realidade é sempre muito complexa. Sentimos, por isso, a necessidade de esclarecer que nos referimos a uma tendência geral. Há, como é natural, casos de diários que os autores mantiveram em segredo. É o que acontece com o diário (quatro cadernos conhecidos) que Benjamin Constant teve ao longo do século XIX e que só foram publicados em 1952.

<sup>22</sup> Em *A escrita do livro*, Maria Augusta Babo (1993) faz eco de uma conceção bastante divulgada segundo a qual o conceito moderno de autor nasce no seio da cultura iluminista e só se consolida nos alvares do romantismo (até mesmo juridicamente, com a criação de leis que defendem o direito à propriedade intelectual). A autora afirma que “a distinção entre autor e escritor faz-se a partir do século XVII e advém, ela também, do papel que a imprensa jogou na implementação e difusão da obra” (Babo, 1993: 137).

civilizacional que se prendem com o racionalismo moderno, com o progresso do pensamento científico e as descobertas tecnológicas que daí resultam, bem como com as condições económicas e socioculturais resultantes de todo esse avanço tecnológico, que constitui a chamada Revolução Industrial. (Monteiro, 1997: 26)

Como é evidente, todo o contexto sociocultural é determinante para que o diário tenha emergido e se tenha afirmado como uma prática de escrita com notoriedade a ponto de ser reconhecido pela literatura (dita) canónica. Béatrice Didier (1991), refletindo sobre esta problemática, apresenta três fatores decisivos para a génese e desenvolvimento do diário, são eles: a industrialização e o conseqüente aparecimento da sociedade capitalista; o individualismo romântico e o cristianismo com o seu carácter confessional. (Rocha, 1990: 10-11). Acerca deste último, como já antes referido, é curioso verificar que nos países protestantes, em que a religião promoveu o juízo privado dos textos bíblicos, a prática do diário teve um mais precoce e maior desenvolvimento, em comparação com os países católicos. E, nestes últimos, só a diminuição do peso do catolicismo, na sequência das revoluções liberais e da conseqüente laicização sociopolítica, parece ter aberto as portas à liberdade de escrita e divulgação de diários<sup>23</sup>. Se pensarmos no caso da diarística portuguesa, verificamos que esta é bem tardia, visto que as primeiras edições de diários são já do século XX, e os seus autores foram homens que “perderam” a ligação à Igreja e às tradições católicas, como é o caso de Miguel Torga ou Vergílio Ferreira. Temos, efetivamente, que

---

<sup>23</sup> Convém recordar que a cultura romântica, com a sua apologia de um cristianismo puro, não deixa de ser claramente anticlerical. A reação contra a imposição de práticas religiosas (como a confissão), associada a uma maior valorização da vida sentimental do sujeito humano, também poderá ser considerada como causa para o desenvolvimento da escrita diarística. Ao homem que vai perdendo a fé no diálogo com o divino e que, simultaneamente, sente a dificuldade de dialogar com os outros, resta-lhe o diálogo consigo mesmo. O homem do século XIX vai perdendo essa típica atitude filial em face do divino (atitude que a Igreja tinha inculcado por toda a Europa). Torga, retomando o exemplo do nosso mais persistente diarista, como filho que é do século XX, viveu depois da morte de Deus – solenemente proclamada por Nietzsche. É assinalável o facto de a escrita diarística surgir como uma “substituição” da prática religiosa da confissão.

reconhecer a existência de várias causas justificadoras do aparecimento do diário como género literário. Seguindo o pensamento de Monteiro, afirmamos a existência de “uma série de aspetos civilizacionais que estão em conexão com o racionalismo moderno e com a evolução do pensamento científico que conduziu a inúmeras descobertas tecnológicas e levou a uma alteração das condições económicas e socioculturais da população” (Monteiro 1998<sup>b</sup>: 1079). Estamos aqui a considerar um conjunto de causas exógenas ao sistema literário, as quais têm de ser seriamente ponderadas, dada a amplitude do fenómeno literário. Basta recordar a definição já clássica de literatura como sistema semiótico cultural aberto, e, como tal, em contínua interação sógnica com o seu meio do qual recebe e para o qual envia informação. No âmbito desta perspetiva contextual (de uma amplitude e complexidade impossíveis de abarcar e esclarecer em plenitude), a autora destaca ainda as “ideias filosóficas empiristas baseadas na observação do homem e na valorização da sensação como origem do conhecimento, na sequência de Locke e Condillac” (Monteiro, 1998<sup>b</sup>: 1079-1080). No Romantismo vive-se sob o primado da sensação – é o tempo da efusão sentimental. Daí a importância que é concedida à vida íntima.

Por outro lado, as transformações políticas, sociais, económicas e demográficas começaram a empurrar grandes massas populacionais para a vida em centros urbanos, cada vez mais despersonalizados. Surgem novas formas de trabalho (o trabalho industrial) e, a par das novas relações laborais, criaram-se também novas relações sociais. Nascem as grandes urbes e nelas novas formas de vida, um novo *modus vivendi*, que irão gerar a implosão modernista. Já lá iremos, mas, antes, é necessário ainda destacar a renovação científica e cultural experimentada ao longo do período romântico, nomeadamente no que se refere ao nascimento da pedagogia moderna. O Romantismo, dando continuidade ao pensar de Rousseau, descobriu a idade infantil e juvenil como etapas centrais no viver humano. A atenção concedida

à criança caminha a par da defesa do direito à intimidade, e a par “uma tendência cada vez maior para o estudo de si mesmo, tendo em vista um melhor conhecimento do próprio homem” (Monteiro, 1998<sup>b</sup>: 1079). São significativas a este respeito as palavras do introdutor do romantismo em Portugal. Efetivamente, na “Memória ao Conservatório Real”, Almeida Garrett afirma:

O estudo do homem é o estudo deste século, a sua anatomia e fisiologia moral as ciências mais buscadas pelas nossas necessidades atuais. Coligir os factos do homem, emprego para o sábio; compará-los, achar a lei das suas séries, ocupação para o filósofo, o político; revesti-los de formas mais populares e derramar assim pelas nações um ensino fácil, uma instrução intelectual e moral que, sem aparato de sermão ou preleção, surpreenda os ânimos e os corações da multidão no meio dos seus próprios passatempos, – a missão do literato, do poeta. (Garrett, 1974: 41).

Como também facilmente se compreende, além da consideração do conjunto de causas acima referido (causas exógenas ao sistema literário), é também pertinente procurar dentro do próprio sistema literário razões que clarifiquem a génese da escrita diarística, ou mais precisamente, aquilo a que podemos chamar o processo de génese, desenvolvimento e afirmação “literária” do diário. Dito de outro modo, temos de reconhecer que, no domínio da criação artística e, mais especificamente, no da criação literária, existiram fatores potenciadores de um ambiente favorável ao desenvolvimento de modelos de escrita intimistas e, conseqüentemente, da escrita diarística.

Logo para começar, temos de referir que a literatura romântica vive e promove “o culto e a supervalorização do eu”. Vive-se num ambiente de hipertrofia do eu, do herói romântico como sujeito em conflito com as tradições, com o seu tempo e, em última instância, consigo mesmo. Vem-nos à memória o trágico herói da novela narrada em *Viagens na minha terra*. Repare-se que um outro aspeto que separa para sempre o tempo da epopeia,

o género maior do classicismo, do romance nascido no romantismo é a solitude (a excecional solidão) do herói romântico. O herói d' *Os Lusíadas* é coletivo... o herói da epopeia, de alguma forma, é sempre coletivo: é o rei e os seus generais e os seus exércitos e é Ulisses ou Vasco da Gama com os seus companheiros/argonautas. Mas, a oposição é clara, o herói romântico é individual: as *Viagens* reportam-se a um momento histórico crucial – a guerra civil entre absolutistas e liberais – mas que é dos exércitos? Onde estão as forças em combate? Só Carlos com o(s) seu(s) drama(s). Acresce que o romantismo valorizou a introspeção – o herói romântico é um sujeito centrado na sua vida interior (sentimental). Esta mundividência a que as criações literárias do romantismo dão visibilidade centra-se na subjetividade de um “eu” que se sente excecional e que deseja manifestar essa excecionalidade pela criação de obras de arte de valor universal, ou que, de forma mais simples, pela escrita pretende preservar e eternizar a sua singular e passageira passagem pelo mundo. É, pois, natural que, a partir dos últimos decénios de setecentos, se verifique um aumento de produções diarísticas e que esse movimento tenha crescido no decorrer do século seguinte.

Depois do século XIX, o diário tem conhecido um dinamismo sempre crescente. No século XX, que nasce órfão depois da proclamada “morte de Deus”, entra em cena a revolução psicanalítica, a par da mais profunda crise do sujeito do modernismo. Não é sem fundamento que Eduardo Lourenço (1987), referindo-se aos poetas de *Orpheu*, fala de uma experiência óptica negativa. Com o fim da utopia, de cariz científico e positivista, (a grande guerra assinala o fim trágico desta utopia) e com o desmentido decorrente das teorias de Freud (o homem nem sequer se conhece e domina a si mesmo), o sujeito humano do modernismo sente-se volatilizado e profundamente fragmentado. Na verdade, podemos considerar que a grande rutura que se dá no primeiro quartel do século XX é a passagem da estrutura ao fragmento. O eu clássico tal como o eu romântico, embora percecionados de formas

diferentes, são estrutura (ou microestrutura dentro da macroestrutura social). O realismo-naturalismo acentua essa visão da sociedade como estrutura e o indivíduo como parte funcional desse todo. Mas o modernismo lança uma “bomba atômica” sobre estas concepções do eu. O sujeito, explodindo a sua unidade, viu-se atomizado, desejoso de “sentir tudo de todas as maneiras”, como cantou Álvaro de Campos. A multiplicidade de “eus” não é só um dos temas mais glosados no Modernismo, como é também o centro do drama vivencial dos seus maiores representantes e que Fernando Pessoa assume em plenitude pela criação dos heterónimos. A escrita do diário prolifera neste contexto em que o sujeito se sabe fragmentado. É a tentativa de, pela escrita da vida (uma escrita que acompanha a vida), se poder reconstruir a unidade do eu. Reconstruí-la ou, pelo menos, guardá-la.

Os poetas do segundo modernismo português, com José Régio à cabeça, serão acusados de umbicalismo e de uma atitude exageradamente psicologista, marcada por uma hipervalorização do subjetivismo. Respondendo a estas acusações, Régio dirige-se ao “mestre” [António Sérgio], nos seguintes termos:

Ora é por aqui, prezado mestre, que defendo o individualismo; que aceito o culto do eu; que o subjetivismo me não repugna. Ama-te a ti próprio, odeia-te a ti próprio, frequenta-te a ti próprio; estuda-te, critica-te, conhece-te; e o mundo abrir-se-te-á. Pois como conheceríamos o mundo, – e por estas palavras designo aqui tudo o que existe – se dele não tivéssemos as nossas sensações, as nossas impressões, as nossas ideias, e a nossa faculdade de conhecer e corrigir estas próprias? A objetividade não é senão um esforço e uma conquista nossos, – pessoais. E como poderíamos conhecer os homens se nos não conhecêssemos a nós mesmos, como poderíamos tocá-los sem a nós mesmos nos haveremos odiado e amado? Ainda nada, afinal, substituiu a introspeção na alta psicologia, por mais arriscado que seja o método

introspetivo; o que quer dizer que o estudo de nós próprios e o dos outros indissolavelmente se relacionam.” (Régio, 1999: 64-65)<sup>24</sup>.

Estas palavras parecem fazer eco das observações de Garrett, na passagem que atrás citámos, embora nestas sobressaia o papel da introspeção. Cremos haver uma hipótese interessante a investigar acerca do diário que consiste em verificar, pela leitura atenta de vários diários, se o diário durante o Romantismo terá uma maior carga sentimental (será o diário da “educação sentimental”), por comparação com o diário *psicológico* que terá assumido maior relevância no século XX. Naturalmente não vamos fazer aqui esse estudo. Interessa-nos antes avançarmos no tempo e, para fecharmos esta abordagem de cariz diacrónico, olharmos para os inícios deste século XXI. Desde os finais do século XX, como sustentou Lipovetsky (1983), é Narciso quem reina sobre a sociedade pós-moderna. A mesma ideia é reiterada na literatura que tem refletido sobre a cultura da contemporaneidade. Por exemplo, Madelénat assegura que “de nos jours, l’individualisme intimiste règne sans partage” (Madelénat, 2008: 11). É, sem dúvida, um individualismo intimista, um individualismo da era do *psi* (Lipovetsky, 1983) e da absoluta necessidade da comunicação. Ele é o fruto da utopia da comunicação, da conceção da comunicação de todos com todos, graças à qual o homem se tornaria transparente para si e para os outros e, pela criação de consensos, possibilitaria a resolução de todos os problemas humanos. Nesta lógica, os “Selfmedia” tornam-se os novos espaços mediáticos para a manifestação do eu. A contemporaneidade desenvolveu um novo valor de verdade – a verdade empírica do “acontecimento em bruto”. Vivemos num tempo de grandes ambiguidades: já não estamos,

---

<sup>24</sup> [Respeita-se a ortografia com que o texto foi publicado]. Na “Introdução a uma Obra”, Régio explicita que “No fim e ao cabo sempre a psicologia é o conhecimento do homem pelo mesmo homem, e toda a literatura tende ou ajuda ao conhecimento do homem, e jamais o homem esgota o conhecimento de si mesmo.” (Régio, 1969: 163).

apenas, sob o primado do herói, do homem excepcional (embora hoje, provavelmente mais do que nunca, vivamos uma euforia pelas vedetas – o vedetismo foi exponenciado pela massificação da informação), mas, e por outro lado, estamos também rendidos à autenticidade das massas, do homem comum. Há um certo paradoxo entre o hiperdesenvolvimento tecnológico, com a conseqüente abertura de uma enorme possibilidade de *tratar* a apresentação de acontecimentos (nomeadamente no que se refere às novas possibilidades de tratamento da imagem), e a obsessão pela visualização de acontecimentos em bruto, recolhidos ao vivo, em tempo real:

O narcisismo não se caracteriza apenas pela autoabsorção hedonista, mas também pela necessidade de grupos de seres «idênticos», que tornem o indivíduo útil e permitam a exigência de novos direitos, sem dúvida, mas também que o libertem e contribuam para a resolução dos seus problemas íntimos através do «contacto», do «vivido», do discurso na primeira pessoa: a vida associativa, instrumento psi. O narcisismo tem o seu modelo na *psicologização* do social, do político, da cena pública em geral, na subjetivação de todas as atividades outrora impessoais ou objetivas. [...] o narcisismo é pop-psi.” (Lipovetsky, 1983: 15 [Sublinhado nosso])

Vivemos, como afirmou Lipovetsky, o tempo da “cultura do indivíduo” que é uma das categorias da “cultura-mundo” (Lipovetsky e Juvin, 2010) e da mundialização do Ocidente. É o tempo da “obsessão do eu”<sup>25</sup> – fenómeno gerador de um *boom* de blogues e de “postagens” de pequenos filmes em suportes digitais como é o caso do *Youtube*. Muito recentemente esta obsessão invadiu o universo da fotografia e criou o fenómeno das “*Selfies*”. Temos de parar um pouco para referir que a escrita pessoal em suporte digital (como é o caso dos blogues) merece-nos uma particular atenção pelo facto de ser uma nova manifestação da escrita diarística. A sua relevância, já

---

<sup>25</sup> Fazemos aqui alusão ao título *La obsesión del yo: La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, publicado em 2010, sob a coordenação de três estudiosas do fenómeno da autoficção: Toro, Schickers e Luengo (Toro, Schickers & Luengo, 2010).

atestada por estudos como «*Cher écran...*» – *Journal personnel, ordinateur, internet* (Lejeune, 2000), implica que este tópico seja retomado e desenvolvido aquando da nossa análise de diários juvenis.

Fazendo um apanhado do que fomos expondo, poderemos dizer que, de alguma forma, percorrendo a história da humanidade, encontramos em todas as épocas pontos que se podem associar ao desenvolvimento da escrita diarística. A verdade, porém, é que esta prática de escrita só se instaurou, como fenómeno dotado de relevância social e cultural, nos últimos trezentos anos. O diário como género literário é uma “invenção” do romantismo e só se consolidará com as práticas de publicação de diários nos séculos XIX e XX. Uma observação que nos parece muito relevante prende-se com a necessária distinção entre a escrita diarística como prática, por um lado, e o diário como género textual e especificamente literário, por outro – explicitá-la-emos no ponto referente à classificação genológica do diário. Entendemos que só a partir da efetiva publicação de diários (pelos seus autores, ou, pelo menos, prevista por eles) é que se abre o caminho para a entrada do diário no campo literário, sendo que só depois da sua submissão aos processos de institucionalização é que podemos falar do diário como género literário. Mas datar o início da prática de escrita diarística parece-nos totalmente impossível. Assim temos que admitir a existência de situações de grande complexidade. A publicação de cadernos (usando um termo bastante genérico / hiperónimo) com escritas pessoais e íntimas produzidas em séculos passados, algumas dessas escritas são mesmo bastante antigas (como os casos de textos dos séculos XVI e XVII), gera uma situação tremendamente híbrida: a prática de escrita efetuou-se num desses pretéritos séculos, mas a obra que se publica – o diário – é dos finais do século XX, ou já do século XXI.

Fechando esta síntese do percurso percorrido ao longo destas páginas, lançamos mão de uma frase de Marcello Duarte Mathias, na qual o autor,

além de traçar a evolução do diário no seio da cultura europeia, lhe atribui, na atualidade, um lugar de destaque. A afirmação é a seguinte:

Produto da civilização europeia a partir do século XVI, o diário floresce com o individualismo romântico de que é a expressão acabada, afirma-se como gênero literário nas sociedades burguesas do final do século XIX, para, finalmente, na redescoberta do indivíduo e da sua pluralidade, ocupar o lugar de destaque que é agora o seu”. (Mathias, 1991: 16).

É inegável a existência de permanências e de ruturas no âmbito da história da autobiografia, no seu caminho tumultuoso que se torna progressivamente mais visível e também mais amplo e complexo, nomeadamente a partir do crepúsculo do classicismo. A história da civilização europeia e da sua cultura (e dentro desta a história da literatura) trouxe-nos a este momento em que as escritas autobiográficas e, particularmente, a escrita diarística assumem uma relevância inaudita. A resposta, porém, à pergunta “O que é o diário?”, longe de estar resolvida, tem-se, bem pelo contrário, complexificado. Vamos, no próximo ponto, entrar no domínio da (tentativa de) definição genológica do diário.

## **1.2. A classificação (definição) genológica de “diário”**

Como sempre acontece com questões relativas à teorização dos géneros textuais, nomeadamente a propósito dos géneros literários, aquela é sempre posterior à efetiva existência destes. O tempo que separa o aparecimento de obras que anunciam ou inscrevem na história literária um novo género, ou a renovação de um género já existente, e a respetiva teorização genológica é variável, e não constitui questão que possamos aqui desenvolver. O que nos interessa salientar é a existência de textos que geram e sustentam os estudos

no âmbito da teoria que, naturalmente, lhes é posterior. As designações genológicas são sempre mais jovens que os fenómenos literários que designam e que pretendem compreender, ou seja, são mais jovens que os textos e respetivas inovações introduzidas no âmbito da pragmática literária. Nem sequer faz qualquer sentido o esforço de teorizar sobre (no duplo sentido de “acerca de” e “em cima de”) um vazio – algo que não existe<sup>26</sup>. É, aliás, necessária a existência de um certo número de obras (um *corpus*) que ostentem as mesmas características ou que, pelo menos, partilhem características semelhantes para que a teoria possa refletir sobre elas em termos genológicos. Entende-se esta teorização como uma descrição de propriedades que decorrem dos textos particulares. Um exemplo: na “Memória ao Conservatório Real”, Garrett apresenta o seu *Frei Luís de Sousa* como sendo o exemplar de um novo género dramático, cuja designação seria, na sugestão do introdutor do romantismo em Portugal, “tragédia nova”<sup>27</sup>, e incita os seus contemporâneos a seguirem-lhe os passos. Mas como tal não aconteceu, o género não vingou. Algo semelhante

---

<sup>26</sup> A crítica moderna reconhece à teorização genológica uma função descritiva, por oposição a posicionamentos normativos que que vingaram em determinadas épocas culturais e literárias. Carlos Reis, a este respeito, afirma a primazia desta função descritiva, associando-a à vocação heurística e hermenêutica dos estudos genológicos. (Reis, 1999: 285).

<sup>27</sup> Reiterando que a sua obra – referimo-nos ao *Frei Luís de Sousa* – é, pela índole, uma tragédia, Garrett sugere (o discurso de Garrett é sempre sugestivo, requerendo um esforço para ler o que não é dito explicitamente) que com esta obra, apresentada ao Conservatório Real, terá criado uma tragédia nova, o género dramático que deveria representar a essência do romantismo. Nesse paratexto que costuma acompanhar a edição da obra dramática em causa, o autor afirma: “Repito sinceramente que não sei se o consegui; sei, tenho fé certa que aquele que o alcançar, esse achou a tragédia nova, e calçou justo no pé o coturno das nações modernas; esse não aceite das turbas o *trágos* consagrado, o bode votivo; não subiu ao carro de Téspis, não besuntou a cara com borras de vinho para fazer visagens ao povo, – esse atire a sua obra às disputações das escolas e das parcialidades do mundo, e recolha-se a descansar no sétimo dia dos seus trabalhos, porque tem criado o teatro da sua época.” (Garrett, 1974: 36-37). Importa ter em conta que Garrett termina a “Memória ao Conservatório Real” assumindo a atitude que aponta na parte final da passagem que aqui citamos – é como se dissesse: Eu sou esse que “achou” a “tragédia nova”.

aconteceu, no século pretérito, com a tentativa de Unamuno a respeito da sua obra *Niebla*, com a qual ele pretendeu instituir o género “nivola”<sup>28</sup>.

Apesar do falhanço destas tentativas, elas não foram, para o universo literário, totalmente anódinas. Bem pelo contrário, estes posicionamentos são reveladores da tensão que governa e orienta o sistema de géneros literários; uma tensão entre forças de inércia (cuja ação é garante de continuidade e facilitadora da comunicação, do entendimento comum) e uma força de mudança, de invenção (que garante a vitalidade da literatura e que inquieta o horizonte de expectativas dos leitores). Os trabalhos no campo da teoria dos géneros não podem, pois, ser concebidos como formuladores de postulados dogmáticos e, como tal, inalteráveis. Bem pelo contrário, é um campo de trabalho eternamente em aberto e sujeito à erosão do tempo e das modas (das variações de gosto impostas pelas diferentes épocas). Como já foi postulado por Schaeffer (1989), é, em última instância, no âmbito da receção que se consuma a constituição, aceitação e institucionalização de novos géneros. O reconhecimento e a classificação dos géneros têm, portanto, implicações periodológicas (Lejeune, 1975: 187), estando necessariamente ligados à historicidade do fenómeno literário (Reis, 1999: 251-265). Assim, os géneros são, como explicitou Lejeune, “des phénomènes historiques complexes qui n’existent que dans le système” (Lejeune, 1975: 327). Os estudos sobre a classificação genológica cumprem, em verdade, uma dupla função no âmbito da dialética entre homeostase e mudança do sistema literário. Assim o entende Aguiar e Silva, ao sustentar:

Na dialética da homeostase e da mudança do sistema literário, o género desempenha uma função bivalente: representa um fator importante da *memória* do sistema,

---

<sup>28</sup> A intenção de criação do género é explicitamente assumida, quando a personagem Vítor Goti explica a Augusto Pérez que “mi novela no va a ser novela, sino... ?como dije? , *navilo... nubelo*, no, no, *nivola*, eso, *!nivola!* Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género... invento el género y inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place.” (Unamuno, 1982: 200).

veiculando elementos temáticos e formais da *tradição*, nem sempre consubstanciada em obras exemplares e em complexos e influentes metatextos; constitui um fator altamente sensível às mutações surgidas no *meio* do sistema e por isso mesmo avultam particularmente na sua problemática as linhas de força do processo da evolução literária.” (Silva, 1993: 372).

Repare-se que tentativas de inovação no que se refere à criação de um novo género, como as anteriormente referidas (as referências às duas obras de Garrett e Unamuno são aqui tomadas como meros exemplos), recordam-nos que os géneros literários não são entidades cristalizadas. Eles resultam de processos de institucionalização que criam uma espécie de códigos implícitos que a teoria tende a explicitar. Estes códigos condicionam os horizontes de leitura/receção das obras<sup>29</sup>. De igual modo, condicionam e até restringem as possibilidades de criação/produção literária. Uma outra relação de forças se gera pelo facto de os géneros terem, além da fundamental dimensão descritiva, uma certa tendência normativa (com maior preponderância numas épocas do que em outras) e uma tendência contratualista entre os agentes de comunicação literária. Como se sabe, com a complexificação da indústria editorial, para além do autor, há, hoje em dia, outros agentes (editores) que têm um peso significativo na elaboração final da obra literária, nomeadamente a nível dos paratextos (em particular, a conceção e execução da capa e da contracapa). É também inegável que as indicações fornecidas por estes agentes criam frequentemente problemas no horizonte de expectativas do leitor. Referimo-nos, nomeadamente, ao facto de frequentemente o título ou o subtítulo explicitarem indicações de carácter genológico. *O conto da ilha desconhecida*, de José Saramago, apresenta-se

---

<sup>29</sup> Neste âmbito é relevante o trabalho de Cristina Mello (1998) *O ensino da literatura e a problemática dos géneros literários*. Na primeira parte desta obra pode ler-se uma excelente resenha sobre a teoria dos géneros literários. Voltaremos a mencionar este importante trabalho quando, na parte final, refletirmos sobre questões relativas à leitura escolar de textos autobiográficos e estudarmos particularmente as referências à leitura de diários no *Programa de Português do Ensino Básico* (2009).

desde logo como um conto; os títulos *Crónica de uma morte anunciada*, *Relato de um naufrago* e *Notícia de um sequestro*, narrativas de Gabriel García Márquez, ostentam referências a tipologias textuais que reenviam o leitor para um jogo entre o literário e o jornalístico. Um outro exemplo paradigmático e sobre o qual voltaremos a refletir é a obra de literatura infantojuvenil de José Fanha que tem como título *Diário inventado de um menino já crescido*. Como referimos, voltaremos à análise deste título e da respetiva obra, mas importa, para já, evidenciar as diversas indicações genológicas de carácter inusitado e problematizador da posição do leitor em relação ao texto que encontrará: é um diário, mas “inventado”, quando os diários (pensa o leitor) são géneros autobiográficos e não ficcionais; é um diário de “um menino”, mas “já crescido”, quando, sabemo-lo, se alguém já crescido escreve sobre a sua infância não escreve um diário, mas as suas memórias. O exemplo serve para reiterarmos a importância da classificação genológica como abertura de horizontes de expectativas e, por essa via, elemento potenciador das possibilidades interpretativas da obra literária. Ou seja, os géneros têm uma força teórica e uma função hermenêutica (Mello, 1998: 57) que historicamente se renova; até porque, na linha de Bakhtine, eles são relevantes na consideração de uma dimensão cronotópica da obra literária. Como refere C. Mello (1998: 58), “o género funciona como um horizonte teórico dinâmico (tanto na produção como na receção) capaz de sofrer alterações e receber novas configurações”. Veremos como estes postulados se aplicam a respeito dos diários juvenis publicados recentemente.

Do que temos vindo a afirmar, importa reter, antes de mais, que o sistema genológico é, também ele, de natureza institucional – é uma instituição. Como tal, ele contribui para a legitimação das obras literárias. Importa igualmente reconhecer que, na contemporaneidade, a existência de uma crise dos géneros literários tem sido uma problemática merecedora de

sistemática consideração pela teorização deste campo. Esta crise decorre, ela mesma, do reconhecimento do carácter institucional dos géneros literários. Como afirmou Aguiar e Silva (2010: 184), “a relativização pragmática do conceito de literatura e do conceito de texto literário [...] impede a constituição de um cânone de textos subtraído às mudanças históricas e sociais e possuidor de uma exemplaridade absoluta”. Efetivamente, desde há algumas décadas que está em marcha um processo de relativização dos géneros literários. É um processo que, naturalmente, se conxiona com o de uma relativização de âmbito mais alargado e que se refere à própria conceção do que é a literatura e o texto literário ou, ainda mais amplamente, à relativização dos fundamentos sociais e culturais da contemporaneidade.

Esta crise dos géneros vivenciada ao longo do século XX e que se acentuou na hodiernidade está para além da mera condenação de uma poética clássica e dogmatizante e da mera propensão para o hibridismo muito marcada durante o Romantismo. Como refere Carlos Reis, esta relativização dos géneros

conxiona-se com o processo da semiose literária e, em termos mais gerais, com os avanços da própria produção cultural. De facto, a partir do momento em que os géneros agem como códigos, eles estabelecem-se também como virtual desafio à mudança, «princípios de produção dinâmica» [Kent, 1986] que nesta dinâmica chegam a investir comportamentos de **autocrítica** e **autorrevisão**. (Reis, 1999: 286)

Esta crise tem uma grande visibilidade no universo das práticas de escrita autobiográfica e, mais especificamente, diarística, na conseqüente publicação de obras desta natureza e, particularmente, nos trabalhos de natureza teórica feitos sobre essas obras. É suficiente reparar que, em *O conhecimento da literatura*, Carlos Reis exemplifica esta questão da relativização dos géneros recorrendo a exemplos do âmbito da diarística (Reis, 1999: 294). Na linha do que afirmámos acima, devemos deixar bem

claro que os estudos sobre o diário como género literário aparecem apenas nas últimas três décadas do século XX. Como tal, muito depois da efetiva prática de escrita diarística (a qual, como dissemos na parte inicial deste trabalho, remonta a tempos difíceis de localizar com precisão na história da humanidade) e depois de décadas em que a publicação de obras deste género se foi consolidando. Depois da explicitação que aqui fizemos, temos de revisitarmos a problemática da definição genológica respeitante às obras de carácter autobiográfico e repensar o lugar que cabe ao diário nesse mesmo universo – é o que faremos de seguida.

### **1.2.1. Literatura autobiográfica: autobiografia e diário**

A posição do diário em relação a outros géneros autobiográficos tem sido alvo de equívocos, quando, em nosso entender, a questão é bem clara. Defendemos que o diário é um género autobiográfico. O equívoco funda-se no célebre trabalho de Philippe Lejeune intitulado *Le pacte autobiographique* (1975). Não queremos afirmar que este equívoco (como lhe chamamos) nasça nesta obra, mas ganha aí uma visibilidade sem precedentes e com enorme repercussão em estudos futuros. Temos, portanto, de revisitarmos e repensar o conceito de “autobiografia”, para depois podermos discutir com clareza o lugar do diário no campo literário e, também, dentro do universo das obras autobiográficas, cuja tipologia não deixa de estar envolta numa estrutura profundamente radicular. Ocorre-nos a metáfora criada por Mia Couto, num dos *Contos do nascer da terra*, curiosamente intitulado “Raízes” (Couto, 1997: 179-182), e no qual se considera que o primeiro poeta é um homem a quem nasceram raízes do tamanho de toda a terra. Raízes que, à medida que os cavadores (ou, na feliz criação lexical do autor, os “covadores”) abriam um buraco nunca antes visto para o despegar

da terra, se iam espalhando em intermináveis radículas. É, sem dúvida, uma metáfora elucidativa da complexidade do universo literário e da, também complexa, relação que este cria e mantém com o mundo.

#### **1.2.1.1. (Re)definindo “autobiografia” ou da necessidade de repensar o “pacto autobiográfico”**

Como acabamos de referir, temos de revisitar a definição de autobiografia apresentada por Lejeune no seu *Le pacte autobiographique* (1975), começando por notar que, nessa obra, o autor estabelece uma clara diferenciação entre o diário e a autobiografia, assente na “perspective rétrospective du récit” (Lejeune, 1975: 14). Este carácter retrospectivo é considerado pelo autor como uma característica genológica individualizadora da autobiografia, e é usado como elemento diferenciador em relação ao “journal intime”, tido como um dos “genres voisins de l’autobiographie” (Lejeune, 1975: 14). Acreditamos que, para a elaboração de uma poética dos géneros autobiográficos, se impõe uma reflexão mais aprofundada desta dimensão retrospectiva do discurso. Contudo, nós não vamos aqui elaborar essa poética; interessa-nos o diário e se refletimos sobre estas questões é só para que melhor se compreenda o lugar (*locus*) que o género diarístico ocupa no universo dos textos autobiográficos. Neste sentido, fazemos apenas dois reparos que nos parecem essenciais. Em primeiro lugar, podemos reconhecer como autobiográficos textos sem uma vincada natureza retrospectiva; será o caso do autorretrato. Ainda que este género esteja nas margens do universo de textos autobiográficos, ele não deixa de ser uma escrita que um sujeito faz acerca de si mesmo e da sua vida (de si num dado momento da sua vida, ou da sua vida percecionada como um todo dotado de uma certa coerência).

Mas é outro reparo que mais nos interessa. O diário é também retrospectivo, dentro da sua natureza de narrativa sustentada por uma escrita intercalada, cuja prática se retoma de forma mais ou menos recorrente, ao longo da vida. Olhando para a célula nuclear do diário que é constituída pela entrada diarística, apercebemo-nos claramente que ela é de natureza essencialmente retrospectiva: ao fim do dia, o escritor relembra e regista os acontecimentos que ocorreram nesse dia... muitas das vezes até acontecem retrospectivas bem mais alongadas. Qualquer diário que se nos oferece à leitura evidencia este aspeto, pelo que a asserção do autor de *Le pacte autobiographique* se vê refutada por esta simples constatação.

Como acima esclarecemos, o objeto do nosso trabalho é o diário (mais especificamente, o diário infantojuvenil), pelo que não pretendemos demorar-nos na análise desta questão. Evocamo-la aqui porque nos parece de toda a necessidade afirmar a inclusão do diário no universo de textos autobiográficos e pretendemos clarificar que, dentro desse, podemos conceber a existência do género “autobiografia”, entendendo-o como um género muito próximo das “memórias”. Memórias e autobiografia são géneros textuais em que um autor escreve a sua própria vida (assumindo-se, portanto, como narrador e personagem principal da narrativa) recorrendo à evocação de um tempo passado. A distinguir os dois géneros há determinadas particularidades cuja delimitação nem sempre é fácil. Diríamos que sobressaem duas características distintivas, sendo que ambas se podem explicitar pelo recurso aos conceitos de “alcance” e “amplitude”, que, em narratologia, são operativos na análise das analepses. Assim e em primeiro lugar, a idade do autor aquando da escrita é um critério, uma vez que ele se reporta à diferença de alcance (temporal) que se cria/institui entre o momento da escrita e os factos evocados (ou melhor, o momento inicial desses factos): se o autor escreve numa idade avançada, escreve as suas “memórias”; se escreve sendo ainda um jovem, um jovem-adulto ou mesmo um adulto,

teremos uma autobiografia. Com este aspeto relaciona-se um outro que tem a ver com a duração da narrativa de vida que constitui objeto de análise no texto de natureza autobiográfica – isto é, com a amplitude: as memórias reportam-se a um período longo da vida do autor; pelo contrário, a evocação de um episódio (relativamente) curto dará origem a uma autobiografia – ou melhor, a um relato autobiográfico. Em síntese, as memórias caracterizam-se por um grande alcance (recoo longo no tempo de vida do autor-narrador-personagem) e por uma grande amplitude (narração de um longo período de vida passada); opostamente, o relato autobiográfico [autobiografia em sentido estrito] caracteriza-se pela narração de um episódio de pouca amplitude e de alcance reduzido em relação ao momento da enunciação.

Esta distinção é efetivamente ténue e poder-nos-ia levar a uma formulação da questão que reservasse para o termo autobiografia uma dimensão arquitextual de natureza supragenológica, implicando a negação da existência de um género “autobiografia”. Posição que poderia ser justificada pensando da seguinte forma: se se escreve um texto autobiográfico já em idade avançada e essa escrita recupera acontecimentos do passado (a vida) do sujeito que escreve, sendo evidente o carácter retrospectivo, estamos perante o género “memórias”; se, na mesma situação de escrita, os factos recordados do passado são considerados potencialmente pecaminosos ou condenáveis em termos éticos, morais ou sociais (hipoteticamente até jurídicos), estamos perante o género “confissão”; se, evocando um acontecimento concreto e temporalmente definido (breve) do seu passado, um dado autor escreve sobre essa experiência existencial (normalmente marcante), temos um relato autobiográfico. Mas se a escrita é feita não a partir de uma (mais ou menos longa) retrospectiva e passa a acompanhar a vida do sujeito que se escreve (ainda que com uma regularidade variável), estamos perante um diário; se esses registos são meramente de ordem profissional (ou referentes às atividades

socioprofissionais do sujeito), teremos uma “agenda”; se, não havendo continuidade (isto é, sem efetiva existência de narrativa), num dado momento, um sujeito escreve um texto fazendo a sua caracterização, descrevendo-se como (pensa que) é ou está, temos um “autorretrato”. Em todos estes casos, estamos perante textos autobiográficos, mas não haveria espaço para uma “autobiografia” que, enquanto género, possamos colocar ao lado dos exemplos acima apresentados. Deste modo, “autobiografia” seria entendida em sentido lato como uma categoria supragenológica<sup>30</sup>, reconhecendo ao termo uma relação hiperonímica. Este carácter hiperonímico tem sido sentido em todos os estudos sobre esta problemática. Lejeune, para se referir ao termo genérico que possibilite englobar todo o campo, recorre à expressão “*littérature intime*” (Lejeune, 1975: 15) que nos parece menos adequada do que as expressões “géneros autobiográficos” ou “literatura autobiográfica” de uso mais frequente na literatura científica da área. Em síntese, e independentemente de polémicas classificatórias, reconhecemos ao termo “autobiografia” um valor hiperónimo em relação aos outros termos que usamos para definir outros géneros autobiográficos, como sejam as “memórias”, a “confissão”, o “autorretrato” ou o “diário”. A concluir este tópico, acrescentamos ainda que o universo de textos de natureza autobiográfica se tem vindo a complexificar pela progressiva miscigenação entre o biográfico e o ficcional. Esta miscigenação, manifestada de forma mais ou menos explícita em vários textos em que os autores reinventam pela escrita a sua vida, criou um novo “espaço” literário que tem sido designado como autoficção. Analisaremos esta problemática mais demoradamente quando nos referirmos aos diários escritos no âmbito da literatura infantil, uma vez que alguns deles nos levam a colocar a hipótese de os classificar à luz da teorização que se tem construído acerca deste campo.

---

<sup>30</sup> Uma categoria com um estatuto semelhante ao do “fantástico” (literatura fantástica).

### 1.2.1.2. O diário como gênero da literatura autobiográfica

O que, antes de mais, ressalta como peculiar quando nos debruçamos sobre a problemática da definição genológica de diário é que a busca desta definição nos leva a considerar quer as obras que se “oferecem” ao leitor quer a escrita dessas obras, isto é, o momento de enunciação do discurso que vai construindo o diário. Por outras palavras, impõe-se uma reflexão simultaneamente focada sobre a obra como produto de um ato de escrita e sobre o processo de escrita dessa obra. Mais do que para qualquer outro gênero autobiográfico, para o diário a situação (em toda a sua complexidade) do sujeito da enunciação é extremamente importante. A sua situação espaço-temporal, o seu estado de alma, a própria natureza dos *media* que usa são fatores que determinam a escrita diarística, alimentando-a e orientando-a. Podemos tomar como exemplo a escrita das *Confissões* por J.-J. Rousseau ou o caso da *Confissão de um homem religioso* por J. Régio, ressaltando que, sem serem aspetos inócuos, o momento e o contexto em que eles escreveram estas obras têm uma relevância pouco significativa, nomeadamente tendo em conta os momentos de escrita de outras obras (ficcionais) dos mesmos autores. Vejamos ainda um outro exemplo. Quando consideramos a classificação de uma obra como romance, não colocámos a questão de como foi o processo de escrita, mas tão só procedemos à análise da obra enquanto produto final, procurando nela as propriedades que nos permitem considerá-la genologicamente como um romance. Não está em causa considerar como displicentes os trabalhos feitos pela filologia, ou pela, mais recente, genética textual. Naturalmente, reconhecemos que o estudo dos processos de criação, evolução e transformação de uma obra iluminam a sua leitura. Mas o que aqui está em causa é a classificação genológica e, voltando ao exemplo do romance, é a obra final, com os pactos de leitura que nela se instauram ou se

geram, que definitivamente “impõe” a inclusão de uma determinada obra nesta categoria genológica. Recuperando a imagem dos dois escritores que Italo Calvino (1979; 2002), em *Se numa noite de Inverno um viajante*, significativamente colocou num ostensivo antagonismo, não é relevante para a classificação genológica sabermos se o escritor produziu a sua obra de um jato, ou se essa produção foi um longo e penoso processo. *O guardador de rebanhos* – para apresentarmos um outro exemplo – será genologicamente aquilo que é independentemente de ter sido, ou não, escrito nessa noite mágica que Pessoa evoca na carta a Adolfo Casais Monteiro. Lejeune aprofunda esta questão ao afirmar :

qui lit un roman n’a nul besoin d’en connaître la genèse. Lire une autobiographie, c’est prendre connaissance de la vie de son auteur: or l’écriture même de l’autobiographie fait partie de cette vie. Et l’histoire de cette écriture permet de comprendre comment l’identité s’y est construite.” (Lejeune, 1998: 8-9)

O que queremos salientar é que o processo de escrita de um diário (de um diário “verdadeiro”) implica necessariamente uma forma de escrita que em narratologia se designa por “narração intercalada”. Na génese da escrita do diário está, portanto, um pacto que o autor celebra consigo mesmo. Este pacto autoral é um tópico a considerar na classificação genológica do diário. Assim sendo, o que sobressai quando nos referimos à especificidade do diário como género textual/literário é, antes de mais, a obrigatoriedade de pensarmos essa definição a partir do processo de escrita. Todo o diário é um texto em constante construção ao longo da vida do diarista. Neste sentido, é reveladora a posição assumida pelo narrador-personagem de *Bolor*, quando na abertura do seu texto se interroga: “Que vou eu escrever – eu, a quem nada neste mundo obriga a escrever? Eu, antecipadamente sabedor da inutilidade das linhas que neste momento ainda não redigi, dentro de alguns

minutos (de alguns anos) finalmente redigidas?” (Abelaira, 1974: 9)<sup>31</sup>. No texto inaugural desta obra, o narrador-personagem insiste na imagem de ir manchando a página com o traçado das palavras.

Poderemos, então, dizer que um diário é uma obra que nasce desse contrato de escrita que um sujeito humano celebra consigo mesmo (ainda que muitas vezes o materialize num fictício diálogo com o caderno ou com um inventado confidente) e segundo o qual ele assume que escreverá a sua vida tal como a vai vivendo. O diário nasce e vai “crescendo” graças a um pacto de escrita que é também um pacto de sinceridade, cuja celebração, numa grande quantidade de exemplos publicados, nomeadamente nos recentes diários da literatura infantil, se constitui como texto de abertura e pragmaticamente funciona como desbloqueador de escrita. Adiante desenvolveremos esta questão e analisaremos exemplos deste procedimento.

### **1.2.1.3. Diário e correspondência: princípio dialógico e sinceridade.**

Como já referimos anteriormente, a valoração da escrita pessoal e íntima é também atestada pela maior atenção que foi sendo concedida à correspondência trocada nomeadamente entre pessoas de cultura. Esta importância da escrita epistolar tem-se manifestado na ampla recolha e publicação de trocas epistolares. No caso português, esta recolha (até por razões de carácter prático) acentuou-se a respeito das trocas de correspondência ocorridas nos finais do século XIX<sup>32</sup> e desde então até à

---

<sup>31</sup> “Ninguém é obrigado a escrever um livro.” – afirmou Bergson. Pierre-Jean Labarrière parte desta asserção para contrapor que “a expressão é uma necessidade”, e tão só porque “nada de interior pode impor-se imediatamente, sem se comprometer, de uma forma ou de outra, no jogo da comunicação. O assomo da exterioridade é, então, condição *sine qua non* de todo o exercício do pensamento.” (Labarrière, 2000: 187).

<sup>32</sup> Evoquemos aqui aquele que é seguramente reconhecido como o nosso maior escritor das últimas três décadas do século – Eça de Queirós e a sua *Correspondência de Fradique Mendes*. Eça, para nos dar a conhecer a personalidade de Carlos Fradique Mendes, dá-nos a ler as suas cartas. Apesar de tratarem de

atualidade. Escolhendo como exemplos apenas algumas obras de autores do século XX, foram publicadas e divulgadas a correspondência entre Jorge de Sena e José Régio; deste com Agustina Bessa-Luís ou com Álvaro Ribeiro e daquele com Sophia de Mello Breyner Andresen, e também com Eduardo Lourenço, com Raul Leal e com João Gaspar Simões; foram publicadas obras como a correspondência de Fernando Pessoa e, mais especificamente, recolhas da troca epistolar deste com Mário de Sá-Carneiro, o seu trágico companheiro d'*Orpheu*.

Refira-se ainda que este período de finais do século XIX e inícios do século XX pode ser entendido como um tempo de “gestação” e posterior criação, edição e publicação dos diários de autores portugueses. Na verdade, a edição de diários de autores portugueses só virá a acontecer no decorrer do século XX, mas, culturalmente, foi sendo preparada de mais longe, pela crescente valorização do discurso pessoal que se foi corporizando na já referida maior atenção dada ao universo dos registos do discurso epistolar. Esta imprecisa datação é extensível à literatura europeia, na medida em que, como nos assegura Braud (2006), recuperando afirmações de Rannaud (1978), as últimas décadas do século XIX assistem à emergência do diário como género literário, sendo que esse é também o momento mais” agudo da crise da representação romanesca aberta por Flaubert. Aspectos como “le héros sans grandeur, l’absence de composition narrative, la réduction de la trame à celle d’une existence, l’intérêt pour la sensation” (Braud, 2006: 281-282) caracterizam essa crise romanesca, aberta pelo autor da *L’éducation sentimentale*, e vertem-se na valorização da escrita quotidiana que dá corpo ao diário. Mesmo dentro do próprio universo romanesco (ficcional) surpreendemos manifestações desta valorização da correspondência, a qual, enquanto ato de escrita pessoal, íntima e, simultaneamente, dialógica, abre

---

assuntos vários e dos seus diversos destinatários, une-as a personalidade que as cria e que o leitor deve desvendar, à medida que vai avançando no conhecimento desse discurso epistolar.

os horizontes à compreensão da complexa individualidade humana e das suas relações com o(s) outro(s) e o mundo. A queirosiana figura de Fradique Mendes e a sua correspondência são bem exemplificativos do reconhecimento que progressivamente se vai dando a esta forma de comunicação e de expressão de uma individualidade, além de também concorrer para o reconhecimento do discurso epistolar como forma de criação literária.

Por outro lado, confirmando a existência de uma certa afinidade entre estes dois géneros de escrita, podemos referir a frequência com que os diaristas, nomeadamente quando adolescentes/jovens, adotam o registo epistolar para procederem à escrita do seu diário. Como será explicitado posteriormente, este recurso à escrita epistolar é procurado pelos jovens diaristas como um fator de desbloqueio da dificuldade de escrita. Além disso, cria a ilusão de um ato comunicativo (mesmo que o destinatário seja pura ficção). Sobre esta encenação dramática de um «tu» (destinatário epistolar) refletiremos mais adiante, aquando da análise de diários publicados no âmbito da literatura infantil. Por agora podemos, tão só, apresentar aqui alguns exemplos que, como referido, serão retomados e analisados com maior atenção na última parte deste trabalho. O primeiro desses exemplos pode ser *O diário de Anne Frank*, o qual é um caso significativo pela relevância – quase mítica – que histórica e socialmente lhe reconhecemos. A partir da entrada datada de 20 de junho de 1942, Anne Frank decide escrever o seu diário sob a forma de cartas dirigidas a Kitty. O mesmo acontece com Zlata Filipovic, que escreve um diário durante o cerco e bombardeamento de Sarajevo e que, imitando Anne Frank, depois das primeiras entradas, também decide dirigir-se ao seu diário como quem escreve cartas a uma amiga. Zlata, depois de alguma ponderação, escolherá o nome Mimmy. A um outro nível, temos dois exemplos muito conhecidos no âmbito da nossa literatura preferencialmente destinada a um público adolescente/jovem: são os casos

de *A lua de Joana* (Gonzalez, 1994) e de *Diário cruzado de João e Joana* (Magalhães e Alçada, 2000). São dois diários ficcionais. O primeiro é constituído pelas cartas de Joana a Marta, com exceção de uma pequena passagem final (de carácter epilógico), em que uma voz narrativa de carácter heterodiegético nos coloca num momento posterior ao da morte da autora das cartas. O segundo é todo ele escrito a partir de uma troca de cartas entre os dois jovens cujos nomes são explicitados no título e que, sendo colegas de escola, se encontram separados durante o período de férias.

Por fim, sobre este tópico, temos de referir que, no diário de autores adultos, também é frequente a inclusão de cartas. Régio, por exemplo, chega a problematizar o carácter ético desta inclusão, no seu diário, da correspondência que troca com outras pessoas. O autor dos *Poemas de Deus e do Diabo* afirma:

Bem sinto, dolorosamente, que há uma espécie de indelicadeza, impudor, indiscrição, em se transcrever num diário as cartas que se escreve: um impudor a que talvez eu não tenha direito, porque não estou só em causa. Todavia, como poderei manter um diário senão impudico? Senão indiscreto? Além de que a indolência e a falta de tempo nem sempre me permitem deixar transcritos doutro modo os meus sentimentos ou ideias. (Régio, 2000: 144)

Régio foi “respondendo” a esta inquietação com a firme vontade de manter secreto o seu diário. Porém, e não obstante o facto de esta intenção de manter em segredo o diário ter sido cumprida em vida do poeta, ele sabia de antemão que era grande a possibilidade de, no futuro, o diário vir a ser publicado – daí o seu mal-estar. Da citação acima feita, queremos, todavia, destacar a afirmação de que as cartas servem o mesmo propósito que preside à manutenção da prática diarística - o registar “os meus sentimentos ou ideias”.

A leitura de diários de distintas épocas e de autores de diferentes idades leva-nos a salientar que a recorrência a práticas epistolares no âmbito da

escrita diarística é muito grande. Ela ocorre, por exemplo, em situações ficcionais em que se procede a uma “simulação” de situações epistolares. Noutras situações ocorre pela inclusão de correspondência que realmente circulou entre o autor e outras pessoas da sua relação pessoal ou socioprofissional. Esta constatação implica pensarmos a dialética que, no âmbito das práticas de escrita diarística, se instaura entre a necessidade de fechamento e de abertura na relação do sujeito com o mundo. É o eterno des(encontro) entre o mundo íntimo e a dimensão social e relacional do homem.

Anne Frank afirma, quando ainda não está fechada/refugiada no anexo, que a razão de escrever um diário é que não tem um verdadeiro amigo. O diário é, pois, um companheiro que mais tarde se assumirá como um «tu» a quem Anne escreve as suas cartas. Neste âmbito é relevante a situação criada em *O caderno vermelho da rapariga karateka* (Ana Pessoa, 2012), em que, para além do relevante jogo que se cria em relação à forma de tratamento discursivo usada pela diarista para “falar” com o seu caderno, é ainda muito curioso o facto de a narradora-personagem “vivificar” o seu diário: este não é apenas um “tu” evocado pelo discurso diarístico, na medida em que se comporta como um ser vivo. Assume assim, plenamente, o papel de uma personagem que, ao longo da narrativa, realiza surpreendentes ações e que estabelece uma relação muito peculiar com a narradora-diarista:

Este caderno não é um caderno.  
É outra coisa.  
Uma personagem, uma pessoa de verdade.  
Tem vida própria, vontade própria. (Pessoa, 2012: 31)

Mais adiante, a diarista acrescenta “Querido caderno, hoje, quando cheguei ao meu quarto, dei contigo pousado à janela” (p. 35). Esta citação exemplifica como a escrita diarística encena, muito frequentemente, um “tu”, instaurando um processo dialógico que caracteriza a escrita de cartas. Fácil é aceitar que a escrita diarística, não obstante esta encenação, é uma escrita

que se gera e que, por norma, se pretende manter na intimidade, instaurando-se como um registo da vida que o sujeito pretende guardar para si. É com base nesta premissa de secretismo que se reconhece à escrita diarística um elevado grau de sinceridade.

#### **1.2.1.4. Diário pessoal e íntimo: a questão da designação**

Diversos autores, entre eles está Lejeune, têm preferido a designação “diário pessoal” à de “diário íntimo”. Esta é uma questão cuja relevância acaba por ser maior no âmbito da língua francesa por não possuir um só termo equivalente, no domínio da designação genológica, ao nosso “diário”.

Acerca da primeira designação – “diário pessoal”, poderemos contrapor que toda a escrita é “pessoal”, mesmo que há décadas se tenha anunciado a morte do autor (Barthes, 1987). Naturalmente, podemos aceitar esta designação considerando uma particular intencionalidade no uso do adjetivo “pessoal”. Assim, o diário seria pessoal, não propriamente por ser escrito por uma pessoa, mas por ter como objeto fundamental de escrita uma pessoa, ou melhor, a vida dessa pessoa. Pensamos, porém, que, no que à problemática da intimidade diz respeito, há diversos níveis de escrita e que eles serão relevantes para compreendermos uma fronteira (sempre ténue) entre diferentes registos autobiográficos.

O diário é sempre íntimo, embora, também aqui, se possa dizer que toda a escrita decorre de um processo de reflexão interior do sujeito escrevente / escritor. Mas na escrita de um texto narrativo, por exemplo, patenteia-se uma atitude de exteriorização, na medida em que a escrita/invenção desse texto “cria” sempre um outro. Aliás, a atitude de exteriorização é assinalada pela teoria da literatura como propriedade que

define o modo narrativo – veja-se o que afirma Carlos Reis em *O conhecimento da literatura* (1999).

Que o diário é “íntimo” é característica que sobressai na oposição entre a escrita do diário e das crónicas, por exemplo. Para estas, sim, é conveniente e até necessário o uso do adjetivo “pessoal”, com o qual se restringe a abrangência do nome “crónica”. As crónicas pessoais são assim diferentes das crónicas de carácter histórico como as que foram escritas nas épocas medieval e moderna. Veja-se o exemplo nas crónicas de Manuel António Pina: são crónicas escritas diariamente (até estão datadas), mas na sua generalidade não são sobre a vida íntima do sujeito que as escreve. São, contudo, pessoais. Mesmo salvaguardado o facto de algumas até se aproximarem da revelação do universo íntimo do sujeito que as escreve, há uma diferença que se instaura desde logo na circunstância da criação textual. Na génese deste tipo de crónicas está claramente a intencionalidade de escrever para um público e, por outro lado, de escrever sobre assuntos de relevância pública. O leitor espera encontrar nessas crónicas uma reflexão pessoal acerca desses assuntos, mas não espera conhecer a vida íntima do autor (aspeto que se configura como elemento preponderante dentro do horizonte de expectativas quando se lê um diário).

Se, por hipótese, inspirados na personagem saramaguiana Sr. José, personagem principal do romance *Todos os nomes* (Saramago, 1997), pensássemos numa situação em que uma pessoa regista acontecimentos referentes a sucessos relativos a outros (por exemplo, vedetas do mundo), fazendo a datação desses registos, estaríamos diante de um diário? Provavelmente estaríamos, antes, próximos de um trabalho de cronista. Queremos com isto dizer que é a presença do “eu” no discurso, com a sua inevitável subjetividade, que constitui uma das condições *sine qua non* do diário. E mesmo que o diarista se refira com frequência a acontecimentos vivenciados por outros, é a sua apreensão e a sua reflexão íntima sobre esses

acontecimentos que alimenta a escrita diarística. É também essa voz íntima que, posteriormente, sobressai do diário. Por isso a escrita diarística tem uma forte ligação com o modo lírico, na medida em que se patenteia uma clara propensão para o intimismo, para a interiorização e a expressão de sentimentos, ostentando uma forte carga subjetiva. Esta constatação levar-nos-á a falar de hibridismo genológico a propósito do diário. Mas isto é já entrar dentro da definição das características do género “diário”... deixemo-lo para o ponto seguinte.

O diário é, portanto, “íntimo” no sentido de uma clara aproximação ao secreto. Referimo-nos ao âmbito da separação entre o que comumente se designa por vida social, por oposição ao entendimento do que é a vida íntima dos sujeitos humanos. O diário, caderno que adolescentes, e até adultos, guardam à chave (mesmo que esta não seja mais do que uma metáfora), é o guarda, confidente e protetor, desse universo íntimo e secreto.

Neste sentido, referimo-lo mais uma vez, a agenda é o documento de registo da vida social, tal como o diário é (ou pelo menos tende a ser) o depositário, fiel e secreto, da vida íntima.

### **1.2.2. Características genológicas do diário**

Como já temos dito em passagens anteriores, o diário, pela sua especificidade quer enquanto prática de escrita quer na sua dimensão como obra, aparece-nos como um universo de contornos bem difusos, pelo que parece fugir a todas as tentativas de definição. Definir é sempre delimitar. Neste sentido é curiosa a relação com outros verbos com conotações de sentido que se aproximam, como “enquadrar” que tanto pode ser entendido como referente ao processo de colocar à volta de um objeto uma determinada

moldura, ou perspetivar um objeto a partir de um determinado ponto de vista, o que também implica perspetivá-lo em relação ao seu contexto ou em relação ao contexto onde o pretendemos colocar. O enquadramento de um objeto não pode deixar de considerar o contexto, além da possível intenção de fazer sobressair (embelezar) o objeto dentro desse contexto. A imagem do emoldurar uma fotografia ou um quadro funciona aqui como uma curiosa metáfora.

Retomando a questão que pretendemos desenvolver, definir é sempre delimitar e um diário não obedece a delimitações sejam de estilo ou temáticas. Os registos diarísticos, embora seguindo uma ordem temporal, têm um carácter flutuante, acompanhando as vivências do sujeito e constituindo um traçado dos seus percursos de vida. Mais do que qualquer outro género autobiográfico, o diário inscreve-se e constrói-se no âmbito da imprevisibilidade. Este carácter leva-nos a atestar o diário como um tipo de texto representativo da modernidade pela sua persistente indefinibilidade. Em *Marginal Voices, Marginal Forms: Diaries in European Literature and History*, num discurso que reitera o que fomos dizendo ao longo da primeira parte deste trabalho, o diário é referido como uma prática de escrita que constantemente flutua entre diferentes universos:

The diary, as an uncertain genre uneasily balanced between literary and historical writing, between the spontaneity of reportage and the reflectiveness of the crafted text, between selfhood and events, between subjectivity and objectivity, between the private and the public, constantly disturbs attempts to summarise its characteristics within formalised boundaries. The diary is a misfit form of writing. (Lanford e West, 1999: 8)

Não admira que o universo de obras publicadas sob a designação de “diário” seja hoje de uma grande heterogeneidade. Quando falamos de heterogeneidade acerca deste universo de obras não o fazemos por mero

apego a um certo modismo. A existência desta heterogeneidade é de uma grande evidência, e cuja verificação decorre da leitura e análise das obras publicadas. A leitura destas obras coloca-nos perante uma grande e séria diversidade de casos, fazendo sobressair a dificuldade de colocar no mesmo campo diários que foram verdadeiramente íntimos por, tendo sido escritos por gente comum e ou por indivíduos com notoriedade social, se terem mantido secretos até depois da morte do seu autor e, por outro lado, diários, normalmente de autores consagrados, que foram publicados em vida e com consentimento (e com a participação ativa) dos seus autores. Há que acrescentar os diários efetivamente anónimos e aqueles que foram publicados como anónimos (sem que efetivamente o sejam) e, ainda, aqueles que, no âmbito de um jogo que se aproxima da ficcionalidade literária, foram publicados sob a assinatura de um pseudónimo. Há diários que acompanham grande parte da vida do seu autor e há outros que se referem a um acontecimento preciso e com uma breve e bem marcada duração. Os diários de viagem constituem bons exemplos deste último caso (veja-se, por exemplo, o *Diário de uma viagem à Rússia em 1867* de Lewis Carroll). Depois temos os diários ficcionais, cujo dinamismo editorial é hoje muito forte, nomeadamente no âmbito da literatura para a infância. Esta enumeração não pretende ser exaustiva. Pretendemos, apenas e muito brevemente, dar alguns exemplos genéricos que atestam a heterogeneidade do *corpus* e que nos permitem afirmar com toda a assertividade que escolher o diário como objeto de estudo nos coloca perante um universo particularmente fluído. Parafraseando o título da poetisa Filipa Leal (Leal, 2006), podemos dizer que, ao entrar neste universo, se mergulha numa *cidade líquida*.

Acresce que, como é aliás natural, o *corpus* de diários publicados não para de aumentar, impondo-se como um apelo à teorização. Nas últimas décadas a atenção prestada pela crítica literária a este universo de obras tem

respondido a esse apelo, pelo que são já muitas as propostas de definição do diário. Uma delas é-nos adiantada por Braud, ao definir diário como “Évocation journalière ou intermittente d’évènements extérieurs, d’actions, de réflexions ou de sentiments personnels et souvent intimes, donnés comme réels et présentant une trame de l’existence du diariste” (Braud, 2006: 9).

Esta definição, como o autor realça na continuidade do seu texto, enfoca a questão da análise do diário, enquanto obra literária, a partir de três grandes dimensões. Em primeiro lugar, a do diarista e das relações deste com o mundo e consigo mesmo, o que implica uma reflexão sobre os temas da escrita diarística e, particularmente, sobre o caráter íntimo que lhe é inerente (o diário como experiência de si e do ser no mundo). Em segundo lugar, a da prática de escrita que, pelo seu acontecer de forma reiterada e ao longo do percurso de vida do sujeito que (se) escreve, gera uma particular relação com o tempo e cria uma estrutura textual profundamente fragmentária (o diário como experiência de escrita e experiência de si no tempo). E, por último, a do leitor e dos pactos que é chamado a realizar no confronto com este universo caleidoscópico de fragmentos que formam um qualquer diário e que implicam uma complexa relação entre o real e o ficcional, de enorme relevância na configuração do género dentro do universo literário (o diário como objeto de leitura e como experiência de flutuação entre o real e o ficcional).

Embora seguindo um percurso pessoal, procuraremos, nos pontos que se seguem, desenvolver estes tópicos, numa busca de clarificação sobre o que é o diário quando o interrogamos de dentro do domínio literário. Assim, vamos desencadear uma busca que partirá da consideração do diário como processo de escrita que instaura um desdobramento do sujeito, dado que, ao centrar-se na análise de si mesmo, ele se posiciona como sujeito e objeto da análise a que procede por meio da escrita diarística.

### **1.2.2.1. O diário como escrita autorreflexiva: o “eu” e a vertigem dos espelhos**

A inclusão do diário no universo das obras autobiográficas é, como já antes referimos, de uma total evidência. Assim sendo, a primeira constatação a apontar, quando procuramos identificar as características do diário dentro deste universo, reporta-se à centralidade do eu, fazendo realçar o valor semântico do prefixo “auto” por oposição a “biografia”. Aliás, quando comparado com outros géneros, como as memórias, por exemplo, este tópico da centralidade do sujeito que escreve acerca da sua vida é um dado de enorme relevância. Neste sentido, e como primeira aproximação a uma definição, poderemos dizer que o diário é o resultado de um processo de escrita em que um sujeito vai anotando o percurso da sua vida à medida que vai vivendo. Trata-se de um processo de escrita cuja finalidade maior é a análise e o conhecimento de si mesmo, sendo que esta finalidade, insistimos neste ponto, é perseguida (e escrita) à medida que o sujeito vai vivendo, e não de forma retrospectiva. A escrita do diário apresenta-se e constrói-se como um processo de constante aprofundamento de si. A pergunta “Quem sou eu?” é, portanto, fundacional na perspectiva do sujeito que escreve um diário, porque ele não o pode fazer sem, mais ou menos explicitamente, procurar resposta(s) a esta questão. Poderemos especificar esta grande questão: O que faço eu? O que sinto? Que é que se passa comigo? Ou outras que, em verdade, cabem perfeitamente debaixo dessa questão inaugural – a questão: Quem sou eu? Indiscutivelmente, o diário visa responder a esta questão. Ainda que, por vezes possa ocorrer a negação deste propósito, tal negação não deixa de ser, por si só, um dado revelador da imperiosidade desta questão.

Os diaristas dão-nos nota desta intenção de autoconhecimento, referindo mesmo que esta escrita se constitui como um processo de prestação

de contas, de avaliação do dia e do que foi (ou não) feito ou conseguido nesse dia. Esta intenção de se proceder a um exame do vivido é frequentemente referida na abertura do diário e, como também já foi mencionado antes, não podemos deixar de a associar à relevância do exame de consciência cuja prática quotidiana foi fortemente aconselhada pela tradição cristã da Europa. Du Bos, por exemplo, ao realçar o facto de começar o seu diário “sur un livre de comptes!” questiona-se: “Au fait, n’est-ce pas de comptes moraux qu’il s’agira ici? ” (Du Bos, 1.1.1902). Para, de seguida, explicitar a intenção de escrita:

Dresser chaque soir le bilan de la journée, dire sur cette journée toute la vérité, se mettre en face de soi-même résolument, et ne jamais reculer par préjugé ou convention devant une confession intégrale, tel doit être mon but. (Du Bos, citado por Michèle Leleu, 1965: 134)

Esta afirmação do persistente diarista francês é reveladora de um pacto de sinceridade que os diaristas assumem ao analisarem o seu percurso de vida ao fim do dia. Mesmo no âmbito de diários preferencialmente destinados a leitores em idade infantil é frequente a referência a esta intencionalidade. As situações de crise e de enclausuramento, como aquelas que são experienciadas durante períodos de guerra, tornam-se propícias à escrita de diários que, além de um carácter testemunhal, adquirem uma dimensão catártica ao assumirem o papel de confidente. No *Diário de Zlata*, a jovem de Sarajevo, que tantas vezes compara a sua trágica situação à de Anne Frank, lamenta-se e acaba por concluir que é o seu diário a garantir-lhe uma companhia e um amparo: “felizmente tenho-te a ti, Mimmy, e as tuas linhas que esperam sempre pacientemente, e sem nada dizerem, que eu as cubra com as minhas tristes confidências.” (Filipovic, 1994: 110). Dentro desta linha de ideias, importa realçar que a escrita (da própria vida) se ergue, ou se vai urdindo, como um processo que simultaneamente garante a

preservação da vida e o conhecimento mais aprofundado de si mesmo. Piero Ceccucci é claro ao afirmar que “não há dúvida que a escrita – metaforicamente entendida também ela como espelho do universo/cosmo – tem um papel de extrema importância não só para comunicar, mas também, sobretudo, para favorecer o processo de gnose e de autognose do eu.” (Ceccucci 1994: 125). Por isso, aquilo que o ensaísta dirá mais adiante acerca do *Diário* de Miguel Torga podemos nós dizer acerca de todos os diários, na medida em que, com maior ou menor evidência, todos eles são incansáveis tentativas “de de-finição de si e do universo, de se compreender e de o compreender (sic).” (Ceccucci, 1994: 128).

Como veremos um pouco mais adiante, podemos surpreender no discurso diarístico um vasto conjunto de motivação para a adesão e a manutenção deste tipo de escrita diária (ou com propensão para acompanhar o dia a dia do autor). Queremos, porém, aqui assinalar que a escrita do diário instaura um movimento centrípeto em relação ao eu. Gera-se uma escrita que converge para um centro que é ocupado pelo sujeito que (se) escreve. Estando centrada num sujeito humano e na sua irrepitível existência, esta escrita comunga da singularidade da vida que vai narrando.

A acérrima afirmação da singularidade do projeto de escrita (e, conseqüentemente, da originalidade da obra) proclamada por Rousseau no início das suas *Confissões* ecoará ao longo dos tempos e criará réplicas que se materializam na profícua produção diarística a que se assistiu nas várias literaturas europeias dos últimos dois séculos. Pode, à primeira vista, parecer-nos que essa afirmação de total originalidade é um exagero, mas, para além de se constituir como um claro prenúncio do Romantismo, através dela manifesta-se um espírito que compreende (ou adivinha) um mundo novo em que a vida individual vai ganhando uma relevância nunca antes suspeitada. Na espécie de breve alegoria com que Madelénat abre o prefácio que escreveu para *Biographie et intimité*, é-nos narrado o “casamento” da

vida com o “le profond et ténébreux *Intime*” (Madelénat, 2008: 9). Desta união nascerão “enfants sans nombre” que, a partir da modernidade, se espalharão pelo país da literatura. O diário é, inequivocamente, um filho desse momento histórico em que a vida individual e a intimidade se cruzam e se afirmam como objetos de reflexão e de escrita. Reitera-se, desta forma, o que postulamos no ponto anterior acerca do facto de o diário ser um registo de escrita de carácter íntimo.

O diário é, portanto, uma escrita autorreflexiva, que “institue le questionnement sur soi comme démarche paradoxale et le moi comme objet herméneutique” (Miraux, 2009 : 7). O sujeito que se dispõe a escrever a sua própria vida à medida que ela vai decorrendo coloca-se a si mesmo como objeto de questionamento. Afirmar o carácter autorreflexivo do processo de criação diarístico não implica conceber este processo de escrita como autotélico. Embora Miraux (2009) use o termo, não temos como apropriado reconhecer na escrita autobiográfica um carácter autotélico, na medida em que ela não se justifica a si mesma. Ela é uma escrita aberta à vida; mais do que qualquer outro projeto de escrita, a “feitura” de um diário gera uma abertura que se renova de dia para dia, graças à imprevisibilidade do próprio existir. Assim, a escrita do diário não se justifica a si mesma, visto que a sua profunda justificação acontece diante da vida, ao mesmo tempo que justifica a vida, dando dela um testemunho perdurável.

Na definição do “pacto autobiográfico”, Lejeune é perentório na defesa de que este se funda numa identidade entre autor, narrador e personagem: “Il faut qu’il y ait identité de *l’auteur*, du *narrateur* et du *personnage*” (Lejeune, 1975, 1996: 15). O ensaísta francês coloca o acento na importância do nome, na medida em que o leitor deve poder identificar o nome que ocorre na capa com o do sujeito com realidade empiricamente confirmada e identificar que aquele que narra, bem como a personagem à volta da qual se constrói a narrativa, correspondem ambos a esse sujeito humano que assina como autor

da obra. Mais adiante, Lejeune insiste, afirmando que “L’autobiographie (récit racontant la vie de l’auteur) suppose qu’il y ait *identité de nom* entre l’auteur (tel qu’il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle” (Lejeune, 1975,1996 : 23-24). E acrescenta: “C’est là un critère très simples, qui définit en même temps que l’autobiographie tous les autres genres de la littérature intime (journal, autoportrait, essai)” (Lejeune, 1975, 1996: 24).

Béatrice Didier, que no mesmo ano (1975) publicou um profundo e longo estudo sobre o diário, quando define a especificidade deste tipo de obras afirma igualmente que “Le journal se caractérise par l’identité de l’auteur, du narrateur et du personnage.” (Didier, 1991: 147). Na segunda parte deste nosso trabalho veremos que esta afirmação da “identidade” entre estas três categorias, cuja problematização é longa no âmbito da teoria literária, não é assunto suscetível de um tratamento ligeiro. O nome do autor é efetivamente um problema e a sua (hipotética) identidade com as categorias narrativas “narrador” e “personagem” adensa a complexidade inerente a esta reflexão. Recorde-se que a multiplicidade de obras publicadas e lidas sob a designação genológica de diário levanta sérias considerações acerca dos possíveis pactos que enquadram esta identidade, além de termos de considerar que, a partir do momento em que o diário é lido como texto literário e, por conseguinte, submetido a uma abordagem enquadrada pela prática deste campo e pela teorização decorrente da análise dessa prática, se gera uma inevitavelmente complexa relação entre o universo diegético criado no e pelo texto (espaço onde se constroem a personagem e a voz do narrador) e um nível extradiegético em que se encontra o autor empírico. Como referimos, estas questões serão retomadas e alargadas posteriormente, aquando da abordagem especificamente centrada nos diários publicados no âmbito da literatura para a infância.

Voltemos, para já, à questão que atrás considerámos primordial e que se reporta ao facto de, no diário, tal como acontece na produção de textos autobiográficos, o sujeito escrevente se escolher a si mesmo como objeto do seu discurso. Deste modo, a escrita diarística não pode ser dissociada de uma profunda intenção hermenêutica que o sujeito exerce sobre si mesmo, sobre o que vive e as formas como (se) sente. Preside à reiterada vontade de escrever os dias que vão decorrendo, uma vontade de interpretar o mundo e, de modo superlativo, uma vontade de se interpretar. O sujeito gera um discurso interpretativo (hermenêutico) do seu ser e da sua vida/existência, posicionando-se como um sujeito de múltiplas relações consigo mesmo e com o mundo. O momento de escrita que ocorre, por norma, ao fim do dia abre um espaço de introspeção, cuja consideração não pode deixar de nos recordar a associação entre os avanços da análise psicológica e a valorização da escrita diarística como processo potencializador dessa análise. Nos inícios do século pretérito, ao novo mundo aberto pela psicanálise de Freud responde a literatura com a valorização da escrita autobiográfica e íntima de que o diário é um representante *sui generis*. A escrita do diário, colocando o eu no centro do discurso, constitui um espaço de introversão em que o autor, dia a dia, se autoanalisa.

O diário impõe uma reflexão acerca da centralidade do eu na linguagem. Ao redigir o diário, o sujeito que diz “eu” é simultaneamente o objeto do seu próprio discurso. Como refere Eduardo Prado Coelho, é o texto que tece o sujeito, existindo este apenas em função daquele (Coelho, 1979: 117). Ao escrever um texto (processo que, no caso do diário, acontece de forma cumulativa e fragmentária) em que o sujeito se escolhe a si mesmo como objeto preferencial de narração e reflexão, o “eu” torna-se “cativo e refém de si mesmo” (Mathias, 1994: 40-41). Numa passagem do seu *Diário*, Torga, num exercício metatextual em que procede a uma reflexão acerca da escrita diarística, faz a seguinte observação: “Sei que estas notas não têm pés

nem cabeça, que o dia registado como eu o registro é uma coisa semelhante àquelas pílulas alimentícias, onde o estômago, na sua orgânica necessidade de se sentir cheio e farto, não consegue valorizar os mistérios da concentração” (Torga, 1978: 48-49). Sobressai desta autoanálise uma outra ideia que merece a nossa atenção: a necessidade de “encher” o íntimo do sujeito. É a necessidade de dar sentido ao que se viveu. O momento de escrita no diário é, assim, um tempo dado por si a si mesmo para se conhecer e se (re)construir. É curiosa a posição manifestada numa resposta a um inquérito feito por Lejeune e que este transcreve no seu livro *Cher Écran...*: “Le journal, ce n’est pas seulement de l’écrit, c’est un moment, une façon d’être quelque part pour ne pas être ailleurs, être là pour être certain d’être là.” (Lejeune, 2000: 22). Deste modo, um determinado sujeito concede a si mesmo um tempo de busca do eu, nos momentos do dia a dia, recentemente ocorridos. E o registar desse acontecimento cumpre uma função ôntica, garantindo que o “eu” existiu nesse tempo e nesse espaço. As questões da temporalidade e da espacialidade no âmbito da escrita diarística assumem inegavelmente uma grande relevância e serão desenvolvidas mais adiante. Neste momento a questão que nos ocupa é a da centralidade do eu. Este é um aspeto claramente destacado por Didier (1991: 28-29), quando afirma:

Le diariste augmente chaque jour son capital-écriture, tout en ayant le sentiment d'accomplir un exercice spirituel qui lui permet un progrès intérieur. Capitaliser l'examen de conscience, grâce à l'écriture, voilà de quoi combler l'écrivain. Ce genre est fondamentalement redevable à une civilisation chrétienne autant que bourgeoise. Arrivé au bout de sa journée, souvent le soir avant de se coucher, l'écrivain fait, au moyen du journal, son examen de conscience. (Didier, 1991: 28-29).

É indiscutível que a escrita do diário releva de uma atitude em que o sujeito escrevente busca uma confissão de si diante da sua consciência. A própria atividade de escrita é sentida como propiciadora desta confissão, ao

mesmo tempo que lhe dá corpo, ou, dito de outro modo, lhe confere uma forma, confrontando o exame de consciência íntimo com um registo que lhe é exterior. Esta questão é comentada por Michel Foucault que, em *O que é um autor?*, faz referência ao conselho dado na *Vita Antonii* de Santo Atanásio para que a escrita ocupe “o lugar dos companheiros de ascese: de tanto enrubescermos por escrever como por sermos vistos, abstenhamo-nos de todo o mau pensamento.” (Foucault, 1992: 130). Está aqui em causa, como o mesmo ensaísta salienta, uma relevante dimensão da escrita diarística que se reporta a uma imagem de si possibilitada pelo distanciamento do olhar sobre si mesmo. A propósito, vem-nos à ideia a aventura de Dorian Gray e o uso feito por Oscar Wilde do retrato (e, sinedocamente, da arte) não só como imagem de si, mas como espelho deformante ao registar a perfídia do sujeito e sofrendo os efeitos do comportamento deste. A escrita do dia a dia cria efetivamente um objeto exterior, o qual, cumprindo múltiplas funções, se impõe como um registo, por vezes bem duro, do vivido. Quando, por exemplo, a adolescente narradora-personagem do diário anónimo *Perguntem à Alice* (s/a, 1971; 2004) relê páginas do seu diário, abre uma entrada diarística fazendo ressaltar, num tom profusamente exclamativo, a sua incredibilidade em relação àquilo que antes tinha escrito:

Acabei de ler as coisas que escrevi nas últimas semanas e estou quase a afogar-me, sufocar, inundar-me nas minhas próprias lágrimas, a ser dominada por elas. São tudo mentiras! Mentiras amargas e amaldiçoadas! Eu nunca poderia ter escrito coisas daquelas! Eu nunca poderia ter feito coisas daquelas! Foi outra pessoa! De certeza que foi! Só pode ter sido! Alguém perverso, cruel e degenerado escreveu no meu diário, apoderou-se da minha vida. Sim, foi isso! Mas, mesmo agora, ao escrever, sei que estou a contar uma mentira ainda maior! (s/a, 1971, 2004: 81)

A releitura do diário confronta a adolescente com o seu dramático passado, porque o diário se mantém como imperturbável (e, como é o caso,

incómoda) testemunha do vivido. Na continuação da citação de Santo Atanásio, Foucault faz notar:

a escrita de si mesmo aparece aqui claramente na sua relação de complementaridade com a anacorese: atenua os perigos da solidão; dá o que se viu ou pensou a um olhar possível; o facto de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro, ao suscitar o respeito humano e a vergonha. (Foucault, 1992: 130)

A escrita do diário conduz, portanto, o sujeito escrevente à confissão de si diante da sua própria consciência. Afirmá-lo implica reconhecer que o diário exige um fechamento do eu em si mesmo, o qual, como é mencionado pelos autores do *Dicionário de Narratologia*, é particularmente visível nos diários em que há, por parte do autor, uma clara intenção de autodestinação, ou seja, nos casos em que, da parte do autor, há a intenção de guardar em segredo o diário que se vai escrevendo (Reis, 1998: 107). Este fechamento exige a criação de condições espaço-temporais que possibilitem a concentração necessária para que se desenvolva o trabalho de autoanálise. A escrita do diário gera e requer uma simbiose entre a situação de escrita e a retração do sujeito sobre si mesmo. Impõe-se uma busca de um espaço interior que confere uma nova força à dimensão hipertrófica do eu, já antes exaltada pela literatura romântica, e que dá nova expressão ao culto da subjetividade – tudo é percecionado pela parcial perspectiva do eu.

Um diário (nomeadamente se é o registo de uma escrita assídua) é sempre resultado de um diarista (um homem) solitário, no sentido de ser alguém que valoriza e busca momentos de encontro a sós consigo mesmo. Neste sentido é bem sugestivo o roussauriano título *Les rêveries du promeneur solitaire* que Jean-Jacques Rousseau redigiu entre 1776 e 1778. Poderemos ainda considerar que o diário é também resultado de uma atividade de escrita (algo) obsessiva. Na verdade, a escrita do diário, da mesma forma que a generalidade das práticas de escrita autobiográfica, tem

sido associada ao mito de Narciso. Essa associação realça a centralidade de um “eu” que se olha a si mesmo – é a imagem do sujeito debruçado sobre a sua própria imagem que poetas (nomeadamente do Modernismo) cantaram com insistência. É o caso de Régio e do seu poema “Narciso”, do qual vamos citar apenas os dois primeiros versos: “Dentro de mim me quis eu ver. Tremia, / Dobrado em dois sobre o meu próprio poço...” (Régio, 1969: 19). Não deixa de ser relevante considerar que, na sequência da enunciação poética, o sujeito refira que no fundo desse poço se reflete uma “terrível imagem”.

Piero Ceccucci (2000: 30), num artigo acerca da peça dramática em um ato “Mário ou o Eu próprio – o Outro” de José Régio, desenvolve uma reflexão sobre a ambivalência estrutural do espelho, ressaltando a sua dupla função de meio que revela e ao mesmo tempo engana. O espelho tem sido usado, nas mais diversas geografias literárias, como símbolo da duplicidade e do processo de construção da identidade. Exemplo bem conhecido é o conto de Machado de Assis, precisamente intitulado “O espelho”, cuja sequência narrativa se desenvolve no sentido de atestar que a imagem do alferes no espelho elimina a (anterior) perceção de si como homem (Assis, 1985<sup>b</sup>). Esta duplicidade é, aliás, manifestada na abertura ao conhecimento da própria imagem, por um lado, e, por outro, no carácter ilusório dessa imagem, o qual leva Ceccucci (2000: 30) a atribuir ao espelho um “papel de ilusão”.

A escrita diarística é um exercício narcísico. Saramago di-lo com toda a clareza no prefácio ao primeiro volume de *Cadernos de Lanzarote* ao considerar a escrita diarística um “exercício de narcisismo a frio” (Saramago, 1994: 9). Mas, acrescentamos nós, a escrita autobiográfica, dentro da qual cabe a escrita diarística de que nos ocupamos neste estudo, implica uma superação desse mito. Na verdade implica uma dupla superação. Narciso é um paradigma do estaticismo... ele fica como que petrificado... é um

sujeito-estátua ou, numa visão mais otimista, um sujeito-em-êxtase-contemplativo. A imagem que nos fica do deus Narciso é a de uma extrema e sobre-humana imobilidade. Narciso é um eu eternamente debruçado sobre si mesmo... eternamente! De todas as formas por onde se olhe a narrativa mítica, ela é um símbolo da imobilidade. Até o mito de Eco, a ninfa que se apaixona por Narciso e que se transforma em rochedo, reitera esta força (órfica) para a imobilidade de todo o universo narcísico.

Porém, o diarista, pela escrita, que é sempre ato, não só supera essa imobilidade como a desconstrói. O sujeito que se escreve no diário já não é pura imobilidade; como dissemos, a escrita é sempre um ato. Aquele que escreve vence a imobilidade. Além disso, escrever um diário é dar “nova vida” a algo que já estava morto, numa visão/conceção da temporalidade muito nossa de que o passado é morto. Esta é uma concepção socioculturalmente enraizada na cultura ocidental, mas não o é universalmente como os estudos antropológicos mostraram a respeito de outras culturas. E, para a própria cultura ocidental, esta concepção é seguramente errada, como foi finalmente provado pela psicanálise... e desfazer este equívoco (o do passado como um “lugar” morto) não terá sido o menor dos contributos da ciência psicanalítica. Mas voltemos ao nosso tema: a escrita dá nova vida ao passado, dizíamos. Escrever (n)o diário é um ato que se assemelha ao gesto da mão que cai sobre a imagem de narciso refletida na água. Essa mão nada agarra do que pretendia prender. A ineficácia desse gesto não é contudo absoluta. A mão nada agarra, mas perturba a tranquila e espelhada superfície da água... o reflexo não desaparece, mas ganha novas formas... transforma-se e deforma-se. Este gesto reabre a necessidade de uma reflexão sobre o objeto de escrita diarística. É um objeto inapreensível – socorrendo-nos dos elementos do mito, é um objeto aquoso, fluído. É um objeto, tanto ôntica como

literariamente indefinível. Mas é também um objeto remodelado (e não propriamente reconstruído) pelo e no ato de escrita.

O tema dos espelhos e da duplicação da realidade é reiteradamente tratado ao longo do século XX. Um dos autores que com uma teimosa originalidade o aborda é Jorge Luís Borges. Ele lembra-nos que toda a escrita é uma duplicação da realidade. Em “Os espelhos velados” do autor de *O fazedor*, o narrador comenta: “Conheci desde criança esse horror de uma duplicação ou multiplicação espectral da realidade, mas diante dos grandes espelhos” (Borges, 1960, 1998: 160). Numa entrevista em que não deixa de considerar que este é um dos temas centrais na sua obra, o autor de *Ficções* afirma que o tratamento literário e simbólico do espelho cria uma associação deste objeto à “ideia da pluralidade do eu, de que o eu é cambiante, de que somos o mesmo e somos outros” (Vázquez, 1986: 47).

Dentro deste âmbito de reflexão, é também bem curiosa a criação, pelo ímpar escritor argentino, da personagem Júlia, a qual “começou por ser uma voz sem nome e sem cara” (Borges, 1998: 160) e que enlouquece devido a uma alucinação que, segundo o narrador, terá nascido do facto de este lhe ter contado o seu “caso dos espelhos”. Júlia acabou por velar todos os espelhos do seu quarto, porque vê neles o reflexo do narrador. O caso é exatamente este: é a personagem que vê em si o reflexo do seu narrador/criador – e não o contrário. E o narrador acrescenta: “Agora acabo de saber que enlouqueceu e que no seu quarto os espelhos estão velados porque vê neles o meu reflexo, usurpando o seu, e treme e cala-se e diz que a persigo magicamente”. Esta leitura coloca-nos perante o projeto de se projetar no outro, nessa tão outra Júlia, ato que é entendido como um “odioso destino das minhas feições”. Ainda por cima, o que fica projetado no espelho é “uma das minhas caras antigas” (160). Transpondo para o caso da escrita diarística, o eu construído no discurso diarístico ganha uma corporalidade de tal forma que o sujeito empírico surge como seu reflexo. Esta questão, cuja amplitude se eleva à

necessidade de problematização do conceito de *mimese*, coloca sérias restrições ao conceito de “modelo” elaborado por Lejeune em *Le pacte autobiographique*. Mais adiante desenvolveremos esta questão com sérias implicações na necessária problematização do conceito de “modelo” tal como foi desenvolvido por Lejeune (1975) e na conseqüente reflexão acerca do problema da referencialidade do texto diarístico.

Alargando o nosso olhar pelas manifestações artísticas, não deixa de ser pertinente evocar, a propósito do que acima fomos dizendo, grande parte da produção surrealista, nomeadamente a obra de Magritte. A título de exemplo, evocamos o quadro intitulado “O filho do homem” (1964) enquanto representativo de uma série de quadros do autor que surgem como apelo que ele nos lança para a inquietante inapreensibilidade do rosto através da arte, dada a sua ocultação, seja por uma maçã, ou transformado em transparência. Não nos assalta apenas o espanto, perante a insólita representação da figura humana. É a inquietação que nos invade diante de cada rosto oculto que pode ser todos os rostos. A obra de Magritte é já prefiguração do “processo de despersonalização” cuja teorização ocupa lugar central em *A era do vazio* de Lipovetsky (1989).

Temos vindo a afirmar que a escrita diarística (de um modo geral, a autobiográfica) é frequentemente pensada a partir da sua analogia com o espelho, enquanto metáfora da dualidade gerada nesse processo de escrita. A escrita autobiográfica cria uma “fenda” que possibilita a descida ao interior de si e simultaneamente constitui uma abertura. Esta fenda é sentida como fator de complexidade do processo de autoanálise e de autoexpressão. A complexidade, todavia, adensa-se se considerarmos que o diário se assemelha a um jogo de espelhos que multiplicam as imagens. Os diaristas, ao retomarem de forma mais ou menos regular a escrita acerca das suas vidas, apontando delas pequenos episódios, acabam por dar de si mesmos uma imagem que se pode sintetizar nas seguintes palavras de Fernando

Pessoa: “Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.” (Pessoa, 1983: 103). Assumido o carácter fragmentário do diário, reconhece-se que “os espelhos criam uma espécie de vertigem do ilimitado.” (Marinho, 2002: 24). É uma vertigem que se manifesta em múltiplas dimensões: há uma “ilimitação” temporal porque o diário se mantém em aberto no tempo. Só a morte lhe porá fim e mesmo esse é provisório: basta pensar nas sucessivas reedições do *Diário de Anne Frank* para percebermos como, mesmo após a morte do autor, o diário persiste como uma verdadeira “obra aberta”. No mesmo sentido, esta vertigem do ilimitado manifesta-se em termos espaciais, pois, estando aberto ao porvir, o jogo entre os espaços exteriores e os espaços psicológicos manter-se-á numa constante imprevisibilidade; e há uma “vertigem do ilimitado” a nível do sujeito, cuja definição se vai fazendo e refazendo num processo caleidoscópico. O sujeito-objeto do diário é construído por fragmentos. Este carácter fragmentário manifesta-se na existência de vários eus no diário, como já foi claramente evidenciado por Monteiro (1998<sup>a</sup>: 135-136). Efetivamente, num diário o tópico central de escrita é um “eu” que vive, mas, pela escrita, confrontamo-nos (nós, os leitores) com um “eu” que reflete acerca do vivido (um “eu” que é referido pelo discurso e um “eu” que é a sede desse discurso). No diário adivinhamos ainda o “eu” que lê o que escreveu, e que relê, podendo, hipoteticamente, alterar os registos feitos – o que pode acontecer por diversas razões: porque decide publicar o diário e pretende, por isso, aperfeiçoar a sua forma; por já não se reconhecer no escrito; ou por pretender torná-lo mais conforme à (movente) verdade acerca de si mesmo.

Podemos dizer que a escrita do diário conduz o sujeito a um vertiginoso jogo de espelhos diabólicos (Duarte, 1989), em que a infinidade de imagens produz um duplo e aparente (apenas, aparente) efeito contraditório ao

produzir em simultâneo maior transparência e maior intransparência. Acentuando a multiplicidade tanto mais quanto mais busca a unidade, a escrita diarística apresenta fragmentos sucessivos (da vida) do sujeito constantemente reelaborados. Assim, e embora possa parecer, à primeira vista, um paradoxo, o diário cria transparência em relação às partes sobre as quais sistematicamente o sujeito escreve, reflete e, simultaneamente, dada a complexidade das visões e reflexões parciais, cria intransparência em relação ao todo. Em termos de definição do eu, a escrita diarística cria uma estrutura reticular extremamente complexa. Esta é uma problemática moderna e pós-moderna e reporta-se ao tema dos constantes desdobramentos, das múltiplas consciências. Os grandes movimentos artísticos das primeiras décadas do século XX expressam obsessivamente esta fragmentaridade. Um exemplo ilustrativo desta visão fragmentada do sujeito é o quadro “The eternal evidence” (1930) de René Magritte (trata-se de um nu feminino que surge fragmentado e emoldurado por partes... e, mais uma vez, sem rosto). Fernando Pessoa, que atrás citámos, é um exemplo singular desta fragmentariedade do sujeito humano, quer devido à sua dispersão por múltiplos heterónimos, quer devido à consciência de que é, e não pode deixar de ser, múltiplo: uma dispersão. Também Mário de Sá-Carneiro, companheiro de geração, reitera esta consciência da multiplicidade, e da conseqüente inacessibilidade a uma visão unitária, total e totalizadora de si mesmo, como acontece na angustiante expressão: “Ó pântanos de Mim” (Sá-Carneiro, 1994: 17).

Pensar a escrita diarística, como já destacámos num outro trabalho (Teixeira, 2008), implica reconhecê-la como processo gerador de um constante “outrar-se”. O “eu” mostra-se outro porque a distância que vai do sujeito da experiência vivencial ao sujeito da escrita é sempre sentida (escrita e lida) como inultrapassável. É uma instância inderrogável. No diário

patenteia-se a imagem de um eu que se autoconstrói como sendo outro, sempre e inevitavelmente outro.

Acrescente-se ainda o eu que se mostra outro, porque o diário é um meio de construção de uma imagem de si. Assim, nele se dá um processo que ao mesmo tempo desvela e vela (de velar, esconder) o “eu”, visto que, pela construção de uma imagem de “outro-eu”, surge o “eu” que se esconde. É o eu dos espaços em branco e que nos conduz à sempre difícil equação entre autenticidade e autoficção (Monteiro 1998<sup>a</sup>: 226-233). Finalmente, a multiplicidade de eus conduz à despersonalização (Mindlin, 1994: 81). O “eu” perde-se no labirinto de si mesmo; como afirma Fernando Pessoa, acaba por destruir-se nesse labirinto:

Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é imediatamente, logo ao aparecer sonhado, encarnado numa outra pessoa, que passa a sonhá-lo, e eu não. Para criar, destruí-me; tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena viva onde passam vários atores representando várias peças. (Pessoa, 1995: 230)

Esta passagem abre-nos a possibilidade para uma reflexão acerca da dimensão teatral do diário. Esta experiência “ôntica negativa” (Lourenço, 1987) do “eu” que, na expressão do nosso singular poeta, se percebe como uma “cena viva onde passam vários atores representando várias peças” é também marcante para a escrita diarística. Pretendemos de facto realçar um aspeto do diário, nem sempre reconhecido pela literatura de referência, que nos leva a reiterar o seu carácter intrinsecamente híbrido. É que na escrita diarística também há marcas do modo dramático. Há uma dimensão teatral na escrita do diário quer pela sua natureza fragmentada, que o aproxima a uma sequência de atos e cenas que o leitor vai acompanhando, quer pelo jogo de máscaras que sucessivamente se sobrepõem. Este carácter dramático (teatral) do diário é referido por célebres autores. Vergílio Ferreira, por exemplo, numa entrada em que avalia a já longa atividade diarística, regista

o seguinte: “Fiz a minha travessia do palco, é tempo de recolher aos bastidores. Deixei atrás de mim uma imagem e há só que amoldá-la à que deixei fora desta” (Ferreira, 1987: 533).

A nossa experiência de leitura permite-nos afirmar que o diário traz à cena sucessivos momentos/acontecimentos de vida, centrados numa personagem movente e nas suas múltiplas relações. De alguma forma, cria-se uma “performance” dramática em que o predominante monólogo é, de tempos a tempos, interrompido por réplicas de outras personagens. A presença da voz de outros (por exemplo através de cartas que são reproduzidas no diário) é, ainda, um fator adicional da multiplicidade de faces do eu que o diário vai construindo e revelando.

Todo o texto teatral cumpre a sua plena realização em palco, aquando da representação. É um texto para ser dito e para se mostrar diante do(s) outro(s). Todas as personagens (teatrais) são como as da famosa peça de Pirandello: andam em busca de um autor e de um encenador. Não temos dúvidas de que a autoanálise a que o diarista se submete obedece a um desejo, mesmo que secreto, de transparência do sujeito em relação a si mesmo e, em última análise, diante dos (hipotéticos) leitores, sabendo que, como disse Gregorio Marañon, “Nadie escribe un Diario sin la intención, más o menos hundida en lo profundo de la subconsciencia, de que algún día sea conocido.” (Marañon, 1967: 36).

A propósito do que temos referido neste tópico, podemos mencionar a síntese apresentada por Abel B. Baptista, quando refere:

o que decide o interesse e a oportunidade de publicação, o sentido e o valor do diário, é a sua condição de espelho decetivo, indiferente às imagens que reflete porque sabe que valerá sempre e apenas pela capacidade de multiplicar até ao infinito as imagens de si próprio. (Baptista, 1997: 78)

Na verdade, jogando com a metáfora do espelho, temos de entender que o diário é mais do que um “multiplicador” das imagens do sujeito; ele é também um objeto inquiridor (e, quase poderíamos dizer, usurpador) dessa imagem, ou das múltiplas imagens. É relevante, neste sentido, recordarmos que o ensaísta de *Coligação de Avulsos*, na parte final do ensaio que acabamos de citar, faz referência ao conto “O perguntar e o responder” de Carlos Drummond de Andrade, realçando o poder inquiridor do objeto – espelho/diário – sobre o sujeito em busca de uma definição (de um reconhecimento) de si.

Em síntese, um diário, no respeito pela sinceridade que lhe é imposta pelo compromisso de escrever a vida tal como ela foi, pode ser entendido como “un espejo implacable donde se pintan las grandezas y las miserias de nuestro yo.” (Marañón, 1967: 24). Por outro lado, este espelho pode não ser tão implacável. É assim que o sente e entende Saramago quando, no texto introdutório ao primeiro volume dos *Cadernos de Lanzarote*, afirma que “escrever um diário é como olhar-se num espelho de confiança, adestrado a transformar em beleza a simples boa aparência ou, no pior dos casos, a tornar suportável a máxima fealdade.” (Saramago, 1994: 9). Estas diversas perceções apenas confirmam a relevância da metáfora do espelho a propósito da escrita do diário na medida em que, através dela, se refletem e multiplicam as faces do “eu”.

#### **1.2.2.2. Diário: entre a narração e uma aproximação lírica ao mundo**

O diário é, em termos de conteúdo, um continente. É-o no sentido que Jean Cloutier (1975) dá a este termo quando compara a televisão aos meios de comunicação que lhe foram anteriores e que lhe são coevos: todos eles

cabem dentro da televisão e, direta ou indiretamente, todos eles disputam um lugar de expressão dentro da grelha televisiva. Na relação do diário com outros tipos de texto acontece algo análogo, na medida em que todas as formas de expressão podem ocorrer nos registos diarísticos. Mais, nos casos dos diários de autores literários, a escrita diarística funciona muito frequentemente como registo rápido de prototextos (literários) e como lugar de anotações de carácter ensaístico e de autoanálise. Vem a propósito evocar, como exemplo, o trabalho *O conto no diário de Miguel Torga*, da autoria de A. Morais Monteiro (1998<sup>a</sup>), na medida em que nele se mostra como o autor de *Bichos* se serviu de registos do diário para a sua produção contista.

Com a afirmação “o diário é um continente” queremos salientar o facto de ele ser, discursiva e tematicamente, um campo de enorme amplitude, colocando-se muito para além do mero registo dos acontecimentos que se vão experienciando no decorrer dos dias. Anne Frank sabia-o e afirmou-o quando, a 20 de junho de 1942, registou: “não quero simplesmente apontar os factos neste diário como a maioria das pessoas faria, mas quero que o diário seja como uma amiga, e vou chamar a essa amiga *Kitty*.” (Frank, 2009: 22). Ao diário, como a uma amiga e confidente, tudo se conta. Como afirmou Blanchot (1984), o diário íntimo é um objeto “dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, uma vez que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si, acontecimentos importantes ou insignificantes, tudo aí cabe, conforme a ordem ou a desordem que se queira” (Blanchot, 1984: 193). Insistindo nesta ideia, podemos associar a afirmação anterior às palavras de Palma-Ferreira (2002: 288), para quem o diário é “um exercício de escrita na libertinagem da liberdade”. Recordando o início de um dos contos de Guimarães Rosa (2013) – intitulado “Meu tio o Iauaretê” – cabe aqui a consideração de que o diário é um espaço “muito lugaroso” (Rosa, 2013: 97), no sentido em que, tal como o sertão do romancista brasileiro, o diário é um

*locus*, temática e discursivamente, “ilimitado, informe, «movente»” (Rowland, 2011: 451).

Referimo-nos, páginas atrás, ao hibridismo modal que caracteriza a essência do diário, aproximando-o de propriedades genológicas típicas do modo dramático. Vamos agora problematizar de forma mais sistemática a nossa concepção do diário como um gênero textual intrinsecamente híbrido, nomeadamente por se situar num espaço de fronteira entre o modo narrativo e o modo lírico. Já num estudo anterior avançámos esta hipótese que vamos retomar e procurar explicitar com maior profundidade (Teixeira, 2008). Nesse estudo afirmamos que “o diário em termos modais é intrinsecamente híbrido. Poderemos dizer que é um tipo de texto profundamente paradoxal: a sua escrita resulta de uma atitude eminentemente lírica; o resultado macrotextual é, por seu lado, predominantemente narrativo” (Teixeira, 2008: 64).

O diário tem sido considerado um dos géneros autobiográficos e, já o afirmámos, esse é o seu lugar natural. Dentro da nossa produção ensaística, assim aconteceu num dos primeiros estudos que, sem ser longo, tratou com profundidade esta questão – referimo-nos ao ensaio intitulado “Poética dos géneros autobiográficos” de Clara Rocha (1990). Partindo desta inclusão nos géneros autobiográficos, o diário tem, igualmente, sido considerado um tipo de texto narrativo. A justificação parece evidente uma vez que um diário se constitui como a narração da(s) experiência(s) de vida de um sujeito que é autor-narrador-personagem<sup>33</sup>, tratando-se, portanto, de uma narração autobiográfica: auto-bio-grafia. Esta constatação recorda-nos a já referida aproximação entre a escrita diarística e o discurso histórico (o discurso de

---

<sup>33</sup> Veremos, a propósito dos diários publicados no âmbito da literatura para a infância, que poderá não haver identidade (Lejeune, 1975) entre o primeiro elemento desta tríade e os dois seguintes sem que essa “quebra” inviabilize a atribuição da classificação genológica de diário.

natureza testemunhal<sup>34</sup>). É evidente que o diário serve para ir contando a vida. Trata-se, porém, de “ir contanto” à medida que os dias decorrem e ao sabor das experiências propiciadas pelo ir vivendo esse ininterrupto decorrer dos dias. Como veremos, quando adiante falarmos da questão da temporalidade, o diário tem uma relação muito específica com o calendário. Blanchot, na continuidade do texto que acima citámos, afirma que o diário, não obstante toda a sua docilidade e ductilidade, encontra-se “vinculado a uma cláusula que, embora pareça leve, é temível: deve respeitar o calendário. Esse o pacto que o diário assina. O calendário é o seu demónio, inspirador, compositor, provocador e guarda.” (Blanchot, 1984: 193). As questões relativas à temporalidade serão tratadas adiante, mas importa reconhecer que elas estão intrinsecamente ligadas ao assunto que agora nos ocupa. É necessário, por conseguinte, lançar um olhar crítico sobre a importância da sucessividade como propriedade do modo narrativo, problematizando a forma como esta propriedade se evidencia e constrói na produção diarística. Analisando as propriedades que definem o modo narrativo, Carlos Reis, depois de ter apontado duas delas: “exteriorização” e “tendência objetiva”, postula que os textos narrativos se caracterizam “ainda pelo facto de instaurarem uma dinâmica de **sucessividade**, diretamente relacionada com o devir do tempo em que se projetam os factos relatados e também com os termos em que neles se descrevem espaços, personagens, etc.” (Reis, 1999: 350). A “dinâmica de sucessividade” é, portanto, característica definidora dos textos que, arquitextualmente, classificamos como narrativos.

É evidente que no diário há uma sucessividade assegurada pela sequência de anotações ou entradas cuja ordenação obedece ao calendário, como sugestivamente afirmou Blanchot. Importa notar antes de mais que o

---

<sup>34</sup> Às obras literárias (nomeadamente aos textos narrativos, e, dentre estes, particularmente o romance) é também reconhecido um carácter testemunhal, por constituírem um “campo privilegiado de recolha de materiais humanos e sociais a que os sociólogos e historiadores da Cultura reconhecem um certo valor documental” (Reis, 1999: 349).

discurso diarístico (no caso dos diários não ficcionados) se rege por um pacto que a crítica desde Lejeune (1975; 1996) tem designado por “autobiográfico”. Este “pacto autobiográfico” coloca o discurso diarístico muito próximo das narrativas naturais, pelo facto de ser perfeitamente aceitável a referência a uma realidade empírica pré-textual. Numa passagem da sua *Teoria da Literatura*, que citámos nas páginas iniciais, Aguiar e Silva (1993) distingue textos narrativos naturais e textos narrativos artificiais. Esta distinção, nos moldes em que é feita, porque, sem se poder defender uma definição essencialista do literário, há, contudo, que reconhecer a existência de “normas e convenções estabelecidas em vários códigos específicos” (Silva, 1993: 598) deste campo, mesmo que esses códigos sofram inflexões decorrentes de variáveis processos de institucionalização. Efetivamente, como também afirmaram os autores do *Dicionário de narratologia*, “no caso da narrativa literária torna-se extremamente problemático definir o estatuto ontológico da **história** sem colocar a questão da **ficcionalidade**.” (Reis e Lopes, 1998: 196). Ora, e para exemplificar a dificuldade inerente à definição do estatuto ontológico da história (enquanto conceito que, na sequência dos trabalhos de Genette, se opõe a discurso) temos de evocar a problemática da transcodificação da história. A existência e a vitalidade deste fenómeno de transcodificação ao nível da história são atestadas pelos inúmeros filmes que, no mundo inteiro, se têm realizado a partir de romances. Não podemos escamotear que a história narrada (transcodificada) em filme não é (nunca o pode ser) a mesma que foi narrada no romance de que se criou o argumento para o filme – o que atesta a indestrutível articulação entre a forma de expressão e a forma do conteúdo. Se é possível transpor a história de um romance para cinema (ou para teatro, ballet, banda desenhada,...), seria sempre um grande desafio passar a cinema diários como, para dar exemplos da literatura portuguesa, os de Miguel Torga, Vergílio Ferreira ou José Saramago.

A sequencialidade erguida pela série de entradas diarísticas tem especificidades em relação àquela que se descobre e reelabora no ato de leitura de outros géneros narrativos, como sejam o conto ou o romance. É que o diário é necessariamente marcado por uma grande fragmentação de tópicos (fragmentação temática). Já antes citámos, do *Dicionário de narratologia*, uma passagem em que os autores, definindo o género “diário”, salientam a “fragmentação diegética imposta pelo ritmo em princípio quotidiano dos atos narrativos.” (Reis e Lopes, 1998: 105). A questão que devemos colocar prende-se com o uso do adjetivo “diegética”. É que a fragmentação é de tal ordem que coloca em causa o conceito de diegese, problematizando, no âmbito do diário, a narratividade enquanto propriedade fundamental do modo narrativo. No plano da história, a grande diversidade temática, que necessariamente decorre do facto de se tratar de um texto escrito de tempos a tempos, acompanhando o percurso de vida do autor-narrador-personagem, torna difícil a manutenção de uma certa ordem que assegure a coesão da (suposta) sequência narrativa.

Temos de entender que a “fragmentação diegética” acima referida se substancia numa forma de expressão que, em narratologia, se designa por narração intercalada, conceito cuja explicitação será trabalhada no ponto seguinte. O recurso a este tipo de narração não é, no caso do diário, uma opção. Trata-se, pelo contrário, de uma imposição do género à qual o diarista não pode fugir. Não há, portanto, lugar para um plano prévio – o que fundamenta toda a problematização que aqui estamos a erguer, ao colocarmos como foco de análise a questão (quanto a nós, de grande relevância) da análise da estrutura do diário em comparação com a estrutura narrativa típica de outros géneros normalmente apontados como referenciais do modo narrativo. Se revisitarmos o conceito de composição, apercebemo-nos que, efetivamente, a escrita do diário não manifesta as propriedades caracterizadoras deste conceito:

a composição designa genericamente uma certa organicidade da obra artística, isto é, o princípio de que a obra artística não é um conjunto arbitrário e caótico de elementos desconexos, mas sim um todo coeso, dotado de uma economia interna que impõe conexões de interdependência entre esses elementos. (Reis e Lopes, 1998: 71).

Acresce que preside à composição uma “primordial intencionalidade” (Reis e Lopes, 1998: 72) na medida em que o autor da obra artística realiza uma distribuição e uma combinação dos elementos em função dos seus desígnios. Ora, não é imaginável (a não ser no caso dos diários ficcionados) que alguém decida escrever um diário íntimo (registando o que a vida lhe trará) selecionando e organizando previamente o conjunto de elementos que incluirá nesse seu diário. Pelo contrário, a imposição de sinceridade a que o diarista se submete faz com que o diário seja constituído por um conjunto heterogéneo e, à partida, não estruturado de fragmentos textuais.

Vem a propósito recordar Béatrice Didier, segundo a qual “*A priori* ce genre se définirait par une absence totale de structure. Pas de «logique du récit», comparable à celle qui existe dans le conte ou dans le roman. Pour une raison bien évidente: il n’y a pas vraiment de récit.” (Didier, 1991: 140).

O que acima expusemos corrobora a afirmação da autora francesa: “*A priori* ce genre se définirait par une absence totale de structure.” (Didier, 1991: 140). Em *Autogenèses. Les brouillons de soi-2*, Lejeune (2013) vai um pouco mais além ao referir-se à dificuldade de concebermos o diário como uma obra. Diz-nos: “en effet, le journal n’est pas, à l’origine et fondamentalement, une œuvre: il est une pratique, et sa finalité est la vie de son auteur” (Lejeune, 2013: 334). Podemos, contudo, dizer que é precisamente este aspeto relativo ao facto de a escrita diarística se centrar na vida do sujeito autor-narrador-personagem que funciona como garante de uma estrutura e de uma certa intencionalidade. Como afirma Assunção Morais Monteiro, o caso é que o diário se caracteriza “por uma ausência

quase total da estrutura relativamente a outros géneros, nomeadamente o conto ou o romance” (Monteiro, 1998<sup>b</sup>: 1082). Esta autora discorda, como se vê, da afirmação de Didier a respeito da “total” ausência de estrutura narrativa, usando como critério a ordenação temporal. Prefere, por isso, falar de “estrutura precária” (Monteiro, 1998<sup>b</sup>: 1082). É uma estrutura de grande precariedade precisamente porque o calendário (a ordenação temporal das entradas) assegura ao diário uma certa coesão e, simultânea e paradoxalmente, mantém a escrita diarística em aberto e sempre sujeita aos imprevistos do existir humano.

Também por este prisma se pode justificar a relutância de Lejeune em considerar o diário como sendo uma obra (literária). A noção de «fechamento», apresentada por R. Barthes, institui-se como condição de criação da obra (ao contrário do texto que não é suscetível de qualquer fechamento – Ver *O rumor da língua*, nomeadamente “Da obra ao texto). Acontece que o diário, como “prática de escrita” é sempre texto e só será fechado, no que se refere à entidade autoral, pela morte. As páginas póstumas não deixam de ser registos ocorridos algures num momento da vida e só ficcionalmente, como é o caso de *Brás Cubas* (Assis, 1985<sup>a</sup>), são possíveis as páginas “vindas” do além-morte. E quando publicado em vida, por decisão consciente do seu autor, o diário não deixa de estar aberto ao volume seguinte (ainda que ele seja apenas presumível). Tomemos um exemplo geográfica e emocionalmente próximo: quando Torga publicou o primeiro volume do seu *Diário* (1943), a situação criada por essa publicação não é análoga à das obras que já tinha publicado até essa data (nem às restantes). *Rampa* (1930), ou *Poemas ibéricos* (1965), são obras que se oferecem ao público como uma unidade, um todo acabado – naturalmente em diálogo com a restante obra do autor e com as obras coevas ou conhecidas da tradição literária (conceito de intertextualidade); mas, uma obra acabada. O primeiro volume do diário não tem, porque não pode ter, esse fechamento.

Acabamos de problematizar a (quase) ausência de estrutura narrativa do diário. Importa, agora, associar esta questão ao carácter íntimo, emotivo e imediato da escrita diarística. Esta associação obriga-nos a reafirmar a nossa convicção de que o diário é um género literário que, em termos modais, é intrinsecamente híbrido.

Num sintético paralelismo, Reis (1999) estabelece uma oposição entre as propriedades definidoras dos modos narrativo e lírico, particularmente visível a respeito das duas primeiras propriedades que enuncia para a definição de cada um destes modos literários. Segundo o autor: “Os textos líricos concretizam um processo de **interiorização**, centrada num sujeito poético eminentemente egocêntrico”; “Os textos líricos representam uma atitude marcadamente **subjéctiva**, com consequências no plano técnico-compositivo” (Reis, 1999: 314). Por seu lado, “Os textos narrativos traduzem uma atitude de **exteriorização**, centrada num narrador que conta a história” e (segunda propriedade), “Em função dessa atitude, os textos narrativos implicam uma representação de tendência **objectiva**” (Reis, 1999: 347).

Cruzando estas asserções com o diário verificamos que este resulta de uma atitude lírica na medida em que na escrita diarística patenteia-se claramente o predomínio de “um processo de interiorização”. As anotações feitas no diário são indiscutivelmente uma manifestação de um sujeito “iminentemente egocêntrico”, que (se) olha e (se) escreve sempre a partir de uma valorização da sua posição de sujeito. As anotações diarísticas, ao invés do que se afirma como propriedade do modo narrativo, não “traduzem uma atitude de **exteriorização**, centrada num narrador que conta a história”. O centro do diário é o “sentir” (d)a vida; e mesmo que se contem episódios experienciados num passado recente (numa aproximação ao “contar uma história”) esse ato pauta-se sempre por uma profunda atitude de interiorização. Esta atitude, que (reafirmamo-lo) é típica da escrita diarística e a aproxima da produção lírica, correlaciona-se necessariamente com a

assunção de uma “atitude marcadamente subjetiva”, que se traduz “na insistente presença de um eu” (Reis, 1999: 318) o qual se “expressa através da enunciação da primeira pessoa verbal” (Reis, 1999: 318). A enunciação em primeira pessoa é condição *sine qua non* no que se refere ao diário – não há diários em nome de outro (um tu ou um/a ele/a). É sempre um “eu”, com um explícito investimento de toda a sua subjetividade, que (se) diz na escrita diarística e que revela a si, e aos hipotéticos leitores, o seu mundo interior. Mesmo que esse eu possa ser ficcionado, em termos discursivos a sua centralidade é inegável. Por isso afirmamos que no diário ocorre uma ampla aproximação lírica ao mundo, seja na esfera da entidade criadora, seja na esfera do leitor.

Interiorização e subjetividade são, portanto, propriedades necessárias ao diário. Elas implicam um reposicionamento da “verdade”. No diário, o que tem relevância é a verdade pessoal e, como tal, subjetiva. Não se lê o diário de Anne Frank para se tomar conhecimento dos factos relativos à Segunda Guerra Mundial, ou o de Zlata Filipovic para apurar os factos históricos acerca do conflito que destruiu Sarajevo. Um e outro (como todos os outros diários) obedecem a uma outra dimensão que só tangencialmente se correlaciona (embora inegavelmente se correlacione) com a verdade histórica. É a valorização da verdade pessoal cujo fundamento é ter vivido um determinado tempo/acontecimento.

É grande a relevância que tem a subjetividade sempre que nos deparamos com um texto de carácter autobiográfico. É-o *a fortiori* no caso do diário, por ser um registo que pretende registar os acontecimentos acabados de ocorrer e, por isso, sem um distanciamento temporal que, por norma, possibilita uma visão mais objetiva e “mais fria” desses acontecimentos. O diário é, efetivamente, um registo da vida “a quente” o que, como acima explicitamos, coloca em causa a predominância de uma tendência objetiva

que caracteriza os textos narrativos (Reis, 1999: 348). Nos textos pertencentes ao modo narrativo, como afirma Reis,

não é o narrador que constitui o centro de atenção da narrativa, mas sim as coisas, os lugares, as personagens, os acontecimentos, etc. – em suma, a história –, em cuja representação ele procura investir uma atitude racional, mais do que emocional. (Reis, 1999: 349)

A escrita diarística gera-se numa aproximação sensorial e emocional ao mundo, o que implica considerarmos o diário como um registo fundado numa atitude profundamente lírica de apropriação da experiência vivida. Aquilo que Nogueira (2013) afirma quando analisa o conto “Meu tio o Iauaretê” de Guimarães Rosa pode aplicar-se com propriedade ao diário. Problematizando a especificidade do ato narrativo que, operando singularmente sobre a linguagem, coloca em causa o estatuto narrativo do texto, o ensaísta afirma que “coloca-se em risco o próprio estatuto da narração: não temos mais uma típica “voz narrativa”, isto é, uma “voz” que, com maior ou menor omnisciência, elabora um discurso sobre algo, mas um texto que, no limite, nem sequer é narrativo: um texto que é só voz, é pura presença de uma voz.” (Nogueira, 2013: s/p.). O diário é também uma voz que, dia a dia, se renova e se reinventa. Um diarista tem alma de poeta. Num fado, intitulado “Isto de ser poeta” e cuja letra é de Artur Ribeiro, canta-se que “Ser poeta, aos olhos meus, / É olhar o universo / É ver mais longe e mais fundo”. O diarista, como o poeta, é aquele que preserva um olhar inaugural sobre o mundo e que nele procura uma verdade mais funda – aquela que é sempre a “sua” verdade. Assim se compreende que Bolaño tenha afirmado que, mesmo que a sua obra nada diga sobre os acontecimentos da sua biografia, na literatura latino-americana “el escritor más autobiográfico de todos es, contra lo que la gente suele creer, Borges” (Pinto, 2006: 84). Acerca deste tópico, do grande reportório português, um

outro fado nos vem à memória: o fado “Poetas” que Mariza interpretou no álbum *Fado em mim* (2002) e cujo poema é da autoria da poetisa Florbela Espanca. Nele se canta a hipersensibilidade do sujeito poético ao mundo e se recupera a imagem romântica (e muito portuguesa) do poeta como sujeito sofredor – aquele que “embala no peito / Dores amargas e secretas” e que arrasta “amarguras / Que nunca arrastou ninguém”. Os diaristas manifestam igualmente uma grande atenção ao vivido, que procuram transpor para o diário. De igual modo, já o dissemos, a escrita do diário cumpre uma função catártica, permitindo a libertação das “dores” e “amarguras” que o sujeito sofre.

O diário, aproximando-se da relação do sujeito poético com o mundo, é constituído por uma sequência de registos de propensão imediatista, na medida em que a enunciação é, frequentemente, sincrónica dos acontecimentos e das vivências do sujeito. Álvaro Salema reitera esta ideia ao afirmar:

o diário íntimo é de essência imediatista na referência a um eu que se desvenda, abstraído duma ordem experiencial objetivada, sem fronteiras temáticas e sem condicionamento no tempo em que se inscreve, livremente reflexionador e sincrónico de estados de consciência e de sensibilidade. (Salema, 2002: 288)

Como já antes referimos, o carácter tendencialmente sincrónico (ou pouco posterior) da enunciação do discurso diarístico, em relação com a experiência vivencial que procura expressar, aproxima o diário do modo lírico. Por outro lado, é este carácter imediatista da expressão que constitui um ponto-chave do afastamento do diário quando comparado com textos líricos. Estes, como é referido pela teorização literária (Reis, 1999), patenteiam um uso da linguagem intencionalmente marcado pelo princípio da redundância, na busca de uma expressão depurada. Pelo contrário, o diário é uma escrita despretensiosa, ou seja, sem profundas preocupações estéticas.

Muitos são os autores que salientam este facto. Tal não impede, contudo, certas ocorrências diarísticas em que se manifestam claras intenções estéticas. É, entre nós, exemplo maior a inclusão de poemas no *Diário* por Miguel Torga, pela qual se torna evidente que o autobiográfico também ocorre em texto poético. É, portanto, redutora a definição avançada por Lejeune, em 1975, quando afirma que autobiografia é um “*récit rétrospectif en prose*”. Recorde-se que é o próprio ensaísta francês (Lejeune, 1986) quem, retomando esta questão, problematiza a existência de autobiografias em verso, apresentando como exemplos autobiografias (em verso) de dois poetas: G. Perros e R. Queneau.

Independentemente da existência (seguramente rara) de autobiografias poéticas, o que nos importa salientar, como síntese desta questão tão relevante para a categorização macrotextual do diário, é que a centralidade do sujeito implica que a escrita do diário desencadeie uma aproximação lírica ao mundo. O que disse Miraux (2009) acerca da escrita autobiográfica é válido, *a fortiori*, para o diário, visto que a escrita do diário “*suscite et ressuscite; elle écoute attentivement la parole de la bouche d’ombre. Elle est incantation d’un je lyrique que l’on ne doit pas opposer au je autobiographique; ces je sont intimement liés*” (Miraux, 2009: 120). É, provavelmente, esta íntima ligação que justifica o fascínio do/pelo diário.

### **1.2.2.3. A dimensão espaço-temporal do diário: escrever aqui e agora**

Uma das seis (na verdade só temos o texto de cinco lições) palavras eleitas por Italo Calvino como propostas para este milénio (Calvino, 1988; 1990) é “rapidez”. Efetivamente, partilhamos a sensação de vivermos num mundo em que as mudanças acontecem a um ritmo nunca antes visto. Nesta

era da globalização, generalizou-se a percepção de que o mundo nunca foi tão rápido e tão dado a constantes mudanças. Na verdade, a existência é, e sempre foi, como todos sabemos por experiência própria, essencialmente marcada pela mudança. São, a propósito, bem conhecidos os versos do autor d' *Os Lusíadas* que há cinco séculos atrás afirmava: “Todo o mundo é composto de mudança, / Tomando sempre novas qualidades”. Neste contexto escrever não pode deixar de ser tido como um ato de preservação do próprio sujeito, gravando a sua presença na “casca do tempo” (Torga, 1958; 1992: 10). Pressionado pelo eterno devir em face da sua transitória passagem pelo mundo, o homem que escreve e que, por meio desse ato, cria arte pretende universalizar e eternizar o seu nome e a sua experiência de vida. É o trágico Albert Camus quem afirma o poder da criação: “Criar é [...] dar uma força ao nosso destino” (Camus, 1948; 2007: 120). Escrever(-se) é uma tentativa de superação da contingência humana e da força corrosiva do esquecimento. “O diário íntimo define-se como o *não*, a resistência ao esquecimento de si.” Afirmou Dumas (1994: 130). Escrever(-se) é dar eternidade à (sua) existência: “a existência é enganadora e eterna” – eis, segundo Camus (1948; 2007: 116), a resposta de Dostoievsky às suas personagens. Aquele que escreve um diário (e se escreve num diário) adere a um projeto de ir escrevendo o seu percurso (exterior e interior) pelo mundo. É, assim, o diário uma espécie de fio de Ariadne, que um sujeito vai largando à medida que avança no labirinto da vida, e que, posteriormente, lhe possibilitará – a ele e aos seus leitores – regressar a um *locus* para sempre perdido porque fatalmente devorado por Cronos. Considerando esta última observação, de teor mais pessimista, poderemos considerar que aquele que escreve um diário realiza uma atividade semelhante a *O menino que carregava água na peneira*, relembrando um título de Manoel de Barros. Como a água se escoia pela peneira, também a vida se escoia pela escrita; a água que cai sobre a areia deixa aí as suas marcas, mas desaparece; a escrita,

como a água, cai e regista as marcas do viver, mas, quando voltando-se atrás se olham essas marcas, a água/vida já não está lá.

Já anteriormente problematizámos a questão referente à estrutura (narrativa) do diário, a partir da constatação evidente de que este género de obras se constrói num contínuo processo de escrita intercalada, sendo esta uma das particularidades genológicas que diferenciam o diário dos restantes textos autobiográficos. Este processo de escrita tem intrínsecas ligações com a dimensão temporal, como é, desde logo, sugerido pela etimologia da palavra: escrita que se opera «dia a dia». De forma perentória, Lejeune e Bogaert afirmam que “la base du journal, c’est la *date*. Le premier geste du diariste est de la noter en tête de ce qu’il va écrire.” (Lejeune e Bogaert, 2006: 23). Este ato de registar a data no início de uma entrada (ou anotação diarística) assume uma relevância determinante na configuração do género. É esta constatação que leva os autores acima referidos a considerar que “un journal sans date, à la limite, n’est plus qu’un simple carnet. La datation peut être plus ou moins précise ou espacée, mais elle est capitale.” (Lejeune e Bogaert, 2006: 23). Exemplificando, poderemos evocar a profunda e fragmentária obra que Vergílio Ferreira fez publicar sob o título *Pensar* (Ferreira, 1992), a qual, não obstante o carácter fragmentário dos registos e a propensão para um discurso pessoal, não é um diário na medida em que os registos apresentados carecem de datação. Já o também complexo (e inclassificável) *Livro do desassossego* do pessoano Bernardo Soares, ao apresentar uma sequência de entradas datadas (mesmo que esta datação seja discutível), tem sido estudado como um diário e, conseqüentemente, inserido dentro deste universo.

Voltemos agora, como prometido, à clarificação do que se entende por narração intercalada e à problematização dos tempos do discurso em relação à história, no âmbito da produção diarística. A narração intercalada é

aquele ato narrativo (ou conjunto de atos narrativos) que, não aguardando a conclusão da história, resulta da fragmentação da narração em várias etapas interpostas ao longo da história; em tais momentos intercalares de enunciação são produzidos por assim dizer microrrelatos, de cuja concatenação se depreende a narrativa na sua totalidade orgânica. (Reis e Lopes, 1998: 253)

Nesta entrada dicionarística os autores reconhecem que esta modalidade de narração “sustenta algumas afinidades com a narração ulterior” (Reis e Lopes, 1998: 253), na medida em que “tem lugar depois de ocorridos os factos que relata, fazendo-o, no entanto, de forma entrecortada e por etapas” (Reis e Lopes, 1998: 253). O diário é, de seguida, apresentado como um dos géneros em que predomina esta modalidade de narração. A nossa leitura de diários impõe que se acrescente a relevância da narração simultânea na ponderação da relação entre os momentos de enunciação e os conteúdos dessa enunciação. Lendo diários, de autores mais ao menos consagrados, torna-se evidente que, em paralelo com a predominância da narração intercalada, verifica-se uma significativa oscilação entre a opção por um tempo de narração que ora é ulterior, quando o autor-narrador recorda o que se passou no dia a que se refere a anotação diarística, ora é simultâneo, na medida em que ele (o autor-narrador) escreve o que está a viver e a sentir. Em termos linguísticos, a oscilação entre o uso de formas do pretérito e do presente é bem elucidativa deste aspeto. A particularidade do estatuto semionarrativo conferida pelo diário ao narrador permite-lhe contar episódios ocorridos no dia, ou há poucos dias, numa narração ulterior que é necessariamente de curto alcance<sup>35</sup> (salvo raras exceções em que recorda acontecimentos de um passado mais longínquo), e com grande naturalidade saltar para uma narração/descrição do que está a fazer e, principalmente, do

---

<sup>35</sup> “Alcance” é um conceito (que Genette designou como “portée”) relacionado com as anacronias e que designa a distância a que se projeta uma analepse ou uma prolepse (Reis & Lopes, 1998: 24). Fazemos, no contexto em que usamos a palavra, um certo desvio no sentido em que queremos designar a distância temporal que separa o momento da enunciação em relação aos acontecimentos narrados.

que está a sentir, instaurando-se, desse modo, uma narração de tipo simultâneo. Leia-se como exemplo a seguinte entrada do *Diário de Zlata*, em que, além da alternância entre o uso do pretérito perfeito e do presente, é evidente e significativa a flutuação aspetual dos usos deste último. Efetivamente o presente do indicativo ora assume um caráter durativo, referindo-se à continuidade de uma ação que se prolonga até ao momento em que a autora procede à redação da entrada diarística (leia-se: “De vez em quando volto ao meu quarto «perigoso», [...] faço escalas. Sinto-me”), ora se reporta ao momento da enunciação, revelando-nos aquilo que ela sente no momento em que escreve (leia-se: “vou chorar, as lágrimas já correm”). Eis a entrada do dia 17 de outubro de 1992:

Dear Mimmy,

De vez em quando volto ao meu quarto «perigoso», onde está o piano e faço escalas. Sinto-me como se estivesse antes da guerra: Joharina, o mar, Crnotina, os meus amigos, o bom tempo que passámos, tudo ressuscita. Vou chorar, as lágrimas já correm. Meu Deus, quantas coisas me tiraram...

A Mirna veio cá hoje, YESS!

Continua a não haver água nem eletricidade, mas felizmente voltou o gás. Assim, os meus avós também se podem aquecer.

A tua Zlata.” (Filipovic, 1994: 62)<sup>36</sup>

Enquanto texto que ocorre profundamente marcado pela data em que o sujeito escrevente procede ao ato de escrita, o diário é uma “*série* de traces” (Lejeune e Bogaert, 2006: 24), cujo valor reside não na qualidade literária desse traço mas na vivacidade e na sinceridade com que fixa “un moment-origine” (Lejeune e Bogaert, 2006: 24). Retomaremos esta questão quando

---

<sup>36</sup> Nesta entrada, a descrição (breve) de Zlata ao piano não deixa de criar no nosso imaginário uma imagem muito gráfica, digna de um paralelismo com as cenas de “O pianista” de Roman Polanski (o qual tem um argumento adaptado da autobiografia de Wladyslaw Szpilman).

nos referirmos à problemática da sinceridade e, também, quando analisarmos a questão do estilo do/no diário.

A relação que o diário mantém com a dimensão temporal da existência humana é marcada por uma tendência para uma certa sincronia entre os acontecimentos vivenciados pelo sujeito que escreve, ou os seus estados de alma, e o momento da enunciação discursiva. Esta particularidade, que já antes referimos, aproxima o diário à crónica. As crónicas e os diários são entendidos como

modalidades da escrita em que aquele que escreve escreve em seu nome para fazer regressar o seu nome à designação de uma personalidade: dotada de opiniões, moldada por experiências, animada de preocupações, que o tornam capaz de sentir os problemas da sua atualidade e da sua proximidade, ou seja, capaz de se mostrar presente numa data singular que o enraíza num presente ativo.” (Baptista, 1997: 69).

A escrita do diário configura-se efetivamente como uma (re)ativação do presente. O “eu” é (como foi claramente explicitado por Benveniste) um pronome do presente. Num ensaio de análise do pensamento blanchotiano acerca do espaço literário, Pimentel (2012) afirma que “o *eu* é uma marca, também, temporal, visto que, ao dizer *eu*, o homem se afirma no mundo pelo presente da enunciação” (s/p.). A relação do diário com a temporalidade não é, contudo, simples dado que nem se restringe a uma mera linearidade nem se confina a um registo do presente. Temos de considerar, antes de mais, uma dupla relação da escrita do diário com o tempo – como acima referimos, a própria etimologia da palavra diário nos remete para algo (neste caso, a escrita) que se faz dia a dia. Se é inegável a importância do passado recente ou, muitas vezes, do momento que corresponde ao presente da escrita como “matéria” sobre a qual o sujeito vai escrevendo, num acumular de notas – narrações de pequenos episódios, impressões pessoais, reflexões sobre acontecimentos de âmbito mais social, etc., – o diário é, igualmente, uma

escrita voltada para o futuro. Na verdade, os estudos das neurociências têm provado que a memória não é apenas relativa ao passado, sendo crucial no processo de antecipação do futuro. A este respeito, António Damásio formula a seguinte questão: “E qual será a derradeira oferenda da consciência à Humanidade?”. E a resposta do neurocientista português é a seguinte:

Talvez a capacidade de orientar o futuro nos mares da nossa imaginação, de levar a nau do eu a um porto seguro e produtivo. Esta suprema dádiva depende, mais uma vez, da interseção do eu e da memória. [...] A memória é responsável pela colocação incessante do eu num aqui e agora evanescente, entre um passado plenamente vivido e um futuro antecipado, em movimento perpétuo entre o ontem que passou e o amanhã que é apenas uma possibilidade.” (Damásio, 2010: 363)

Temos, por conseguinte, de ter presente que o diário é também, e sempre, um projeto de escrita (em constante processo de autopoiesis) em que, registando um passado recente ou o que se vive e sente no preciso momento da enunciação, se cria uma abertura para o futuro. É evidente que não se escreve um “diário do futuro” (a não ser no âmbito da literatura de ficção científica), mas, voltamos a referi-lo, escreve-se um diário para o futuro, isto é, para a (re)leitura e a meditação ulterior – para, em momento posterior quer àquele que se viveu, quer àquele em que se escreve o vivido, voltar atrás através do texto escrito (daqui decorre a relevância da metáfora “fio de Ariadne”). A este propósito, é bem elucidativo o discurso de uma jovem de dezasseis anos, chamada Gabrielle Laguin (nascida em 1874) que Philippe Lejeune divulga na sua obra intitulada *Le moi des demoiselles*; referimo-nos a uma das entradas diarísticas em que ela escreve: “Mon journal est un miroir fidèle où je me regarde presque chaque jour.” E acrescenta: “Je ne l’adresse à personne, ce journal, parce qu’il ne vaut pas la peine d’être lu, mais plus tard, quand je serai tout à fait vieille, je m’amuserai à le relire, à me revoir, dans ce miroir du passé, telle que j’étais alors.”

(Lejeune, 1993<sup>b</sup>: 159)<sup>37</sup>. A escrita diarística, como o exemplo citado ilustra, tem um carácter simultaneamente projetivo e prospetivo, dado que o sujeito escreve para, no tempo que há de vir, poder recordar e, dessa forma, recuperar o vivido. Além disso, o escrito no diário não é um passado previamente compreendido. É um passado que, tendo sido escrito, se mantém em aberto à espera de um olhar posterior que seja capaz de o interpretar. Poderíamos dizer que é um oráculo, na medida em que, vindo do passado, é para o futuro.

Nas páginas iniciais de *Diário de um banana*, temos uma retoma desta problemática: Greg, o adolescente narrador-personagem, também escreve para o futuro. Sem obliterar o facto de esta obra ser um diário ficcional, é curioso verificar como, jogando com uma perspetiva de vida típica da adolescência, este narrador-personagem afirma que escreve para, num futuro em que se imagina famoso, poder mostrar aos fãs como sempre foi muito inteligente. É o que explicitamente se afirma na seguinte passagem:

Só aceitei fazer isto [escrever um diário] porque penso que mais tarde, quando for rico e famoso, vou ter mais que fazer do que passar os dias a responder às perguntas parvas das pessoas. Nessa altura, este livro vai dar muito jeito. (Kinney, 2009: 8)

Recuperando um famoso título de Blanchot, como impelidos a dizer que o diário é o verdadeiro *livro por vir* (Blanchot, 1984), na medida em que é um texto em construção, sem outro projeto que não o de registar o que o futuro há de trazer. É, portanto, um projeto de escrita intrinsecamente aberto ao devir, impondo uma disponibilidade para navegar ao sabor das correntes e dos ventos que estão por vir. A ligação do diário (contemporâneo) com os diários de navegação (os diários de bordo) continua a manter a sua vitalidade essencial e a ser elucidativa para a compreensão deste tipo de escrita.

---

<sup>37</sup> Esta passagem é mais um exemplo do sistemático recurso, em reflexões metaliterárias presentes nos diários, à metáfora do espelho a que já nos referimos.

Facilmente imaginamos “o homem que veio pedir um barco” d’ *O conto da ilha desconhecida* (Saramago, 1999) a registrar esse seu percurso de navegação em busca de si mesmo. Um diário é sempre uma viagem em busca da ilha desconhecida que cada um de nós é e busca.

Assim sendo, escrever um diário implica aceitar o indefinido e o imprevisto, não apenas como inexorabilidade, mas como razão e justificação do reiterado ato de escrita das vivências pessoais. Já num texto anterior (Teixeira, 2008) evocamos a este respeito o valor simbólico da mítica Fénix: a escrita do diário constantemente renasce das cinzas do tempo, superando, desta forma, a angústia da consciência do eterno e imparável devir que faz do presente um tempo em eterna agonia – um tempo sempre a morrer. Deste modo, a escrita do diário, presa ao presente como está, não é só uma forma de preservar o tempo que se vive, como mantém viva a promessa de registrar o que está para acontecer – a sua natureza assenta na imprevisibilidade, pelo que não há hipótese de um plano narrativo prévio (como já antes referimos). Instaure-se uma indelével derrogação do paradigma da narrativa entendida como uma sucessividade que se orienta para um fim – o único fim do diário é a morte. A página branca, a página a escrever, situa-se num “futuro espacial” (Abelaira, 1974: 10)<sup>38</sup>. E esta página é, de alguma forma, a resposta a concretizar – resposta à pressão que o tempo e as circunstâncias que o preenchem fazem sobre o sujeito, obrigando-o a recorrer à palavra (Zambrano, 2000: 21). A escrita é, neste sentido, uma luta contra o tempo e a sua voracidade.

Queremos ainda clarificar a importância do futuro, numa outra perspectiva a que já nos fomos referindo, mas que requer uma explicitação

---

<sup>38</sup> A escrita do diário obriga também a um jogo entre o espaço real, aquele em que nos movimentamos no quotidiano, e o espaço literário, ou mais especificamente o espaço da escrita, esse que é o colocar na página os traços que se oferecem à leitura e à significação. Sobre a problemática do espaço literário pode ler-se “La littérature et l’espace” de Genette (Genette, 1969: 43-48).

mais elaborada. Trata-se da questão referente à releitura do diário, nomeadamente, por parte do próprio autor. Há uma clara intenção na escrita diarística que se relaciona com o desejo de, relendo, recuperar posteriormente o tempo que hoje se vive. É uma escrita pensada para a (re)leitura e a meditação ulterior. Recorde-se a passagem do diário de Gabrielle Laguin que atrás citámos: “plus tard, quand je serai tout à fait vieille, je m’amuserai à le relire, à me revoir, dans ce miroir du passé, telle que j’étais alors.” (Lejeune, 1993<sup>b</sup>: 159). Tendo presente que a intenção claramente expressa por esta jovem diarista do século XIX é frequentemente reiterada por outros escritores<sup>39</sup> que, com uma maior ou menor frequência, se dedicaram ao diário, podemos afirmar que na escrita deste tipo de registos se releva uma temporã consciência de que se há de vir a ter vontade de recordar o vivido, aspeto que não podemos deixar de associar à consciência da efemeridade da vida. Explícita ou implicitamente, revela-se uma consciência de que o tempo está a passar e, mais tarde, haverá um prazer (agora antecipado) em recordar o que se foi e se viveu.

É claro que se corre o risco de se viver e se escrever no engano de acreditar numa impossibilidade: a de recuperar o tempo perdido. Numa passagem de autoanálise com a qual encerra *Os testamentos traídos*, Milan Kundera reflete sobre a sua Tamina (personagem de *O livro do Riso e do Esquecimento* que, reunindo recordações dispersas, tenta desesperadamente encontrar o marido falecido – eis uma reconstrução do mito de Ísis recolhendo pedaços do corpo do seu amado Osíris) para assegurar que chegou à conclusão de que, “numa recordação, não encontramos a *presença* do morto. As recordações não são mais do que a confirmação da sua ausência” (Kundera, 1994: 252). É claro que o passado se perde...

---

<sup>39</sup> Braud (2006: 67) cita uma passagem do diário de Lionel Groulx, em que este se dirige ao seu caderno nos seguintes termos: “J’ai pensé que dans vingt ans, si je vis, ce serait pour moi plaisir délicieux de te relire, de me retrouver en toi, comme dans un miroir qui garderait mes jeunes traits”.

“empalidece” – como referiu Kundera. E a memória não deixa de ser distorção do passado. O quadro “A persistência da memória” de Dalí corporiza, na imagem dos relógios que se esvaem, a ideia pessimista do tempo em queda. Mas a Kundera (como a Dalí) temos de responder (e o autor da *Insustentável leveza do ser* manifesta sabê-lo) que este jogo de recuperação do passado é salvífico: ele ilumina o presente e dá sentido à vida mantendo-a em aberto.

À afirmação de Kundera temos de contrapor a defesa do diário como um género que se inscreve na “literatura da presença” (Lejeune, 2004: 14). “Littérature de la présence” é um conceito desenvolvido por Marguerite Grépon, que o contrapõe a uma literatura da ausência (“littérature de l’absence”) representada pelo Nouveau Roman. O diário, género maior da literatura da presença, instaura, na opinião da diretora da revista *Ariane*, uma “conciliação entre a personagem e a literatura” (Lejeune, 2004: 17).

Ainda sobre esta questão da temporalidade, usando uma linguagem metafórica e servindo-nos de uma terminologia que recolhemos, como empréstimo, da geologia, afirmamos que os registos diarísticos são de natureza sedimentar. Digamos que cada registo, cada entrada diarística, é um pequeno conjunto de sedimentos transportados pela vida e fixados pelo ato de escrita. O caderno/diário é a depressão na crosta terrestre (como uma superfície da vida) que recolhe os sedimentos e cabe à escrita papel relevante no processo de diagénese<sup>40</sup>. A metáfora geológica é pertinente: escrevendo, registo a registo, página a página, com tempo e paciente persistência, o diarista consolida uma obra que, no final é, naturalmente, mais do que a simples compactação dos diversos “sedimentos”, validando a célebre

---

<sup>40</sup> Lejeune & Bogaert (2006) usam uma metáfora semelhante (e importada do mesmo campo científico) referindo-se aos diários que foram escritos ao longo de muitos anos e que, por isso, se podem encontrar reunidos em cadernos de diferentes formatos. Dando o exemplo de Claude Mauriac, os autores consideram que a longa sequência de cadernos alinhados (três metros) “semble une sorte de coupe géologique” (Lejeune & Bogaert, 2006: 125).

expressão-bandeira da teoria Gestalt “o todo é maior que a soma das partes”. Escrevendo um diário, sobre o calendário dos dias, o sujeito traça um pontilhado, colorido e multiforme, de acordo com as experiências vivenciais que se vão sucedendo.

A datação confere à situação enunciativa típica do diário uma especificidade muito marcada. É que cada entrada, assinalada com uma data precisa, instituiu uma nova situação de enunciação. O sujeito escreve sempre a partir do presente que se reporta à data registada. Por isso, o presente a partir do qual escreve é sempre um novo presente<sup>41</sup>. É, pois, pertinente a consideração de Philippe Lejeune, quando considera o diário um livro-caminhada (Lejeune, 1986: 10), ao longo do qual o autor assume o desafio e a tarefa de se acompanhar a si mesmo na exploração do “país do eu”.

Há que acrescentar ainda uma nota, ao acima dito: o diário é de natureza lacunar. Ninguém pode escrever a vida na sua totalidade, e de forma ininterrupta. Recuperando as palavras de Raible, temos de considerar que os textos “son siempre, expresándolo con palabras de Edmund Husserl, abreviaturas; abrevian y simplifican lo que se pretende designar – y precisamente a través del hecho de omitir.” (Raible, 1988: 305). De seguida, este mesmo autor clarificou:

En nuestras percepciones o en lo que decimos, sólo surge sentido para nosotros y los demás en tanto en cuanto omitimos, suprimimos y reducimos constantemente, en tanto en cuanto no percibimos o no decimos infinidad de cosas. Ni en el ámbito de nuestras percepciones, ni en lo que decimos, operamos con los originales que nunca serán concebibles en su plenitud, sino con modelos de estos originales. Un

---

<sup>41</sup> Reis e Lopes (1998) referem que “em subgéneros como o diário narrativo, as memórias ou a autobiografia, a escrita constitui, em princípio, uma instância inderrogável: ela é solicitada pela intenção de fixar e/ou legar à posteridade experiências de vida, testemunhos históricos, vivências marcantes” (p. 134).

modelo, por ejemplo, un mapa frente al original «cuidad» surge a través de la reproducción y a la vez reducción.” (Raible, 1988: 306)

A forma fragmentária que o diário assume torna particularmente relevante a supressão, efetuada pelo processo de escrita, de acontecimentos experienciados pelo sujeito<sup>42</sup>. Efetivamente, um texto, quando comparado com a vida, é sempre:

un modelo, una abreviatura en la que, en palabras de Musil, la «multiplicidad sobrecogedora de la vida» se reduce, según el principio de la secuencia cronológica – y omitiendo cantidades ingentes de informaciones posibles –, a un mundo más simple, más abarcable y por ende más fácil de concebir y dotado de sentido. El que puede narrar de este modo parte de su vida ha alcanzado un distanciamiento y ha reconocido un sentido.” (Raible, 1988: 306)

Se esta redução é possibilidade de construção de um sentido coerente para a vida, ela é também um grande desafio ao leitor, na medida em que este se vê constantemente interpelado perante a interrogação aberta pelas possibilidades criadas pelos “espaços” deixados em branco entre cada uma das entradas diarísticas.

A entrada diarística não marca apenas o tempo. Ela regista igualmente um lugar. Importa, portanto, reconhecer ao diário uma relevantíssima dimensão cronotópica. Se toda a obra literária é suscetível de ser entendida como um cronótopo (Bakhtine, 1989; Luckás, 1970), o diário é-o *a fortiori*, dado o diálogo que sempre estabelece com a história (pessoal e social). Segundo Reis (1999), “de acordo coma conceção bakhtiana de cronótopo (do grego *cronos*, «tempo», e *topos*, «espaço»), pode afirmar-se qua a obra

---

<sup>42</sup> Esta necessidade de, no âmbito da produção literária, reduzir a experiência vivencial a um conjunto mínimo de episódios que se consideram relevantes foi desenvolvida por Calvino (1988; 1990), na sua lição sobre “exatidão” e é sugestivamente enunciada por Raible, ao afirmar que “El escritor que quisiera describir exhaustivamente y como si fuese la realidad, un día de la vida de su protagonista, ya hubiera muerto antes de haber empezado siquiera la presentación del desayuno” (Raible, 1988: 305).

literária entra em interação com o seu tempo histórico, independentemente das referências expressas que a esse tempo possam ser feitas” (p.85). Falar do diário, sob esta perspectiva cronotópica, implica evidentemente reconhecer que, a par da dimensão da temporalidade, a da espacialidade deve ser reconhecida como relevante na configuração do género e na leitura que somos chamados a fazer dos diversos diários existentes. Quer isto dizer que temos de olhar com atenção “as dominantes espácio-temporais, as imposições de proveniência histórico-cultural e geo-cultural que se projetam sobre o texto” (Reis e Lopes, 1998: 90).

O facto de cada entrada diarística abrir com uma indicação que faz referência não só à data mas também ao lugar em que se encontra o diarista leva-nos a olhar para o diário como um registo que abre a possibilidade de cartografar a vida, elaborando mapas do percurso existencial<sup>43</sup>. Como se sabe, o espaço constitui-se como um signo ideológico relevante na interpretação de qualquer obra literária (nomeadamente dentro do universo das obras narrativas, visto que o espaço é uma das mais importantes categorias da narrativa). Na atualidade, esta relevância não é apenas reconhecida como tem sido objeto de estudos de grande profundidade: veja-se, a título de exemplo, a obra *Literatura, espaço, cartografias* (Lourenço e Silvestre, 2011). A distinção narratológica entre espaço físico, social e psicológico é igualmente operativa na leitura do diário.

Por norma, as entradas diarísticas abrem com uma indicação de um espaço físico – o local em que ocorre o momento de escrita. Esta indicação permite-nos acompanhar o percurso do autor-narrador pelos locais onde viveu ou que visitou – nesta perspetiva, todo o diário é sempre um diário de viagem. O diário marca a presença do sujeito no mundo, ou num determinado local do mundo, havendo também aqui uma dimensão testemunhal muito

---

<sup>43</sup> António Damásio (2010) dá um grande destaque à criação de mapas mentais para o conhecimento de si.

relevante. Assim, a referência a espaços físicos não é anódina: pense-se, tomando como exemplo o *Diário* de Miguel Torga, no universo de S. Martinho D'Anta, e mais amplamente no de Trás-os-Montes, como *locus* matricial em cujo seio o autor vem alimentar a sua raiz telúrica, como quem regressa a uma fonte de vida.

Os diaristas, na abertura de uma anotação, costumam indicar a localidade em que se encontram. Por vezes, as indicações espaciais são mais precisas sugerindo uma relação metonímica entre a escrita, a experiência vivida/relatada e o espaço em que o autor se encontra. Por exemplo no *Diário cruzado de João e Joana*, um diário em que as entradas se seguem sem que a datação seja claramente expressa, há um registo (da responsabilidade de João) que se inicia com “*De madrugada na varanda*” (p. 112). Temos porém de reconhecer que a indicação do espaço é frequentemente elidida, sem que isso afete a classificação da obra como diário. Até porque a referência ao espaço é frequentemente indicada (ou subentendida) ao longo do registo.

Tal facto não impede que se conceda relevância à geografia, que vai muito para além da mera questão do espaço físico que o narrador-personagem percorre. Cada registo é uma afirmação de “être là pour être certain d’être là.” (Lejeune, 2000: 22). E não é só “estar lá”. É também enquanto registo de “estar com” que o diário se afirma como uma textualidade com relevância para o conhecimento das relações humanas do sujeito diarista.

O homem é sempre ele e a sua circunstância – Ortega Y Gasset deu voz a esta consciência na célebre frase das suas *Meditações do Quixote*: “Eu sou eu e minha circunstância, e se não salvo a ela, não me salvo a mim”. O “eu” só o é numa perspectiva dialógica; o “eu” só existe em face dos outros e na relação com os outros. O diário assume-se como um espaço privilegiado para ir registando as geografias humanas que o sujeito percorre e constrói.

Além disso, o diário, como gênero autobiográfico de indagação da vida pessoal e dos movimentos que acontecem dentro do homem que o escreve, registra também uma geografia íntima. Neste sentido, são curiosas as palavras acerca do senhor Palomar, já muito próximas do fechar das suas deambulações:

O caminho que lhe resta é este: dedicar-se-á, a partir de agora, ao conhecimento de si próprio, explorará a sua própria geografia interior, traçará o gráfico dos movimentos do seu estado de espírito, extrairá as fórmulas e os teoremas, apontará o seu telescópio para as órbitas traçadas pelo curso da sua vida, em vez de o apontar para as constelações. «não podemos conhecer nada que nos seja exterior passando por cima de nós próprios – pensa ele agora – o universo é o espelho no qual podemos contemplar apenas aquilo que aprendemos a conhecer e nós próprios.» (Calvino, 1985; 2001: 124)

Esta indagação da “geografia interior” constitui seguramente o âmago do diário íntimo (mesmo quando os diaristas se revestem de um certo pudor). Dos dias que se vivem, o diarista guarda os momentos que agitam a sua geografia interior – o seu ser e sentir o mundo. Clarice Lispector, numa das suas lapidares frases, neste caso retirada de *Um sopro de vida*, declarou (não sem ironia) “nunca a vida foi tão atual como hoje”. Os diários fazem um sussurrante eco dessa voz.

#### **1.2.2.4. O leitor do diário**

O título de um artigo da autoria de Jean Rousset (1983) – “Le journal intime, texte sans destinataire?” – coloca em questão um relevante tópico de reflexão acerca da criação, circulação e, particularmente, leitura do diário. A quem se destina um diário? Como é que o texto “constói” uma relação com o(s) leitor(es)? Que tipo de leitores e que contratos de leitura se celebram?

Eis algumas questões que têm estado presentes no discurso acerca da análise e da teorização deste universo literário. A primeira hipótese que se coloca é, pois, a de saber se podemos entender o diário como sendo um texto sem destinatário. Num número posterior de *Poétique*, Calle-Gruber (1984) comenta o artigo de Rousset e descarta essa hipótese realçando que, mesmo reconhecendo à escrita um forte caráter pessoal e íntimo, ela é sempre escrita e, como tal, ato comunicativo. O destinatário textual, sendo uma entidade criada no e pelo texto é, naturalmente, inerente ao texto. Cabe aqui recordar Umberto Eco:

um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade comunicativa concreta, mas também da própria potencialidade significativa. Por outras palavras, um texto é emitido para que alguém o atualize – mesmo quando não se espera (ou não se deseja) que esse alguém exista concreta e empiricamente. (Eco, 1979; 1993: 56).

Esta última observação do ensaísta e romancista italiano parece escrita a pensar nos casos da escrita diarística. Efetivamente, os diaristas manifestam com frequência que não esperam e, também, não desejam a existência de um leitor empírico; mas isso não invalida a operatividade textual (sempre necessária) do narratário.

Já a existência de um leitor externo (leitor real) é efetivamente problemática e, algumas práticas de escrita radicalizam o caráter secreto do diário colocando como projeto a sua destruição para que ele não possa ser posteriormente lido por quem quer que seja. Michel Braud, em *La forme des Jours*, apresenta-nos exemplos concretos desta atitude (Braud, 2006: 219). Sem este radicalismo, Anne Frank, e como ela muitos(as) outros(as) diaristas, considera que o diário que escreve não terá leitores na posteridade. Nem ela mesma será leitora do que escreveu, dado o desinteresse daquilo que escreve. Numa das entradas iniciais, a jovem afirma, falhando totalmente

a previsão: “mais tarde, nem eu nem ninguém estará interessado nos devaneios de uma rapariga de treze anos” (Frank, 2009: 21). Neste cenário, torna-se mais premente a pergunta acerca da motivação para escrever um diário. A resposta encontramos-na na função catártica da escrita. Escreve-se para descarregar emoções, para desabafar. A adolescente que passará mais de dois longos anos escondida no anexo sente-o e afirma-o logo de seguida: “Oh, enfim, não importa. Apetece-me escrever, e tenho uma necessidade ainda maior de desabafar todo o tipo de coisas” (Frank, 2009: 21). A escrita do diário impõe uma proximidade, um convívio com o eu-interior; mas essa imposição é “salvífica”, para recuperarmos o termo usado por Blanchot. O papel, com “mais paciência que as pessoas” (Frank, 2009: 21), funciona como uma espécie de divã de Freud, com poderes homeostáticos. O diário é um lugar-tempo no e durante o qual o sujeito, libertando-se das suas emoções, recupera o seu equilíbrio. Na entrada do dia 12 de outubro de 1955, de um diário que Lejeune manteve como companheiro de pesquisa durante o processo de elaboração da obra *Le moi des Demoiselles: enquête sur le journal de jeune fille* (1993), surpreende-nos o seguinte registo:

Comme c'est drôle, la délivrance par le papier! Il me semble que dès que j'ai écrit, ce n'est plus entièrement moi. Et que même si ce papier reste inconnu, ma peine est partagée par des millions de personnes, ou par moi plus tard. Et puis il y a la joie de se sentir décrit, compris, ne serait-ce que par soi-même. La joie d'avoir triomphé de sa peine, puisqu'on a réussi à en faire autre chose qu'elle: une page écrite. (Lejeune, 1993<sup>b</sup>: 148-149)

Por norma, o diário é um texto pautado por uma intenção de autodestinação. “Le journal n'est toutefois que marginalement adressé à un lecteur extérieur; le seul lecteur que le diariste projette d'avoir, le plus souvent, c'est lui-même” (Braud, 2006 : 216). É neste ato, tão reiteradamente afirmado pelos diaristas, que o diário se institui como uma escrita que é, por essência, íntima. Este desejo de ocultação assume diversas formas quer em

termos reais (como a existência de cadernos fechados à chave), quer em termos simbólico-literários, pela ocorrência de advertências a virtuais leitores indiscretos. Veremos como em diários publicados mais recentemente no âmbito da literatura para a infância estas advertências funcionam, na verdade, como apelos à leitura.

O diário relaciona-se com a preservação do que é secreto. Neste âmbito, o caderno (ou qualquer outro suporte de escrita) é sentido como um verdadeiro confidente a quem o sujeito humano conta (para si mesmo) aquilo que não pode revelar aos outros: “aquilo que não pode dizer-se é aquilo que se tem de escrever” – afirmou Zambrano (2000: 23).

Aprofundando esta reflexão, importa evocar a distinção entre o “escrever-se num diário” e o escrever “um diário” que Monteiro explicitou (2004: 732). Segundo a autora, “escrever-se num diário é registar a autenticidade possível que resulta da passagem rápida do sentimento pelo intelecto, passagem que é exigida pelo ato de escrita, que obriga a uma tradução, em palavras, do que foi sentido ou vivenciado” (Monteiro, 2004: 732). De seguida, clarifica a referida distinção, afirmando:

Apesar do «fingimento» a que a transposição para um texto escrito conduz aquele que viveu e sentiu o que conta, apesar da menor sinceridade que possa existir nesse registo escrito, podemos considerar que existe mais autenticidade, espontaneidade e liberdade de expressão no *escrever-se* num diário do que no *escrever* um diário, já que, nesta última situação, existe um distanciamento psicológico maior entre o vivido e o narrado, uma interiorização mais refletida, resultando também geralmente num texto mais elaborado. (Monteiro, 2004: 732-733)

Como é evidente, a escrita de notas (entradas diaristas) que se pretendem guardar para si e afastadas de olhares indiscretos possibilitam, em princípio, um maior grau de autenticidade. O diário torna-se uma presentificação (diante do próprio diarista) do seu diálogo interior, dando

corpo a um monólogo que, de outra forma, ter-se-ia evanescido na mente do sujeito.

Reitera-se, deste modo, a relevância do tempo no âmbito da escrita diarística. Acontece que, escrevendo num momento determinado, os diaristas se dirigem ao sujeito que hão de ser no futuro. É uma forma peculiar de autodestinação: escrever para o eu-futuro<sup>44</sup>.

Em termos da reflexão acerca do destinatário do diário, tendo em conta a tendência, vivamente marcada, para processos de autodestinação, cabe ainda referir um fenómeno que é particularmente relevante nos diários de adolescentes: a invenção de um “tu”, destinatário intratextual fictício. Esta alteridade fictícia gera uma ilusão de abertura que funciona como importante desbloqueador da expressão. Estamos perante casos em que há um narratário intradieético explícito que se constitui como sendo um interlocutor de toda a confiança – o que poderíamos considerar (em termos de narratologia) como sendo um leitor ideal que, mesmo no silêncio, tudo compreende. É o caso de Kitty (para Anne Frank) ou de Mimmy (para Zlata Filipovic). Esta última escreve “Dear Mimmy, [...] felizmente tenho-te a ti, Mimmy, e as tuas linhas que esperam sempre pacientemente, e sem nada dizerem, que eu as cubra com as minhas tristes confidências” (Filipovic, 1994: 110).

O caderno assume frequentemente o papel que estas adolescentes atribuíram a uma amiga imaginária que, discursivamente, se confunde com o próprio diário. Os atos de apostrofar o diário são comuns (é tão frequente a expressão “Querido diário!”) e são parodiados numa curiosa obra de literatura para a infância de que falaremos adiante: *O caderno vermelho da rapariga Karateca* (Pessoa, 2012).

---

<sup>44</sup> Como sugere Velcic-Canivez (1997), o leitor virtual/real do diário é sempre um ser por vir. Também no âmbito do destinatário, o diário é um texto gerador das complexidades que se erguem na leitura de outros textos literários. A leitura do diário acontece em locais e tempos impossíveis de prever.

A ocorrência de destinatários intratextuais explícitos também se verifica nos diários epistolares, em que os papéis de diarista (emissor) e de destinatário (recetor) sofrem inversões sucessivas. Em *Diário cruzado de João e Joana* (Magalhães e Alçada, 2000) temos uma recriação ficcional deste processo. De todas as formas, há que reconhecer a quase inevitabilidade de um leitor externo (salvam-se os casos dos diários que efetivamente, depois de escritos, foram destruídos). É sempre possível o diário vir a ser lido por outros – mesmo contra a vontade do seu autor e mesmo quando escrito em cifra. Numa das entradas das suas *Páginas do diário íntimo*, José Régio dá-nos conta deste condicionamento, ao explicar a sua dificuldade em manter, de forma sistemática e assídua, um diário íntimo:

Duas outras razões me parecem não menos sérias do que essa, – na minha natural relutância por um diário que insisto em querer manter: Uma, é a ideia de que, mais cedo ou mais tarde, por deliberação minha ou não, este diário virá a ser publicado. Outra, é a certeza antecipada (em parte – mas só em parte – derivada da razão antecedente) de que nunca, num diário, ousarei dizer tudo. (Régio, 2000: 81-82)

Já antes o autor d’*A velha casa*, num registo de natureza metadiscursiva, havia problematizado a escrita diarística, referindo-se a esta questão nos seguintes termos: “pois a que vem esta nota senão a salvar, para o caso de algum dia estes cadernos poderem cair em mãos alheias, as minhas responsabilidades de artista formal?” (Régio, 2000: 66). Estas afirmações de Régio encontram eco numa asserção bem dogmática de Gregorio Marañón: “Nadie escribe un Diario sin la intención, más o menos hundida en lo profundo de la subconsciencia, de que algún día sea conocido” (Marañón, 1967: 36).

Ocorrem, a propósito desta questão referente ao leitor do diário, situações que poderíamos considerar intermédias. Isto é, o diário deixa de ser verdadeiramente íntimo e secreto (autodestinado), mas também não se

abre a qualquer eventual leitor. Pelo contrário, a leitura do diário é explicitamente aberta a um sujeito da esfera íntima do diarista. Temos, então, diários expressamente abertos a um destinatário extratextual que é próximo (íntimo) ao diarista. Há casos históricos de diários explicitamente destinados a uma pessoa: o caso do diário de James Joyce e o diário que escreve para a sua esposa. Mas as situações que mais sistematicamente tipificam esta situação são as dos diários escritos por jovens (normalmente do sexo feminino) sob a supervisão das respectivas mães. A volumosa obra *Le moi des Demoiselles: enquête sur le journal de jeune fille*, da autoria de Philippe Lejeune (1993), revela-nos inúmeras destas situações.

A questão do leitor do diário tem ainda novos desenvolvimentos quando este passa da esfera íntima e secreta para a esfera social, o que acontece, naturalmente pela divulgação/publicação do diário. A publicação implica a abertura expressa a um número ilimitado de leitores. Esta abertura coloca em causa a confissão total de si, nas páginas que se escrevem com plena consciência de que se tornarão públicas, pelo ato de as fazer publicar.

Como já referimos na sequência do “pacto autobiográfico” (Lejeune, 1975), ao diário preside um contrato de leitura baseado na fé em relação à sinceridade do diarista. Mas, na verdade, é o leitor quem aceita a autenticidade de uma narrativa. O que não denega a necessidade de a narrativa ativar estratégias de inculcação dessa autenticidade – ou seja, a ativação de estratégias de verosimilhança. A questão é que, como afirmou Abel B. Baptista (1991: 139), a autenticidade de uma narrativa “é uma dimensão suplementar e não uma presença irremovível”. Além disso, “l’impératif de ressemblance au niveau du modèle” que Lejeune (1975: 40) estipulou como condição do texto autobiográfico não é aceitável pela impossibilidade de se estabelecer uma identidade entre o nome próprio do autor textual e o nome do autor empírico. Assim sendo, a definição de “modèle” (“est donc la vie d’un homme «telle qu’elle a été»”) (Lejeune,

1975 : 37) não é válida nem operativa (pela confusão entre níveis intra e extratextuais). Que fazer então da promessa de verdade, cuja mítica formulação remonta à abertura das *Confissões* rousseaunianas? Haruki Murakami, a dado momento do seu romance *Em busca do Carneiro Selvagem*, coloca na voz do misterioso secretário do Líder Supremo uma interessante distinção entre falar com franqueza e dizer a verdade. Afirma ele:

Falar com franqueza e dizer a verdade são duas coisas totalmente diferentes. A honestidade está para a verdade como a proa de um barco para a sua popa. A franqueza aparece em primeiro lugar, a verdade vem depois. O intervalo de tempo entre ambas está na proporção directa da envergadura do barco. A verdade, quando aplicada às grandes questões tarda em aparecer. Acontece, por vezes, que só se manifesta depois da morte. Por tudo isso, não será por culpa minha nem tua caso a verdade não venha à tona. (Murakami, 2007: 135).

Aos diaristas, como a todos os autores de autobiografias, o que resta é a possibilidade de falarem com franqueza, mesmo sabendo que, como afirmou Régio numa passagem atrás citada, nunca ousarão dizer tudo, nem terão a possibilidade de dizer toda a verdade.

Uma outra questão inquieta a nossa investigação: a leitura do diário supõe uma atitude diferente do leitor? Lejeune e Bogaert (2006) repondem-nos do seguinte modo:

Lire un journal est une aventure spirituelle. Cela suppose un certain nombre de renoncements, tout le monde n'en est pas capable. Ne plus chercher le plaisir romanesque d'intrigues bien ficelées, ou les charmes du style, accepter l'imprévisibilité de la vie, ses répétitions et ses balbutiements." (Lejeune e Bogaert, 2006: 238)

É plena de sentido a imagem que nos dão Lejeune e Bogaert acerca da leitura do diário: "Ouvrir un journal, c'est comme entrer brusquement dans

une chambre obscure, il faut laisser à l'œil le temps de s'habituer, pour voir peu à peu se révéler dans l'ombre les contours secrets d'une vie humaine” (Lejeune e Bogaert, 2006: 238). O diário exige efetivamente um tempo de leitura que é de habituação a um ambiente muito pessoal. A leitura é sempre uma descoberta do outro. Neste caso (o da leitura de diários) é-o particularmente e, acompanhando uma prática de escrita que se prolonga no tempo, esta descoberta torna-se um processo imperiosamente paulatino. A leitura do diário exige que não se seja muito rápido a julgar. Exige “Savoir écouter le silence, lire entre les lignes” (Lejeune e Bogaert, 2006: 238). Se todo o leitor é chamado a preencher os espaços que o texto, enquanto máquina preguiçosa (Eco, 1994), vai deixando em aberto, no caso do diário, dada a sua natureza fragmentária e, por isso, lacunar, este trabalho do leitor é particularmente relevante.

Numa passagem do diário de Axel Hardivilliers (datada de 23 de setembro de 1990), que Lejeune e Bogaert (2006) citam na antologia que apresentam no seu livro *Le journal intime, Histoire et anthologie*, podemos ler que “Le journal intime suppose le lecteur intime, c'est-à-dire la mise en activité, du côté du lecteur, par mimétisme et osmose, de tous les mécanismes neuro-psychiques obscurs que assurent l'intimité, la proximité, la connivence.” (Lejeune e Bogaert, 2006: 440)

O caráter íntimo e intimista da leitura generalizou-se a partir da época romântica, como atrás ceixámos dito. A imagem romanesca do herói apaixonado que, isolado do mundo, duplamente se embrenha nos bosques e na leitura de poesia amorosa é exemplar exacerbado deste novo hábito. Curioso é verificar uma certa isocronia entre a “invenção” da escrita íntima e a “invenção” do leitor íntimo. É que o diário íntimo solicita efetivamente um leitor íntimo. E se Lejeune e Bogaert (2006: 440) afirmam que “Le journal intime suppose le lecteur intime”, nós preferimos a expressão “solicita um leitor íntimo”. Solicitar é bem mais do que supor. É verdade que

o diário supõe sempre um leitor. Toda a escrita, enquanto “objeto” comunicacional, supõe e pressupõe um recetor/leitor. Quem escreve um diário, fá-lo sempre com a íntima consciência de que o seu escrito virá (ou, pelo menos, poderá vir) a encontrar um leitor. Sabendo da (hipotética) existência de um leitor-outro, o diário solicita um certo tipo de leitor – o leitor íntimo. É este quem se aproxima do conceito de leitor ideal.

A passagem do diário de Axel Hardivilliers continua da seguinte forma: “À l’antipode du lecteur de roman policier, le lecteur de journal intime accepte l’exploration lente, patiente, sans action, ni mystère, ni rebondissement” (Lejeune e Bogaert, 2006: 440). Por isso o diarista francês defende que o verdadeiro leitor do diário íntimo não se restringe à leitura de extratos. “Il faut s’immerger dans le fleuve et suivre le courant continu, quitte à regagner la berge lorsqu’on est épuisé.” (Lejeune e Bogaert, 2006: 440)

Este tipo de leitor é, como já antes referimos, metonimicamente confundido com o próprio caderno em que o sujeito vai acumulando os seus registos diários. “Querida Kitty”, escreve Anne Frank a 28 de janeiro de 1994, “Esta manhã pensei se alguma vez te sentirias como uma vaca, tendo de ruminar as minhas notícias velhas uma e outra vez, e se estarás tão farta desta alimentação monótona que bocejias e desejas intimamente que Anne arranje algo novo.” (Frank, 2009: 241).

No poema “Conselho”, a voz poética de Eugénio de Andrade dirige-se a um “tu” cuja leitura não está isenta de ambiguidades: uma projeção do próprio sujeito poético, ou a encenação de um ato dialogal com um tu-leitor? Neste segundo caso, o conselho “sê paciente, espera / que a palavra amadureça / e se desprenda como um fruto / ao passar o vento que a mereça” (Andrade, 2006: 66) parece aplicar-se aos leitores dos diários e ao tempo, por vezes bem longo, em que estes aguardam a publicação. O “conselho” parece dirigir-se ainda aos leitores porque estes, feita a publicação da obra,

são chamados a um lento “ruminar” (usando a metáfora de Anne Frank) da experiência vivencial que o diarista registou como quem desenha um confuso mapa do tesouro, cuja decifração requer sabedoria e, sobretudo, paciência. Por outro lado, a história da edição de muitos diários (estamos particularmente a pensar no trabalho de recolha e edição de diários que se tem feito nas últimas décadas por associações como a APA) corporiza o “conselho” dado por esta voz poética: os diários têm estado paciente e silenciosamente à espera dos seus leitores, desse movimento de busca que é sempre a leitura.

Como já antes referimos, tem sido usada a metáfora do fio de Ariadne para representar a possibilidade de, pela leitura do que se foi escrevendo, voltar atrás – e nesse ato agir como quem reconstrói um puzzle. O leitor seria aquele que volta atrás no labirinto da vida para recomeçar a aventura de viver, reabrindo um tempo e uma experiência de vida que se repete, ao mesmo tempo que se recria (e transforma) no ato de leitura. O diário oferece aos leitores a partilha de um tempo que, sendo pessoal, é, pela publicação, oferecido a todos. O diário instaura um tempo fora do tempo, porque os presentes (o diário abre a possibilidade de usarmos o plural) da enunciação são sempre atualizados em novos presentes pelo ato de leitura. De uma escrita presa ao tempo, passa-se para um tempo lido fora do tempo, fazendo do diário uma reflexão permanente.

Porém, temos de reconhecer que, como em todas as metáforas, há um certo grau de “inadequação” no uso desta imagem mítica a respeito do assunto acerca do qual temos vindo a refletir. O fio de Ariadne é uma mítica impossibilidade. O fio que a apaixonada jovem princesa de Creta ofereceu a Teseu, para que este pudesse regressar do fatídico labirinto construído pelo engenhoso Dédalo, indica o caminho de regresso. Além disso, esse caminho é único e condu-lo ao início; trá-lo de regresso ao espaço inicial, ao exterior do labirinto. Não é o que acontece na leitura do diário: a possibilidade de

regresso é sempre ilusória e a leitura abre-se em múltiplos caminhos; ela própria se torna labirinto: depois de entrar, estar-se-á eternamente dentro. Nunca mais há saída possível, porque, parafraseando uma belíssima passagem de Nuno Higinio (2003) acerca das aldeias, o que há de mais perigoso nos livros é que sempre perseguem aqueles que os leem.



## **2. A literatura para a infância**

A literatura para a infância ou a literatura de potencial recepção infantil (Azevedo, 2006<sup>a</sup>) tem manifestado, ao longo das últimas décadas, uma enorme vitalidade. Esta é visível quer no que se refere especificamente aos fenómenos de produção, edição, circulação e leitura de obras literárias, quer no que diz respeito à atividade crítica acerca do universo constituído por essas obras (por exemplo, Diogo, 1994; Hunt, 1999; Mesquita, 2002; Shavit, 2003; Azevedo, 2006; Ramos, 2012; Fragoso, 2013; Mota, 2016). Toda uma série de agentes de institucionalização concedem a esta literatura um reconhecimento e uma valorização como nunca antes se tinha verificado. Efetivamente, é bem evidente o aparecimento de associações, revistas e editoras especializadas e especificamente votadas à divulgação e à análise da literatura de potencial recepção infantil, a organização de congressos e encontros, bem como a atribuição de prémios literários. Estes, entre outros agentes deste processo de institucionalização que, na verdade, são aproximadamente os mesmos que operam na literatura para adultos (Reis, 1999: 17-40), têm dado grande relevo a esta literatura que já ganhou um espaço próprio dentro do universo literário e dentro do espaço académico, ao mesmo tempo que vê afirmada a sua relevância histórica e cultural. Consequentemente, esta literatura ganhou uma notoriedade social que faz dela objeto de análise de diversas áreas científicas ao mesmo tempo que se tornou assunto da conversa quotidiana de um grande número de famílias. A preocupação com aquilo que as crianças leem está hoje generalizada entre os agentes responsáveis pela educação, desde os poderes políticos (pela elaboração e difusão de programas de leitura) às famílias, passando naturalmente pelos ambientes oficiais e institucionais de educação. A vitalidade deste universo literário, a que acima aludimos, manifesta-se desde logo, e como não poderia deixar de ser, no campo editorial. Análises do

panorama editorial, como é o caso da que Ramos (2010) desenvolve no último capítulo de *Literatura para a infância e ilustração*, confirmam-no. Esta investigadora conclui afirmando:

o actual panorama tem vindo a enriquecer-se e a diversificar-se e, para dar conta do seu crescimento, procurou-se que neste estudo ficassem plasmadas diferentes tendências da leitura para crianças e jovens, tanto ao nível dos géneros como dos formatos, dos temas como das linguagens e registos, na tentativa de ilustrar a riqueza e a multiplicidade deste universo, inibidoras de leituras redundantes, simplistas e redutoras. (Ramos, 2010: 134).

Hoje reconhecemos que estão cumpridas as duas condições colocadas por Shavit (2003) no prefácio (escrito em 1983) de *Poética da literatura para crianças*. Ela afirmou ser necessário “que duas drásticas mudanças ocorram na investigação da literatura para crianças” (p. 12), especificando, em primeiro lugar, a disponibilidade, dos investigadores e estudiosos da literatura, “para aceitar a literatura para crianças como um campo de investigação legítimo” (p.12). Em segundo lugar, aponta a necessidade de encararem “a literatura para crianças como literatura *per se*” (p.12). Efetivamente, a legitimidade da literatura para crianças é hoje reconhecida, tanto dentro como fora do sistema literário – já o reconhecia, em 1991, Juan Cervera quando, na introdução da sua *Teoria de la literatura infantil*, afirmou: “En el momento actual nadie se atreve a negar su existencia y su necesidad” (Cervera, 1991: 9). O reconhecimento da literatura para a infância como “un campo literario específico en el interior del sistema de comunicación literaria” (Colomer, 1998; 2009: 39) resolve, como salientou a investigadora e professora da Universidade de Barcelona, o problema de se saber se os livros para a infância são literatura, afirmando a sua existência, e resolve o seu enquadramento, ao reconhecer a sua especificidade, dentro do polissistema literário. Zohar Shavit partiu do pressuposto de que “a literatura para crianças faz parte do polissistema literário, de que ela é um

membro de um sistema estratificado em que a posição de cada membro é determinada por constrangimentos socioliterários” (Shavit, 2003: 13). Como acima dissemos, a legitimidade da literatura para crianças está hoje assegurada e decorre de uma ação conjunta de um grande número de agentes de institucionalização. Acresce que o facto de um significativo número de escritores consagrados terem também publicado livros para crianças – como são os casos de Umberto Eco, Gabriel García Márquez e, entre nós, José Saramago, Gonçalo M. Tavares, Valter Hugo Mãe (para indicar apenas alguns casos) – não só contribuiu para assegurar o lugar desta literatura preferencialmente destinada a crianças dentro do polissistema literário, como lhe conferiu um estatuto de igual dignidade em relação à designada (por paralelismo) literatura para adultos. Aliás, mais do que legitimada, a literatura para crianças sofre um verdadeiro processo de massificação. O lugar que os livros para crianças ocupam em grades superfícies comerciais (hipermercados), ou em grandes livrarias (Bertrand, por exemplo), ou em espaços comerciais hoje importantes na venda de livros (como a Fnac) é uma manifestação clara desse processo que não pode dissociar-se do complexo fenómeno da massificação escolar, nos regimes democráticos ocidentais, como é o caso do Portugal pós-25 de Abril.

A este respeito, convém salvaguardar que nem sempre a vitalidade do campo da literatura para a infância, nomeadamente no que se refere à edição de obras, se tem traduzido num efetivo aumento qualitativo. Facilmente se verifica o aparecimento e promoção de algumas obras cujo sucesso reside muito mais em fatores comerciais do que numa efetiva qualidade literária (mesmo que aferir a qualidade de uma obra literária seja sempre uma tarefa dependente de critérios que flutuam de acordo com ponderações de ordem institucional e epocal). Esta opinião tem sido recorrentemente manifestada por nomes maiores do campo dos estudos e da crítica desta literatura (Colomer, 2000; Arizaleta, 2007). É o que acontece num artigo de Teresa

Colomer ao longo do qual elabora uma reflexão acerca d’“el debilitamiento de la dimensión metafórica y simbólica” (Colomer, 2000: 7) das obras de literatura para a infância. Como a autora refere, trata-se de um processo que se tem acentuado pela pressão editorial em lançar obras que agradem a um grande público cada vez mais condicionado pela leitura rápida de imagens.

Na verdade, “em literatura, tudo o que não é arte é artifício” (Lartitegui, 2007: 657). E os artifícios, colocados ao serviço de um voraz mercado, são muitos e asseguram a determinadas obras, como aquelas que estão ligadas a “heróis” dos programas de televisão para crianças e adolescentes, um sucesso que se traduz no grande número de exemplares vendidos e cuja qualidade estranha e erroneamente se avalia, precisamente, pela expressividade desse número.

Por outro lado, tal vitalidade não pode ser dissociada da forte interação que esta literatura mantém com um vasto campo de áreas científicas e artísticas que têm a criança como centro da sua atenção. Esta interação recorda-nos que a literatura é um sistema semiótico em constante comunicação com outros sistemas que influencia e dos quais recebe influência. No âmbito deste diálogo de natureza semiótica, que apenas de forma redutora podemos designar como interdisciplinar, tem particular relevância a relação entre a literatura para a infância e as ciências da educação.

A educação das crianças foi seguramente assunto que sempre preocupou a humanidade. Essa preocupação encontra-se documentada em obras da antiguidade clássica. No capítulo “A criança na Grécia Antiga: Conceções normas e representações”, inserto na antologia *Crianças e adolescentes: Uma abordagem multidisciplinar* (Fonseca, 2010), Luísa Ferreira apresenta e comenta uma série de exemplos, como são os casos das obras de Xenofonte e Plutarco. É, porém, inegável que as reflexões

pedagógicas erguidas pelos pensadores iluministas concederam à educação das crianças uma relevância inaudita. Basta recordar o caráter emblemático da obra *Émile ou De l'éducation* de Rousseau (1762) ou, entre nós, o valor e a novidade do *Verdadeiro Método de Estudar para ser útil à República e à Igreja, proporcionado ao estilo e necessidade de Portugal* redigido em Roma, entre 1736 e 1746, por Luís António Verney. Efetivamente, na Europa – e não em toda a Europa –, só na transição do século XVIII para o século XIX se começou a constituir um *corpus* literário especificamente destinado à criança. Já se tornou célebre a afirmação de Thownsend: “Antes de poder haver livros para crianças, tinha de haver crianças - isto é, crianças que eram aceites como seres com os seus interesses e necessidades específicas, não só como homens e mulheres em miniatura” (Thownsend, 1977: 17). Como referimos numa comunicação intitulada “Os contos de H. C. Andersen: uma visão romântica da infância”, “o século XIX descobriu a criança” (Teixeira, 2008: 5), como sujeito da (sua) história, reconhecendo e valorizando a especificidade das vivências infantis.

Os tempos modernos lançaram as sementes da atual pedagogia ao olharem a educação da criança como um dos valores maiores da humanidade e ao reconhecerem à criança um papel ativo na construção do seu conhecimento. Esta valorização da criança e da sua educação não parou de se acentuar até aos nossos dias e continua a ser, nestes tempos ditos da hipermodernidade, um grande desafio. Recorde-se que o segundo dos “Objetivos de Desenvolvimento do Milénio” é “atingir o ensino primário universal” (ONU, 2001).

Como acima referimos, é amplo e diversificado o universo de obras que constituem o *corpus* desta literatura cujo leitor preferencial é a criança. Nas últimas décadas, é notório o aumento de publicação de textos líricos e dramáticos. No que se refere ao modo narrativo (modo literário em que o álbum e o livro ilustrado têm um espaço de grande relevância), deu-se uma

verdadeira massificação. Ramos (2012), referindo-se ao álbum, fala da “explosão de um género” (Ramos, 2012: 29). Acompanhando as alterações que se têm verificado neste específico universo literário, que a autora analisa em *Tendências contemporâneas da literatura portuguesa para a infância e juventude* (Ramos, 2012) o aparecimento de diários para crianças, adolescentes e jovens é um facto a registar, até porque alguns diários consquistaram a preferência de muitos leitores. Atualiza-se a afirmação de Mathias (1991) na medida em que o diário, também no âmbito da literatura para crianças, tem vindo a “ocupar o lugar de destaque que é agora o seu” (Mathias, 1991: 16).

Vamos, nas páginas seguintes, problematizar a produção diarística dentro do universo da literatura preferencialmente destinada a crianças. Depois de uma breve reflexão acerca deste campo literário que se instituiu academicamente como “literatura infantil” (ou, por vezes, “literatura infantojuvenil), procuraremos analisar um vasto corpus de diários para crianças/adolescentes/jovens, de forma a descrevermos e problematizarmos os caminhos que se têm percorrido e que, dada a grande vitalidade deste campo, se mantêm em aberto. Esta caminhada levar-nos-á ao reconhecimento de que novas publicações nos sugerem e nos obrigam a um sério e profundo esforço para repensarmos a teorização elaborada a nível das considerações de natureza arquitextual.

### **2.1. A literatura para a infância e a retórica da intimidade**

A importância que o texto literário tem concedido à voz da criança é um fator muito relevante e que vários autores, como Bernardette Herdeiro, salientaram. Num texto do início da década de noventa do século passado, a

autora reconhecia como um dos hodiernos caminhos da literatura para crianças, “o percurso pelas vias de introspeção, emergindo o sujeito como sede de um olhar, de afetos, de interrogações e de linguagem” (Herdeiro, 1990: 37). Esta valorização da ação e da voz da criança é resultado de uma longa evolução da cultura e das mutações que vai sofrendo a literatura preferencialmente destinada às crianças. É um processo que se inscreve na linha da singularização subjetiva de que nos falou Barthes (1977). Trata-se de uma linha que encontra eco na sociologia da infância, *locus* onde têm surgido investigações focadas na “escuta do ser” (Heidegger, 2002), reinventando o entendimento do que é ser criança e impondo uma recusa do “etnocentrismo adultocêntrico” (Soares, Sarmiento e Tomás, 2004: 5). Durante longas décadas, na literatura para crianças imperou (ou, pelo menos, teve uma presença dominante) este caráter adultocêntrico, porque, como salienta Zilberman (2003), não obstante o seu destinatário preferencial ser a criança, é a posição e a voz do adulto que têm ocupado o centro do discurso literário. Pelo menos foi assim durante longas décadas em que aos livros para a infância se atribuía uma função (quase) exclusivamente didática.

Estando claramente ligada aos primórdios da literatura para a infância (até porque também estava ligada à literatura tradicional de transmissão oral), a intencionalidade didática manteve-se (e, em muitos casos, mantém-se) como motivo central da criação de obras para crianças. O predomínio deste tipo de intencionalidade é particularmente visível em momentos históricos em que se pretende inculcar um determinado quadro ideológico (ou político). Assim aconteceu, como se sabe, durante a ditadura salazarista, como o exemplifica a obra de Fernanda de Castro – por exemplo *O estrangeiro e o Portuguesinho* (1932) ou *Mariazinha em África* (1935). Acerca desta questão pode ler-se, por exemplo, o artigo “Estrangeiros e portugueses, identidades e patriotismos na literatura para crianças dos anos 30 e 40 – a exemplo de Virgínia de Castro e Almeida e Fernanda de

Castro” (Cortez, 2013: 43-55). Estes exemplos reportam-se ao segundo quartel do século pretérito, tempo em que predominou na literatura para crianças uma intenção didática que se prendia com a divulgação do ideário do Estado Novo, dentro do qual o patriotismo tinha um lugar de enorme relevo. Nesse tempo, mas animada por um espírito de resistência, nasceu e floresceu entre nós a literatura neorrealista. Nesta esbateram-se (ou, pelo menos, camuflaram-se) as intenções didáticas mas, em contrapartida, elevaram-se preocupações sociais. No fundo continuou o predomínio da voz adulta que se ergue contra as injustiças sociais (nomeadamente contra aquelas que afetam a criança). É o que acontece com alguma da nossa literatura neorrealista cujas personagens infantis são um grito literário e político contra uma realidade opressora que roubava a infância às crianças. Por exemplo, *Constantino, guardador de vacas e de sonhos*, (Redol, 1975) ou o grupo de crianças de *Esteiros* (Gomes, 1992) são protagonistas de narrativas em que a voz do narrador adulto se sobrepõe à voz das personagens (infantis). No volume acima citado (*Literatura para a infância: infância na literatura*), há um ensaio intitulado “Gaitinhas, Gineto e C.<sup>a</sup>: o microcosmos infanto-juvenil em *Esteiros* (1941) de Soeiro Pereira Gomes” (Fragoso, 2013: 116-123) em que a autora comenta a frase final do romance: “E quando [Gaitinhas] o [ao pai] encontrar, virá então dar a liberdade ao Gineto e mandar para a escola aquela malta dos telhais – moços que parecem homens e nunca foram meninos” (Gomes, 1992: 200). O que não deixa de ser claro, para além das interessantes anotações da autora (Fragoso, 2013: 121-122), é a voz adulta que de forma subliminar anuncia um futuro de liberdade, no qual aqueles (ou outros) moços possam ser crianças e frequentar a escola.

A conquista de espaço, e de importância, da voz da criança como protagonista foi um processo longo, que temos de compreender dentro da evolução mais geral do sistema literário. Como se sabe, a literatura dos

inícios do século passado, num tempo em que o sujeito humano enfrenta a crise aberta pelas teorias freudianas, centra-se nas vivências íntimas do herói, o qual sofrera um, por vezes traumático, processo de perda da sua roupagem épica para se confrontar com a tragicidade da sua pequenez humana – referimo-nos ao longo processo, iniciado nos alvares do Romantismo, da passagem da épica ao romance, género que Bakhtin associou à modernidade. A propósito do nascimento do romance, o pensador russo fala da “destruição da distância épica” (Bakhtin, 1998: 424), referindo que o homem, deixando de ser herói para ser apenas personagem, se vê e narra num presente inacabado e, por conseguinte, aberto ao futuro.

O século XX é, então, o tempo do grande romance psicológico. Este é o tipo de romance que mais agudamente nos apresenta esta clivagem do processo histórico em curso. James Joyce é um dos seus grandes mestres e, no seu primeiro romance, o célebre *Retrato do artista quando jovem* (editado em 1916), surpreende-nos com a narração da infância e juventude de Stephen Dedalus. Esta tendência para a “navegação” literária pelo íntimo da personagem continuará e será alargada a personagens cada vez mais jovens. Mesmo entre nós, surgirão, ao longo desse século, bons exemplos de romances de formação, confirmando esta tendência para a análise da vida (íntima) da personagem à medida que ela realiza o seu percurso de crescimento: de criança a adolescente, de adolescente a jovem, de jovem a adulto. São exemplos bem conhecidos os casos d’ *A Criação do mundo* de Miguel Torga (seis livros que foram aparecendo de 1937 até 1981 e cuja primeira publicação conjunta é de 1991) ou *Manhã submersa* de Vergílio Ferreira, em 1954, ou ainda a série romanesca *A velha casa* de José Régio, cuja arquitetura se ergue em volta do amadurecimento de Lelito. São muitos, na verdade, os casos de obras que, ao longo do século XX, nomeadamente no pós-segunda guerra, conferem à voz da criança, e também do adolescente e do jovem, um relevo que antes não era facilmente visível. Obras como

*Coração* de Edmundo De Amicis, *À espera no centeio* de Salinger (cuja primeira publicação em livro se dá em 1951), ou, em língua portuguesa, *O Meu pé de Laranja Lima*, de José Mauro de Vasconcelos, ou ainda e mais recentemente, *Pobby e Dingan* de Ben Rice (edição original de 2000) e *O quarto de Jack*, de Emma Dodoghue, são alguns exemplos de narrativas em que ganha destaque a voz da criança, pela narração em primeira pessoa (narrador autodiegético). Importa reconhecer a importância do “salto” para a narrativa de caráter autodiegético, pelo movimento que leva a voz narrativa “para dentro” da personagem, conferindo primazia à sua visão, necessariamente subjetiva, do mundo e do seu ser no mundo na relação consigo e com os outros. A focalização autodiegética permite ao leitor experienciar “de modo particularmente intenso a ilusão de participar no desenvolvimento da história do protagonista” (Silva, 1993: 772), na medida em que propicia o “devassamento da interioridade” (Silva, 1993: 772) do narrador-personagem. Queremos salientar, com esta rápida retrospectiva e com esta breve referência a alguns exemplos, a importância da voz da criança no âmbito da literatura infantil e assinalar uma evolução importante à qual já se referiu Mercedes Gómes del Manzano (1987) ao afirmar com clareza que “a medida que avanza el siglo XX, el niño se va haciendo protagonista de sus propios cuentos.” (Manzano, 1987: 52).

Porém, antes de avançarmos, impõe-se uma reflexão acerca do conceito «literatura infantil». Trata-se de um termo que a tradição consagrou e que hoje tem sido objeto de debate, no sentido de a crítica literária conseguir uma designação que traduza com maior adequação a abrangência (empírica) deste específico campo literário.

### 2.1.1. Breve excursão sobre o conceito de literatura para a infância

Dar grande relevo à questão levantada à volta da designação do *corpus* literário que se constituiu e consagrou como “literatura infantil”, questão acerca da qual se têm erguido algumas discussões por vezes mais apaixonadas do que apaixonantes, é correr o risco de alimentar uma babelização terminológica. A literatura infantil, ou, usando outras designações, a literatura para a infância (ou para crianças), ou a literatura de potencial receção infantil (Azevedo, 2006<sup>a</sup>), ou, ainda, o campo da literatura preferencialmente destinada a um público infantil<sup>45</sup>, integra um conjunto tão diversificado de obras (algumas delas com muito pouco texto) que a sua definição e delimitação – definir é sempre delimitar – são particularmente difíceis. A delimitação do *corpus* da literatura infantil foi (e permanece) uma das primeiras e maiores preocupações da crítica (Colomer, 1998; 2009: 32-130). Dentro do polissistema literário, este universo de obras particularmente destinadas à criança institui-se, mais do que qualquer outro, como uma realidade compósita. Sabemos, por exemplo, que há um grande conjunto de obras que não tendo sido originalmente escritas para crianças são hoje reconhecidas como literatura para a infância. Inclui-se neste conjunto grande parte da literatura da tradição popular (e oral). Esta última, recordando a torguiana descrição da aldeia de Urros, no início do conto “O Sésamo” (Torga, 1944), foi uma literatura que as comunidades humanas guardaram de geração em geração, constituindo um património coletivo. Ela era

---

<sup>45</sup> Na verdade, o leitor – do mais ao menos especialista – entende perfeitamente a que nos referimos usando qualquer uma destas designações. E, mesmo apontando para nuances de sentido que adiante procuraremos explicitar, elas são perfeitamente possíveis de serem entendidas como sinónimas e referentes ao mesmo *corpus* literário. Por essa razão e por uma questão estilística (para evitar um discurso demasiadamente repetitivo), usaremos ora uma ora outra expressão para designarmos o referido *corpus*. Acresce que, como procuraremos demonstrar, a designação “literatura infantil” continua a ser aquela que melhor designará este vasto e complexo universo, desde que a “limpemos” [à designação] de entendimentos pejorativos que não fazem qualquer sentido.

efetivamente pertença e destinada a toda a comunidade. Era reatualizada pelos contadores (como o Raul, do referido conto) para todos, independentemente de idades ou géneros. Grande parte deste acervo literário e cultural é hoje reconhecido como pertencente à clássica literatura para a infância, e tem sido objeto de estudo de investigadores da literatura para crianças (Costa, 1992). São claros exemplares daquilo a que Cervera (1991) chamou uma “literatura ganada”, distinguindo-a de uma “literatura creada para los niños” (Cervera, 1991: 18), sendo que o contributo de ambas constitui o *corpus* do que chama literatura infantil. Esta conceção de “literatura ganada” é explicitada pelo autor da *Teoria de la literatura infantil* da seguinte forma:

Algunos la llaman *recuperada* empleando una mala traducción del francés – dérobée–robada –; está claro que no puede ser recuperado lo que nunca perteneció al niño. En esta *literatura ganada* se engloban todas aquellas producciones que no nascieron para los niños, pero que, andando el tiempo, los niños se las apropiaron o ganaron, o los adultos se las destinaron, previa adaptación o no. Aquí cabe incluir todos los cuentos tradicionales, el sector folclórico de la literatura infantil, muchos de los romances o canciones utilizados en sus juegos, una porción nada despreciable de la novelística juvenil, etc. Tal es el caso de los *Cuentos*, de Perrault, o las adaptaciones de *Las mil y una noches*. (Cervera, 1991: 18)

Refletindo acerca desta temática relativa à diversidade e complexidade do universo de obras que integram a literatura cujo recetor preferencial é a criança, Azevedo reitera a posição de Cervera, ao afirmar:

A literatura infantil e juvenil integra um amplo e diversificado *corpus* que compreende textos que possuem, como destinatário expresso, a criança ou o jovem, e textos que pertencem àquilo que Juan Cervera (1991) designa como literatura anexada (as obras da literatura tradicional de expressão oral e da literatura dita de fronteira, isto é, obras que não foram escritas a pensar nos mais novos como destinatários, mas que, por razões diversas, se divulgaram sobretudo como tal). (Azevedo, 2006<sup>b</sup>: 11)

Numa breve nota, gostaríamos de referir que a tradução por “anexada” não nos parece a mais feliz, porque se perde a ideia de dinamismo (de uma certa luta) presente na expressão e no texto do autor espanhol. Diogo, por exemplo, usa a expressão “literatura adquirida” (Diogo, 1994: 9) que mantém a referência ao papel ativo da criança, mas que sugere uma certa troca ou compra que não se adequa ao fenómeno em causa. Trata-se efetivamente de uma literatura que, ao longo do processo histórico, a criança ganhou, conquistou para si, por ser aquela de que a criança gostava e que, portanto, quis para si. Vem-nos à memória a frase lapidar (à moda de aforismo) dita pelo homem que foi pedir um barco, em *O conto da ilha desconhecida*: “Gostar é provavelmente a melhor maneira de ter, ter deve ser a pior maneira de gostar” (Saramago, 1999: 25). Assim, a criança, porque gostava de alguns textos (muito diversificados nas suas formas e géneros e passíveis de serem “usados” em diferentes circunstâncias e momentos), passou a ter uma literatura... uma literatura conquistada pelo prazer de ouvir e, progressivamente, pelo prazer de ler.

O carácter compósito do campo literário preferencialmente destinado a crianças manifesta-se em vários outros aspetos, para além desta inclusão dos textos da literatura popular e tradicional que se manteve, durante séculos, graças à transmissão oral. Antes de mais, há que referir a existência de outras “conquistas” de textos literários que não pertenceram à literatura popular e tradicional, por serem obras de autor e que surgiram editadas em suporte escrito. Estamos a referir-nos a obras que, embora não tenham sido escritas propositadamente para um público infantojuvenil, incorporam hoje o *corpus* literário que aqui problematizamos. A fantástica narrativa *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, é um exemplo bem conhecido deste processo.

Há ainda a referir, e considerando agora obras que têm vindo a lume nas últimas décadas, a dificuldade em delimitar fronteiras entre determinados géneros textuais, nomeadamente entre o que pode e deve ser realmente aceite

como literatura (para crianças) e o que, sendo escrito para crianças, não é realmente literatura – Cervera designou este último conjunto como sendo uma “Literatura instrumentalizada” (Cervera, 1991: 18). Referimo-nos aqui a casos de publicações que estão na fronteira entre o literário e o não literário, por ser facilmente identificável o predomínio de uma intenção didática. Esta situação é verificável, para dar exemplos da edição em língua portuguesa, numa série de livros da autoria de Cristina Quental e Mariana Magalhães como *Ciclo do leite* (2009<sup>a</sup>), *Ciclo do mel* (2009<sup>b</sup>), *Ciclo do pão* (2009<sup>c</sup>). Estes são livros ilustrados (a ilustração é de Sandra Serra) nos quais sobressai uma clara intenção didática, mesmo que essa intenção ocorra por meio da narração de uma pequena história. Mais claros são os casos de obras em que a intenção didática é claramente assumida e em que não há a “tentação” do literário. São obras conhecidas como Livros-documentário, nas quais se abordam, numa linguagem científica acessível à criança, temas de uma qualquer área científica. Um excelente exemplo, pela qualidade da edição e da ilustração, deste tipo de obras destinadas às crianças é o livro intitulado *Nascer. Animais extraordinários* da autoria de Xulio Gutiérrez e Nicolás Fernández (2009).

Há ainda os casos dos álbuns (livros de imagens) que distinguimos dos livros (profusamente) ilustrados. Os álbuns podem subcategorizar-se em álbuns puros, aqueles que apenas apresentam imagens, e impuros, aqueles que às imagens acrescentam um pequeno texto (uma espécie de legenda da imagem). Uma outra subcategorização refere-se à natureza narrativa do álbum. É que nos deparemos com álbuns que apresentam uma sequência aleatória de imagens, muito comuns em livros destinados à primeira infância e que visam essencialmente o alargamento da competência lexical da criança, pela apresentação de imagens (por vezes legendadas) de elementos que integram um mesmo campo lexical (por exemplo, uma lista de transportes: carro, comboio, avião, bicicleta, ...). Mas outros álbuns (recorde-

se o exemplo de *A árvore* – agora reeditado com o título *As estações* de Iela Mari) em que a sequência de imagens, decorrendo de uma clara intencionalidade, ganha uma estruturalidade própria da narrativa, apelando à palavra, que, não estando escrita, se pressupõe como tarefa de leitura. A palavra, porém, não está lá, pelo que este tipo de álbuns não pode deixar de estar nas margens do universo da literatura para a infância. Em contrapartida, não temos dúvidas em afirmar que pertencem ao campo da literatura infantil os livros ilustrados em que o texto (em diálogo com a ilustração) manifesta qualidades literárias. Mas mesmo neste domínio algumas questões se levantam, nomeadamente a respeito de uma progressiva hipervalorização da imagem em detrimento da palavra – tópico problematizado por autores como Colomer (2011).

Toda esta diversidade tende a justificar a dificuldade em se conseguir uma definição que seja suficientemente ampla para, por um lado, abarcar toda a complexidade do universo de obras escritas e (também) produções orais que integram o campo da literatura infantil e para, por outro lado, estabelecer uma aceitável delimitação de modo a que, usando uma metáfora bíblica, se separe o trigo do joio. Isto é, mantém-se... e manter-se-á... em aberto a possibilidade de encontrarmos uma designação que permita diferenciar com precisão o que é literatura para crianças de outras produções, também elas preferencialmente destinadas às crianças, mas que não são literatura. A este problema se associa o da busca de uma designação verdadeiramente apropriada para este universo textual que de início, como já afirmamos, se consagrou como “literatura infantil”.

A clarificação acerca do uso desta designação foi, há anos, avançada por Aguiar e Silva, na sua “Nótula sobre o conceito de literatura infantil”, quando afirmou que “é bem sabido que a língua, enquanto sistema de significação, não se regula pelos princípios e pelas exigências da lógica formal e da lógica apofântica” (Silva, 1981: 11). E de seguida explicita:

Se a literatura feminina é a literatura escrita por mulheres, a literatura infantil é a literatura que tem como destinatário extratextual as crianças. No primeiro sintagma, o adjectivo reporta-se à esfera da produção literária; no segundo sintagma, à esfera da recepção literária (Silva, 1981: 11)

Reconhecendo a sagesa destas palavras, não fazem sentido entendimentos pejorativos do adjetivo “infantil”, até porque o “peso” etimológico de «infante» (aquele que não fala) se perdeu ao longo do vivo processo que sofre o léxico de qualquer língua. Toda a literatura requer uma voz ou, considerando a operatividade de conceitos como intertextualidade e polifonia, várias vozes. Pelo que considerar a possibilidade de uma literatura – diríamos, radicalmente – *infante* é puro absurdo. É igualmente um absurdo considerar que, nos atuais usos da designação «infantil», se mantêm os valores semânticos que decorrem da pura etimologia ou que se referem apenas a usos pejorativos os quais, aliás, são igualmente verificáveis no uso do lexema “criança”. A literatura de que falamos aqui é “infantil” no primeiro sentido que as entradas dos dicionários apresentam para o adjetivo: “Que é relativo a crianças ou à infância” (*Dicionário de Língua Portuguesa Contemporânea da Academia de Ciências de Lisboa*, 2001); “Relativo ou apropriado à infância, às crianças” (*Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 2003). E, como diremos com maior clareza adiante, é neste sentido, afinal já clássico, que melhor se expressa e entende este universo literário.

É verdade que se têm procurado outras designações cuja intencionalidade é clarificar o conceito e a abrangência do *corpus* e que, em alguns casos, esta busca de uma designação mais adequada não deixa de ter consequências no plano teórico-metodológico. Como afirmou Azevedo (2006<sup>b</sup>), “a própria designação se revela factor de múltiplas tensões e ambiguidades” (p. 11). Neste estudo, o autor clarifica que, aceitando o uso consagrado da expressão “literatura infantil”, a entende “na acepção de

*literatura de potencial recepção infantil*” (Azevedo, 2006<sup>b</sup>: 12). Balça e Pires (2013) servem-se também desta designação, ao longo do seu livro cujo título ostenta a designação consagrada: *Literatura infantil e juvenil: Formação de leitores*.

O aspeto que permanece como essencial nas diversas considerações prende-se com o reconhecimento de que se trata de um universo literário cuja particularidade reside no recetor/leitor preferencial: a criança. Numa primeira abordagem parece que, efetivamente, é no âmbito da recepção que esta literatura se especifica. Como taxativamente afirmou Azevedo, “é na entidade receptora que a literatura infantil encontra a sua especificidade” (Azevedo, 2006<sup>b</sup>: 12). A questão é, porém, mais complexa. Por um lado, podemos levar mais longe as dúvidas levantadas por Azevedo (2006<sup>b</sup>: 11-12) a respeito da designação “literatura para a infância”, na medida em que não só o *corpus* da literatura infantil, como já atrás referimos, acolhe e inclui obras que não foram inicialmente escritas para a infância como também se trata de uma designação que, na verdade, coloca a incidência no âmbito da intenção autoral (pela ocorrência da preposição “para”). Cabe, para clarificarmos este ponto, recordar a posição de Cervera quando, chamando a atenção para a distinção entre “recetor” e “destinatário”, afirma que nesta literatura “se integran todas las manifestaciones y actividades que tienen como base la palabra com finalidade artística o lúdica que interesen al niño” (Cervera, 1984: 15)<sup>46</sup>. Recuperando a abordagem feita por Marisa Bortolussi, o crítico espanhol enfatiza a expressão “que interesen al niño”, na medida em que situa a criança como recetora. Por isso, conclui que “el interés y la aceptación del niño pasan por delante de la intención del autor y demás personas que destinan sus obras al niño, y que éste puede aceptar o no” (Cervera, 1991: 13). Sem querermos aceitar uma relativização tal que faça

---

<sup>46</sup> Esta é uma definição que o autor retoma na sua *Teoria de la literatura infantil* (Cervera, 1991: 11).

dependem o literário do gosto (que pode ser capricho) da criança-leitor, pensamos ser importante recuperarmos a centralidade da criança como sujeito com competências e, por isso, como recetor/leitor ativo no processo da comunicação literária, e não apenas como destinatário passivo e, como tal, objeto de uma – fácil – manipulação. É interessante a expressão usada por António Torrado, quando reflete sobre o seu trabalho de escritor – ele preferiria “contador de histórias” – para as crianças, reconhecendo que a criança, sendo o seu interlocutor, é “um ausente sempre presente” (Torrado, 2002: 215).

A questão da receção das obras de literatura infantil é, ainda, mais complexa na medida em que, como tem sido explicitado por uma boa parte da crítica, elas, ao terem como recetor preferencial a criança, não excluem o leitor adulto. Como afirmou Fernando Azevedo, trata-se de uma literatura de “potencial receção infantil” (Azevedo, 2006<sup>b</sup>: 12), o que significa, precisamente, que – em ato – ela não exclui o adulto. Também este é chamado ao prazer despoletado (no sentido atual do termo) pelo livro infantil. A literatura infantil, como assegura Machado, “debería ser, sería, en rigor, aquella literatura que puede ser leída *también* por los niños, y no *exclusivamente* por los niños” (Machado e Montes, 2003: 91). Nesta linha de pensamento desta autora, é uma literatura que não só inclui os dois tipos de leitores, a criança e o adulto, como muitas vezes os convoca para a experiência da leitura partilhada. Publicado, em Portugal, no mesmo ano, o estudo de Zohar Shavit intitulado *Poética da literatura para crianças* enfatiza esta ambivalência de sujeitos recetores das obras de literatura infantil. Ela considera que “um dos constrangimentos mais poderosos [a que a literatura para crianças está sujeita] é o estatuto especial, e muitas vezes ambíguo, do destinatário” (Shavit, 2003: 131). Ao longo do terceiro capítulo, “o estatuto ambivalente dos textos” (Shavit, 2003: 95-130), a investigadora analisa textos da literatura para crianças, reconhecendo que o “estatuto

difuso” (Shavit, 2003: 96) desses textos é causa maior para o dinamismo dos sistemas literários.

E se a separação nítida entre o que era a atividade típica da criança (o jogo infantil) e a atividade do adulto foi impossível em qualquer período histórico como o prova, a título de exemplo, o quadro “Jogos infantis” do pintor quinhentista Pieter Bruegel, que ficou conhecido como “o velho”, nas atuais sociedades – nomeadamente na ocidental – os espaços/mundos da infância e do adulto estão cada vez mais intrincados, dada a crescente interatividade criadora de estruturas complexamente reticulares. Na literatura para a infância, essa comunhão entre criança e adulto é especialmente forte na medida em que ao adulto é requerido o papel de mediador entre os livros e a criança. É um papel com diferentes atribuições e exigências no acompanhamento do crescimento e do desenvolvimento da criança. O mediador é particularmente relevantes na leitura de obras para a primeira infância. Como refere Cerrillo, “é necessário o *mediador*, como ponte ou enlace entre os livros e esses primeiros leitores, propiciando e facilitando o diálogo entre ambos” (Cerrillo, 2006: 35). E o ensaísta espanhol continua o seu texto referindo, como nós já dissemos, que a obra de literatura infantil prevê dois recetores: “é assim porque [o mediador] cumpre o papel de primeiro receptor do texto, sendo o leitor infantil o segundo receptor” (Cerrillo, 2006: 35). Não vamos aqui (por não nos parecer pertinente) desenvolver uma reflexão sobre o papel dos mediadores de leitura. Sobre o assunto pode ler-se, com muito proveito, o capítulo que acabámos de citar (Cerrillo, 2006: 33-46). Queremos apenas enfatizar que a literatura para a infância é, recuperando – como o próprio Cerrillo faz – a teoria dos polissistemas literários (Even-Zohar, 1978), uma literatura de fronteira, por várias razões que já antes evocamos. A todas estas questões acresce ainda uma outra se problematizarmos a dificuldade em se estabelecer uma delimitação rigorosa das fases de desenvolvimento dos sujeitos humanos.

Como delimitar o fim da infância e, desse modo, decidir quando o leitor deixa de ser um destinatário (preferencial) de uma literatura para a infância e passa a ser um leitor adulto? Como pensar e enquadrar as designações de adolescente (e de “adolescência prolongada”) e de jovem? Deixaremos, por agora, estas questões uma vez que voltaremos a elas no momento em que abordarmos a questão do público leitor do diário infantil/juvenil.

Considerando o que temos vindo a dizer, nomeadamente acerca do facto de a Literatura infantil pressupor e requerer um duplo recetor (a criança e o adulto), temos de reconhecer que não é suficiente dizermos que esta é uma literatura para a infância ou para crianças. Há que acrescentar e precisar que é uma literatura relativa à infância ou à criança na medida em que, primeiro, os universos representados e ficcionados se referem às vivências próprias da infância, na medida em que, segundo, se (re)constrói uma cosmovisão própria da criança e na medida em que, terceiro, se dá primazia à criança como protagonista dos universos literários. Assim sendo, esta literatura é infantil, no sentido de ser «relativa à criança» e não só para crianças, porque impõe um específico tratamento dos códigos técnico-compositivos. O objetivo da grande literatura infantil não pode ser apenas comunicar numa linguagem “para crianças”, numa linguagem que as crianças entendam. O que se procura é uma recriação poética da própria linguagem da criança – das mil linguagens da criança, como diria Malaguzzi. Em síntese, mais do que considerarmos que é uma literatura para crianças, devemos entendê-la como uma literatura da criança; uma literatura que a criança lê, porque é a sua literatura... é a literatura que, reescrevendo Bettelheim (2011), fala ao seu íntimo, ajudando-a a compreender-se e a conhecer e compreender o mundo.

Se a obra de literatura infantil é imaginativa é porque a linguagem da criança o é. No seu *Tractatus logico-philosophicus* (5.6), Wittgenstein afirmou que “Os limites da minha linguagem denotam os limites de meu mundo”

(Wittgenstein, 1968: 111). Um pouco poeticamente, poderemos dizer que a mesma força que anima a transgressão linguística tão frequentemente operada pelas crianças se manifesta igualmente na derrogação das estreitas fronteiras do mundo do nosso quotidiano, graças a esse mergulho no imaginário infantil. A literatura infantil, ao mesmo tempo que possibilita um contacto imaginativo com a linguagem, alarga o mundo, cumprindo a vocação da escrita para ser, como postulou Ricoeur, um “aumento estético da realidade” (Ricoeur, 1995: 90), uma vez que, ao dizer o mundo, a escrita (literária) o metamorfoseia.

Aguiar e Silva disse-o com clareza na sua “Nótula”:

Com efeito, a literatura infantil, quer oral quer escrita, tem desempenhado uma função relevantíssima, atendendo aos seus destinatários, na modelização do mundo, na construção dos universos simbólicos, na convalidação de sistemas de crenças e valores. Esta função modelizadora, indissolivelmente ligada à imaginação, à fantasia e ao prazer lúdico, manifesta-se de modo específico na exploração das virtualidades da língua que muitos textos da literatura infantil realizam com surpreendente criatividade. (Silva, 1981: 14)

Como o mesmo autor salienta, o livro infantil constitui “um complexo e subtil «laboratório linguístico» para as crianças” (Silva, 1981:14). Poderíamos dizer que a criança experiencia duas relações, quase antagónicas, com a língua. Uma é a língua que o adulto usa para dar ordens, para impor, para castigar (e vem-nos à memória, por exemplo, a dolorosa infância de Zezé, narrador-personagem de *O meu pé de Laranja Lima*, e a angustiante narração da sua difícil relação com os mais velhos). Esta é uma língua que, mais do que materna, é madrasta. Outra é a língua das histórias (ou estórias), do maravilhoso brincar/inventar da criança; a língua que fascina e faz sonhar. Esta sim, esta é a língua, não só materna, mas maternal. Uma expressão interessante deste antagonismo é-nos dado pela voz narrativa de Torga, quando no início do Conto “O Sésamo” compara as instruções que as crianças recebem na aldeia de Urros:

Em Urros, ao lado da instrução da escola e da igreja, a primeira dada a palmatoadas pelo mestre e a segunda a bofetões pelo prior, havia a do Raul, gratuita e pacífica, ministrada numa voz quente e húmida, que ao sair da boca lhe deixava cantarinhas no bigode. (Torga, 1944: 101)

A literatura infantil é efetivamente um “laboratório linguístico”, ao mesmo tempo que é um laboratório da fantasia. Por isso, como afirmou o autor da *Teoria da Literatura*, “aprender a conhecer a língua materna, os seus mecanismos sintáticos, semânticos e pragmáticos, equivale a modelizar de modo mais consciente e livre o mundo, os *realia*”. (Silva, 1981: 14-15). Assim sendo, esta literatura, destinada que está a “educar e satisfazer ludicamente” (Silva, 1981: 11) a criança, não pode ser instrumentalizada e reduzida a usos capciosos no sentido de impor arbitrariamente uma vontade adulta que, por se julgar adulta, se crê mais forte. Isto não impede que seja valorizada a dimensão educativa da literatura para a infância (Gomez de Lora, 2009), nem impede que reconhecamos a esta literatura uma profunda dimensão socializadora que, aliás, se expressa de diferentes modos. É uma literatura socializadora não só porque transmite um conjunto de valores sociais que se guardam como acervo de uma comunidade, mas também porque essa dimensão axiológica é complementada por uma praxis social que esta literatura tendencialmente instaura. Em diferentes contextos (embora mais visível em contextos educativos formais) a leitura de obras de literatura infantil reúne (tal como acontecia no serão de Urros) crianças e adultos numa prática que é em si mesma socializadora. A criança, que em tantos momentos do dia se encontra afastada do adulto, experiencia, no momento da leitura partilhada de uma obra de literatura infantil, uma comunhão com esse mundo do outro (o do adulto) que não é despiciente e que se institui, pelo simples facto de essa partilha acontecer, como um significativo momento de formação pessoal e social.

Como acima referimos, importa reconhecer a especificidade desta literatura preferencialmente destinada à criança, e que as crianças acolhem como sendo a sua literatura, se efetiva na recriação da mundividência própria desta idade. Mas o reconhecimento de tal especificidade não pode ser justificação para aceitar qualquer visão minorizante das obras que constituem o *corpus* da literatura infantil. Não há lugar para qualquer defetividade, no que se refere à qualidade e ao funcionamento da comunicação literária. Não podemos entender – nem aceitar que se considere – a literatura para crianças como um sistema (dentro do polissistema literários) marcado por qualquer tipo de defetividade. A literatura infantil tem de ser (temos de afirmá-lo com a necessária insistência) literatura.

A questão da necessária qualidade literária das obras literárias para a infância reconduz-nos à problemática da especificidade do *corpus* desta literatura. A investigadora Zohar Shavit apresenta-nos – na página 67 da sua *Poética da literatura para a infância* – uma série de citações de reconhecidos autores de literatura infantil que recusam (uns) ou minimizam (outros) a diferenciação entre escrever para adultos e para crianças. Vale a pena também pensar nestes testemunhos e noutros de igual teor que temos ouvido com bastante frequência em intervenções públicas de vários escritores de obras para crianças.

Saramago, cujo prestígio como escritor foi atestado com a atribuição do prémio Nobel, também escreveu, como se sabe, para crianças. Em *A maior flor do mundo*, a narrativa propriamente dita é antecedida de um discurso (espécie de paratexto de que não gostamos particularmente) em que o narrador, cuja identificação com o autor empírico é reforçada pela ilustração, reflete sobre a especificidade, e a dificuldade, da escrita para crianças. Contudo, a qualidade e a complexidade do texto (propriamente) narrativo nada fica a dever a tantas outras páginas da autoria de Saramago. Pensamos claramente que a afirmação de L. M. Boston (citada por Zhavit) se poderia

trazer para aqui: “Podia seleccionar passos de qualquer um dos livros e não seria possível dizer-se para que idade foram destinados” (L. M. Boston, *in*: Zhavit, 2003: 67).

A isto acresce ainda que a “destinação para crianças” continua hoje a ser feita, em vários casos, *a posteriori* em relação à intencionalidade autoral. É um processo complexo e que, por vezes, parece ser mais movimentado por interesses editoriais (leia-se, económicos) que por uma séria teorização literária. Exemplificando, voltamos à obra saramaguiana, para evocarmos a publicação da obra *O silêncio da água*. Trata-se de uma obra para a infância – um livro ilustrado para crianças – cujo texto foi retirado (é um excerto) de *Pequenas memórias*. Há muitos outros casos que aqui poderiam ser evocados; olhando para o nosso panorama literário, e para falarmos do modo lírico, vem-nos facilmente à memória livros como *A minha primeira antologia poética* da responsabilidade de Sophia de Mello Breyner Andresen, ou *O meu primeiro Fernando Pessoa*, que oferece ao leitor infantil poemas do grande poeta de *Orpheu* sem que se possa afirmar que a sua intenção inaugural tenha sido escrever para crianças. Aliás, em manuais escolares de Português do 2.º Ciclo do Ensino Básico, de quase todas as editoras, encontramos poemas de Pessoa, como é o caso de “no comboio descendente”, demonstrando que os níveis de profundidade de leitura são vários e que os textos se abrem a apropriações diversas consoante o leitor. Ora, em todas estas obras, o texto é o mesmo que foi escrito para adultos, o que nos leva a ponderar que aquilo que “faz” a obra ser “para crianças” é em grande medida a «roupagem editorial» e que, muito para além da vontade autoral, outros agentes (da institucionalização do literário) exercem a sua influência neste processo de destinação de textos à infância. Repare-se que nestes casos, que aqui servem de exemplo, não há uma adaptação do texto originalmente escrito para um leitor adulto.

O que acabamos de salientar não nos permite, contudo, considerar que todo o tipo de texto literário é adequado para crianças, capaz de lhes suscitar interesse. Naturalmente, a existência de um recetor preferencial que é a criança exige uma particular atenção à forma como se estabelece a comunicação literária. J. Cervera, no texto da sua conferência no curso de Verão “Literatura infantil: teoría, crítica e investigación”, destacando a necessidade de se encontrarem os recursos que facilitam o deslumbramento da criança, aponta três grandes tópicos:

- *La observación* de la realidad que le interesa al niño contemplada con los ojos del propio niño. Esto le proporcionará los *temas*.
- *La penetración* en el interior del niño por la interpretación psicopedagógica de sus actos y actitudes le advertirá sobre el *tratamiento* que ha de dar a los temas para que resulten atractivos.
- *La creación* del lenguaje convencional pertinente le aportará, con las peculiaridades del *estilo*, el vehículo capaz de entablar comunicación como base de la asimilación. (Cervera, 1990: 73)

É claro que a criança-leitora, sendo um ser com competências, é também um ser em formação e que, como há décadas afirmou Soriano, “não dispõe senão de forma parcial da experiência do real e das estruturas linguísticas, intelectuais, efetivas e outras que caracterizam a idade adulta” (Soriano, 1975: 185). Por isso, ao longo da história do diálogo entre a literatura dita para adultos e a literatura de receção infantil, são muitos os casos de adaptações de obras para crianças. São exemplos canónicos, na literatura portuguesa, as adaptações para crianças de clássicos como é o caso de *Ulisses* de Maria Alberta Menéres, que continua um caminho que tem em João de Barros um dos seus pontos marcantes pelas suas brilhantes adaptações d’ *Os Lusíadas* (Barros, 2012), d’ *A Odisseia*, d’ *A Ilíada* (Barros, 2013) e d’ *A Eneida* (Barros, 2013) que a Editorial Presença reeditou em 2012

e 2013, com ilustrações de André Letria. Analisando casos como estes que aqui referimos, Shavit fala mesmo de “tradução” (Shavit, 2003: 156-178).

Vemos assim que este universo é de uma extraordinária complexidade. Mas, e caminhando para o encerramento deste tópico, é evidente que temos de olhar a literatura preferencialmente destinada a crianças como literatura, sem negar as suas especificidades, e reconhecer que, enquanto tal, ela se institui como “mecanismo de interpretação simbólica do mundo – o mais antigo de todos, suscetível de permitir-nos conhecer e rastrear toda a história da humanidade”, pelo que “permite, aos seus leitores, observar esse mundo com segurança, interrogá-lo e equacionar alternativas.” (Azevedo, 2013: 51).

É claro que esta literatura se nutre de um profundo e ancestral convívio com o maravilhoso, com o fantástico, apelando e, em simultâneo, respondendo à faculdade imaginativa da criança. Mas não o faz por mera evasão. Bem pelo contrário, quando nos referimos à infância e à literatura que lhe é preferencialmente destinada, “imaginar é mergulhar no real” (Held e Held, 1978: 120). Como afirmou Azevedo,

Substancialmente construídos e fertilizados pelo Imaginário (*sic*), os textos propõem, pois, itinerários múltiplos e cumulativamente divergentes, podendo surgir, aos olhos do leitor, como uma autêntica «cartografia da alma humana», como explicou Bruno Bettelheim (1998) no seu estudo consagrado à *Psicologia dos Contos de Fadas*. (Azevedo, 2009: 21)

De múltiplas formas, pela ativação de valores simbólicos de elementos fantásticos, a literatura infantil fornece à criança caminhos de compreensão do mundo e do seu ser no mundo.

### 2.1.2. Uma literatura luminosa sobre a intimidade da criança

Já atrás assinalamos a importância da passagem do caráter essencialmente didático da literatura para crianças para a assunção deste universo literário como literatura. Esta assunção, sem deixar de reconhecer à literatura para a infância uma dimensão praxiológica no âmbito das suas múltiplas interações históricas e culturais, valoriza a dimensão estética das obras para crianças. Em última análise, é esta dimensão que nos permite requerer o legítimo reconhecimento da literatura preferencialmente destinada a crianças e jovens como literatura.

Sendo constituída por um conjunto de “objetos” artísticos (os livros para a infância associam palavra e ilustração), a literatura para a infância é também o horizonte onde se tocam os *loci* reais do leitor-criança e as, sempre dinâmicas, leituras do mundo da infância.

Quando se fala de literatura de potencial recepção infantil, valorizando precisamente o polo da recepção, é frequente a referência ao importante papel que é desempenhado pelos mediadores, ao qual fizemos referência no tópico anterior. Como foi analisado e esquematizado por Luch, a recepção das obras de literatura infantil complexifica-se pela presença e ação de adultos, mediadores de leitura, operando em níveis diversos. Convém reconhecer que a mediação (entre a produção do autor e o momento da leitura) também existe na literatura dita para adultos, por isso se reconhece a ação de agentes de institucionalização do literário. Mas na literatura para crianças, atendendo precisamente à especificidade deste preferencial recetor, a ação dos mediadores é mais relevante.

Há um outro nível de mediação que, digamos, antecede o que antes referimos, e acerca do qual a crítica literária, nomeadamente aquela que se debruça sobre a literatura para a infância, deve refletir reconhecendo-lhe uma

especificidade que decorre da particular situação comunicativa que se instaura no âmbito desta literatura. Referimo-nos ao facto de autores e ilustradores se instituírem como mediadores entre o mundo da criança e a representação desse mundo. A questão é ainda mais complexa na medida em que escritores e ilustradores se instituem como agentes de (trans)formação de um público em processo de crescimento e de alargamento do seu conhecimento do mundo.

A especificidade da comunicação que se instaura no âmbito da literatura infantil é conhecida e foi claramente assinalada por Soriano (1975). A criança está habituada a esta presença da voz do adulto, pelo que o que aqui é específico é o facto de ser uma voz literária. E essa especificidade joga-se, essencialmente, na capacidade de essa voz, provinda de um autor empírico adulto, buscar uma proximidade – diríamos mágica – pela possibilidade de se “transfigurar” em outras vozes mais próximas do mundo da criança.

Como salienta Fernando Azevedo, num artigo intitulado “Utopía e infancia en la literatura infantil del nuevo milenio”, escrever para crianças e jovens “no es un acto inocente o ideológicamente neutro” (Azevedo, 2007: 115). Recordando os estudos de Zohar Shavit (1986), o autor afirma que a literatura infantil possui uma natureza ambivalente, na medida em que há uma especificidade presente nos textos desta literatura: eles preveem dois tipos distintos de leitores. Isto é, são textos que simultaneamente se dirigem ao “lector-modelo niño” e ao “lector-modelo adulto y con experiencia”. (Azevedo, 2007: 115).

O que queremos salientar é que os textos da literatura de potencial receção infantil dão a ler imagens da infância cuja construção e reconstrução assume uma natureza e uma dimensão profundamente poliédricas. É-o a vários níveis. Antes de mais, como já sugerimos, porque a voz da enunciação que, pertencendo empiricamente a um adulto, se institui ficcionalmente

como uma voz infantil. O *Diário inventado de um menino já crescido*, obra de José Fanha à qual voltaremos, é um bom exemplo desta dualidade. Mas é-o também por causa da corporalidade da própria obra onde se joga o encontro entre diferentes vozes (nomeadamente entre a voz do autor textual e do ilustrador). Por fim, é-o ao nível da entidade leitora. Sendo – como atrás afirmamos – uma literatura que prevê um duplo destinatário, pressupõe frequentemente a voz do adulto leitor como um elemento mediador da resposta pessoal da criança-leitora ao texto/obra literária. Acontece que, como referiu Colomer, a voz do adulto intitui-se como uma forma de “salvar la mitificación de la inocencia infantil” (Colomer, 1999: 110).

Queremos acreditar que a literatura, quando, independentemente do potencial, previsível, ou real leitor, salvaguarda a sua dimensão de literariedade, oferece um olhar profundamente interpretativo do mundo. Pela força ficcional e fantástica de que estão investidos, os textos da literatura para a infância contrariam modelos simplistas e frequentemente estereotipados que outras vozes impõem às crianças, dado o facto de essas vozes terem um grande espaço nos universos comunicativos hodiernos. Apresentando mundos possíveis atravessados e reinventados pela imaginação (de que a criança é guarda universal), estes textos lançam um olhar genuíno e transparente sobre o mundo e o ser-criança no mundo, assumindo o seu compromisso simultaneamente estético e ideológico.



### 3. O diário na literatura para a infância

Vamos analisar e problematizar obras da diarística no âmbito da literatura para a infância, ou seja, obras comumente designadas como pertencentes ao universo da diarística juvenil. Esta tem-se constituído, pela sua vitalidade, como um sistema em franca expansão e criador de múltiplas interações, dentro do polissistema literário e na relação com outros sistemas culturais. A abordagem que desenvolveremos enquadra-se, prioritariamente, numa perspetiva genológica, dado que procuraremos refletir sobre as propriedades arquitectuais que relevam das obras que integram este específico campo literário. É evidente que essa teorização não se pode erguer a não ser a partir da leitura e análise das obras que pertencem à tradição literária e daquelas obras que têm sido publicadas nos últimos anos e que vêm dinamizar o campo em análise. Efetivamente, de há algumas décadas a esta parte, tem-se acentuado a heterogeneidade deste conjunto de obras. Tal heterogeneidade justifica a tarefa a que nos propomos, ao mesmo tempo que a torna particularmente complexa e difícil. Procurando trazer alguma luz sobre este universo, começaremos por enfrentar a questão da delimitação do *corpus*, afinal, questão central em toda a investigação. Depois, procuraremos evidenciar que a adolescência é uma etapa da vida em que o recurso à escrita de diários é particularmente relevante. Veremos que há uma relação a estabelecer entre o desenvolvimento humano, nomeadamente da memória autobiográfica, e esta tendência para a escrita de diários durante a adolescência, prática que, frequentemente, é abandonada com a entrada na idade adulta. Finalmente, lançaremos um olhar mais atento aos casos de diários escritos por adolescentes em situações de guerra, atendendo ao inegável valor humano que estes têm.

### 3.1. Diário de e para adolescentes/jovens: delimitação do *corpus*

Não é anodidamente que o primeiro ponto do capítulo I de *O conhecimento da literatura* de Carlos Reis, obra que surge da experiência como professor de Introdução aos Estudos Literários na Universidade de Coimbra, abre com uma problematização sobre “o campo literário e as fronteiras da literatura” (Reis, 1999: 19). Na verdade, toda a teorização sobre a literatura enfrenta, mais ou menos explicitamente, esta questão que se reporta a saber a amplitude do campo que se pretende analisar. Recordando o verso do pessoano Alberto Caeiro: “Porque eu sou do tamanho do que vejo”, diremos, aqui, que é legítimo, ainda que inacessível, o desejo de entendermos o tamanho do campo que vemos, para melhor ou, pelo menos, para com uma maior segurança podermos teorizar sobre ele. Como já referimos, este campo, recusando posicionamentos dogmáticos, institui-se como uma realidade compósita, caráter que advém, antes de mais, da contingência de ser uma realidade histórica e, por isso, sujeito às condicionantes das épocas e às flutuações de gosto (artístico e, especificamente, literário) decorrentes do perpétuo devir da história da humanidade. Reconhecê-lo não pode ser, todavia, razão para uma desvinculação reflexiva e crítica; pelo contrário, a complexidade do campo a analisar e compreender é apelo à nossa racionalidade. Em verdade, mais do que a constituição do campo literário, é a delimitação das suas fronteiras que, não obstante todas as teorizações possíveis, se mantém como um enigma. Não podemos esquecer, contudo, que a condição do enigma, como nos assegurou Silvina Rodrigues Lopes, “é a de ser irresolúvel, mas essa condição só existe porque o enigma solicita a racionalidade, apela à sua resolução possível” (Lopes, 1994: 245). Neste trabalho, estudando o diário no âmbito da literatura para a infância, vamos percorrendo esse campo de

fronteiras fluídas e assumimos o desafio de buscar caminhos para a “resolução possível” do enigma.

Já no início deste estudo nos referimos à dificuldade de integrar o diário no polissistema literário. Dissemos que as obras diarísticas, de um modo geral, constituem casos de fronteira, confirmando o campo literário como uma realidade compósita e, portanto, dinâmica e aberta. Há, na abertura deste capítulo, uma outra observação importante a fazer: no que se refere à análise da produção diarística dentro do universo da literatura para a infância, os diversos estudos críticos têm usado e consagrado a designação «diários juvenis», incluindo, debaixo deste chapéu classificatório, um grande leque de obras que podemos considerar como preferencialmente destinadas a uma faixa etária cujas margens se situam entre os dez e os dezoito anos (aproximadamente). Grande parte deste *corpus* é constituído por obras que a crítica também tem vindo a designar como «diários de adolescentes». No âmbito destes diários, verifica-se a predominância de publicações (ocorrência de um número muito significativo de obras) cujo leitor preferencial terá entre treze e quinze anos de idade. O caso da série criada por Sue Townsend, nos inícios da década de oitenta, e cujo primeiro volume se intitula *The Secret Diary of Adrien Mole Aged 13¾* (1982), é paradigmático a este respeito. Outro dos volumes tem como título *The Growning Pains of Adrien Mole* – Traduzido para português como *Adrien Mole na crise da adolescência* – o que justifica a preferência por um leitor adolescente.

A designação destas obras como diários de (ou para) adolescentes tem uma justificação que se prende com o facto de, tanto na linguagem comum como em várias obras científicas da área (Fonseca, 2010), a idade infantil (o ser criança) termina com a entrada na adolescência, à qual se segue a idade juvenil. A adolescência corresponde aproximadamente à idade em que se é, usando um estrangeirismo, *teen-ager*. Num tom algo anedótico, que lhe é

muito próprio, Mário, o narrador-personagem do *Diário de um totó*, problematiza esta questão, numa entrada de “3 de janeiro”. Recorrendo a um esquema, ele realça como é complexa a evolução humana nas duas primeiras décadas de vida: “Pessoal, – afirma ele – já se aperceberam da quantidade de mudanças pelas quais passamos até chegarmos aos 18?” (Sierra i Fabra, 2010). E explicita, numa terminologia que é usual na língua espanhola, que somos “recém-nascidos, bebés, crianças, crianças pequenas, crianças maiores, pré-adolescentes, adolescentes e jovens”. Como ele afirma, “depois dos 18, contudo, só nos faltam duas ou três fases: maiores, adultos, velhos”. Acaba, com naturalidade, por concluir que “dos 0 aos 18 é sempre a abrir, o que quer dizer que estamos a mudar sem parar. E isso é muita pressão. É por isso que não estranho que digam que a adolescência isto e a adolescência aquilo. XXXXX<sup>47</sup>, é de uma pessoa se passar” (Sierra i Fabra, 2010, s/p.).

Mesmo na linguagem mais séria e cuidada da psicologia, a adolescência é uma fase do desenvolvimento considerada relevante e que se inicia (com naturais variações de sujeito para sujeito) pelos doze/treze anos de idade. Como referimos acima, o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2003) define infância como o “período que vai do seu [ser humano] nascimento, ao início da adolescência. 2. Jur. Período da vida que é legalmente definido como aquele que vai desde o nascimento até aos 12 anos, quando se inicia a adolescência”. O que nos importa aqui destacar é que, como veremos, são raros os casos de diários (publicados ou até referidos pelas antologias dedicadas a este campo) cuja responsabilidade autoral seja de crianças com idades inferiores a onze ou doze anos (tempo da pré-adolescência). Fazemos uma pequena pausa para esclarecer este aspeto, recorrendo a *Le moi des*

---

<sup>47</sup> Antes desta passagem, o jovem narrador-personagem tinha explicado que, numa equação entre a necessidade de ser sincero, expressando-se naquela que é a sua linguagem típica, e a necessidade de respeitar as convenções sociais, usaria X para substituir palavras: “Decidi não pôr palavras... mas também não ignorá-los. Vou usar um código. Cada vez que virem um X, será um palavra ao gosto do freguês. Quantos mais X, pior é o palavra” (Sierra i Fabra, 2010: entrada do dia 1 de janeiro).

*demoiselles*, importante trabalho realizado por Philippe Lejeune (1993<sup>b</sup>). Refletindo sobre a sua recolha de diários escritos por jovens do sexo feminino, Lejeune afirma que o *corpus* de que dispõe conta apenas com três exemplos de jornais escritos por crianças (Lejeune, 1993<sup>b</sup>: 18), os quais decorrem de uma relação “interindividuelle forte” (Lejeune, 1993<sup>b</sup>: 19) com a mãe que supervisiona a escrita do diário. O papel desempenhado pelo adulto – a mãe – esvazia a escrita diarística destas crianças de uma boa parte das particularidades dos diários de adolescentes, marcados por um forte secretismo, dada a aguda consciência dos adolescentes diaristas de que a escrita (no caderno secreto) instaura uma revelação íntima e profunda de si.

Esta questão da designação (como atrás dissemos) não é isenta de questionamentos. Recordamos que Aguiar e Silva, na sua *Nótula sobre o conceito de literatura infantil*, salientou que a língua não se rege por uma lógica apofântica, apresentando como exemplo as expressões «literatura feminina» e «literatura infantil» (já antes o referimos). O caso da designação de “diário juvenil” transporta ainda maiores ambiguidades. Como procuraremos explicitar nos parágrafos seguintes, esta designação tanto diz respeito a uma literatura (diarística) produzida por jovens (assemelhando-se ao valor semântico do adjetivo na expressão “literatura feminina”) como se reporta a uma literatura (diarística) escrita para jovens, à semelhança do que acontece com o adjetivo “infantil” quando associado ao nome “literatura”.

Assim sendo, os diários, no âmbito da literatura para crianças e jovens, constituem um *corpus sui generis*. A diarística juvenil inclui simultaneamente um conjunto de obras (diários) que foram escritas por crianças, adolescentes e jovens e outras obras (diários) que, tendo sido escritas por autores empíricos adultos, se destinam preferencialmente a um público infantil, adolescente e juvenil. Ou seja, dentro deste universo, esta designação tanto se reporta à entidade autoral como ao âmbito da receção textual, ou seja, do destinatário preferencial/previsto. Explicitando,

poderemos dizer que, num primeiro momento, até em termos da diacronia da história da humanidade e da literatura, o adjetivo “juvenil” reporta-se à entidade autoral. Mas, como adiante assinalaremos, há hoje um grande conjunto de obras que, sendo lidas como diários juvenis, têm como autores empíricos sujeitos adultos – são os casos que designamos de diários ficcionais. Nestes, tal como acontece a propósito do adjetivo “infantil”, a designação “juvenil” remete para um destinatário preferencial: são diários que, independentemente da idade do seu autor, se dirigem a um leitor adolescente/jovem. Verificamos, portanto, que o polo da receção volta a ser determinante, instituindo-se como critério relevante para a constituição do campo. Pelo que, em suma, os diários que integram o universo da literatura para crianças e jovens são aqueles que as crianças e jovens leem. O que nos leva a considerar que é um diário juvenil aquela obra que ostensivamente se apresenta como um diário com a particularidade de ser destinado a um público de mais tenra idade e de ser lido e apreciado por esses jovens indivíduos-leitores.

O que estamos aqui a salientar é que o universo de obras genologicamente reconhecidas como diários no âmbito da literatura de potencial receção infantil e juvenil foi sendo constituído, ao longo de séculos, essencialmente por diários efetivamente escritos por crianças, por adolescentes e por jovens. Este é um *corpus* que tem sido progressivamente alargado, em diversas geografias, pelo esforço de “recolectores” que têm trazido a lume páginas diarísticas guardadas no segredo de baús familiares. Quando falamos da publicação de diários íntimos (nomeadamente daqueles que foram guardados nas secretas gavetas dos seus autores), enche-se de sentido a expressão “dar a lume”, porquanto durante muitos anos e, por vezes, séculos, os diários manuscritos permaneceram escondidos, silenciosos em arquivos pessoais e familiares. Tratou-se, para muitos, de uma longa existência silenciosa. Falamos de diários de crianças (embora, no

que se refere a crianças com menos de 12 anos, sejam poucos os casos conhecidos), adolescentes e jovens cuja divulgação e publicação (mesmo que parcial) só tem ocorrido em tempos muito recentes graças ao trabalho de investigadores e de associações de estudos sobre a autobiografia. Neste âmbito, Philippe Lejeune (recorde-se a obra *Le moi des demoiselles* acima citada) e a Association pour l'Autobiographie et le patrimoine autobiographique (APA), por ele dirigida, têm realizado um longo e interessante “resgate” e divulgação de diários escritos em décadas e séculos passados. É evidente que este trabalho de divulgação de diários que, por vontade dos seus autores, se mantiveram secretos tem implicações. Fazer este trabalho de descoberta de diários recorda-nos a reflexão de Kundera em *Os testamentos traídos*. A publicação de documentos íntimos sem o explícito consentimento do autor constitui sempre um problema, cuja equação se joga numa hoje bem difícil relação entre o direito à privacidade e o dever de informação.

Voltando à nossa categorização do diário no âmbito da literatura para crianças e jovens, ao lado do conjunto de diários efetivamente escritos por adolescentes ou jovens, encontramos uma outra parte do *corpus* que é constituída por obras cuja autoria é da responsabilidade de sujeitos adultos que escrevem um diário preferencialmente destinado a um leitor de menor idade (criança, adolescente, ou jovem) forjando uma identificação com uma personagem infantil ou juvenil. Este é o dado curioso e problematizador das características genológicas do diário juvenil. Antes de mais, o critério da identificação entre o autor e o narrador-personagem, próprio dos textos de carácter autobiográfico, é colocado em causa, ou mesmo, em última instância, derrogado.

Considerando o autor empírico como critério de constituição do corpus (aspeto que vai ao encontro de toda uma tradição teórica que se funda no Pacto Autobiográfico definido por Lejeune), temos, portanto, como síntese

desta primeira aproximação, duas grandes tipologias dentro do mesmo campo: por um lado, diários efetivamente escritos por adolescentes ou jovens; por outro lado, diários escritos para adolescentes ou jovens, mas cujos autores empíricos são sujeitos humanos adultos.

São exemplos conhecidos do primeiro grupo os diários de jovens que viveram situações de guerra, acerca dos quais adiante refletiremos em capítulo próprio. Todos conhecemos *O diário de Anne Frank*. Mas há outros também sobre as experiências vividas na segunda guerra mundial, como *O Diário de Rutka* e o *Diário de Mary Berg*, ou em outros conflitos, como é o caso do *Diário de Zlata*, adolescente de Sarajevo. Este universo de diários é muito vasto e mantém-se, naturalmente, em aberto. Sarah Wallis e Svetlana Palmer editaram uma recolha de cartas e diários de jovens que experienciaram o trágico acontecimento que foi a Segunda Grande Guerra sob o título *We Were Young and at War* (2009; edição em língua portuguesa de 2014 – Wallis e Palmer, 2014). Estes são diários que se vão tornando públicos e que têm despertado o interesse de múltiplos investigadores (de áreas bem diversas) porque, para além da dimensão pessoal, assumem um valor documental, como testemunhos de importantes momentos históricos. Estes são diários de autores empíricos adolescentes e juvenis, como o são muitos outros cujas páginas registaram, e mantêm registada, a vida (nunca) comum de jovens em diferentes tempos e contextos. Na verdade, os diários escritos por jovens existem desde não se sabe exatamente quando, sendo sempre possível resgatar um qualquer exemplar de tempos mais recuados.

Nas últimas décadas (embora a origem do fenómeno tenha raízes mais longínquas), têm sido publicados muitos diários que temos de integrar no segundo dos grupos acima referidos – o dos diários escritos para adolescentes ou jovens cujo autor é um sujeito adulto. Vejamos alguns exemplos bem conhecidos na nossa literatura para crianças e jovens: o *Diário de Sofia e C.<sup>a</sup> (aos 15 anos)* é da autoria de Luísa Ducla Soares

(1994); *A lua de Joana* é de Maria Teresa Maia Gonzalez (1994); como de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada são o *Diário Secreto de Camila* (1999) e o *Diário cruzado de João e Joana* (2000). No que se refere a autores estrangeiros acontece o mesmo. Por exemplo, em língua inglesa (com tradução para muitas outras línguas), tornou-se famosa a série intitulada *O diário de um Banana* (iniciada em 2007 conta já com doze volumes), de Jeff Kinney, um criador e designer de jogos online. Na mesma linha deste diário, podemos também mencionar, escolhendo apenas alguns dos que foram publicados em 2010: *O diário de um vampiro Banana*, de Tim Collins; *O diário de uma Totó*, de Rachel Renée Russell; *Diário de um Totó*, de Jordi Sierra I Fabra (ilustrado por Romeu) e *O diário de uma Tansa* de Blanca Álvarez. Mas esta tendência vem um pouco de mais longe, como acima dissemos. Um dos primeiros exemplares, divulgado um pouco por toda a Europa, é a obra intitulada *Coração* de Edmundo de Amicis, cuja primeira edição é de 1886.

A primeira (a mais evidente, usando a linguagem cartesiana) observação a fazer é a de que estamos em presença de uma prática diarística ficcional. Vê-se, portanto, derogado o postulado segundo o qual a escrita do diário se refere à vida de um sujeito real (com uma existência comprovada e atestada no mundo empírico). É o pacto ficcional que se impõe ao pacto autobiográfico e, como tal, à necessidade de a escrita diarística (autobiográfica) se validar pela referência à vida real do autor. É evidente que esta constatação levanta uma série de questões, como por exemplo: como entender a peculiar posição do autor do diário ficcional? como se manifesta (revela ou esconde) este autor? isto é, como se dá ele a ler? Que relações se estabelecem entre o autor empírico e o autor textual... e entre estes e o narrador-personagem? Estas são algumas das interrogações às quais ensaiaremos uma resposta quando, em capítulos posteriores, nos debruçarmos especificamente sobre a questão dos diários juvenis ficcionais.

Vamos, portanto, deixar para depois um desenvolvimento mais aprofundado acerca deste tópico. Antes importa “organizar” o complexo universo de obras que têm sido e continuam a ser publicadas sob a designação genológica de “diário juvenil”, explicitando um processo histórico e cultural pelo qual a escrita da vida (real) se rendeu ao apelo da ficção.

### **3.2. O processo de ficcionalização do diário**

É impossível responder com o mínimo de exatidão à questão acerca do momento (ou do período histórico) fundador da prática de escrita diarística juvenil. Quer isto dizer que a resposta à pergunta «Desde quando os jovens escrevem diários?» nos lança numa busca de uma quimera, dentro de um labirinto do qual nem o engenhoso Dédalo nos pode resgatar. Mais uma vez, e recuperando os postulados que atrás foram desenvolvidos e sustentados, importa ter presente que o diário como prática de escrita é uma realidade diferente do diário como obra (literária) publicada. De todas as formas, há trabalhos que se vão lançando nessa aventura de (re)descoberta de documentos autobiográficos, procurando tornar conhecidos alguns dos labirínticos percursos da escrita diarística – até onde a documentação hoje disponível torna possível tal empreendimento.

O que podemos assinalar é, precisamente, o percurso, sempre múltiplo e multiforme, que o diário (neste caso, o diário de/para adolescentes e jovens) tem percorrido. Tal não se pode fazer sem reconhecer que se trata de um processo cumulativo, pelo que o aparecimento de um novo momento não implica a anulação, ou o fim, das práticas de escrita diarística até então existentes. Pelo contrário, novos modos de escrita, tal como novos modos de leitura, acrescentam-se aos anteriores, dialogam com eles, sem, contudo, os

suprimirem. Dá-se, pois, um processo análogo ao que Jean Cloutier (1975) descreve quando organiza a história da comunicação em quatro episódios que se sobrepõem (comunicação interpessoal, comunicação de elite, comunicação de massa, comunicação individual, ou a era dos *selfmedia*). No caso do diário, é evidente um percurso em que de uma prática de escrita íntima e secreta se passa para uma forte tendência de publicação do diário, colocando-o como mais uma obra literária ao lado de outras obras, para finalmente chegarmos a um momento em que a escrita diarística mergulha completamente no mundo da ficção e, ainda mais recentemente, prolifera nas novas práticas de escrita criadas pela era das tecnologias móveis de comunicação. Ao longo deste percurso, também a funcionalidade do diário vai sofrendo mutações. Lis (2000) aponta três fases ou etapas na evolução do diário: autoanálise, autocriação e autotematização. A verdade é que a uma preocupação maior em se conhecer e autoanalisar, preocupação experienciada pela escrita diarística realizada secretamente, se acrescenta uma vontade de se dar a conhecer, de afirmar a sua individualidade e de recriar (de certa forma, reduplicar) a sua vida pela escrita, para, com a chegada de práticas de ficcionalização do diário, já não ser a vida, tal como o sujeito a vive, que fundamenta a escrita diarística mas sim a tematização do “eu” que, enquanto sujeito empírico, se dessubstancializa. A dessubstancialização do sujeito é, para Lipovetsky (1989), uma das marcas do narcisismo contemporâneo, pelo facto de o sujeito, profundamente centrado sobre si, perder a necessária referência da alteridade. Voltaremos a referir-nos a este processo de dessestancialização do “eu” quando, adiante, abordarmos algumas das temáticas que ocorrem de forma reiterada nos diários ficcionais preferencialmente destinados a adolescentes. O que não temos dúvidas é que esta “nova fase na história do individualismo ocidental” (Lipovetsky, 1989: 7) tem sérias repercussões na escrita autobiográfica, nomeadamente naquela que envolve os adolescentes, seja como autores seja

como previsíveis e preferenciais leitores. É que, como esclareceremos de seguida, os problemas do eu em nenhuma outra fase da vida têm a mesma dimensão daquela que atingem durante a adolescência.

### **3.2.1. A adolescência como país do diário: diário e sujeitos em crise**

Sabe-se, desde a antiguidade clássica (recorde-se a teorização feita por Aristóteles na *Poética*), que a arte cumpre uma função catártica. A expressão, como processo que lança para fora do sujeito as suas angústias, é libertadora. A palavra funciona, portanto, como um exutório (Yaguello, 1997; Teixeira, 2008). Ao falar e ao escreve, o homem “lava” as suas feridas. Assim sendo, as contrariedades despertam a necessidade de escrever. “Contrariedades” é um célebre poema de Cesário Verde em que, depois de uma interseção de queixumes (da sua condição de autor recusado por editores “da moda” e da pobre engomadeira que mora defronte e se vai definhando), termina manifestando a consciência, não explícita, de que a escrita tem um poder libertador. A escrita do diário, em particular (já o referimos atrás) funciona como elemento catártico, possibilitando àquele que escreve criar um exterior, textualmente visível pela frequência com que o discurso diarístico se abre a um tu, mesmo que fictício, isto é, criado pela necessidade de um interlocutor. O ato de escrever transforma a vida pessoal e íntima, por um processo de “fingimento” que Pessoa sintetizou no poema “Autopsicografia”, numa representação no palco que é construído e ocupado pelas páginas sucessiva e paulatinamente escritas. Todo o ser humano, na sua inexorável condição de ser sofredor, sente, como O Desconhecido da peça *O meu caso* de José Régio, necessidade de invadir o palco para falar do seu caso. Na impossibilidade do palco, o caderno cumpre essa função. E ver-

se representado nesse caderno-palco cumpre a função catártica que Aristóteles atribuiu à tragédia.

O recurso à escrita diarística, como processo de catarse, parece ser particularmente relevante durante períodos de crise experienciados pelo sujeito humano. Num trabalho que fizemos sobre *Páginas do diário íntimo* de Régio, assinalamos como, após a morte da mãe, ele regressa, cinco anos depois, à escrita diarística para se libertar da dor provocada por esse acontecimento (Teixeira, 2008). Mesmo em personagens de romances encontramos esta referência ao diário como “escape” para momentos de crise. Vem-nos à memória, para ilustrar esta ideia, o que acontece com a personagem principal de *Linha de sombra* da autoria de Joseph Conrad. Esta personagem, jovem comandante de um barco que parecia amaldiçoado, narra-nos a sufocante experiência ao longo de uma calmaria marítima que os mantém terrivelmente aprisionados. Aquela tripulação é uma humanidade isolada e progressivamente atormentada, doente e doentia. O narrador autodiegético recorre, então, à escrita do diário como forma de vencer a angustiada situação em que se encontrava: “Foi a única fase da minha vida em que tentei escrever um diário”, afirma ele. Logo de seguida, corrige a sua afirmação: “não, não foi a única. Anos mais tarde, em circunstâncias de isolamento moral, deitei no papel as ideias e factos decorridos ao longo de algumas dezenas de dias” (Conrad, 2003: 130). Assumindo explicitamente a dimensão catártica do ato de escrita diarística, acaba por afirmar: “Calculo que tenham sido eles [o caderno de apontamentos e o lápis] a salvar-me daquela atitude dementada de falar sozinho” (Conrad, 2003: 130). Não deixa de ser curioso o facto de o narrador-personagem começar o seu discurso com uma reflexão acerca da adolescência. *Linha de sombra* é uma narrativa sobre a crise. A adolescência é, ainda que o juízo corra o risco de repetir um lugar-comum, uma idade de crise. Por isso, a adolescência é também a idade do diário.

Ninguém terá grandes dúvidas em concordar com esta afirmação: a adolescência é mesmo a idade do diário. Isto foi dito por Lejeune e Bogaert quando, a propósito desta fase da vida humana, afirmaram num tom lapidar: “C’est le pays du journal” (Lejeune e Bogaert, 2006: 163). A adolescência “é país do diário” porque, antes de mais, esta é uma idade de crise, de passagem de um estado infantil a uma adulez progressivamente requerida e, frequentemente, contestada, mas ainda não conquistada. Esta condição faz-nos recordar o ser “qualquer coisa de intermédio” (Sá-Carneiro, 1994: 14) sofridamente cantado por Sá-Carneiro, genial poeta que, mais do que qualquer outro, permaneceu adolescente, ou, como ele disse, um “pobre moço das ânsias”. No diário de uma (pré-)adolescente portuguesa – o *Diário de Filipa* – a narradora-personagem, com menor poeticidade, mas com a força da sua jovem sinceridade, reflete acerca da sua condição, escrevendo:

Estou numa idade crítica. Ter doze anos é viver em dois mundos, umas vezes no mundo dos crescidos e outras no mundo das crianças. Há situações em que já sou crescidinha e, por isso, tenho idade para me saber comportar; pelo contrário, há outras em que ainda sou novinha de mais para poder argumentar, protestar ou dar a minha opinião sobre quaisquer assuntos falados por adultos (Batista, 2011: 6).

Um outro emblemático exemplo, a acrescentar ao do protagonista de *Linha de sombra*, é-nos oferecido por Holden Caulfield, o herói e narrador autodiegético de *À espera no centeio* (de J. D. Salinger). O jovem Caulfield ergue-se como a figura literária que tipifica, ao longo deste último meio século, a imagem do adolescente em crise. Na narrativa criada por Salinger, a voz narrativa que acompanhamos é a do jovem de dezassete anos que, num registo muito próprio, logo no início nos elucida acerca das suas intenções:

não lhes vou contar a merda da minha autobiografia toda nem nada que se pareça. Vou-lhes contar (*sic*) só aquela história de loucos que me aconteceu no ano passado por volta do Natal antes de me ter ido completamente abaixo e de ter vindo parar aqui para me pôr em forma. (Salinger, 1945; 2011: 9)

E, realmente, numa aproximação ao tempo da tragédia, a diegese é tensa e centra-se no culminar de um processo de crise, refletido na própria linguagem com que (se) narra.

Mais próxima dos nossos tempos e do nosso específico assunto, ergue-se uma outra figura incontornável dos jovens em crise: Adrien Mole, o narrador-personagem dos diários criados por Sue Townsend. Tal como Holden Caulfield, Adrien Mole recorre ao sarcasmo para ostentar a sua rebeldia em relação ao mundo dos adultos, sabendo ambos que perderam já o tempo feliz da infância. Curiosamente, Adrien Mole termina o seu diário de adulto (ainda em crise) afirmando que “as pessoas felizes não têm um diário.” (Townsend, 2005: 359). Sugere, assim, que o sofrimento humano e a conseqüente necessidade de se libertar dele são condições para que ocorra e se mantenha a prática de escrita (quase) quotidiana do diário.

Uma outra das marcas características do ser adolescente é o sentir-se único, um sujeito sem comparação. Num extrato do diário de Marie Baskirtseff, jovem de dezasseis anos, que Lejeune e Bogaert nos apresentam em *Le journal intime: Histoire et anthologie*, podemos ler a seguinte afirmação: “Je suis ambitieuse comme... comme moi, il n’y a pas d’autre comparaison.” (Lejeune e Bogaert, 2006: 335). Também esta nos parece ser uma das possíveis razões para a forte adesão dos adolescentes e jovens à escrita do diário. O sentir-se como um ser único e irrepitível na história humana justifica o ato de escrever-se, como forma de, por um lado, afirmar essa individualidade, e, por outro, de a preservar.

Como acima dissemos, por oposição com o que acontece durante a adolescência, não é muito frequente a escrita de diários durante a infância. Do mesmo modo, são raras as publicações de diários preferencialmente destinados a um leitor-criança. Há, contudo, obras publicadas para crianças que apresentam no seu título a designação de diário, mas não o são, ou, pelo

menos, ainda não o são. Isto é, são obras com um forte carácter interativo, na medida em que solicitam a escrita da criança. Elas conjugam atividade de leitura, muitas vezes referente à vida de uma “estrela” do mundo infantil (isto é, uma personagem que os desenhos animados televisivos tornam famosa) com atividades de escrita sobre a própria vida da criança-leitora-autora. Mais do que um diário a ler, trata-se de um livro-caderno com sugestões de escrita para que a criança vá construindo o seu próprio diário.

O facto de serem raros os casos de diários escritos por crianças com menos de dez anos (aproximadamente) não é surpreendente. Temos de ter presente que nessa fase de vida o sujeito ainda não entrou verdadeiramente em crise. Ainda não entrou numa fase de verdadeira problematização de si, como sujeito individual e como membro de uma comunidade humana alargada. Além disso, a literatura crítica da área da psicologia e das neurociências que tem investigado a formação e o desenvolvimento da memória autobiográfica vem confirmar que é com a entrada na adolescência que esta memória se encontra plenamente desenvolvida. Num interessante estudo de M. Salomé Pinho, podemos ler que “para alguns investigadores (e.g., Habermas e Bluck, 2000; McLean, 2005) o surgimento de uma história de vida estaria entre os aspetos do desenvolvimento mais importantes do período da adolescência, da relação estreita entre história de vida e construção da identidade pessoal” (Pinho, 2010, 489-490).

Esta autora recorda os estudos de Habermas e Bluck (2000) para assinalar que o “desenvolvimento de formação da identidade” está relacionado com dois fundamentais aspetos que se desenvolvem durante a adolescência: as “narrativas de vida” e o “raciocínio autobiográfico” (Pinho, 2010: 490). O raciocínio autobiográfico, envolvendo a capacidade de refletir sobre o seu próprio passado, é fundamental para o estabelecimento de relações entre o que se viveu e o si próprio, capacitando o sujeito para a ordenação e sequencialização temporal da sua experiência de vida, para o

estabelecimento de relações causais entre acontecimentos dessa experiência e para a tematização coerente do “eu” (Pinho, 2010). A autora, referindo explicitamente a questão da escrita de diários, afirma:

Resultados de vários estudos mostraram que na adolescência há um aumento da frequência de pensamentos sobre si mesmo (Hansell, Mechanic e Brandolo, 1986 cit por Habermas e Bluk, 2000). Também o interesse que os adolescentes manifestam pela escrita de diários, a qual não se limita a simples listas de coisas ou acontecimentos nem decorre de sugestões feitas por familiares, é amplamente partilhado na cultura ocidental, o que seria um indicador do início da importância atribuída à construção e organização da sua biografia, nesta fase de vida. (Pinho, 2010: 490)

Vemos, desta feita, que aspetos relativos ao desenvolvimento humano são relevantes para compreendermos e justificarmos a afirmação segundo a qual a adolescência é o país do diário.

Há algo a acrescentar a essa afirmação. É o seguinte: nesse país reinam as adolescentes. Como foi devidamente explicitado por Lienas, durante o século XIX e a primeira metade do século XX, a literatura para crianças e jovens foi pródiga na criação de heróis masculinos. Protagonistas femininas foram raras, apesar de terem existido – já aqui falamos de *Mariazinha em África*, por exemplo. Mas, no caso da escrita diarística, pelos dados apontados pela investigação já realizada, as adolescentes e jovens ocupam uma centralidade irrefutável. A literatura parece ter replicado as convenções sociais que “obrigavam” a mulher a uma vida recatada e, de certa forma, silenciosa. Acreditamos que esse *status* social poderá ter claras implicações no maior recurso à escrita diarística por parte das jovens, quando colocamos essa prática em comparação com os indivíduos do sexo masculino. Lejeune e Bogaert, com base num inquérito realizado pelo Ministério da Cultura francês em 1988 a sujeitos com mais de quinze anos, apresentam dados que confirmam a maior predisposição dos indivíduos de faixas etárias mais novas

para a escrita diarística (esta prática vai diminuindo à medida que a idade avança) e também para o facto de a escrita de diários ser mais comum entre as jovens. Ter um diário parece ser, portanto, uma prática de adolescentes. Como dizem os autores acima mencionados, “surtout si l’on est une fille. L’écart entre filles et garçons est alors énorme: entre quinze et dix-neuf ans, 19% des filles disent tenir un journal, contre 7% des garçons.” (Lejeune e Bogaert, 2006: 21).

Na nossa literatura, confirmando esta predisposição das adolescentes para a escrita diarística, os primeiros diários ficcionais que foram sucessos de vendas têm como protagonistas raparigas. Referimo-nos, por exemplo, ao *Diário de Sofia e C.<sup>a</sup> (aos 15 anos)*, da autoria de Luísa Ducla Soares (1994), ao diário epistolar intitulado *A lua de Joana*, de Maria Teresa Maia Gonzalez (1994), ao *Diário Secreto de Camila* (1999) e ao *Diário cruzado de João e Joana* (2000) de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada. Apenas neste último há uma voz masculina (a do João), a qual, diga-se, acaba por ter maior destaque e por prender mais a atenção do leitor, pelo facto de a principal aventura ser por ele vivida e narrada.

Olhando para a (história da) literatura portuguesa, é bastante evidente uma certa contradição, na medida em que, na literatura dita para adultos, se tornaram referência alguns diários escritos por homens, e, na literatura preferencialmente destinada a um público mais jovem, predominam diários que são (ou simulam ser) da responsabilidade de vozes femininas. Relativamente ao primeiro caso, tornaram-se canónicos os diários de Miguel Torga, Vergílio Ferreira e Saramago. Mas há outros que também têm sido reconhecidos pela crítica, como os casos dos diários de Manuel Laranjeira, Sebastião da Gama, João Palma-Ferreira e A. Mendes Moreira (veja-se a este respeito o estudo de A. Morais Monteiro intitulado *O conto no Diário de Miguel Torga* – Monteiro, 1998<sup>a</sup>). Por oposição, na perspetiva do grande

público, há uma quase total ausência de vozes femininas no que se refere à escrita e publicação de diários. É claro que existiram, e continuam a ser valorizados, diários de importantes escritoras portuguesas – recorde-se o caso de Florbela Espanca. O que parece inegável é que a expressão diarística das mulheres foi submetida a um maior silenciamento, contra o qual se erguem, nos nossos tempos, trabalhos bem interessantes. Referimos, a título de exemplo, a antologia sugestivamente intitulada *Por longos dias, longos anos, fui silêncio. Uma breve antologia de autoras transmontanas* (Agarez e Alves, 2015) que incluiu um capítulo dedicado à escrita autobiográfica: “Memórias / Diário”.

No caso da literatura para a infância e juventude, como acima dissemos, aconteceu o contrário: são as vozes femininas que predominam. Só nos inícios deste século é que assistimos a um crescendo de publicações de diários cujos narradores-personagens são adolescentes ou jovens do sexo masculino.

Há uma questão que surge com alguma naturalidade e que foi já colocada por Lejeune e Bogaert: “Pourquoi cette passion des filles pour le journal à l’adolescence?” (Lejeune e Bogaert, 2006: 21). Vamos ensaiar resposta a esta questão no tópico seguinte. Antes importa ainda lançar um olhar retrospectivo para assinalar que a adolescência, nascendo com o pré-Romantismo, é coeva da valorização da escrita autobiográfica e íntima. A escrita de e sobre si, em moldes modernos, e a adolescência, enquanto fase do desenvolvimento humano, são “irmãs”, filhas do mesmo processo histórico e cultural. Efetivamente, a coincidência não pode deixar de ser assinalada. São acontecimentos relativamente recentes na história da humanidade que não podemos deixar de associar às profundas

transformações ocorridas ao longo do século XIX, profundamente romântico.

Esta relação entre um aumento de reconhecimento da relevância dos géneros autobiográficos e a assunção da adolescência como idade de ouro do ser humano (porque é o corolário da infância) é um dado assinalável do processo histórico que abre as portas da modernidade europeia/ocidental, que o Renascimento séculos antes anunciara. É uma modernidade assente no triunfo do Liberalismo, no plano político-económico, e do Romantismo, no plano artístico-cultural. As mesmas causas confluem para uma maior relevância dada à adolescência e à escrita diarística. Lejeune e Bogaert destacam a importância dos processos de escolarização dos adolescentes, afirmando a existência de uma ligação entre “la pratique du journal et le taux de scolarisation des adolescents” (Lejeune e Bogaert, 2006: 20).

Por outro lado, desde o século XIX, com um acentuado acréscimo ao longo do século XX, as narrativas ficcionais na primeira pessoa ganharam relevância. Este fenómeno é particularmente visível nas narrativas cuja personagem principal é um adolescente, ou um jovem. Como afirma Mathilde Leveque:

Le récit à la première personne est très répandu dans le roman pour la jeunesse depuis le XIXe siècle (Le Robinson de douze ans, Mme Mallès de Beaulieu, 1818) jusqu'à devenir un des traits du roman contemporain pour adolescents (Daniel Delbrassine, Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception, 2006). (Leveque, 2013: 2)

Reconhecemos que, como o fazem os estudos acerca dos processos de escolarização no mundo ocidental, a maioria dos países industrializados tem sofrido profundas alterações nas formas e nos tempos de educação das novas gerações. Mudanças sociopolíticas, económicas e demográficas, particularmente visíveis a partir do fim da segunda Grande Guerra,

“desencadearam profundas alterações nas experiências de vida das pessoas durante o período que vai do fim da adolescência até aos 25 anos de idade” (Arnett, 2010: 91). Tendo em conta a evidência de que a entrada na vida adulta (marcada, por exemplo, pelo acesso ao mundo do trabalho e pela constituição de família/casa própria) se faz cada vez mais tarde, temos de reconhecer, como Jensen Arnett, que

já não faz sentido referirmo-nos a esse período de vida que vai do início da puberdade até à idade adulta – ou seja, aproximadamente entre os 10 e os 25 anos –, como «juventude». Esse período é demasiado longo e caracterizado por demasiadas mudanças para que possa adequadamente designado e descrito por um único termo. Em vez disso, faz mais sentido descrevê-lo como dois períodos distintos: a adolescência (aproximadamente entre os 10 e os 17 anos) e a adultez emergente (aproximadamente entre os 18 e os 25 anos). (Arnett, 2010: 91)

Arnett (2010) é perentório na distinção entre a adolescência e a adultez emergente e, diga-se, esta distinção faz cada vez mais sentido, particularmente no espaço das sociedades ocidentais e industrializadas. Quer por razões de desenvolvimento psicomotor, quer, principalmente, pelas implicações advindas do posicionamento social e dos típicos modos de vida, a adolescência é uma idade muito própria e bem diferenciada da adultez emergente. Como o autor afirma, “os adolescentes – idades entre os 10 e os 17 – têm em comum o facto de estarem a atravessar a puberdade, de frequentarem a escolaridade secundária, e de viverem na casa dos pais, sendo financeiramente dependentes deles” (Arnett, 2010: 102).

A história (da literatura autobiográfica) recorda-nos, como temos vindo a afirmar, que é nesta problemática fase do desenvolvimento humano que é mais frequente o recurso à escrita autobiográfica, nomeadamente à escrita de diários, por possibilitarem o registo rápido e pouco trabalhoso dos acontecimentos e dos sentimentos que os adolescentes vão experienciando. Isso leva-nos à formulação de algumas questões: Quais as razões que levam

os adolescentes a recorrer, com maior frequência que em outras faixas etárias, à escrita diarística? De quê e para quê serve esta escrita? Procuraremos, de seguida, algumas respostas cuja fundamentação se fará a partir da leitura dos diários de e para adolescentes.

### **3.2.2. Diário de/para adolescentes: Porquê e para quê?**

É bastante comum nos diários a presença de um discurso metaliterário, nomeadamente a propósito das motivações para a escrita e manutenção da prática de escrita diarística. À primeira vista, não é surpreendente uma vez que o homem sempre procura justificar os seus comportamentos. Mas, olhando a questão mais atentamente, somos levados a pensar que esta insistência em explicar e justificar as razões da escrita do diário nos sugere um íntimo, e nem sempre explícito, sentimento de que essa prática constitui uma certa transgressão. Escrever e escrever-se no diário parece instaurar um íntimo sentimento se não de culpa pelo menos de pequena ofensa ao pudor que o sujeito deve guardar diante de si mesmo e, claro, dos outros... porque em potência todo o diário está aberto ao olhar do outro. A presença de passagens diarísticas em que os autores justificam as razões dessa prática de escrita é, como aliás já referimos, tanto comum a diários de autores adultos como a diários de adolescentes e é, igualmente, replicada nos diários ficcionais em que um autor empírico adulto cria um narrador-personagem adolescente.

Numa das entrevistas de María Esther Vázquez a Borges, publicadas em *Eu, Borges*, o grande poeta argentino responde à pergunta “Porquê essa necessidade de escrever todos os dias, nem que seja apenas uma linha?” com uma expressão lapidar: “Para me sentir justificado” (Vázquez, 1986: 45). E

o criador do “Livro de areia” continua a sua justificação: “e porque receio que se não dito uma coisa acabe por esquecê-la. De resto, à noite penso: escrevi isto, adiantei aquele trabalho, o que me tranquiliza.” (Vázquez, 1986: 45).

A escrita como justificação da vida é, seguramente, razão para a manutenção de um diário. Podemos, a propósito, recordar as palavras de Blanchot, quando considera que a “insignificância” do diário é salvífica. Já em momento anterior nos referimos ao diário como um espelho. O espelho, sabe-se, é objeto relevante na construção da identidade pessoal. A escrita também o é, com a vantagem de a figura projetada não sofrer da mesma fugacidade daquela que o espelho reflete. Mesmo depois do sujeito se retirar, a escrita permanece, guardando a imagem (e, possivelmente, alterando-a, como acontece com o retrato de Dorian Gray). Como afirmou Blanchot, o registo de cada dia é um escape ao nada e uma tentativa de controlar o devir temporal. Como quem dá continuidade ao pensamento de Borges, o ensaísta francês afirma:

Escrever em cada dia, sob a garantia desse dia e para o lembrar a si próprio, é uma maneira cómoda de escapar quer ao silêncio, quer ao que há de extremo na palavra. Cada dia diz-nos qualquer coisa. Cada dia anotado é um dia preservado. Operação duplamente vantajosa. Assim vivemos duas vezes. Assim defendemo-nos do esquecimento e do desespero de não termos nada a dizer. (Blanchot, 1984: 195)

Além disso, e continuando atentos à leitura deste capítulo de *O livro por vir*, o diário pode ainda servir de “uma espécie de parapeito contra o perigo da escrita” (Blanchot, 1984: 195). Esta dimensão manifesta-se em sujeitos adultos, nomeadamente quando são criadores literários, pelo facto de o diário possibilitar uma escrita mais espontânea, livre de grandes preocupações formais e estilísticas. Tem também relevância no âmbito do diário escrito por sujeitos mais novos na medida em que lhes diminui o peso

e a pressão que a escrita – muitas vezes realizada como exercício escolar – sempre impõe. A escrita do diário pretende-se livre, realizada com espontaneidade. Ela possibilita o “soltar a mão”. Esta expressão (que tem corrido na gíria autoral) foi usada por Luís Sepúlveda, quando, em Bragança, participou na primeira sessão da iniciativa “Viagens literárias”. Contava o escritor chileno que, quando jovem estudante, a certa altura, recebera como castigo a tarefa de escrever com regularidade para um jornal local e concluía que essa regular tarefa de escrita lhe foi fundamental para “soltar a mão”. Veremos que, entre várias funcionalidades possíveis, também esta é mencionada com alguma frequência.

Como é evidente, são múltiplas as motivações para um jovem escrever um diário. A crítica sobre este tema tem-no registado. Por exemplo, Lejeune e Bogaert afirmam que “tenir un journal répond à des motivations multiples” (Lejeune e Bogaert, 2006: 21). Estes autores, logo num dos primeiros tópicos de *Le journal intime: histoire et anthologie*, apontam uma série de razões que podem justificar a escrita de um diário, tais como: “garder mémoire”, “survivre”, “s’épancher”, “se connaître”, “délibérer”, “résister”, “penser” e “écrire” (Lejeune e Bogaert, 2006: 25-34). Evidentemente, muitas destas motivações podem ocorrer (e efetivamente ocorrem) em simultâneo num único diário; aliás, a sequência acima enumerada torna claro que os termos se encontram profundamente relacionados e implicados uns com os outros. Noutros casos, o dos diários de guerra ou os diários de viagens, por exemplo, poderemos encontrar, com maior facilidade, uma motivação central, ou mais relevante. Mas não é esse esforço que nos move. Bem pelo contrário, o que procuramos assinalar é a multiplicidade de interesses que os autores de diários manifestam e apresentam como fundamento para essa prática de escrita.

A nossa primeira resposta à questão que aqui formulamos foi dada quando, no ponto “o diário como escrita autorreflexiva: o «eu» e a vertigem

dos espelhos”, nos dedicamos à definição do diário. Recuperando e sintetizando o que aí expusemos, podemos afirmar que se escreve um diário para se conhecer... porque o homem sempre se inquieta diante da pergunta: Quem sou eu? A resposta a esta pergunta é particularmente premente na idade da adolescência, como também atrás dissemos. O diário assegura o registo das mudanças pelos quais o/a adolescente está a passar. Afirma-o Mário, o narrador-personagem de *Diário de um totó*, quando, logo na primeira entrada diarística, reflete acerca do facto de estar prestes a fazer doze anos. Como isso lhe parece algo importante, afirma: “Por isso tive uma ideia: escrever tudo aquilo que me acontecer durante este ano, ver como vou mudar entre os 11 e os 12” (Sierra i Fabra, 2010: s/p.).

A escrita diarística tem uma indiscutível dimensão de revelação e afirmação da individualidade, criando uma série de registos que se instituem como marcas da presença do sujeito no mundo. Mas esta indelével afirmação de si gera um desejo de partilha. Quem escreve (um diário) reclama uma pertença à humanidade: é o grito poético de Torga que, em “Livro de horas” (1936; 1953) se confessa de “ser Homem”:

Me confesso de ser Homem.  
De ser um anjo caído  
Do tal Céu que Deus governa;  
De ser um monstro saído  
Do buraco mais fundo da caverna.

Me confesso de ser eu.  
Eu, tal e qual como vim  
Para dizer que sou eu  
Aqui, diante de mim! (Torga, 1936; 1958: 85-86)

O diário, nessa apreensão sensorial e emotiva do mundo e do ser no mundo, não deixa de se aproximar da produção lírica (ganhando em espontaneidade e sinceridade o que lhe falta em artifício literário) e constitui-se como uma outra forma de expressão potenciadora da confissão/análise de si mesmo e do esforço de autoanálise, esse esforço de se colocar diante de si

“tal e qual” como se é. Ao mesmo tempo, na escrita do diário indelevelmente se mantém uma reclamação de um sentimento “ultime d’appartenance à l’espèce.” (Antelme, 2011: 11). E esta é também uma das razões para se escrever um diário. Surpreendemos, assim, na escrita diarística uma dualidade que importa realçar, e que se reporta a uma filosófica relação entre a essência (a busca do sujeito como “ser”) e a existência (a afirmação de si como “ente” ou, recorrendo à mais rigorosa distinção elaborada por Heidegger, como “*Dasein*”, o “Ser-aí”).

Pelo acumular de registos diarísticos, o sujeito escrevente procura revelar profundamente o Homem, revelando-se como homem. Não há dúvidas que o diário é uma labiríntica busca da essência de si mesmo. Mas, assumindo-se como uma escrita despretensiosa, o diário vive do registo dos pequenos acontecimentos e sentimentos do dia a dia. Neste sentido, são entendíveis os postulados de Maurice Blanchot, quando este defende que “o interesse do diário reside na sua insignificância” (Blanchot, 1984: 195), porque, acrescenta ele, “o diário é a âncora que rasa o fundo do quotidiano e se agarra às asperezas da inutilidade” (Blanchot, 1984: 195). Especificando, poderemos apontar-lhe [ao diário] uma dupla insignificância: a que se reporta ao valor das pequenas coisas do dia a dia e outra, com maiores implicações, que se manifesta na angústia sentida aquando da constatação da ineficácia de se revelar e preservar através do registo desses nada. Não deixa de ser sintomático o facto de todos os grandes diaristas registarem a amargura do seu fracasso com a escrita do diário. Podemos recordar as *Páginas do diário íntimo*, ao longo das quais José Régio várias vezes manifesta, com veemência, a sua insatisfação perante a escrita do diário. Fá-lo, por exemplo, a 18 de Novembro de 1958, quando escreve “Mas isto presta, este diário cobarde?”; ou, passado pouco mais de um ano, a 17 de Janeiro de 1960: “Mais uma vez me esforço a escrever umas linhas neste diário falhado”.

A centralidade do eu, associada a uma vontade de autoconhecimento e de vigilância sobre si mesmo, sempre esteve presente na prática da escrita do diário, ainda que possa ter seguido caminhos bem diferentes, quando não opostos. Em *Le moi des demoiselles*, Lejeune, numa tentativa de categorização dos diários escritos por adolescentes, considera a existência de dois grandes modelos: o primeiro, é o modelo “du journal spirituel fondé sur la négation, et même la *haine* du moi (l’expression est de l’abbé Laplace)” (Lejeune, 1993<sup>b</sup>: 22) e o segundo é o modelo “du journal profane fondé sur le respect du moi, et qui se donne pour principal fonction de refléter la vie” (Lejeune, 1993<sup>b</sup>: 22).

A sociedade em que hoje vivemos está profundamente secularizada, pelo que o diário, que em tempos foi um importante meio de (auto)educação religiosa e moral, é essencialmente uma prática cuja intencionalidade se centra no conhecimento de si mesmo e na necessidade de falar de si, guardando e transmitindo a sua experiência de vida.

Está também aqui presente a intenção de escrever para guardar uma imagem de si que será revisitada mais tarde. É clara, neste sentido, a afirmação da adolescente Gabrielle Laguin, na medida em que ela reconhece que “plus tard, quand je serai tout à fait vieille, je m’amuserai à le relire, à me revoir, dans ce miroir du passé, telle que j’étais alors” (Lejeune, 1993<sup>b</sup>: 159). No primeiro volume de um dos mais lidos diários ficcionais da contemporaneidade, o narrador-personagem (o adolescente Greg) ironiza com esta questão, sonhando que o diário guardará a imagem de si e justificará o seu sonhado futuro de grande sucesso: “penso que mais tarde, quando for rico e famoso, vou ter mais que fazer do que passar os dias a responder às perguntas parvas das pessoas. Nessa altura, este livro vai dar muito jeito.” (Kinney, 2009: 8)

Todos sabemos que o turbilhão de emoções que se experienciam durante a adolescência cria a necessidade de um escape, de um confidente. O diário é muito frequentemente esse companheiro íntimo e de confiança a quem tudo se conta. Assim sendo, a escrita diarística instaura-se como um processo homeostático, libertando o sujeito escrevente dos excessos geradores de turbulência e reconduzindo-o ao seu natural equilíbrio. A narradora-personagem anónima do diário intitulado *Perguntem à Alice*, logo na primeira entrada, afirma “Ontem comprei este diário porque pensei que finalmente tinha algo importante e maravilhoso, que valia a pena escrever; algo tão pessoal que não podia partilhar com nenhum outro ser vivo, apenas comigo.” (s/a, 2004: 7). Como também referimos acima, a escrita diarística cumpre uma importante função catártica. O escrever torna-se metaforicamente um exutório, uma forma do sujeito de libertar e purificar das suas emoções, porque o diário é um “recurso contra a solidão” (Blanchot 1984: 195). É curioso como a fuga ao enclausuramento em si próprio se torna patente no discurso diarístico em expressões como “Querido diário”. Em muitos casos esta relação de proximidade com o diário chega a expressão de maior efusão, como por exemplo no pungente *Perguntem à Alice* em que a jovem cuja atribulada vida nos vai sendo apresentada se dirige ao diário como um verdadeiro (e único) amigo. A entrada de vinte de julho começa com a seguinte apóstrofe: “Querido amigo íntimo, Diário fofinho” (s/a, 2004: 29). É ao seu diário, como a um confidente de toda a confiança, que esta adolescente confia os seus medos e as suas alegrias, os seus momentos de desespero e as suas esperanças. “Oh, querido, fiel, maravilhoso, amigo Diário, é exatamente isso que farei. Vou passar o resto da minha vida a ajudar pessoas como eu! Sinto-me tão bem e feliz.” (s/a, 2004: 80), regista ela num momento em que acredita que se verá livre do vício de consumir drogas. Mas, dias depois, o registo assume um tom bem diferente:

Querido diário:

Não me apetece escrever isto, porque quero apagar esta recordação da minha memória para sempre, mas estou tão assustada que talvez, se te contar, não pareça tão horrível. Oh, Diário, por favor ajuda-me. Tenho medo. Tenho tanto medo, que as minhas mãos estão suadas e estou a tremer por todos os lados. (s/a, 2004: 86).

Esta entrada diarística termina neste mesmo tom aflito e aflitivo: “Ó Deus, por favor, ajuda-me. Tenho tanto medo e tanto frio e estou tão sozinha. Só te tenho a ti, Diário. Tu e eu, mas que belo par.” (s/a, 2004: 87).

Esta ideia de que escrever liberta e possibilita uma visão diferente da realidade, atenuando a sua tragicidade, é frequentemente expressa. Digamos que escrever um diário (em que se verifica a identidade entre autor, narrador e personagem) não deixa de se aproximar de um processo de ficcionalização da vida. O autor recria-se no diário e “transfigura-se” numa personagem. Como afirmou Rutka Laskier, a ficção pode ser salvífica. Ela pode dar uma certa ilusão de que a realidade não é tão cruel. Nas páginas que resistiram ao tempo e que hoje conhecemos como *O Diário de Rutka*, podemos ler:

Meu Deus! Oh Rutka, já deves ter endoidecido, porque já estás a chamar por Deus, como se Ele existisse. Este niquinho de fé que costumava ter já se quebrou completamente. Se Deus existisse, Ele não teria seguramente permitido que seres humanos fossem atirados vivos para fornos, nem que cabeças de criancinhas fossem esmagadas por cabos de pistolas ou amontoadas em sacos e gaseadas até à morte... Soa como uma ficção. Aqueles que não viram nunca hão de acreditar. Mas não é uma lenda, é a verdade. (Laskier, 2007: 50).

Como já referimos, estes diários são não só um testemunho, mas também um testamento. Efetivamente a escrita diarística pode ser testamento. Kundera, referindo-se ao Diário de Gombrowicz, afirma que este, ao escrever o seu diário e sem estar a pensar na morte, “queria impor, como vontade última e definitiva, a sua própria compreensão de si e da sua

obra” (Kundera, 1994: 228). Por isso, o Diário “é o seu testamento” (Kundera, 1994: 228).

Quando olhamos o panorama da atual edição de diários para adolescentes (os diários ficcionais, cujo autor é um sujeito adulto diferente do narrador-personagem), identificamos com frequência uma outra intencionalidade: a de dar conselhos, o que frequentemente acontece pela apresentação de uma estrutura diegética de caráter exemplar (o que se narra pretende ser um exemplo de vida para o adolescente-leitor). Voltaremos a esta questão quando nos referirmos a alguns dos diários ficcionais que tiveram grande divulgação nos anos finais do século passado. Dos diários de jovens que viveram a terrível experiência da guerra vamos falar já de seguida. Antes e em jeito de síntese, recordamos que o diário traduz uma paulatina construção da identidade pessoal, sendo uma escrita que visa o conhecer-se a si mesmo e o cultivar-se como pessoa (processo de anacorese). A escrita do diário assume uma dimensão catártica, permitindo um tempo-espaço de libertação das emoções do “eu”. A escrita diarística instaura também uma abertura para o futuro, permitindo ao sujeito comunicar-se e simultaneamente preservar e projetar uma imagem de si para o tempo que há de vir. O diário é ainda um exercício de escrita que, embora mais livre e flexível, permite aperfeiçoar competências e atenuar o peso inerente a uma escrita mais formal. Por fim, embora não tenhamos pretensões que esgotar as possibilidades, o diário é uma marca e um testemunho de vida.

Esta multiplicidade tem permitido à crítica literária o recurso a uma grande quantidade de metáforas. Recorrendo essencialmente ao já citado trabalho de Lejeune e Bogaert (2006) e acrescentando outras que temos vindo a usar, podemos terminar com uma sequência de metáforas que expressiva e complexamente dizem o que é um diário: é um espelho; é uma garrafa lançada ao mar; é um amigo, um companheiro; é um livro-

caminhada; é um divã (freudiano); é um exutório; é um testamento; é um método de trabalho e de escrita.

### **3.2.3. Diários de guerra: Anne Frank, Rutka Laskier e Zlata Filipovic**

Gabriel García Márquez, na epígrafe a *Viver para contá-la*, afirmou que “A vida de uma pessoa não é o que lhe acontece, mas aquilo que recorda e a maneira como o recorda” (Márquez, 2002). A frase poderia merecer o nosso contraditório, na medida em que aquilo que nos acontece é o fundamento para a criação de memórias. Mas o que nos importa é destacar que é a memória a dar uma configuração final aos incidentes (e aos acidentes) da nossa existência. Como afirma o autor de *Ninguém escreve ao Coronel*, o que fica da vida é o que conseguimos recordar e a maneira como o fazemos. Este papel da memória é bem visível em obras cujos autores já adultos procuram reconstruir e narrar o tempo em que foram crianças. Logo no primeiro capítulo de *O mundo em que vivi* (Losa, 1987; 2011), por exemplo, é perceptível como a narradora autobiográfica flutua entre um discurso mais assertivo, por referir factos de que se recorda com segurança, e um outro mais dubitativo, porque deles já não tem uma clara memória.

Passados mais de setenta anos da sua morte, continua a fazer sentido recordarmo-nos de Anne Frank, a jovem cuja experiência trágica de vida ficou imortalizada nas páginas do seu diário. A este, vamos juntar a leitura de outros dois diários escritos por adolescentes em situações de guerra: Rutka Laskier e Zlata Filipovic. Vamos, portanto, referir-nos a vidas envolvidas pela tragédia... pensando melhor, deveríamos substituir a forma nominal do verbo “envolver” por outra, como seja “destruídas”. Assim:

vamos refletir acerca de diários de adolescentes cujas vidas foram destruídas pela guerra. A tragédia e a guerra não envolvem (este verbo transporta uma semântica bem diferente). Quando muito, cercam. A guerra é destruidora – ponto. E, infelizmente, a humanidade amnesicamente esquece esta verdade e ao longo da sua milenar história, com uma vontade obstinada, recria e aperfeiçoa a sua força destruidora. Vamos, pois, falar da vida de jovens, cujo valor não está somente naquilo que elas foram – na verdade, uma pequenina chama na terrorífica tempestade dos dramas humanos. Como referiu o autor dos inesquecíveis *Cem anos de solidão* e d’ *O amor em tempos de cólera*, o valor mais profundo das suas trágicas vidas liga-se àquilo que recordaram e que nos legaram pela escrita, registada com uma tremenda simplicidade nos cadernos disponíveis. É o facto de serem um drama que ficou... um drama presente e vivo a cada nova leitura que lhes confere uma singularidade inviolável. São registos como cicatrizes indeléveis. O tempo passa, mas ao nosso olhar envergonhado (de uma vergonha humana que Adolfo Casais Monteiro registou no seu poema *Europa*), ao nosso toque temeroso, essa cicatriz recorda-nos a carne viva do sofrimento humano.

Cingimos o *corpus* desta análise a três exemplares: *O Diário de Anne Frank*, *O Diário de Rutka* e *O Diário de Zlata*. As duas primeiras morreram em campos de concentração do regime hitleriano e a última viveu e sobreviveu ao longo bombardeamento de Sarajevo. É claro que o universo de diários de guerra, nomeadamente escrito pelas vítimas da guerra, é bem mais largo, incluindo muitos outros testemunhos. Evocamos, a título de exemplo, *O diário de Mary Berg*, uma jovem que começa a escrever o diário no dia do seu décimo quinto aniversário. Mary Berg (1924-2013) esteve presa no gueto de Varsóvia [Polónia] e escreveu 12 cadernos. Consideramos, porém, que o conjunto dos três diários acima enunciados é significativo e suficiente para refletirmos acerca de um tipo de diários. Além disso, são diário que têm tido bastante divulgação junto de leitores mais jovens. Mas

não podemos deixar de insistir na ideia de que este universo inclui uma enorme variedade de casos. Aliás, a possibilidade de descoberta de textos autobiográficos de pessoas deportadas e aprisionadas está naturalmente em aberto. As recentes notícias acerca da decifração da carta escrita por Marcer Nadjari, um judeu de origem grega, e por ele enterrada, em 1944, numa floresta ao lado do campo de concentração de Auschwitz, são prova dessa abertura.

O mais conhecido de todos estes diários é, seguramente, o de Anne Frank. Depois de várias edições, está presentemente à venda (desde 2009) uma, da chancela da Editora Livros do Brasil, que se afirma como uma “Versão definitiva” do texto. Esta expressão – “versão definitiva” – é sempre problemática quando aplicada a um diário, nomeadamente se aceitarmos que um diário mais do que uma obra é uma prática de escrita. Ora, neste particular, o caso de Anne Frank coloca-nos perante uma série de problemas que procurarei sintetizar muito brevemente, porque não nos suscita particular interesse a análise genética e porque, por outro lado, esta já foi apresentada, com bastante minúcia, em estudos de Lejeune. Este ensaísta francês aborda a questão em *Les brouillons de soi* (1998). Retoma-a, depois, no trabalho que realizou em parceria com Catherine Bogaert (Lejeune e Bogaert, 2006). E volta a ela em *Autogenèses. Les bouillons de soi 2* (2013). Outros autores fizeram também esse estudo dos cadernos e dos papéis escritos por Anne Frank e da sua história até à edição atual – é o caso de, por exemplo, de Lee (1999) e de Schnabel (2003).

É em *Les brouillons de soi* que mais extensa e profundamente o autor desenvolve uma análise acerca da génese e do percurso percorrido pelos cadernos e papéis de Anne Frank. Como ele sinteticamente aponta, para depois explicitar num fundamentado estudo, esta história do texto “est à la fois terrible, compliquée, belle et paradoxale” (Lejeune, 1998: 331). Não vamos aqui retomar toda essa história, que o leitor mais interessado poderá

conhecer na referida obra de Lejeune, mas tão só resumi-la, em traços bem largos, para que dela fique uma ideia geral que nos permita perceber como é complicado (se não mesmo absolutamente impróprio) usar-se a designação de “versão definitiva” para qualquer uma das edições deste famoso diário.

Em primeiro lugar, não há em rigor um diário de Anne Frank, mas dois (pelo menos). Explicamos. Anne Frank começou a escrever o seu diário a 12 de junho de 1942 (dia do seu décimo terceiro aniversário) num caderno de capa dura que lhe ofereceram e ao qual se refere “grandiosamente como diário” (p.21). Depois, em 1944, tendo ouvido pela rádio Gerrit Bolkestein, membro do governo holandês no exílio, anunciar que, depois da guerra, tencionava recolher testemunhos da ocupação alemã, Anne decide que, com base no seu diário, haveria de publicar um livro – o seu contributo para essa divulgação das privações suportadas durante a ocupação. Depois deste episódio, Anne começou a reescrever (e de certa forma a editar) o seu diário, melhorando o texto, omitindo passagem, acrescentando outras de memória. Ao mesmo tempo continuou a escrever regularmente o diário, como tinha feito até então (provavelmente com maiores preocupações estilísticas). Por isso, temos hoje duas versões (digamos, paralelas) da obra (sendo ambas da responsabilidade da sua autora – Anne Frank): uma versão normalmente designada pela crítica como “versão a)” – o diário não editado pela própria Anne Frank; e uma “versão b)” o diário editado (aquele que ela reescreveu).

Acresce ainda a intervenção do pai de Anne, Otto Frank, único sobrevivente da família. Das mãos corajosas de Miep Gies (que fora, com Bep Voskuijl, auxiliadora do grupo escondido no anexo), recebeu Otto Frank os cadernos da filha juntamente com outras folhas soltas. Respeitando o desejo expresso por Anne Frank, o seu pai decide publicar o diário. Mas, por razões várias, esta primeira edição (de 1947), reunindo partes das duas versões acima referidas, é uma edição muito seletiva (muito truncada). Com esta temos, então, a “versão c)” do mesmo diário, que veio a lume sob o título

que a jovem autora primeiro idealizara: *Het Achterhuis (O Anexo Secreto: Cartas diárias de 14 de Junho de 1942 até 1 de Agosto de 1944)*.

Por fim, teremos ainda de considerar que o diário de Anne Frank é fatalmente um diário incompleto – sabe-se hoje com segurança que houve outros cadernos escritos por Anne Frank, durante o longo período vivido no “anexo”, e que desapareceram. Sabe-se do desaparecimento de cadernos escritos entre 13 de novembro de 1942 e 22 de dezembro de 1943, pelo que as entradas diarísticas conhecidas desta data provêm das folhas soltas que Anne usou para reescrever o diário original, ou seja, provêm da designada versão B. O interesse que este diário gerou traduziu-se na publicação, em 1986, de uma edição crítica (*O diário de Anne Frank: a edição crítica*). Esta engloba as versões A, B e C, ao mesmo tempo que acrescenta artigos sobre a família Frank e as circunstâncias da sua vida. Esta é já uma quarta versão a que se seguira uma outra, de 2001, editada sob o título *Diário de Anne Frank: Versão definitiva*. Trata-se de uma edição da responsabilidade da Fundação Anne Frank.

Assim sendo, cabe reconhecer que a história da edição do texto não é simples. Mas o que mais importa é que com ele – com este texto tal como nos é dado – o leitor estabelece um pacto que poderemos designar como sendo um pacto de credibilidade. O leitor (do mais comum ao mais informado), natural e tacitamente, estabelece com o texto diarístico um pacto autobiográfico. Este pacto, tal como foi definido por Lejeune, impõe que o leitor acredite na “identidade entre autor, narrador e personagem”. O leitor crê (não há razões para não crer) que aquela que no diário diz «eu» é a adolescente Anne Frank e crê na verdade do que ela diz. Sobre esta questão da verdade (alfa e ómega da escrita diarística e das discussões por ela despoletadas), partilhamos a questão colocada pela voz narrativa que nos conduz na leitura de *O diário de C\**, do nosso A. M. Pires Cabral: porque haveria de mentir quem não tem necessidade disso?

Tem pois o leitor de acreditar na sinceridade dos registos diarísticos. E seja-nos permitida a chamada de atenção para a substituição (que acabamos de operar) de “verdade” por “sinceridade”. Esta substituição não é anódina e já a ela nos referimos. Para a explicitar, recordemos uma citação (já antes usada) do romance *Em busca do Carneiro Selvagem* de Haruki Murakami, em que o misterioso secretário do Líder Supremo diz para o narrador autodiegético:

Falar com franqueza e dizer a verdade são duas coisas totalmente diferentes. A honestidade está para a verdade como a proa de um barco para a sua popa. A franqueza aparece em primeiro lugar, a verdade vem depois. O intervalo de tempo entre ambas está na proporção direta da envergadura do barco. A verdade, quando aplicada às grandes questões tarda em aparecer. Acontece, por vezes, que só se manifesta depois da morte. Por tudo isso, não será por culpa minha nem tua caso a verdade não venha à tona. (Murakami 2007: 135)

Penso que facilmente percebemos o que se segue: os diários destas adolescentes não encerram a verdade... mas têm o supremo valor de (seja-nos permitida a expressão) “falar” com toda a franqueza, de se dirigirem a nós, seus leitores, com toda a sinceridade.

Acresce que, aos olhos do leitor, este diário ganhou uma dimensão mítica. É o testemunho por excelência das vítimas do holocausto (a Shoah). Mais, tornou-se uma escrita exemplar para os(as) adolescentes. De certa forma, Anne Frank tornou-se uma figura exemplar de adolescente. No capítulo que lhe dedica em *Les brouillons de soi*, Lejeune afirma que ela

est devenu un mythe. Elle est, parmi beaucoup d'autres, un témoin et une victime de la Shoah. Elle est devenue une figure exemplaire de l'adolescente. Elle est aussi exemplaire sur un autre plan: elle a montré que l'écriture était à tout le monde, et qu'elle pouvait sauver, sinon de la mort, du moins de l'oubli. (Lejeune, 1998: 332)

Neste âmbito, é significativo que Zlata não só reconheça ter lido o diário de Anne Frank, como assuma explicitamente a influência deste na escrita do seu próprio diário. O diário de Anne Frank constituiu-se, assim, um mito fundador de uma nova esperança... uma esperança tão típica da adolescência: a de que a nossa singularidade, pelo poder da escrita, pode ser comunicada e partilhada. Isto o sentiu Zlata, quando viveu o pesadelo da guerra de Sarajevo. Ela própria se comparou a Anne Frank, não sem receio, leia-se: “Comparam-me a Anne Fank. E isso faz-me medo, Mimmy, tenho medo de acabar como ela.” (Filipovic, 1994: 103).

Neste paralelo entre O diário de Anne Frank e o que Zlata começou a escrever 46 anos depois, descobrimos profundas semelhanças. Uma delas vem a propósito do que antes referimos. Também no caso de Zlata Filipovic se coloca a questão da reescrita do diário, tendo em conta a intenção de o publicar.

Ambos os diários (o de Anne e o de Zlata) nos colocam o paradoxo de olharmos os seus textos como testemunhos com valor documental, porque foram recolhidos ao vivo, e, por outro lado, sabermos que jovens autoras retocaram esses seus registos, num exercício de passar a prática de escrita espontânea a uma obra de arte (com a intencionalidade de ser publicada).

Zlata, “uma criança da guerra” (Filipovic, 1994: 102), como com amargura se autodenomina, começou a escrever o diário a 2 de setembro de 1991, e em junho de 1993, o seu diário começa a ser conhecido. Esse facto leva-a a uma revisão do texto já escrito. Temos efetivamente de admitir que é indiscutivelmente mítica a ideia de que toda a escrita diarística é espontânea; a conceção (ingénua) segundo a qual esta escrita nasce, a partir das vivências quotidianas, com a espontaneidade da água que brota na nascente é insustentável quando colocada perante a realidade – como acabamos de referir. Por fim, a escrita do diário é interrompida. Na verdade

o que acontece é uma mudança de caderno – mas esta mudança é sempre uma forma de “corte”. Não são raras as referências que os diaristas fazem à importância da corporalidade do caderno no âmbito da escrita diarística. Dos exemplos possíveis podemos evocar a narração da compra do caderno pela narradora-personagem de *O caderno vermelho da rapariga Karateca* (Pessoa, 2012), ou a questão da escolha da cor do caderno na série de diários escritos por Gemma Lienas, como acontece em *O diário vermelho de Carlota* (Lienas, 2005). A escrita diarística de Zlata sofre este corte, dizíamos, porque a jovem entrega o seu manuscrito a uma jornalista (Alexandra) para que ele seja publicado em França. Na antepenúltima entrada, a 14 de Outubro, de 1993, escreve:

Ainda não te disse, Mimmy, que vais dar a volta ao mundo. Vão publicar-te em todo o mundo. Dei-te para que tu contes ao mundo o que eu te contei a ti. Falei-te da guerra, de mim, de Sarajevo na guerra, e o mundo quer descobrir isso através das nossas linhas. Disse-te o que sentia, o que via e ouvia; agora as pessoas fora de Sarajevo sabê-lo-ão também. Boa viagem na tua volta ao mundo, Mimmy. (Filipovic, 1994: 119)

Como referi antes, Zlata começou a escrever o diário a 2 de setembro de 1991. Começa com a alegria do reencontro dos amigos depois das férias e cheia da esperança que ilumina uma jovem estudante aplicada e, digamo-lo na linguagem hodierna, bem-sucedida. Porém os problemas paulatinamente anunciam-se quando, a 19 de outubro, o pai é chamado a cumprir serviço na Unidade de Reserva da Polícia. O pai, quase um mês volvido, acaba por se ver livre deste serviço. Mas as notícias da Guerra na Croácia (nomeadamente em Dubrovnik) vão enegrecendo o horizonte. A 2 de dezembro, comemora o seu 11.º aniversário. Depois, a partir de março de 1992, são cada vez mais frequentes as referências aflitivas ao crescente estado de insegurança... e o medo cresce.

A 30 de março escreve: “Ouvi dizer no cabeleireiro que no sábado, dia 4 de abril de 1992, BUM\_BUM, PAN\_PAN, BANG\_BANG, Sarajevo. Eu traduzo: vão bombardear Sarajevo” (Filipovic, 1994: 25). E no domingo seguinte, 5 de abril de 1992, desabafa: “Mimmy, tenho medo da GUERRA!” (Filipovic, 1994: 27). A 12 de abril de 1992, regista o início dos bombardeamentos. E a força terrorífica da guerra cai sobre a cidade, sobre a família, sobre a pequena Zlata:

Dear Mimmy,

A guerra parece tudo menos brincadeira. Destrói, mata, incendeia, separa, traz a infelicidade. Hoje caiu uma chuva de obuses na Bascarsija, a parte antiga de Sarajevo. Há explosões terríveis. Fomos para a cave – está frio, escuro, é tudo lúgubre. Já nem tenho a certeza se é mesmo a nossa cave. (Filipovic, 1994: 30)

Até que tudo é horror – quem o diz é Zlata numa sintética expressão digna de nota: “O horror substituiu o tempo que passa” (Filipovic, 1994: 42). A pequena e aterrorizada diarista reconhece o seu duplo papel de vítima e testemunha. Regista-o a 29 de junho de 1992, aproximadamente três meses após o início dos bombardeamentos, fazendo uso de frases exclamativas, polissindéticas, graficamente registadas em letras maiúsculas para dar realce ao seu desespero:

Dear Mimmy,

ESTOU FARTA DOS TIROS DOS CANHÕES! E DOS OBUSES! E DOS MORTOS! E DO DESESPERO! E DA FOME! E DA TRISTEZA! E DO MEDO!

A minha vida é isto!

Não se pode criticar uma estudante inocente, de 11 anos, por querer viver. Uma estudante que já não vai à escola, que não tem alegria, que não tem as emoções dos estudantes. Uma criança que já não brinca, que não tem amigos, nem sol, nem pássaros, nem natureza, nem frutos, nem chocolates, nem bombons, só um bocadinho de leite em pó. Em resumo, uma criança que não tem infância, uma criança da guerra. Agora é que de facto compreendo que estou a viver uma guerra, que sou testemunha de uma guerra suja e repugnante. Eu e milhares de outras

crianças desta cidade que se destrói, que chora, que se lamenta, que espera por um socorro que não virá. (Filipovic, 1994: 45)

Tocamos aqui uma questão fundamental na análise destes diários – A escrita diarística como forma de testemunho e como documento histórico. A escrita diarística tida como forma de testemunho tem um peso muito forte nas poucas páginas que se conhecem d’ *O diário de Rutka*. Rutka Laskier, polaca (Bedzin), filha de judeus, acabou por falecer em Auschwitz, com 14 anos. Aliás, tal como acontece com a família de Anne Frank, só o seu pai sobreviverá ao Holocausto. O diário de Rutka Laskier, escondido durante sessenta e dois anos por Stanislava Sapinska e apenas revelado em 2006, é, quanto a nós, o mais inquietante, nomeadamente quando o comparamos com o de Anne Frank.

Anne Frank vive fechada no esconderijo. Lemos o seu diário e sentimos sufocar, falta-nos o ar, nesse pequeno mundo que é o anexo. Mas Anne não é testemunha (durante o período em que escreve o diário) de atrocidades – ela não vê o mundo exterior. E o que sabe desse mundo é filtrado pelos amigos que lhes vão dando notícias e pela rádio. Esta tem aliás um papel muito importante, porque, paulatinamente, vai instaurando uma certa esperança. Anne cresce e dá-nos conta desse crescimento: conseguindo – com o passar do tempo – uma (precária) estabilidade nas relações sociais e familiares [tema central]. Anne Frank descobre mesmo aí (nesse pequeno mundo) o amor – o amor por Peter. Como jovem enamorada, Anne enche-se de esperança: da nossa primeira leitura do diário, a maior amargura que guardamos é não poder ler sem saber o fim trágico – ficaram-nos guardadas como amargas essas horas em que ouvimos a voz da esperança em tantos desses registos sabendo de antemão do terrível desfecho.

Rutka, por seu lado, está no gueto, circula pelas ruas, é obrigada a trabalhar. Vê... vê aquilo que nenhum ser humano deveria ver! (lá iremos...)

e escreve, com uma segurança e uma força inusitadas numa jovem de 14 anos. Começado a 19 de janeiro de 1943, tem a sua última entrada a 24 de abril do mesmo ano. Mas o registo que até nós chegou é seguramente uma pequena parte do que Rutka escreveu. Pelas passagens disponíveis, cuja variabilidade estilística revela bem os diferentes estados de espírito e a propensão ora para uma escrita mais reflexiva e elaborada, ora para frases curtas (por vezes mesmo elípticas) numa escrita rápida e emotiva, fica-nos a ideia que seria um documento terrível. É nele que se regista uma das mais cruéis descrições dos terrores da ocupação nazi que já lemos. Referimo-nos à entrada diarística do dia 6 de fevereiro de 1943, na qual, de forma retrospectiva, faz a narração do dia 12 de agosto de 1942. A intencionalidade que preside a este registo é explicitada pela própria adolescente quando afirma: “Vou tentar descrever aquele dia [12 de agosto de 1942] para que, daqui a uns anos, se não for deportada, claro, me possa recordar.” (Laskier, 1943, 2007: 51). A descrição desta *Aktion* sobre os judeus de Bedzin é aterradora. A nota final, não deixa dúvidas acerca disso:

Oh, esqueci-me da coisa mais importante. Vi como um soldado arrancou um bebé, que tinha somente uns meses de idade, dos braços da mãe, antes de esmagar a sua cabeça contra um poste eléctrico. O cérebro do bebé explodiu contra a madeira. A mãe ficou louca. Escrevo isto como se não fosse nada, como se estivesse habituada aos horrores da guerra, e ainda sou jovem, tenho catorze anos. (Laskier, 1943; 2007: 53)

Eis o diário como “testemunha” – ato de escrita que transcende a experiência individual para se oferecer como documento histórico, como testemunha de um tempo coletivo. Um tempo sobre o qual se estende uma visão saturniana. É um tempo de morte, em que só a palavra se ergue como arma dos martirizados. Tomé (2014), a este respeito, realça que “as vítimas terão sentido necessidade de narrar o que viveram, não só para dar testemunho do que experienciaram, mas também para se libertarem do peso

das recordações, numa perspectiva terapêutica, catártica” (p.2). Além disso, como a autora refere, a escrita destas obras institui-se simultaneamente como uma justificação para o sofrimento e uma homenagem às vítimas e como “um ato de denúncia ou um gesto humanitário” (Tomé, 2014: 2), para que os vindouros não esqueçam.

É esta força da palavra que nos é transmitida na voz segura e livre do poeta Gabriel Celaya, num poema-bandeira cujo título é uma das mais belas definições do que é (ou deve ser) a poesia: “A poesia é uma arma carregada de futuro”. Neste poema, escrito sob o terror de uma outra guerra (a guerra civil espanhola), Celaya afirma:

cuando se miran de frente  
los vertiginosos ojos claros de la muerte,  
se dicen las verdades:  
las bárbaras, terribles, amorosas crueldades.

(Celaya, 1975: 41)

Lendo estes diários ocorre-nos uma curiosa expressão atribuída a Gandhi que encerra uma doce e comovente sabedoria: “O derrube de uma árvore provoca um estrondo enorme; uma floresta a crescer não se ouve.” – Usamo-la, contudo, num sentido muito próprio e até, de certo modo, contrário ao que parece ser a intenção da formulação do grande lutador pacifista. A vida destas jovens adolescentes, que as páginas dos seus diários imortalizaram, e particularmente a sua trágica morte (no caso de Anne e Rutka) ganham a dimensão de grandes árvores e a sua queda provoca efetivamente um “estrondo enorme”, que ecoa e ecoa ao longo dos tempos. É que, muito frequentemente, a enormidade dos números cria um perverso efeito de algo inapreensível – é o que pode acontecer quando dizemos: durante a segunda guerra mundial, foram assassinados cerca de seis milhões de judeus. Seis milhões de judeus... o que é isso? Para vermos a tragédia, precisamos de rostos... um diário não é um espelho qualquer. Ele tem a

magia da perseverança: é um espelho que guarda o rosto, mesmo depois de este ter desaparecido.

Um diário gera também uma escrita que se instaura como processo de aprendizagem. Um diário é por essência um livro de formação – e é-o *a fortiori* no caso dos diários da autoria de jovens. Tomemos como exemplo Anne Frank que, nesse exíguo espaço do anexo, cresce, se supera... se torna melhor, mais adulta. Ela própria o reconhece, num duro texto que, a 5 de maio de 1944, dirige a seu pai.

Há evidentemente uma aprendizagem da vida e há também uma aprendizagem de si como sujeito escrevente: aquilo que se tem designado como a busca de uma “identidade narrativa” (Lejeune, 1998, 7). Trata-se de aprender a falar de si... aprender a contar a vida... aprender a usar a palavra como força catártica.

Terminamos esta rápida leitura dos diários de adolescentes em situações de guerra com a evocação de um episódio do diário de Zlata – aquela que sobreviveu... e isso é bom. Depois de uma perigosa ida à casa bombardeada de uns amigos que tinham fugido, para procurar sapatos que lhe servissem, ela regista que essa busca foi mal sucedida... não havia sapatos que lhe servissem. E Zlata conclui: “Nada mexe, querida Mimmy, mas eu cresço” (Filipovic, 1994: 111). Essa é a sua certeza, porque, quanto ao futuro, tudo é incerto. O diário é uma prática de escrita que mantém uma relação permanente com o imponderável futuro. De modo muito particular, estas adolescentes-diaristas são sujeitos que escrevem num presente incerto. Resta (a elas e a nós) a fé de que continuaremos a crescer.

### 3.3. O autor do diário como problema

Analisámos, atrás, diários juvenis efetivamente escritos por jovens. Como então referimos, nesses diários “respeita-se” o pacto autobiográfico, tal como acontece com muitos dos diários da autoria de sujeitos adultos que vão escrevendo a sua vida. Facilmente se verifica que temos tido acesso a um conjunto de diários escritos por adolescentes e jovens que colocam esta prática a par da escrita de diários por autores adultos. Na verdade, olhando o passado, não nos parece descabida a suposição de que o diário terá sido primeira e essencialmente uma escrita juvenil (até por isso menorizada). Só com o Romantismo e a valorização da infância e da adolescência como idades de ouro da vida humana, se dará início ao processo de valorização destas formas de escrita e, conseqüentemente, à sua valorização por parte de escritores adultos.

Como também já antes fomos referindo, há um outro conjunto de diários juvenis em que a identidade entre o autor empírico e o narrador-personagem não existe. E, contudo, editores, críticos e leitores não deixam de se referir a eles como diários. Assim sendo, temos de reconhecer que o autor do diário é um problema. Com efeito, o nome do autor é “o nome de um problema” colocado “pela relação estabelecida entre a obra, a sua produção e a experiência de leitura que as conforma” (Buescu, 1998: 12).

Há quase duas décadas, Helena Buescu abriu o seu livro-ensaio intitulado *Em busca do autor perdido* com a pergunta “Porque é que um autor é um problema?” (Buescu, 1998: 11). Partiremos da mesma questão, começando por aceitar o postulado que a professora Helena colocou ao afirmar que “a completa identificação e coincidência entre o conceito de autor (por definição realizado em função de uma actividade textual) e a

pessoa / o escritor (sujeito empírico) não é nem completa nem necessária” (Buescu, 1998: 11).

Importa fazer uma observação prévia para realçar que a nossa abordagem se enquadra no paradigma comunicacional do fenómeno literário. Este entendimento do fenómeno literário na base de um paradigma comunicacional, histórico e cognitivo conduz ao reconhecimento do texto como lugar de transitividade. Mais, é o próprio texto que reconhece e afirma este seu carácter transitivo ao instaurar uma troca de sentidos no seio de uma comunidade que partilha formas de comunicação socialmente instituídas e reguladas (Buescu, 1998: 25). Na expressão de Helena Buescu, “o texto sabe e mostra que vem de alguém e vai para alguém e que nesse movimento se jogam relações complexas” (Buescu, 1998: 25). Esclarecer este ponto importa porque, ao nos posicionarmos dentro de um paradigma semiótico-comunicacional (e, como tal, pragmático) do fenómeno literário, pretendemos deixar claro que recusamos e recusaremos todas as formas de enclausuramento numa conceção de autor meramente biografista ou intencionalista. Neste sentido, recordamos ainda que o entendimento da literatura como um fenómeno comunicativo é assunto que é tratado e esclarecido na *Teoria da literatura* de V. M. Aguiar e Silva (Silva, 1993: 202). Por outro lado, queremos esclarecer, desde já, que a inscrição do nome do autor faz parte do processo mais complexo de passagem do texto a obra e que é essa inscrição que primordialmente confere à obra o seu carácter semiótico, porque o autor é em si mesmo uma entidade semiótica.

No que se refere a esta passagem do texto à obra, Maria Augusta Babo, em *A escrita do livro*, é perentória na afirmação do autor e do título como instâncias essenciais à constituição desta. Nas suas palavras, “autor e título são imperativos, na medida em que são as próprias instâncias de objetualização da obra” (Babo, 1993: 10).

O autor textual, dizíamos, não pode ser confundido com a entidade empírica que é o escritor. Como se sabe, esta disjunção do autor em relação à pessoa civilmente reconhecida do escritor foi objeto de profunda análise por Michel Foucault, em *O que é um autor?* (Foucault, 1992), segundo o qual o autor é um constructo social tributário de determinadas funções. Respeitando a tradição da teorização literária que, em Portugal, tem na *Teoria da literatura* de Aguiar e Silva uma das mais profundas e sublimes manifestações, usaremos os termos “autor” (e não “escritor”) e “autor textual”. Reconhecendo o autor como um problema a enfrentar, procuraremos revisitar esse conceito, recordando a distinção entre autor empírico e autor textual, para depois problematizarmos como se joga o papel do autor no âmbito dos diários juvenis, ou de/para adolescentes.

O autor de um texto literário é a instância imediatamente responsável pela produção do texto. Olhando para a etimologia do termo (o qual provém do vocábulo latino “auctor”, por sua vez derivado de “augere” que significa “aumentar”, “fazer progredir”, “produzir”), podemos considerar que o autor é aquele que está na origem. Nesse sentido, ele é também o garante do texto (Silva, 1993: 206). Considerando o fenómeno literário a partir do paradigma comunicacional, o autor é a instância emissora do texto. Isto é, no plano ontológico, ele é a instância imediatamente responsável pela produção do texto que assina (Silva, 1993: 227). Esta assinatura (tema sobre o qual tem longamente refletido Derrida) é, antes de mais, uma marca que declara e autentifica a responsabilidade pela criação do texto. É o nome que indica e identifica – até juridicamente falando – o sujeito na comunidade social a que pertence (Silva, 1993: 207). Neste domínio, é importante realçar uma dimensão iniludível quando refletimos sobre o autor – a sua historicidade. Todo o autor, assegura-nos Aguiar e Silva, é um “indivíduo histórica e socialmente modelado e condicionado” (Silva, 1993: 222).

Está aqui em causa assumir, tal como nos recorda Buescu, que a noção de autor é, de alguma forma, filiável na de *Habitus*, introduzida por Panofsky, e que Bordieu retomou e redefiniu como “sistema de esquemas internalizados, que, constituídos no decurso da história coletiva, são adquiridos no decurso da história individual e funcionam nos seus estados práticos, para a prática (e não em função do conhecimento puro)” (visto em Buescu, 1998: 26). Simplificando, o que pretendemos dizer é que, participando desse *habitus*, a noção de autor instaure-se como condição prática da comunicação literária necessariamente marcada no tempo e no espaço.

A figura autoral implica que nunca poderemos ler o texto como se ele se tivesse autogerado. Efetivamente, a assinatura do autor é uma inscrição que, antes de mais, garante a dimensão pragmática do texto. Esta dimensão é explorada de diversas formas, nomeadamente através de paratextos e de peritextos – como veremos oportunamente. Para já, importa defender, com Ricoeur (1987: 27), que a comunicação surge como “superação da radical incomunicabilidade da experiência vivida enquanto vivida” (Buescu, 1998: 35).

Importa, acima de tudo, distinguir autor empírico de autor textual, porque estes termos designam entidades distintas. Autor empírico é, em suma, o sujeito “real” e histórico, com uma existência civilmente atestada e comprovada. Este é, do ponto de vista ontológico e semiótico, “o primeiro agente e o primordial responsável da enunciação literária” (Silva, 1993: 220). O autor empírico é, portanto, a instância emissora realmente existente e cuja existência “postula explícita ou implicitamente, a existência de uma instância receptora” (Silva, 1993: 221). Esta perspectiva leva-nos a postular que “sem autor empírico não nos será possível entender o funcionamento do sistema literário” (Buescu, 1998: 24), precisamente porque este sistema existe e exerce a sua ação de forma interativa no interior da cultura que se institui

como um sistema mais lato dentro do qual todos os sistemas se intersejam e todos nós, enquanto sujeitos empíricos com uma existência marcada por um tempo e um lugar, nos situamos, nos procuramos compreender e compreender o mundo, numa constante dinâmica relacional.

Mais problemática é a definição de autor textual, embora Aguiar e Silva no-la dê com a clareza e simplicidade costumeiras (e clareza e simplicidade são pontos de chegada e não de partida). Citamos o autor da *Teoria da Literatura* na passagem em que afirma que o autor textual é “o emissor que assume imediata e especificamente a responsabilidade da enunciação de um dado texto literário e que se manifesta sob a forma e a função de um eu oculta ou explicitamente presente e actuante no enunciado, isto é, no próprio texto literário.” (Silva, 1993: 222). Saliente-se, antes de mais, que autor textual não coincide com o autor empírico, mas mantém com ele relações cuja pertinência e funcionalidade não podemos ignorar. Repare-se ainda que o autor textual é “conexo” relativamente” ao texto (Buescu, 1998: 48). Assim sendo, ele está submetido ao mesmo processo de autonomização contextual que caracteriza a dinâmica histórica do texto. Aliás, ele cumpre a função de princípio composicional da obra, aparecendo como manifestação e exemplificação no texto (Buescu, 1998: 36). Por isso mesmo, trata-se de um autor que é o resultado de uma interação entre o texto e o leitor, pelo que se institui como entidade literária de relevância no momento da leitura, quando se dá o encontro e a busca de conhecimento entre o leitor e o texto. Na sequência do trabalho de Foucault (1992), podemos afirmar que, no âmbito da comunicação literária, a figura do autor textual “representa, por si só, uma função e uma figuração” (Buescu, 1998: 43), sendo um sujeito socialmente constituído no jogo das convenções literárias e que se (re)elabora nos diversos modos de ler. Para finalizar, realce-se que o autor cumpre uma dupla função, enquanto entidade que legitima o texto como propriedade transitiva e enquanto agente, de natureza transindividual, que reitera e/ou transforma,

na relação dialógica com o leitor, os códigos literários. Aguiar e Silva, rejeitando que se possa entender o autor como um sujeito monadológico, “que criaria *ex nihilo* graças a um inato dinamismo intrínseco ou como instância mediadora de uma epifania transcendental” (Silva, 1993: 252), afirma que “o emissor/autor é sempre, em grau variável, um *sujeito transindividual*, mas também um princípio ativo, um verdadeiro *agente* em relação aos códigos que transforma, que infringe, que destrói” (Silva, 1993: 252-253).

Uma outra importante distinção a fazer diz respeito àquela que se reporta ao autor textual e ao narrador. Como afirmou Helena Buescu (1998), o autor textual distingue-se do narrador porque se manifesta em *loci* cotextuais, não sendo uma entidade meramente textual. O narrador, como expressivamente afirmou Roland Barthes, é um “ser de papel” (Barthes, 1966: 19-20). Este é uma entidade intratextual, inventada pelo autor e a quem “cabe a tarefa de enunciar o discurso” (Reis e Lopes, 1998: 257).

É claro que, em oposição ao autor empírico, o autor textual é uma ficção que manifesta a sua existência não só na assinatura com que legitima a obra que se oferece à leitura, mas cuja presença é também assinalada pela ocorrência de deícticos que, surgindo em diversos paratextos, a ele se referem. Tomemos como exemplo, breve e claro, o conjunto de ocorrências de “eu” e “me” na capa e na contracapa do *Diário de uma Totó*. Estas ocorrências procuram reforçar a pertença do diário ao seu autor textual. Na contracapa do *Diário de uma Totó*, aparece a simulação de um autocolante no qual se afirma a pertença do diário a Nikki J. Maxwell (aquele que também é o nome da narradora-personagem). Nesse “autocolante” encontra-se a seguinte mensagem: “Este diário pertence a: Nikki J. Maxwell. Particular e confidencial. A quem o encontrar, é favor DEVOLVER-ME para receber Recompensa!” (sic) – é um “eu” claramente diferente da autora (Rachel Renée Russell) que aqui se afirma como possuindo uma existência que, não

sendo propriamente real, se pretende instituir – pelo recurso a estratégias de verosimilhança – como tal. É um sujeito que se afirma a si mesmo como alguém a quem é possível um qualquer leitor devolver fisicamente o livro. Trata-se, como facilmente se percebe, de uma clara tentativa de reforçar o pacto de verosimilhança com os leitores, para além de constituir mais uma estratégia de motivação para a leitura. Mas o que, neste momento, nos importa salientar é a existência desta “dupla assinatura” e da consequente dupla reivindicação da autoria.

Este processo, com recurso a estratégias várias, vai ocorrendo com alguma reiteração nos diários ficcionais preferencialmente destinados a um público adolescente e juvenil. Um outro exemplo bem revelador encontramos-lo no *Diário secreto do Pequeno Polegar* da autoria de Philippe Lechermeier (escritor) e Rébecca Dautremer (ilustradora). Ora, quer na capa quer na página de rosto, o nome do autor e o da ilustradora surgem riscados a lápis e por cima (ou por baixo), num tipo de letra que faz lembrar o registo manuscrito, surge o nome “Pequeno Polegar”. É um caso de reivindicação da autoria por parte daquele que virá a ser, ao longo das várias entradas diarísticas que o leitor encontrará, o narrador-personagem (isto é, o sujeito autobiográfico). Este jogo entre a assinatura do autor empírico e do autor textual constitui-se como uma estratégia literária relevante porque, ao mesmo tempo que instaura a ficcionalidade (o autor empírico cria um outro “eu” que será idêntico ao “eu” da enunciação ao longo dos registos diarísticos), procura garantir a sinceridade dos registos, precisamente pelo facto de este “eu” reivindicar a autoria do diário. Este é um dos casos de “figuração explícita” (Silva, 1993: 227) do autor textual que, sendo sempre uma entidade ficcional com a função de enunciador do texto e de certos paratextos, é sempre uma entidade imanente ao texto, pelo que só se torna cognoscível e caracterizável pelos leitores a partir da efetivação da leitura. Acontece que, muito frequentemente, o autor textual se mantém implícito;

mas, noutros casos, ele pode afirmar explicitamente a sua existência. É o que aqui acontece.

### **3.3.1. Diários não-ficcionais**

Servimo-nos dos exemplos acima apresentados porque são retirados de diários, inserindo-se, portanto, no campo de análise que seleccionámos para este trabalho. E, como já acima dissemos, o universo da literatura diarística de e para crianças, adolescentes e jovens é muito complexo. Como temos dito, o universo dos textos que (arquitextualmente) surgem abarcados pela designação de “diário Juvenil” é muito heterogéneo o que cria, desde logo, uma grande dificuldade com a qual o investigador tem de se deparar. A heterogeneidade manifesta-se, de um modo bem particular, no que à entidade autoral do diário diz respeito.

Olhando o universo de obras designadas “diários juvenis”, propusemos já uma primeira grande divisão, colocando como critério a idade do autor empírico. Esta questão da idade não é anódina. Aguiar e Silva refere-se a ela quando considera que “não é indiferente que este indivíduo empírico e histórico assuma a responsabilidade de um acto de enunciação literária na sua juventude ou na sua idade madura” (Silva, 1993: 221). Efetivamente o conhecimento que o sujeito possa ter das potencialidades do código literário, dos universos criados pela tradição literária e artística e do mundo empírico não pode deixar de influenciar a sua relação com a escrita e a criação literária.

A nossa primeira divisão permitiu-nos identificar dois grandes grupos. O primeiro é referente aos diários de autores (efetivamente) crianças, adolescente ou jovem. Ou seja, o diário é da responsabilidade de sujeitos que nessas idades vão escrevendo as suas vidas, em nome próprio. Naturalmente,

nestes casos, é forte a tendência para o autor-narrador-personagem “escrever-se” no diário. O segundo reporta-se aos diários de um autor adulto que escreve um diário, como se fosse uma criança ou um(a) adolescente/jovem. E, evidentemente, escreve-o destinando-o preferencialmente a um público leitor adolescente ou jovem. Trata-se de uma forma de diário que teremos de classificar – apesar da aparente contrariedade de propriedades genológicas – como diário ficcional.

Assim sendo, o que acontece no âmbito da literatura para a infância e juventude é que temos diários cujo autor empírico ora é um sujeito efetivamente criança, adolescente ou jovem, ora é um sujeito adulto produzindo uma obra preferencialmente destinada a crianças e jovens. Exemplificando rapidamente, voltamos a recordar *O diário de Anne Frank* ou *O diário de Rutka*. Estes são diários escritos por jovens que assinam com o seu nome “civil” os textos que escrevem. Já diários como *O diário de Sofia e C.<sup>a</sup> aos 15 anos* ou *O diário de um Banana* são da autoria de escritores adultos, embora pertençam preferencialmente ao universo da literatura infantojuvenil e nos apresentem um narrador-personagem dessa idade. Numa primeira abordagem deduzida desta separação, poderíamos considerar que, nas obras pertencentes ao primeiro grupo, instaura-se o pacto autobiográfico. Já nas obras pertencentes ao segundo grupo se verificaria a instauração do pacto romanesco ou ficcional.

Mas o processo não nos parece assim tão simples e tão linear. A análise de obras publicadas levar-nos-á a afirmar que efetivamente não o é. Antes, porém, a compreensão desta problemática (que se instaura com a afirmação da existência de diários ficcionais) implica revisitar o conceito de pacto autobiográfico, postulado por Philippe Lejeune (e quase em simultâneo – e nos mesmos moldes – por Béatrice Didier). A definição de pacto biográfico é estabelecida por oposição a pacto romanesco (embora nos pareça que, em língua portuguesa, fosse preferível a designação de pacto ficcional).

Recordando a definição de pacto autobiográfico (cuja explicitação já fizemos quando refletimos acerca da classificação genológica do diário), refira-se que, para Lejeune, este pacto se especifica pela identidade (e identidade – frisa o autor francês – não é apenas semelhança) entre autor, narrador e personagem. O pacto impõe “qu’il y ait identité de *l’auteur*, du *narrateur* et du *personnage*” (Lejeune, 1975, 1996: 15). E, nesta sua obra intitulada *Le pacte autobiographique*, o autor explicita que “L’autobiographie (récit racontant la vie de l’auteur) suppose qu’il y ait *identité de nom* entre l’auteur (tel qu’il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle” (Lejeune, 1975, 1996: 23-24). Lejeune, insistindo neste critério de identidade, apresenta um esquema no qual sintetiza que narrador e personagem são figuras às quais reenvia, no interior do texto, o sujeito de enunciação e o sujeito do enunciado, respetivamente; fora do texto está, continuando a ler o esquema apresentado (Lejeune, 1975, 1996: 39), a “pessoa do autor” que se instituirá como fundamento do conceito de “modelo”, por ser o referente a que se reporta o sujeito da enunciação (o “modelo” é, portanto, uma entidade fora do texto). Finalmente, o “nome do autor” é apresentado na fronteira do texto pelo facto de estar inscrito na capa. Como acima referimos, os problemas adensam-se quando na capa de um diário se sobrepõem dois nomes, referindo duas entidades diferentes reivindicando a autoria da obra.

Apesar de ter usado o símbolo = (“idêntico a”) apenas para caraterizar a relação entre autor, narrador e personagem, e para a relação entre personagem e modelo ter optado pelo símbolo ↔ (“semelhante a”), e não obstante a reflexão acerca da diferença semântica ente “exactitude” e “fidélité”, a verdade é que acabará por definir modelo como “la vie d’un homme «telle qu’elle a été»” (Lejeune, 1975, 1996: 37).

Quando pensamos no diário juvenil, nomeadamente a partir das posições de Lejeune, os problemas maiores a enfrentar para a sua classificação

encontram-se nestes dois “locais”: o **autor**; e o **modelo**. Constatando-se a existência de diários ficcionais, em que se cria um jogo, atrás explicitado com o recurso a *Diário secreto do Pequeno Polegar*, entre o autor empírico e o autor textual, tornando clara a sua não-identidade, o conceito de “modelo” perde toda a sua operacionalidade. Quando o diário passa a ser o registo de uma ficção, a possibilidade de constituir a vida, enquanto realidade cujo percurso se realiza no mundo – designado – real ou empírico, como critério de “verdade” (como “modelo”) não faz qualquer sentido. Não há uma vida prévia para que o relato diarístico possa corresponder a essa vida, tal como ela foi. Ou seja, o conceito de “modelo” perde toda a sua relevância e toda a operacionalidade porque não há um “fora do texto” que possa servir ao leitor como referente para validar (como verdade) aquilo que o narrador-personagem diz de si ao longo das entradas diarísticas. Neste âmbito, importa recordar que a teorização literária reconhece a intransitividade como uma das propriedades do texto literário. Carlos Reis, referindo-se explicitamente aos textos literários narrativos, considera que estes “devem considerar-se intransitivos, no sentido em que se não referem, de forma imediata, a uma realidade que lhes seja exterior” (Reis, 1999: 172). Certas narrativas (nomeadamente em tempos mais recentes da longa história literária) têm problematizado e jogado com este carácter intransitivo dos universos possíveis criados pelo texto literário. Ocorre-nos o exemplo de *Aura*, nomeadamente pela reflexão que levanta acerca do papel do texto como gerador do próprio sujeito. Vem-me à memória a capa de *Aura* da sexta reimpressão pela editora Era, em 2013, (Fuentes, 1962; 2013). Trata-se de um desenho de Juan Carlos Oliver, feito a partir de uma fotografia de Manuel Romero Bolancé. A capa é uma porta de onde sai uma mão (algo lívida), num gesto de quem bate à porta – uma simbiose de jogo macabro, fascinante mistério e simbólico apelo à abertura. A mão que sai do livro/porta não existia antes... ela nasce de dentro do texto ainda fechado. No gesto de quem

bate à porta é já um apelo à abertura; um apelo ao leitor para que entre num mundo que, apesar do efeito de abertura que todo o ato de ler gera, se manterá sempre (auto)fechado. O ambiente dentro da casa e o desenrolar da diegese reiteram essa marca de intransitividade do mundo criado. Recorde-se que nas fotografias do velho general Llorente, a personagem principal, cuja missão era dar forma a essas memórias, encontra-se (descobre-se) a si mesma – “y siempre te encuentras, borrado, perdido, olvidado, pero tú, tú, tú” (Fuentes, 1962; 2013: 58.).

Voltando à nossa reflexão à volta do género diarístico, acresce que, mesmo em casos conhecidos de diários que se apresentam como não-ficcionais, não funciona – porque não pode funcionar – esse conceito de modelo elaborado por Lejeune. Basta recordar o que Wolfgang Raible disse sobre a relação entre a escrita e a vida, salientando que, ao escrevermos, “operamos con los originales que nunca serán concebibles en su plenitud, sino con *modelos* de estos originales. Un modelo, por ejemplo, un mapa frente al original «cuidad» surge a través de la reproducción y a la vez reducción.” (Raible, 1988: 306). Mais do que a uma redução, como é sugerido pela metáfora do mapa, sugerindo uma reprodução em menor escala, o diário impõe uma escrita lacunar. A estrutura do diário instaura uma narração intercalada (Reis, 1998: 105-107 e 253-254), fixando, do constante fluir dos dias, apenas um pequeno número de acontecimentos vividos.

Depois de, assumindo um posicionamento descritivo do fenómeno literário (Cohen, 2001), verificarmos o aparecimento de diários ficcionais, a opção crítica e conscienciosa que parece restar é reconhecer que o pacto autobiográfico se estabelece, no momento da leitura, com o autor textual, mesmo que o leitor saiba que ele é uma ficção. Numa tentativa de clarificar o que temos vindo a expor, vamos olhar criticamente para uma série de diários do universo da literatura infantojuvenil procurando seguir uma ordem que, mais do que possível, possa ser em si mesma clarificadora.

Começemos por recordar os casos dos diários em que o autor empírico assina o diário (e só ele o faz), de modo que se institui o pacto autobiográfico. Os exemplos dos diários da autoria de Anne Frank, Rutka e Zlata, que atrás analisámos, enquadram-se neste âmbito. De igual modo, são diários de autor todos aqueles que se inserem num enorme conjunto de textos escritos por adolescentes e jovens, como os que Lejeune antologicamente recolhe em *Le moi des Demoiselles: enquête sur le journal de jeune fille* (Lejeune, 1993<sup>b</sup>). Também na literatura portuguesa vamos encontrando, embora não sejam muitos, diários publicados cuja autoria é da responsabilidade de adolescentes/jovens. Temos, como exemplo, o *Diário de Filipa. Peças de um puzzle*, no qual a autora – Ana Filipa Batista – vai relatando, numa linguagem própria da sua geração, as suas experiências de vida aos doze anos. Todos estes diários são exemplos claros de “diários de autor”, ou em que há a mesma clareza que encontramos nos diários da literatura, dita, por oposição, para adultos: como sejam os casos dos diários assinados por Miguel Torga ou por José Saramago. Estes não são diários ficcionais e o leitor não os lê como tal.

Mas, mesmo nos casos destes diários não-ficcionais, surgem situações de maior complexidade, como sejam as ocorrências de diários anónimos e de diários assinados com um pseudónimo. Há ainda casos que evidenciam uma forte miscigenação genológica. Vejamos exemplos.

No âmbito da literatura preferencialmente destinada a crianças e jovens, há um interessante diário, como documento humano de grande dramaticidade, cujo título é *Perguntem à Alice. Diário de uma toxicod dependente* (s/a, 1971; 2004). Trata-se de uma obra cuja edição original (sob o título *Go ask Alice*) é de 1971 e que o leitor não pode deixar de reconhecer como relevante intertexto de *A lua de Joana*, de Maria Teresa Maia Gonzalez (1994). Numa “Nota dos editores”, paratexto apresentado no início da obra, afirma-se que “*Perguntem à Alice* é baseado no diário real de

uma adolescente de 15 anos, toxicodependente” (s/a, 1971; 2004: 3). E, na última frase desse pequeno paratexto, como quem justifica o facto de ser “baseado”, acrescenta-se: “nomes, datas, locais e certos eventos foram alterados de acordo com o desejo daqueles a quem dizem respeito” (s/a, 1971; 2004: 3). Estas afirmações provam (visam provar) a relação de identidade da narradora-personagem que se escreve ao longo das várias entradas do diário com uma pessoa realmente existente no mundo empírico (a autora). Mas essa pessoa mantém-se anónima pelo que o leitor nunca poderá validar a “verdade” dos acontecimentos narrados através do recurso ao conhecimento da vida da autora. Por isso, o leitor tem de acreditar nessa identidade, sem dela ter provas. Por paradoxal que seja, parece-nos que o próprio facto de ser um diário anónimo (no qual se omitem possibilidades de reconhecimento da autora, através de estratégias como a não ocorrência dos nomes dos familiares) dá força a essa identificação com um sujeito “fora do texto”. O diário narra-nos uma vivência tão dramática que o leitor compreende e aceita o anonimato, acabando este por funcionar como forte indicador da “autenticidade” do que é narrado e descrito.

Um outro caso relacionado com esta questão do anonimato surge-nos em *O Diário de C\**, da autoria de A. M. Pires Cabral. A opção pelo registo da inicial do nome do sujeito – C\* – visa, naturalmente, garantir o seu anonimato; este, contudo, não se confirmará porque, ainda que uma única vez, o leitor descobre o nome: Casimiro (Cabral, 1995: 44). Recorde-se que o diário, mesmo que possibilitando a criação de relações complexas entre autor, narrador e personagem, se caracteriza, como afirmou Braud, pela escrita da vida a partir de um ponto de vista único (os diários epistolares não denegam esta afirmação, na medida em que cada um dos interlocutores mantém o seu ponto de vista “único”). Este critério é essencial à definição do género. Braud afirma que o diário, mesmo os diários ficcionais, “s’en tien à un point de vue unique, sans lequel, sans doute, un journal n’est plus

identifiable comme tel” (Braud, 2006: 253). Mas o caso de *O Diário de C\** abre interessantes reflexões acerca desta condição. É que esta obra é arquitetada a partir da (suposta) existência de uma Agenda Familiar e Comercial dos Armazéns Grandella para 1914 que, segundo assegura o narrador, pertenceu a um tal C\*. Na verdade, esta obra representa, como assinalou Henriqueta Gonçalves, “uma contestação ao cânone, uma ameaça ao equilíbrio, e uma defesa da diferença” (Gonçalves, 1998: 62). É que, em *O Diário de C\**, o horizonte de expectativas aberto pelo título é derogado porque, afinal, “a obra não é um diário, mas o comentário a uma série de apontamentos registados numa agenda considerada um diário” (Gonçalves, 1998: 64-65). Contudo, não podemos deixar de o salientar, o diário (escrito na agenda) está na obra pelo recurso a citações que o narrador vai fazendo, no respeito pela sequencialidade temporal das entradas breves – muitas vezes, mesmo lacunares – feitas por C\*. E o narrador, reiterando procedimentos de verosimilhança usados em obras do Romantismo, investe na afirmação da existência dessa agenda, chegando mesmo à reprodução de imagens publicitárias aí publicadas (Cabral, 1995: 15).

Não vamos aqui fazer uma leitura profunda desta obra literária (tal leitura poderá o leitor encontrá-la no artigo de Henriqueta Gonçalves acima citado). Interessa-nos, tão só, destacar o peculiar posicionamento do narrador e a sua (também peculiar) relação com o texto diarístico (o texto da Agenda). Trata-se de um “narrador – intermediário” (Gonçalves, 1998: 64-65), pelo que esta é uma narrativa construída a dois níveis. Temos uma obra a duas vozes, dois pontos de vista. Sobre um primeiro discurso de natureza autobiográfica (o de C\*) ergue-se um outro que apresenta e comenta esse primeiro registo, alargando-o e estruturando-o numa história de amor que se pretende exemplar.

Na análise de casos que complexificam a relação entre autor, narrador e personagem, temos ainda de referir a ocorrência de diários assinados com

pseudónimos. A dificuldade em tipificar sistematicamente a pseudonímia é enorme (Reis, 1999: 64) e não deixa de ser curioso que ela ocorra na publicação de diários. Essa ocorrência verifica-se, por exemplo, no *Diário de Beatriz* de Maria Dinis Mineiro. Na contracapa da obra a autora é apresentada: entre outros dados, diz-se a data de nascimento (16 de abril de 1992) e refere-se que é uma jovem que frequenta o 11.º ano. A narradora e personagem (Beatriz) regista no diário experiências de vida ocorridas durante um ano letivo – aquele em que ela frequenta o 9.º. Ela faz esse registo de forma fragmentada em entradas diarísticas que têm a particularidade de não serem datadas – elas apresentam-se numeradas como se fossem pequenos capítulos de uma narrativa. Além disso, é curioso verificar que, nas últimas entradas, a narradora e personagem, tendo começado a pensar na publicação do seu diário, assegura a manutenção da “autenticidade” daquilo que escreveu. Na última entrada regista. “Fui para a praia rever o meu diário até aqui. Pensei em cortar certas partes que, se calhar, não deviam ser publicadas, mas depois comecei a achar que devia ficar como tudo se passou realmente” (Mineiro, 2009:184). E, no último parágrafo, acrescenta: “Tentei mudar o final, mas não consegui. Tentei que ficasse uma coisa fora do normal, com lágrimas e sangue à mistura, mas foi impossível. Teria de mentir e esse não é o meu objetivo” (Mineiro, 2009:184). É claro que ao leitor ocorre a questão de saber as razões do pseudónimo, quando a narradora tão claramente se pronuncia em defesa da verdade. Por pudor? Por necessidade de “outrar-se”? A questão fica em aberto porque não temos pistas suficientes para lhe responder. Em última instância poderemos mesmo interrogar a possibilidade de lermos o nome “Beatriz” como pseudónimo da autora. Apesar da possibilidade se abrir claramente pelo facto de esta (a autora empírica) ser ainda uma jovem, não temos informação suficiente que nos permita garantir plenamente esse estatuto pseudonímico a “Beatriz”.

Há ainda outros casos de fronteira – pela não explicitação do nome do(a) autor(a) na capa do livro. Tomemos como exemplo *O caderno vermelho da rapariga karateca* da autoria de Ana Pessoa, primeira e premiada publicação da autora. Este é um caso em que é muito curioso o jogo entre a “autenticidade” da identidade da narradora-personagem com a autora, por um lado, e a perspectiva da ficcionalização do mundo criado no diário, pressupondo a derrogação dessa identidade, por outro. No título omite-se o nome próprio, substituindo-o por “rapariga karateca” e a narradora-personagem, ao longo do diário, não assume explicitamente o seu nome. Contudo, logo na primeira entrada identifica-se: “Tenho um nome, mas estou farta dele (só na minha turma há mais sete raparigas com o mesmo nome que eu)” (Pessoa, 2012: 9). E, destacando, acrescenta:

Sou a N.

N é a segunda letra do meu nome. (Pessoa, 2012: 9)

Como dissemos, a autora (que assina na capa) é Ana Pessoa. É dada ao leitor uma clara sugestão de que esta narradora-personagem é a autora. Mas não passa de uma sugestão, pelo que a total e clara identificação será sempre abusiva e nunca é explicitamente assumida ao longo do diário. Além disso há a considerar o desfasamento de idades entre a autora empírica que contava (à data da edição) quase trinta anos e a jovem narradora-personagem que nos fala da sua experiência como estudante e como aprendiz de Karaté.

Para terminar esta primeira parte da “lista” (temos estado apenas a referir casos de diários não-ficcionais), vamos ainda olhar para uma belíssima obra de José Fanha, cujo título é *O Diário inventado de um menino já crescido*. No paratexto apresentado na contracapa, o autor (veja-se o recurso à primeira pessoa), depois de assegurar que os diários servem para “guardar a nossa memória”, justifica a génese desta sua obra, afirmando:

Um dia resolvi chamar o menino que já fui à escrita e pedi-lhe para escrever algumas das coisas de que ele ainda se lembra: os colegas, a avó, o pai, as múltiplas e, por vezes, contraditórias aprendizagens de que é feito o nosso crescimento.

E assim nasceu este diário que é um bocadinho verdadeiro e um bocadinho inventado e que foi escrito pelo menino já crescido que sou. (Fanha, 2009: contracapa)

Se o título (muito sugestivo) já cria um forte horizonte de expectativas em relação à classificação genológica da obra, este paratexto clarifica e reforça o seu carácter transgressivo em relação às características típicas do diário. O diário, enquadrando-se nos géneros autobiográficos, visa a escrita sincera (não inventada) da vida do seu autor. Além disso, é uma escrita que se faz (dia a dia) para registar acontecimentos ocorridos há muito pouco tempo. Mas este diário de José Fanha patenteia um claro hibridismo genológico por se tratar de um diário “de menino” escrito já em idade adulta. A miscigenação entre o género memórias e o diário é evidente e tem implicações técnico-compositivas na elaboração da obra. Por exemplo, é um diário sem indicações espaço-temporais, porque o que nele se narra é um conjunto de recordações (perdidas no tempo) de vivências de criança, abordando – numa linguagem carregada de poeticidade (acusando o estilo do poeta adulto) – temas referentes à família, à escola e às professoras, às amigas e às primeiras descobertas do amor. Alves Redol, no paratexto de apresentação de *Constantino. Guardador de vacas e de sonhos*, problematiza a dimensão ficcional da obra, simultaneamente inspirada na vida de um menino “meu vizinho e amigo” do Freixial e recriada pelo escritor que sempre “decanta ou engravida a realidade de que se apossa com amor ou com raiva” (Redol, 1975: 6). O romancista que foi um dos maiores representantes do Neorrealismo em Portugal, conclui que *Constantino* era uma “obra de pura devoção”. O mesmo poderemos dizer deste diário inventado que, recordando amorosamente uma infância ainda não perdida (porque revivida na memória

e na escrita), também é obra de “pura devoção” e de apelo a uma pureza de todo o leitor. Situações narrativas semelhantes têm ocorrido – felizmente – na nossa literatura. O narrador autodiegético que se apresenta no início de *Os piratas* (Pina, 1986) é outra dessas vozes que dá sempre gosto evocar:

Chamo-me Manuel e vivo numa ilha, ou uma ilha vive em mim, não tenho a certeza, uma ilha rodeada de mar e de névoa por todos os lados, principalmente pelo lado de dentro.

Tenho 8 anos. Ou tive 8 anos uma vez. Possivelmente agora sou uma pessoa crescida. Já passou tanto tempo!

Tudo isto é difícil de compreender. Eu próprio não compreendo. Às vezes penso que talvez isto tenha acontecido com outra pessoa, em algum outro sítio. De qualquer modo, eu é que me lembro disto, e por isso deve ter acontecido comigo. Ou então foi tudo um sonho que eu sonhei ou outra pessoa sonhou. (Pina, 1986: 7)

### **3.3.2. Diários ficcionais**

Os casos que acabamos de (brevemente) estudar são reveladores da complexidade do universo diarístico e provam como, muito frequentemente, é ténue a separação entre o diário de autor e o diário ficcional. Efetivamente, referimo-nos mais acima a um segundo grande grupo de diários – os diários ficcionais (aqueles em que não se instaura o pacto autobiográfico, pela impossibilidade de haver identificação entre o autor empírico e o narrador-personagem). Também neste grupo encontramos situações diversas que caminharam de procedimentos que procuram aproximar o diário ficcional do diário de autor (pelo recurso a várias estratégias de verosimilhança) à assunção clara e ostensiva da ficcionalidade (criando, por exemplo, diários de personagens típicas do fantástico infantil). Assim sendo, ao longo da leitura de vários diários juvenis, verificamos que as atitudes autorais variam: de atitudes que visam instaurar um pacto com os leitores no sentido de

reiterar o carácter verosímil do diário, até uma clara assunção da ficcionalidade. Importa realçar que, em termos diacrónicos, o universo de obras publicadas nos permite assinalar este processo de mais acentuada e assumida ficcionalização do diário – facto que não deixará de ter uma relação com os tempos contemporâneos marcados por uma progressiva virtualização, em espaços digitais, das relações sociais e, mais amplamente, da vida.

Antes de falarmos propriamente de alguns diários ficcionais, convém esclarecer que este processo de ficcionalização da escrita autobiográfica tem a sua história e não é tão recente como se poderá pensar a partir de uma abordagem algo rápida e superficial.

Efetivamente, o recurso ao discurso autobiográfico como estratégia narrativa é recorrente em obras românticas. Olhando, muito rapidamente, para o Romantismo português, todos nos recordamos da relevância que adquire o discurso epistolar em obras como *Viagens na minha terra* (a carta de Carlos a Joanhina como epílogo da novela e da viagem) ou, de forma ainda mais marcada, *Amor de perdição* cuja diegese vai sendo alimentada pela troca epistolar entre Simão e Teresa. Mais tarde, também Eça de Queirós (que, segundo alguns posicionamentos perante a periodização literária, é um dos homens da terceira geração romântica) recorrerá ao registo autobiográfico ficcionado em *A correspondência de Fradique Mendes*, personagem retomada (já no século XX) por José Eduardo Agualusa em *Nação crioula*. Na literatura mundial são inúmeros os exemplos. Morton, procurando definir “diário ficcional”, aponta alguns dos mais conhecidos casos:

“The fictive diary is a particular type of first-person narrative about imaginary events. It is congruent with other closely related literary forms such as fictive journaux intimes and fictive autobiographies or memoirs (eg. *Robinson Crusoe*,

Jane Eyre) or first- or third-person narratives which have a diary component (eg. *Portrait of the Artist as a Young Man*).” (Morton, s/d: s/p.)

Enquadrando-se nesta tradição literária que fez do registo autobiográfico das personagens romanescas uma relevante estratégia narrativa, os diários ficcionais foram ganhando importância e, digamos, autonomia, enquanto obras literárias. *Coração* de Edmundo de Amicis, cuja primeira edição é de 1886, é um marco importante nesta história. Escrito num momento histórico crítico, em que se procurava sedimentar a unificação italiana, esta é uma obra híbrida, por incluir um diário ficcionado, cuja responsabilidade autoral é atribuída a Henrique, aluno da terceira classe, e incluir simultaneamente um conjunto de contos (o “conto mensal” é criado como uma prática escolar exemplar). A obra, onde sobressai uma forte intenção didática a par com a defesa do patriotismo, teve grande sucesso e não deixou de ter uma reação curiosa de Antonio José Bolívar Proaño, personagem principal de *O velho que lia romances de amor*. Quando procura encontrar os livros de que gosta, o velho, habitante de El Idilio, não se entusiasma com *Coração* por ser uma história que submete o herói-criança a enormes crueldades. Parece-nos que, de forma algo subliminar, Sepúlveda nos chama a atenção para a adequação das obras ao leitor infantil e nos alerta para os cuidados que devemos ter com determinadas ideologias, porque a literatura nunca é anódica.

Nomeadamente nas últimas décadas do século XX (embora a prática não se esgote nesse tempo, como é evidente), os primeiros diários juvenis ficcionais que tiveram grande sucesso entre nós procuravam instaurar-se como realmente escritos por adolescentes/jovens, à semelhança do sucesso que Sue Townsend obteve com os diários de Adrian Mole. Nesses diários é frequente o autor adulto recorrer a paratextos para justificar a sua posição, e para (em última análise) procurar instaurar um “como se” fosse adolescente

ou jovem, procurando reiteradamente estratégias de verosimilhança. É o caso do *Diário de Sofia e C.<sup>a</sup> (aos 15 anos)*. Referimo-nos à dedicatória que aparece na primeira página do diário (tipografada de modo a criar uma mancha ondulante) e que reza o seguinte: “À Helena, minha filha, e aos seus amigos, meus amigos também, sem os quais eu nunca teria escrito este livro” (Soares, 2009). É notória a intenção de realçar que a experiência vivencial (não a da autora, mas a da sua filha e dos amigos desta) é importante para a escrita do diário. Trata-se de uma clara tentativa de criar não só uma ligação ao real, mas, mais do que isso, criar uma sustentação real para a diegese que se irá desfiando no decorrer dos registos diarísticos.

Por outro lado, Sofia, a narradora-personagem deste diário, instaura desde o início um universo que se demarca da possibilidade de vir a ser identificada no mundo empírico. Na segunda entrada diarística, ela escreve: “Esqueci-me de me apresentar na primeira página. Mas fiz bem. Chamo-me... mas vou inventar um nome falso para mim e para todas as pessoas de que vou falar. Assim serei uma personagem irreconhecível e não vou comprometer ninguém.” (Soares, 2009: 6). E, no parágrafo seguinte, acrescenta: “faz de conta, portanto, que sou a Sofia, que a minha escola é o Colégio Universal. O meu cão será o Pipocas. Só a minha terra permanece Lisboa. Quem me poderá descobrir?” (Soares, 2009: 6).

“Assim serei uma personagem irreconhecível” – afirma Sofia, nome inventado para a personagem narradora do diário. Este processo ficcional, claramente assumido, dá origem a um diário comprometido que não compromete. É um diário comprometido porque a dimensão de alerta acerca de problemas sociais é uma linha muito presente – como veremos. E, por outro lado, não compromete o sujeito que assume a posição de enunciador (diarista) criando uma distância que o pacto ficcional necessariamente estabelece. Este procedimento coloca-nos novamente diante da questão da referencialidade e da autorreferencialidade do texto diarístico, ao mesmo

tempo que nos recorda o desejo de se conhecer e se dar a conhecer. Desejo a que responde uma impossibilidade dolorosamente registada por Torga, ao afirmar: “Que insondável mistério é um ser humano! [...] O que dizemos e o que fazemos pouco ou nada revelam de nós. Por mim falo. Converso, escrevo páginas maciças de confissão, actuo, pareço transparente. E quem um dia quiser saber o que fui, terá de me adivinhar...”. (Torga, 1973:37).

A intenção de Sofia em se ocultar é evidente. Retoricamente, ela pergunta: “Quem me poderá descobrir?”. O faz de conta criado por esta narradora-personagem cria uma situação peculiar e problematizante da natureza do diário, enquanto género autobiográfico. Trata-se de um nome que gera e institui uma situação de anonimato. Mas é também evidente o apelo ao jogo de descoberta e de identificação. A personagem que assim se afirma falará de si, da sua família, dos seus amigos, da vida na sua cidade e no seu país, e procurará criar com o jovem leitor uma profunda relação de empatia.

Temos, portanto, instaurado um jogo de revelação e de ocultação. Mas a contradição é apenas aparente, pois a inicial intenção de fundamentar os acontecimentos narrados no diário na experiência vivencial de um grupo de jovens caminha no sentido de universalizar esses acontecimentos como passíveis de serem vivenciados por qualquer outro grupo de jovens (é isso que Sofia cria – ela relata acontecimentos da sua vida, da vida da sua família e do seu grupo de amigos como podendo ser de qualquer jovem / família / grupo de amigos de Lisboa, ou de qualquer outro lugar). Repare-se que não é seguramente anódina (no que se refere a esta tentativa de universalização da diegese) a escolha do nome da escola: “Colégio Universal”.

Este diário que, em termos de mundo criado se aproxima de outros que vieram a lume na mesma altura (como *Diário secreto de Camila* e *A lua da Joana*, por exemplo), tem a particularidade de apresentar na capa uma

simulação de um autocolante redondo (reenviando o leitor para um sinal de trânsito de proibição), onde se pode ler: “PROIBIDO a professores, pais e outros que tais”. É mais uma estratégia que pretende vincular a posse do diário à sua narradora-personagem. Esta estratégia (como, aliás, já referimos a propósito do *Diário de uma Totó* de Rachel Renée Russell) tem sido usada com bastante recorrência em diários ficcionais preferencialmente destinados a adolescentes. Um outro exemplo bem esclarecedor surge-nos nos paratextos que ilustram a capa de *O meu diário Top Secret. Em digressão pela América*. Simulando um processo de colagem, junto à ilustração da jovem narradora-personagem, surgem avisos como “Pertence-me só a mim, Polly Price” (com uma seta indicando a referida ilustração) e “Por favor, NÃO MEXER!” de tal forma que a referência à autora empírica (Dee Shulman) quase passa despercebida. E, na contracapa, o mecanismo de atribuição do diário a Polly Price, a adolescente que acompanha a mãe numa digressão pela América, é ainda reforçado, por meio de um procedimento semelhante. Aí, lê-se:

Se ~~por~~ por acaso encontrares este diário – **NÃO** o abras. Ele contém informação absolutamente secreta sobre a minha ~~terrível~~ aterradora viagem à América com a mãe mais INACREDITÁVEL do mundo, uma data de actores e duas raparigas ~~particularmente~~ particularmente ~~maldosas~~ más, cujos nomes não direi (um começa por O..... e outro com A....). (Shulman, 2011: contracapa)

Tentamos reproduzir aqui a forma peculiar de edição deste diário (trata-se de mais um caso em que o estilo de escrita e de construção (ilustração) do diário procura reproduzir práticas de escrita íntima que se crê serem normais num diário de adolescente: riscos, colagens, caricaturas...)

Se alguns diários procuram dar relevo ao autor textual (que identificamos com o narrador e a personagem principal) de forma a criar um pacto de verosimilhança com o leitor, outros há que declaram abertamente o

seu estatuto ficcional. Vejamos um exemplo. Em *O diário do Micas*, de Patrícia Reis, aparece-nos um paratexto final (intitulado “Nota”) em que a autora assume a ficcionalidade da obra, ao escrever:

Este livro é uma obra de ficção da responsabilidade da autora e dos filhos da mesma. O busto de José Relvas não existe e nunca foi, portanto, roubado, serviu apenas para a construção desta história. Todas as personagens relacionadas com a Casa dos Patudos, da dona Elsa ao GNR, sem esquecer o senhor conde, são igualmente inventadas. (Reis, 2010: 109)

Em outras obras, a ficcionalidade aparece desde logo plasmada no título, onde a designação “diário” surge associada a personagens do mundo / da tradição ficcional. É o caso evidente de *O diário de um vampiro Banana*, cujo subtítulo é *Porque os Mortos-vivos também se apaixonam*. Algo semelhante acontece com o diário *Olimpo: Diário de uma deusa adolescente*, da autoria da italiana Teresa Buongiorno (1995), e cuja diegese reenvia o leitor para uma série de vivências no Olimpo.

Em *Pequeno lobo. Diário de proezas e aventuras* de Ian Whybrow (ilustração de Tony Ross) temos mais um desses casos em que o narrador-personagem é um “Pequeno Lobo” que se torna diretor da “Academia da Aventura” e que sucessivamente envia cartas aos seus pais (as entradas diarísticas são constituídas por estas cartas). Além de termos a ocorrência de uma personagem típica do imaginário infantil, ela vive uma série de aventuras, o que também aproxima (e muito) este diário do livro de aventuras típico da literatura para crianças. Do livro de aventuras, passamos para o “diário de aventuras”. Um outro exemplo que merece referência pela criatividade e pela qualidade, quer da linguagem quer das ilustrações, é *Diário secreto do Pequeno Polegar*, no qual se reinventa, alarga e repensa a experiência da famosa personagem Polegarzinho (em português), misturando-a com outros famosos contos recolhidos/escritos para crianças.

Acresce que muitos destes diários, que narram (em mundos possíveis mais ou menos fantásticos) as aventuras de jovens personagens (normalmente, adolescentes), têm tido um grande sucesso. Tal sucesso conduziu ao aparecimento de verdadeiras séries de diários (como antes tinham aparecidos séries de aventuras). O *Diário de um Banana*, de Jeff Kinney, vai já no décimo segundo número.

O que podemos dizer, procurando elaborar uma breve síntese, é que a postulação de Lejeune segundo a qual o diário constitui um caso de “antifiction” (Lejeune, 2013: 393-411) se vê derogada pelo efetivo aparecimento de diários ficcionais. Assim sendo, há que reconhecer que são múltiplos os modos de ler e múltiplos são também os contratos (pactos) implícitos que se estabelecem entre o leitor e o texto e, evidentemente, com o autor, reconhecendo estas entidades como fundamentais no âmbito da comunicação literária.

Acontece que aquilo que está em causa não é que o pacto autobiográfico não seja “évidemment un pacte «antifiction»” (Lejeune, 2013: 397). Ele é-o no caso do diário de autor (diário não-ficcional) porque este tipo de diário está vinculado a um dever de sinceridade e principalmente porque, sendo uma prática de escrita aberta ao porvir, “un journal réel est toujours écrit dans l’ignorance de son terme” (Lejeune, 2013: 402). Assim, salvaguardando sempre toda uma série de restrições acima analisadas e a possibilidade, ou a inevitabilidade, de um certo grau de “invenção” associado ao próprio ato de (se) escrever – como afirmou Toonder: “le récit de vie ne se base pas seulement sur la mémoire, mais également sur un composant fictif” (Toonder, 2000: 323) –, reafirmamos que, nestes diários, se instaura um pacto autobiográfico na medida em que o leitor reconhece a identidade entre o autor empírico, o narrador e a personagem do diário.

Mas há um outro tipo de diários ao qual nos temos referido como diários ficcionais. Estes são diários em que se estabelece um duplo pacto: um pacto ficcional e, dentro deste, um pacto autobiográfico. Ou seja, o leitor sabe da não identidade entre o autor empírico, por um lado, e o narrador-personagem, por outro. Ou seja, sabe que lhe estão a propor uma ficção e aceita-o, tal como acontece na leitura de um romance. Assim, ele celebra com estes diários um pacto de ficcionalidade. Mas celebra também um pacto autobiográfico que não se reporta ao autor empírico, mas ao autor textual (o qual, como vimos, “luta” pela afirmação da sua identidade e singularidade). Ao aderir a este pacto autobiográfico, o leitor reconhece e afirma a identidade entre autor textual, narrador e personagem. Podemos esclarecer este ponto com um exemplo: o leitor sabe que a autora que imaginou e criou (inventou) o *Diário de Sofia e C.<sup>a</sup> (aos 15 anos)* é Luísa Ducla Soares (pacto ficcional), mas, sabendo que se trata de um diário, adere tacitamente a um pacto autobiográfico que propõe Sofia como autora textual, narradora e personagem.

Queremos ainda registrar uma última nota que deixaremos em aberto como possibilidade de estudo. Antes de mais recorde-se que a afirmação “Je est un autre” (trata-se de uma expressão que, decalcada de Rimbaud, dá título a uma das obras de Lejeune) tem sido frequentemente citada em estudos sobre a autobiografia e, mais especificamente, na análise de diários. Ela (a afirmação) é, porém, problemática a respeito da ponderação do lugar do outro. Se o eu é outro, que lugar se reserva ao outro, além de si-próprio-como-outro? Por outro lado, o aparecimento de diários ficcionais possibilita uma reinvenção da expressão: o eu do narrador personagem assume-se como um “eu” por oposição ao outro do autor empírico. Neste caso é significativo um episódio narrado no *Diário de um totó* em que o narrador-personagem se encontra com o autor empírico (citaremos essa passagem mais adiante). Temos, então que, nos diários ficcionais, um criador literário (normalmente

adulto) dá corpo e voz a um outro eu. Ele cria um outro (normalmente adolescente ou jovem) que (se) escreve no diário, construindo uma história de vida própria, dada a ler num estilo também ele específico e frequentemente diverso daquele que caracteriza a escrita do autor empírico. Estes dois “eus” entram mesmo em diálogo. Um exemplo curioso e evidente encontramos-lo em *Diário de um Totó*, quando Mário, o narrador-personagem, afirma que foi a uma sessão de autógrafos de Jordi Sierra i Fabra, o autor empírico. Mário regista no seu diário:

O melhor foi que fui ver o Jordi Sierra i Fabra numa sessão de autógrafos à tarde, para que me assinasse os seus últimos livros. É uma pessoa espetacular, supersimpático e bem-disposto. Está sempre a rir e contente, fala como nós e nem sequer parece uma pessoa mais velha. Já é a terceira vez que o vejo (Sierra i Fabra, 2010: s/p.)

Estamos perante um claro processo de metalepse, em que os níveis narrativos se tocam e misturam. Surge-nos a possibilidade de ler esta ficcionalização do eu no diário íntimo como a instauração de processos de configuração, reinventando um termo caro à literatura portuguesa, heterobiográfica. Sabemos que existe a possibilidade de escrever a vida de outro – temos uma biografia (uma hagiografia, se for a vida de um santo); existe também a possibilidade de o sujeito escrever a sua própria vida – temos uma autobiografia. Aqui surge-nos a escrita da vida de um outro “eu” – temos (teremos?), então, uma heterobiografia.

Os diários criados no contexto da literatura para a infância, para leitores preferencialmente adolescentes e juvenis, são da responsabilidade de um sujeito empírico que, pela escrita do diário, cria um outro “eu”, com uma vida e uma forma de expressão muito própria e que se afasta da obra criada pelo autor-adulto. Parece-nos, portanto, possível aproximá-lo do processo de criação de heterónimos. Esta aproximação torna-se mais consistente quando

o leitor se depara com uma série de diários (como acontece em *O Diário de um Banana*) pelo facto de o autor textual, narrador e personagem (no caso, Gregory) construir uma identidade-outra e um estilo muito próprio. O “eu” do diário poderá, então, ser lido como um heterónimo jovem do autor empírico. Este cria a sua permanência (como outro) na Terra do Nunca. Outra possibilidade será lermos estes diários ficcionais da literatura para crianças, adolescentes e jovem à luz da teorização erguida em volta do conceito de autoficção, ou “auto(r)ficção” (Toro, Schlickers e Luengo). Mas isso são caminhos que pensamos poder percorrer em estudos futuros.

De qualquer forma, e muito brevemente, recorde-se que na introdução a um livro intitulado *La obsesión del yo: La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana* (Toro, Schickers e Luengo, 2010), as autoras posicionam a autoficção entre três polos: o da autobiografia, o da novela (narrativa ficcional) e o do relato sem pacto prévio explícito (Toro, Schickers e Luengo, 2010: 8).

### **3.4. O narrador-personagem: (re)configurações do mundo adolescente**

O diário oferece-nos a possibilidade de surpreendermos o drama humano polarizado nas vivências de um indivíduo. Esta afirmação ganha maior acuidade se colocarmos no nosso horizonte a leitura de diários de crianças, adolescentes e jovens, por estas serem fases cruciais do desenvolvimento dos seres humanos. Uma das mais relevantes questões que se coloca (e que temos vindo a analisar) sempre que pensamos a escrita e a leitura de diários reporta-se ao estatuto do indivíduo que escreve e, por conseguinte, à questão da sinceridade, por se tratar de uma escrita autobiográfica. Como afirmou Saramago, no paratexto de abertura do

primeiro volume dos seus *Cadernos de Lanzarote*, “a questão central sempre suscitada por este tipo de escritos é, assim creio, a da sinceridade” (Saramago, 1994: 9). Na verdade, no que ao diário de autor diz respeito, o estatuto da personagem tem merecido a atenção de muitos críticos, sendo reconhecido como um problema de capital importância. O importante estatuto da personagem é, aliás, reconhecido no âmbito geral dos estudos literários e especificamente narratológico. Carlos Reis considera a personagem a “categoria fundamental da narrativa” (Reis, 1999: 360) e, recorrendo às palavras de Philippe Hamon, define-a como sendo “uma unidade difusa de significação, construída progressivamente pela narrativa” (Reis, 1999: 360). Refletindo acerca da personagem no âmbito da escrita diarística, Catherine Dumas afirma que, sendo um “acto fundamental da afirmação de uma pessoa, votado ao insucesso pelo esforço de introspecção que o motivou, o diário é destruidor de toda e qualquer ficção na medida em que destrói a noção de personagem que se dilui no eu.” (Dumas, 1994: 131). Nós, porém, já fomos assinalando que não faz qualquer sentido continuar, hoje, um processo de negação acerca da existência de diários ficcionais, nos quais a construção da personagem é fundamental. Acresce ainda que à afirmação de Catherine Dumas poderemos opor a de muitos diaristas que não deixaram de “sentir” que o eu escrito no diário, pela própria corrosão que a escrita impõe, se vai paulatinamente transformando numa personagem. Dilo lapidarmente Saramago: “um diário é um romance com uma só personagem” (Saramago, 1994: 9). Esta afirmação dilui claramente as fronteiras entre escrita ficcional e escrita autobiográfica. Mas Saramago não está só neste entendimento da relação entre ficção e realidade como sendo compósita. Mário Cláudio di-lo com a mesma assertividade quando, numa entrevista acerca do lançamento de *Tiago Veiga. Uma biografia*, afirma que “todas as biografias [e autobiografias, acrescentamos, nós] são ficção. Todos

os romances têm biografias dentro de si.” (Lagartinho, 2011)<sup>48</sup>. Não vamos aqui discutir essa outra perspectiva (problemática) que se centra na defesa de que a escrita do romance tem sempre o seu quê de (auto)biográfico. Mas chamamos a atenção para uma outra curiosa ideia expressa pelo autor de *Amadeo* e que se reporta à (im)possibilidade de “desinventar” uma vida: “Sou incapaz de desinventar completamente uma vida. Um exercício de desinvenção é algo profundamente desumano e para mim impraticável.” – diz-nos, referindo-se à (sua) impossibilidade de escrever uma vida apenas com, e a partir de, factos exteriores. Realmente, desabafamos nós, pouco compreendem do humano aqueles que só veem factos (e números), só deles falam e só neles pensam. Uma humanidade sem Humanidades é, indiscutivelmente, um mundo empobrecido.

A “transformação” do eu diarístico em personagem é assinalada por outras vozes. Braud (2006) cita um conjunto significativo de diaristas que registam o facto de sentirem, ou verem, o eu escrito no diário transformado numa personagem. Um exemplo dessa referência a vários diaristas de língua francesa encontramos-lo na seguinte passagem:

Le diariste perçoit son existence par le prisme de l’écriture: «Je me voyais et je pensais: Quelle scène de roman![...]» (Green, 4.7.1941); il voit sa vie comme un roman dont il est le héros: «Je suis mon héroïne à moi» (Bashkirtseff, 17.7.1874). Et il se lit dans son texte comme un personnage: «Étrange impression à écrire ceci: comme si cela me projetait dans le rôle d’un “personnage” que je regardais méticuleusement vivre» (Rouzier, 24.7.177). (Braud, 2006: 257)

Deixando a questão relativa à (hipotética) dimensão romanesca inerente ao diário de autor, nós vamos, essencialmente, referir-nos à problemática do

---

<sup>48</sup> A este propósito, queremos registar os primeiros versos de um poema de Rui Tinoco, em que se condensa essa flutuante relação entre o autor e o texto: “o autor é personagem do / seu texto, o seu evangelista. / espalha a palavra, / tornando-a carne, voz que voa / sobre a plateia em plena leitura / interior. é também o próprio / branco da página fecundado / pela sua biografia” (Tinoco, 2016: 19)

narrador-personagem em diários ficcionais preferencialmente destinados a adolescentes e jovens. Fá-lo-emos analisando vários tópicos como a questão da abertura do diário e a sua implicação com a questão do estilo (da escrita). Associaremos esta questão à relevância da ilustração dos/nos diário, o que nos levará a considerar a prevalência de uma comunicação sincrética (junção de comunicação verbal com comunicação icnográfica). O uso destas formas de comunicação levanta questões no que se refere à passagem do texto à obra e à relação com o leitor. E, por fim, impõe-se uma reflexão acerca dos mundos em que o narrador-personagem se posiciona e acerca das formas desse posicionamento – o que nos levará a considerar a sua prefiguração como herói pícaro.

### **3.4.1. A abertura do diário e a questão do estilo: escrita e ilustração do/no diário**

Quando lemos e analisamos diários ficcionais preferencialmente destinados a crianças, adolescentes ou jovens há uma questão que permanece latente e que se reporta à responsabilidade pela representação do mundo infantil ou juvenil. O leitor destes diários depara-se com um discurso (em primeira pessoa, claro) de um narrador-personagem que é criança, adolescente ou jovem. Mas, apesar da sua adesão ao pacto ficcional, não pode deixar de pensar que este narrador-personagem é uma ficção criada por um autor empírico adulto, o qual, necessariamente, projeta a sua visão e a sua perceção (do ser adolescente ou jovem) naquilo que escreve. O que queremos realçar é que, apesar do discurso na primeira pessoa, não nos podemos esquecer que o autor empírico do diário ficcional é um sujeito adulto e que esse facto, como já referimos, constitui uma clara derrogação

do pacto autobiográfico, dado que não se verifica a identidade entre este autor e o narrador que é também a personagem principal – o eu diarístico. Esta diferenciação entre um autor empírico adulto e um narrador-personagem ainda (muito) jovem leva-nos a considerar que estes diários não podem deixar de ser construídos com base nas representações que o adulto faz do sujeito adolescente/jovem, as quais estão, naturalmente, marcadas pela subjetividade.

Neste domínio das concepções que o adulto, mais ou menos explicitamente, apresenta do que é ser adolescente/jovem, é curioso verificar como se equaciona a relação dos narradores (e, simultaneamente, personagens principais da narrativa) com a escrita. Acrescente-se que, por norma, esta relação é referida logo nas entradas iniciais dos diários, constituindo o tema de entrada, uma espécie de pórtico pelo qual se entra na escrita do diário. Por outro lado, também é possível ler esta referência inicial à relação do sujeito com a atividade de escrita (diarística) como sendo um “desbloqueador” da escrita. Isto é, o sujeito que inicia o seu diário e que, de alguma forma, não sabe por onde começar, começa precisamente por refletir sobre a escrita do diário. Ou seja, começa por apresentar justificações acerca do “como” e do “porquê” surge o diário, ao mesmo tempo que enuncia as suas intenções de escrita. Neste discurso de abertura, é também comum a referência ao interesse pela escrita do diário e à expectativa que se alimenta em relação a ele. Philippe Lejeune e Catherine Bogaert, em *Le journal intime: histoire et anthologie* (Lejeune e Bogaert, 2006), abordam esta questão da “abertura” do diário, apresentando exemplos de diversos procedimentos que reiteram as considerações que acabamos de fazer.

Salvo algumas exceções (como é o caso de Mário, em *Diário de um Totó*, que afirma gostar de escrever, acreditando e sonhando que virá a ser um escritor famoso), as personagens adolescentes e juvenis que se escrevem nas páginas dos diários ficcionais costumam começar por evidenciar uma

atitude pejorativa em relação à escrita em geral e, muito mais acentuadamente, em relação à escrita de um diário. Um dos exemplos mais elucidativos podemos retirá-lo do início (na entrada diarística do dia “3 de Outubro”) do *Diário de Sofia e C.* “(aos 15 anos), onde se lê:

Deram-me este diário quando fiz anos. Tive tal desilusão quando o desembulhei que me apeteceu atirá-lo para o caixote do lixo.

Um livro em branco, à espera que eu, que nem para ler tenho paciência, aí escreva a minha vida. Para algum dia qualquer bisbilhoteiro ficar a saber os meus segredos mais íntimos, se apanhar a chave. Era o que faltava! (Soares, 2009: 5)

Pouco adiante, o tom é ainda mais pejorativo: “Abri-o. As suas páginas eram duras de mais para limpar o rabo mas serviam para escrever bilhetinhos... atirei-o para o fundo da gaveta” (Soares, 2009: 5). A valoração depreciativa do objeto “diário” não poderia ser mais evidente.

Apresentemos um outro caso: Greg Heffley, narrador-personagem d’ *O diário de um Banana* (Kinney, 2009), começa por fazer uma série de esclarecimentos sobre a escrita do diário (ao qual chama “livro de memórias”). Esta referência evidencia um posicionamento em relação ao prestígio literário e social de diversas tipologias textuais, jogando particularmente com a valoração positiva do género “memórias”:

Antes de mais deixem-me esclarecer uma coisa: Isto é um LIVRO DE MEMÓRIAS; não é um diário. Eu sei que é isso que diz na capa, mas quando a Mãe saiu para comprar isto, eu pedi-lhe ESPECIFICAMENTE que me trouxesse um que não dissesse “diário”.

Boa. Só me faltava agora que um palerma me apanhe por aí com este livro e fique com uma ideia errada. (Kinney, 2009: 7)

A ilustração que se segue (um miúdo grandalhão a dar um murro ao narrador e a chamar-lhe “MARICAS!”) explicita comicadamente a “ideia errada” com que podem ficar ao saberem que ele escreve um diário. Não

deixa de ser curioso referirmos que nunca, como hoje, houve um tão grande número de leitores interessados em diários de autor ou (nomeadamente, leitores adolescentes/jovens) em diários ficcionais. Como salientou Lipovetsky (em *A era do vazio*), vivemos uma era do culto do eu, que se traduz num aumento muito significativo de publicação de obras autobiográficas, mas continuamos a considerar que a escrita de um diário é uma atividade menor, quando não menorizante. Acresce ainda, como evidenciou Teresa Mergulhão, que “há aqui uma profunda ironia, associada a um mecanismo de denegação, que lhe vem do facto paradoxal de se usar o Diário para se refutar precisamente a sua utilização” (Mergulhão, 2008: 225). A esta observação podemos acrescentar, refletindo acerca da perceção que os sujeitos apresentam relativamente à escrita do diário, que, ao longo a escrita, a visão pejorativa se vai atenuando e, nas páginas finais (últimas entradas), encontramos registos que manifestam uma atitude bem menos negativa em relação ao diário. Até a jovem Sofia termina dizendo: “Esta é a última página do diário. Acho que ninguém irá oferecer-me outro. Nem eu vou comprá-lo. Aprendi com ele a pensar em mim e nos outros, quase por obrigação. Está aprendido.” (Soares, 2009: 111).

Acerca das práticas de abertura do diário ficcional, há ainda a realçar a reiteração dos acontecimentos narrativos que visam justificar a escrita do diário. Muito frequentemente, esta escrita é sugerida, ou mesmo imposta, pela mãe do narrador adolescente. Estes diaristas ficcionais confirmam, assim, um tradicional processo de prática da escrita diarística que é descrito e analisado por Philippe Lejeune em *Le moi des Demoiselles* (1993), quando salienta o fulcral papel desempenhado pela mãe não só como impulsionadora do início da escrita diarística, como também na manutenção dessa prática.

Voltando ao texto diarístico de Greg Heffley:

Outra coisa que quero esclarecer desde já é que isto foi ideia da MÃE, não minha.

Mas se ela pensa que eu vou escrever aqui os meus “sentimentos” ou algo do género, está louca. Por isso não esperem que eu me ponha aqui com “Querido Diário” isto e “Querido Diário” aquilo. (Kinney, 2007: 7).

Este tipo de valoração do diário é, de igual forma, apresentado e explorado em *Diário de uma Totó* (Russell, 2010: 4-9), onde, durante cinco páginas, a personagem descreve o “traumático” acontecimento que foi receber de sua mãe um diário, quando desesperadamente esperava receber um telemóvel.

Os casos aqui apresentados, e outros que nos escusamos de trazer para este estudo, evidenciam claramente a reiteração da atitude do narrador-personagem em relação à escrita de um diário. Trata-se, como se exemplificou, de uma valoração pejorativa de uma escrita que muitas vezes aparece como sugestão ou imposição do adulto.

O narrador-personagem de *Diário de um Totó*, Mário, é, como acima foi dito, um caso de adolescente que afirma o seu prazer em escrever, tendo, portanto, uma relação diferente com o diário. Mas Mário vê-se confrontado com um outro problema e dá-lhe voz: o problema do estilo. Este problema que ele coloca, e que Starobinski (1970) analisou numa reflexão acerca das *Confissões* de Rousseau, é indiscutivelmente relevante e releva da necessidade de ser sincero, não só no que diz/escreve, mas na forma como o faz: a revelação não ocorre apenas pelo que se diz, mas igualmente pela forma como se diz, porque, em verdade, toda a revelação é cerimonial. A escrita diarística, visando a (auto)revelação do eu que (se) escreve, cria uma ponte entre estes dois «eus» (Miroux, 2009: 8). É a escrita que se ergue não só como meio de expressão de si, mas, numa função verdadeiramente sacramental (e sacral) como elo de união e como acontecimento epifânico.

Colocando-se a questão (graficamente destacada) “Como vou escrever um diário?”, explicita o seu dilema: “Se escrever como falo, está tudo lixado

(já perceberam o que quero dizer?). Mas se escrever a pensar que um dia isto vai iluminar a mente de alguém daqui a cem anos... ainda pior” (Sierra i Fabra, 2010: s/p. - entrada do dia 1 de janeiro). Há, sem dúvida, um desafio estilístico neste jogo entre escrever numa linguagem que seja verosímil (que o leitor reconheça como própria de um adolescente) ou numa linguagem que manifeste preocupações com a literariedade do texto. Diga-se, de passagem, que em alguns diários ficcionais a voz do adulto (autor empírico) não deixa de ser, aqui e ali, perceptível, invadindo o discurso do sujeito adolescente. É um problema já assinalado, em outra altura, por José António Gomes, a propósito da personagem feminina de *Úrsula, A Maior* (de Alice Vieira), quando fez notar que “há, aqui e acolá, um exagero na auto-ironia da narradora, a qual, se pensada em função de uma jovem de catorze anos, raia, por vezes, a inverosimilhança” (Gomes, 1991: 97). É claro que a verosimilhança da voz narrativa é fundamental não só para a construção da personagem e dos seus discursos como também para a adesão do leitor à personagem e às suas formas de ser, estar e dizer.

Encontrar a linguagem adequada, o estilo certo, é problema que parece estar na génese da moderna escrita autobiográfica. Rousseau, fundador deste aspeto da modernidade, escreveu um prefácio longo para as suas *Confessions*, em que a questão do estilo é central. Ele busca um estilo novo, para um projeto novo, sem precedentes na história (como ele afirma... exageradamente). Mas acaba por referir a necessidade de não ter um estilo, mas fazer com que o estilo “obedeça” às contingências e às emoções do momento de enunciação e do acontecimento evocado. É claro que entre o estilo do célebre escritor francês do século XVIII e o estilo dos diários juvenis contemporâneos vai uma distância abissal. Estes diários caracterizam-se por uma expressão leve, próxima da oralidade, manifestando uma sintaxe simples. É a confirmação do diário como uma prática de escrita espontânea,

livre, sem a pressão trazida pelas preocupações literárias. Ao refletir acerca desta questão do estilo, Philippe Lejeune faz notar que a falta de pontuação adequada é recorrente nos diários (originais) das jovens e que esta falta “obriga” a uma leitura rápida que se assemelha ao ouvir e postula que:

le journal est à la place de la lettre, et la lettre à la place de la conversation. Aux autres on parle; quand ils ne sont plus là on leur écrit; quand on n’a plus personne à qui écrire on s’écrit à soi-même, et c’est ça le journal. Il peut garder trace de cette longue dérive depuis l’oral. (Lejeune, 1993<sup>b</sup>: 69)

Mas há uma outra propriedade que concorre para a leveza da expressão do diário. É que o texto diarístico vem (costuma vir) acompanhado de outras formas de expressão, como o desenho e a colagem.

Os diários, nomeadamente os que foram/são escritos por crianças, adolescentes ou jovens e os que preferencialmente se destinam a estes públicos, manifestam uma particularidade muito grande que se prende com o facto de conjugarem a expressão verbal com outras formas de comunicação. Daí falarmos do diário como um objeto comunicativo sincrético. Poderíamos, portanto, dizer que se reinventa, e duplamente se nega, o valor semântico do adjetivo “infantil”, cuja etimologia, como se sabe, reenvia para “aquele que não fala”<sup>49</sup>. Esta reinvenção que o diário opera ergue-se a dois níveis complementares na medida em que o diário “fala” duplamente: pela palavra escrita e pelo desenho/grafismo da página escrita. Lejeune e Bogaert dão particular ênfase ao facto de cada página se constituir como um traço específico, fazendo do diário “une série de traces” (Lejeune e Bogaert 2006: 24) que, multiformemente, procuram registar a autenticidade do momento. Eles apresentam provas da especificidade de cada página pelo cuidado que tiveram em apresentar uma série de

---

<sup>49</sup> O termo «infância» vem do latim *infantia* que “significava na origem «incapacidade de falar» e foi depois empregue para designar o período de vida até aos sete anos de idade” (Ferreira, 2010: 142-143).

reproduções de páginas diarísticas manuscritas. Em *O diário de Zlata*, por exemplo, também são reproduzidas páginas originais (manuscritas). Nestes casos vemos bem a diferença entre a página manuscrita (viva, carregada de pormenores) e a página editada e impressa. Os diários ficcionais têm procurado trazer ao leitor essa riqueza própria do manuscrito. *O meu diário Top Secret. Em digressão pela América* (Shulman, 2011) é muito rico neste aspeto, estando editado com um tipo de letra que se assemelha ao manuscrito, não respeitando a linearidade da escrita (surtem breves notas espalhadas pelas páginas), sendo profusamente ilustrado, com a inclusão de desenhos e símbolos, colagem de objetos e fotografias.

Entrando dentro do universo da literatura para a infância, universo em que a ilustração se constitui como um outro código da comunicação (estética) com a criança-leitora, o carácter sincrético da escrita diarística acentua-se. O diário aproxima-se do álbum. Lartitegui explicita que “un álbum consta generalmente de un texto o guion implícito y un desarrollo secuenciado de imágenes. Son dos discursos contrapuestos, palabra e imagen, para generar un tercero que es el propio álbum” (Lartitegui, 2007: 658).

A leitura de diários publicados nas últimas décadas (nomeadamente no que aos diários ficcionais diz respeito) não deixa dúvidas acerca do recurso muito sistemático a um tipo de ilustração que se aproxima do *cartoon*. Trata-se de uma ilustração de fácil execução e que se aproxima do traço típico que as crianças/adolescentes produzem (Lartitegui, 2007: 658). Este simplismo de expressão gera uma fácil identificação com o público visado. Por outro lado, explora uma série de situações humorísticas. Mas não deixa de ser problemático o facto de a sua reiteração, a par das situações narrativas também elas de um humor fácil e “corrente”, não promover o estímulo da “tensão comunicante”<sup>50</sup> próprio da grande literatura. Como refere a autora

---

<sup>50</sup> É uma expressão usada por Cirlot (1958), em *Diccionario de símbolos*.

citada, dando relevância a uma verdade que, por evidente, corre o risco de ser desvalorizada como sendo uma verdade à *La Palice*, “una obra estética debe perseguir un fin estético” (Lartitegui, 2007: 658). Esta primordial intenção estética da obra literária define-se pela criação de

un espacio abierto para la reinterpretación personal de la existencia donde quedemos implicados en nuestra doble dimensión emocional e intelectual al mismo tiempo. Una obra de arte nos hace vibrar en tanto que provoca una conexión entre la vida y lo vivido, entre lo eterno y lo fugaz, como una pieza cuando encaja en su mecanismo. (Lartitegui, 2007: 658)

Em termos estilísticos, o diário ficcional instaura uma narração scriptovisual, possibilitando uma leitura mais rápida e menos exigente. A presença dos cartoons é também uma forma de representar iconicamente a realidade. Ou seja, uma forma supletiva de comunicação; uma forma de vencer a restrição da palavra, dando a realidade não numa representação (tendencialmente) realista, mas apresentando-a transfigurada por um olhar criativo e singular.

Uma outra questão é que a representação do sujeito em forma de cartoon instaura um tipo de representação que se caracteriza pela impessoalidade. Esta representação impessoalizada é geradora das possibilidades de universalização da personagem (do narrador-personagem) que assim se vê representado.

Mas podemos ir mais além nesta análise do uso de uma ilustração minimalista, que liberta o sujeito representado do peso de uma identidade que o rosto sempre transporta. Lipovetsky, em *A era do vazio*, refere como marca do individualismo pós-moderno a “dessubstancialização do corpo” (Lipovetsky, 1989: 60). Segundo ele, na contemporaneidade, “o real pesado desaparece, e é a dessubstancialização, última figura da desterritorialização, que condena a pós-modernidade.” (Lipovetsky, 1989: 53). Esta

despersonalização gera uma distanciação em relação ao eu sofredor. “O autor do diário íntimo despersonaliza portanto o seu eu; transforma-o num objeto indolor.” (Dumas, 1994: 129). O diário, que à partida deveria ser um meio de preservação do eu, surge como um artefacto onde se manifesta a dissolução (ontológica, epistemológica, social, formal, ...) do eu. A escrita do diário instaura-se, assim, como um vórtice de desintegração do eu. Devido à “exigência fragmentária”<sup>51</sup> desta escrita, o eu desconstrói-se, dispersa-se, indetermina-se, despersonaliza-se, construindo um texto de natureza paratática, antiorgânica, aberta e disjuntiva e destruindo a possibilidade de acesso a um sentido plenipotenciário. De toda a forma, convém não perder do horizonte que preside à escrita do diário o objetivo de se autoconhecer. Mas, na sequência do acima dito, o que nos fica é uma constante “flutuação do eu”, que sempre nos reconduz à problemática da inexplicabilidade de si (por si mesmo).

O tipo de comunicação sincrética que o diário ficcional preferencialmente destinado à infância e juventude instaura, amalgamando diversas formas de expressão, é um recurso importante no âmbito dos paratextos – a começar pela elaboração da capa da obra. Trata-se de uma elaboração muito significativa na passagem do texto à obra (processo com implicações nos mecanismos de revisão e edição do texto, como atrás dissemos a respeito do *Diário de Anne Frank*, por exemplo).

Muitas das capas destes diários ficcionais incluem pequenos paratextos (constituídos por texto e ilustração) que visam a promoção editorial da obra. Frequentemente fazem-no chamando a atenção para o facto de ser uma obra exclusivamente destinada a (mentes) jovens, instituindo uma relação de proximidade com o leitor preferencial. Em *O diário do Manzarra* (diário cujo texto é da responsabilidade de Sérgio Fernandes e com ilustração de

---

<sup>51</sup> A expressão é de Maurice Blanchot (Blanchot, 1980: 99).

Chico Bolila), na parte superior da capa, há um grafismo que faz recordar o sinal de trânsito proibido, com o seguinte texto: “Interdito a maiores de 18 anos! Pode chocar mentes arcaicas” (Fernandes, 2010). Na capa d’ *O diário de um Banana* – 4.º volume (Kinney, 2011), surge a seguinte pequena frase (como que colada sobre a capa): “O Banana é de partir a rir”. Na capa do diário intitulado *Meu querido cromo* (Benton, 2011), acrescenta-se a frase: “O diário da Jamie, a rapariga mais divertida do mundo!”. Em *Diário de um cromo* (Meres, 2011), aparece destacada a opinião de Harry Hill: “Cenas hilariantes”. Poderíamos continuar, mas pensamos que estes exemplos são suficientes para assinalarmos uma prática reiterada de uso de paratextos com fins claramente editoriais. Estes paratextos reforçam uma específica relação com o leitor adolescente ou jovem. Estas pequenas mensagens, de carácter paratextual, enquadram-se no âmbito de estratégias editoriais que visam a promoção da obra, a qual, como se vê, não acontece pela valorização da sua qualidade literária, mas por ser engraçada (ou mesmo, cómica) e, como tal, por apresentar um olhar humorístico sobre os clichés da vida adolescente, num estilo direto e fácil.

Antes de terminarmos, e porque temos estado a falar do sempre complexo problema da comunicação literária, queremos refletir brevemente acerca da relevância concedida à comunicação no discurso dos narradores (e personagens) dos diários ficcionais que pertencem ao universo da literatura infantojuvenil. É que a comunicação ergue-se como um tema inultrapassável. Para estes adolescentes/jovens, a comunicação, nomeadamente através dos novos meios tecnológicos, é vital. É preciso comunicar... a comunicação a todo o preço! Assim, o discurso destes adolescentes/jovens diaristas não só se alinha, como também se torna uma clara manifestação da “utopia da comunicação” que se vem afirmando desde o fim da Segunda Grande Guerra (Breton, 1992; Freixo, 2006).

Reiterando a tendência para a criação e apresentação de clichés através dos quais se manifesta, e se pretende instaurar, uma visão estereotipada da adolescência, os vários diários aqui em análise apresentam um núcleo de tópicos que vão sendo “trabalhados”, também eles, de forma bastante repetitiva. De entre eles, um dos mais produtivos é seguramente o que explora a dependência que os adolescentes/jovens manifestam em relação aos novos meios de comunicação – nomeadamente em relação ao telemóvel.

Em *O diário de uma Tóto*, o desejo de possuir um telemóvel de última geração constitui o tema central da primeira e longa entrada diarística. Depois de demonstrar o seu profundo desespero porque a mãe lhe ofereceu um diário em vez de um telemóvel, a narradora declara: “Preciso sim de poder «comunicar» os meus «pensamentos e sentimentos» às minhas amigas através do meu próprio telemóvel.” (Russell, 2010: 9). Esta narradora-personagem dá uma enorme importância ao acesso aos novos meios de comunicação, narrando episódios em que se sente conflagrada, junto das colegas, por não ter telemóvel e, depois, por ter um tão “horroroso” que não quer mostrar a ninguém. Episódios deste género (que ocorrem com leves variações em outros diários) manifestam que o acesso às novas tecnologias da comunicação é sentido como condição *sine qua non* para a integração grupal.

Entre outros aspetos que neste momento não analisaremos, está aqui em causa a hipervalorização da comunicação, a propósito da qual vale a pena recordar a *Era do vazio* de Lipovetsky e o seu postulado, segundo o qual a comunicação pela comunicação é o critério fundamental a considerar na definição do narcisismo que caracteriza a sociedade pós-moderna. Neste Ensaio sobre o individualismo contemporâneo, o autor afirma:

É isto precisamente o narcisismo, a expressão a todo o custo, o primado do acto de comunicação sobre a natureza do que é comunicado, a indiferença pelos conteúdos,

a reabsorção lúdica do sentido, a comunicação sem finalidade nem público, o destinador tornado o seu principal destinatário. (Lipovetsky, 1989: 16)

E conclui: “Comunicar por comunicar, exprimir-se sem outro objectivo além de se exprimir e ser registado por um micropúblico, o narcisismo revela aqui como noutros lugares a sua convivência com a dessubstancialização pós-moderna, com a lógica do vazio.” (Lipovetsky, 1989: 16). Na verdade, estes jovens heróis que se escrevem nos diários que temos vindo a estudar parecem querer dar corpo à “utopia da comunicação” (Breton, 1992; Freixo, 2006). Eles sonham com a utópica transformação em sujeitos transparentes que se encontram em constante comunicação. É claro que também quanto a este aspeto a escrita do diário levanta ambiguidades que não podem ser escamoteadas: os sujeitos que se escrevem no diário pretendem alcançar um estágio de comunicação «total» (de si), mas escrevem precisamente um diário – o que significa que se socorrem de um modelo textual simultânea e paradoxalmente propenso à revelação e à ocultação dos segredos do eu. Mas, também neste ponto, os tempos atuais têm trazido alterações muito significativas, e cuja manifestação mais visível se encontra na proliferação e na massiva adesão a redes sociais on-line. Se a primeira e primordial função do diário foi a produção de registos escritos que se pretendiam pessoais e intransmissíveis, hoje os sujeitos humanos parecem experimentar uma sede insaciável de se mostrarem, de falarem de si a um número hipoteticamente interminável de pessoas-ouvintes (nem sempre interlocutores). Vivemos um tempo da digitalização do eu, dos seus modos de vida e dos seus mundos. Esta questão relaciona-se claramente com o processo de mundialização dos universos diarísticos, a que nos referiremos mais adiante. Para já, realçamos que a escrita diarística se tem reconfigurado em novos *media*. O diário, antes guardado num caderno secreto é hoje publicado em suportes digitais.

É inegável que os jovens de hoje têm uma relação diferente com a intimidade. Aliás, em abono da verdade, teremos que reconhecer que esta mudança é transversal a todas as faixas etárias das sociedades ocidentais e, provavelmente, começa também a sê-lo para todas as outras. Também aqui a mundialização é uma realidade que importa pensar e problematizar. O papel dos novos meios de comunicação não deixa de manifestar a sua capacidade para alterar as relações que cada um tem consigo e com os outros (sempre assim foi, aliás). O aumento de blogues (e de outras formas de escrita em suportes digitais) é uma das realidades facilmente perceptível e que pode ser entendida como uma das faces mais visíveis desta nova relação com a intimidade. Estas práticas de escrita em suportes digitais (de acesso a um número infinito de potenciais leitores) têm criado novas formas de expressão que inevitavelmente se relacionam com a escrita diarística, englobando-se, mais amplamente, no universo dos textos autobiográficos.

De qualquer modo, gostaríamos de destacar que, em Portugal, não está feito um estudo desenvolvido sobre as práticas de escrita diarística entre os nossos jovens, como se fez, por exemplo, em França, principalmente graças à persistência de Philippe Lejeune. Mas, empiricamente, acreditamos que um número significativo de adolescentes e jovens portugueses experimentam a escrita diarística. Reconhece-se que a escrita do diário (ou pelo menos a tentativa de escrita de um diário) é típica da idade adolescente/juvenil. Sabe-se que esta teve particular implementação no mundo protestante, onde esta escrita correspondia a uma exigência de disciplina, de autocontrolo e de permanente autoanálise ético-moral. Hoje, nomeadamente graças às novas possibilidades de escrita virtual, a prática de escrita num blogue ou em outros locais digitais tem aumentado. Mesmo mudando-se os meios e as formas de comunicação, parece que o diário se mantém como um género de texto que responde, muito abertamente, às necessidades dos jovens, porque, enfim, nada pode destruir a relação placentária dos sujeitos humanos com a palavra.

### **3.4.2. O narrador-personagem do diário: de herói comprometido à prefiguração do pícaro, passando pelo humor**

Procurando olhar para o conjunto de diários ficcionais que fomos lendo, há uma outra categorização que se nos afigura relevante. Trata-se de evidenciar uma contínua e, na verdade, profunda transformação que se operou essencialmente a nível da construção do narrador-personagem. É uma passagem de sujeitos que dão voz (e que metaforicamente corporizam) a problemas típicos da adolescência, procurando resolvê-los dentro de um quadro verosímil, a sujeitos disfóricos que transformam as situações problemáticas da adolescência em situações humorísticas. É, portanto, uma transformação de narradores diarísticos empenhados e comprometidos a narradores humorísticos. Em suma, a passagem de um narrador-personagem herói (mesmo que trágico) a um pícaro (ainda que tenhamos de explicar e matizar esta atribuição de características próprias ao herói pícaro).

Consideramos a existência de uma linha aberta por *Coração* (Amicis, 1998) e depois reinventada pela séria diarística criada por Sue Townsend (os diários de Adrian Mole). Esta reinvenção reside no facto de o discurso presente nestes diários atenuar o tom didático e privilegiar o discurso adolescente/juvenil, marcado pelo tom irónico, revelador de um olhar “alternativo” em relação ao mundo do adulto. Esta é uma linha de diários que, identificando problemas pessoais, familiares e sociais, lhe conferem relevância no sentido de criarem pressão para que esses problemas possam ser resolvidos. Deste modo, eles manifestam uma intenção profilática, no sentido de apontarem orientações (de vida) ao jovem leitor. É nesta linha que se enquadram alguns dos mais conhecidos diários ficcionais da literatura portuguesa, escritos nas décadas finais do século passado.

Há quatro diários juvenis de autoras portuguesas, publicados nesses finais do século passado, que se constituem como um núcleo bem significativo deste tipo de publicações onde predomina o compromisso com uma dimensão educativa (curiosamente as suas autoras sempre estiveram muito ligadas à área da educação). Referimo-nos a *Diário de Sofia e C.<sup>a</sup> (aos 15 anos)*; *A lua de Joana*; *Diário secreto de Camila* e *Diário cruzado de João e Joana* (já, em páginas anteriores, fomos fazendo referência a estes quatro diários). Eles patenteiam uma perspectiva da escrita diarística, marcada por um percurso que vai do intimismo à escrita comprometida. A leitura destes textos permite facilmente compreender a intenção pedagógica que os atravessa. Neles a voz do adulto educador/autor – que se instaura como uma voz cívica – surge sob a voz do narrador-personagem juvenil. Por exemplo, a narrativa construída em *A lua de Joana* e a(s) história(s) de alguns amigos de Sofia, tal como nos é relatada no *Diário de Sofia e C.<sup>a</sup> (aos 15 anos)*, constituem protótipos desta literatura que se preocupa em tratar temas considerados socialmente relevantes para a educação dos jovens, como sejam o uso de drogas, o abuso de álcool, a violência doméstica, o divórcio, ... No diário da autoria de Luísa Ducla Soares surge inclusivamente uma lista de números de telefone para aconselhamento e apoio a jovens em diversas situações de risco (Soares, 2009: 14).

Já antes referimos que os sujeitos que se escrevem nos diários juvenis aqui em análise tendem a manifestar uma clara depreciação da escrita (com a qual mantêm uma relação conflituosa). Por outro lado, estas narrativas colocam estes sujeitos perante situações problemáticas (vividas na primeira pessoa ou referidas a partir de vivências de amigos). Temos de ter presente o contexto histórico em que estas obras vieram a lume. Elas relevam de uma preocupação com a educação daquela que foi a primeira geração jovem no pós-25 de Abril. Dada uma maior liberdade de costumes, por um lado, e por outro, assumindo a sociedade (e a literatura) um papel ativo, parecia

(pareceu) ser necessária a publicação de obras que, agradando aos jovens, lhes mostrassem modelos de conduta e os alertassem para os “novos” perigos. Evocando a voz íntima dos sujeitos adolescentes (nesta fase reitera-se a predominância de vozes femininas), procura-se um efeito educativo e simultaneamente catártico em relação aos problemas juvenis. Podemos, mais uma vez, verificar que a escrita do diário funciona como um exutório (Teixeira, 2008). Ao escrever, o sujeito adolescente/juvenil liberta-se dos seus dramas e das suas angústias. Assim, o diário, além de confidente, é um “escape” – escrever no diário instaura um processo de libertação de situações vivenciais potencialmente dramáticas. Pelo que dissemos, temos de concluir que estas narrativas diarísticas se aproximam fortemente de “narrativas de aprendizagem”.

Hoje continuam a ser inventados e publicados diários ficcionais para adolescentes e jovens que manifestam uma essencial preocupação com questões educativas/formativas. Alguns deles fazem-no de forma muito explícita, pelo que o seu estilo se torna algo árido, nesse esforço de serem leituras orientadas pela prevalência de uma dimensão didática. É o que acontece com uma série de diários escritos por Gemma Lienas, como é *O diário vermelho de Carlota* (Lienas, 2005), que aborda questões relativas à sexualidade; mas há outros diários, de outras cores: violeta, amarelo, azul. Neste *diário vermelho*, a estrutura diarística funciona como suporte à transmissão de uma grande série de informações consideradas úteis para os jovens. Por exemplo, numa das entradas, faz-se a apresentação de estatísticas sobre gravidezes indesejadas (p. 146); depois desses dados, apresenta-se uma longa explicação acerca de métodos contraceptivos.

Outros diários conseguem articular as preocupações humanistas e educativas (porque a literatura nunca é anódina – e convencer-se do contrário pode ser um ato de perigosa inocência), com uma dimensão estético-literária muito bem conseguida. Queremos destacar, aqui, um livro intitulado *Diário*

*de um migrante* de Maria Inês Almeida e ilustrado por Ana Sofia Gonçalves. Repleto de uma enorme sensibilidade a um dos maiores dramas que a humanidade está a enfrentar, a questão dos refugiados que procuram a Europa, este diário enche-nos de metáforas (também metáforas visuais) que apelam a uma compreensão profunda da vida e do drama do “outro”. Ao mesmo tempo, ele desconstrói algumas das convenções acerca da nossa categorização do mundo e acerca das características genológicas do diário. Uma dessas desconstruções – pela qual se constrói a perceção de um tempo longo, de um sofrimento que vai para além do habitual – é o registo dos dias que iniciando (naturalmente) no “dia 1” só termina no “dia 86”, com a frase “E só quem tem amor sabe dar algo ao mundo” (Almeida, 2016: s/p.).

Bem diferente é o caso de alguns dos grandes sucessos editoriais de hoje. Efetivamente, o grande sucesso de vendas conseguido por diários juvenis como *O diário de um Banana* está a originar um fenómeno de reiteração desse modelo de obra diarística. Tal fenómeno evidencia-se, antes de mais, pelo elevado número de publicações deste género que tem aparecido no mercado editorial, praticamente em todo o mundo. Num aparte, convém dizermos que este fenómeno tem suscitado sérias reflexões (Lluch, 2007<sup>a</sup>; Luch, 2007<sup>b</sup>) que, para o campo que estamos a analisar, são muito relevantes. Nestes diários, o leitor depara-se com um tipo de narrador-personagem que sistematicamente se apresenta de forma pejorativa. Globalmente, poderíamos considerar que se trata de “sujeitos em crise”, na relação consigo mesmo, com os outros e com o mundo.

Em *O diário da Friki*, a narradora-personagem apresenta-se: “Sou a Lia Abelha (embora oficialmente me chame Natália. Se bem que a minha avó me chama Nata, porque para ela sou a coisa mais doce e deliciosa do mundo).” (Cammany, 2014: 6). E, logo de seguida, acrescenta: “Chamam-me Friki desde pequena pela minha capacidade ~~infinita~~ enorme de me meter em sarilhos...” (sic). Esta breve descrição confirma a informação que consta

na capa do diário, onde se vê um desenho de uma menina sentada (mal equilibrada) numa pilha de livros. Ao lado, entre parêntesis, a frase: “(desastre ao quadrado!)”.

Este pertence a um conjunto de diários (já antes referimos vários outros) marcados pelo carácter disfórico do narrador-personagem, o qual vive num mundo que poderíamos, muito simplesmente, considerar normal para um adolescente das sociedades ocidentais hodiernas – um mundo de uma entediante normalidade, claro. Repare-se que o que acontece com a série *O diário de um Banana* é, em muitos aspetos, reduplicado/recriado em obras como *O diário de um Vampiro Banana*, ou *Diário de uma Totó*, ou *Diário de um Totó*, ou ainda *Diário de uma Tansa*. A primeira e mais evidente reiteração verifica-se no nome (epíteto) dos narradores-personagens. Repare-se que, sistematicamente, no título destes diários, o nome próprio das personagens é preterido em função de um epíteto, assumido pelo próprio narrador-personagem. O mais curioso é que esse epíteto procura sintetizar o carácter disfórico da caracterização (autocaracterização) destes sujeitos ficcionais adolescentes, instituindo-se como estratégia que visa, desde logo, instaurar um pacto lúdico com o leitor.

Esta visão depreciativa que o sujeito apresenta de si mesmo é reforçada ao longo das várias entradas diarísticas, na medida em que a narração se centra em acontecimentos que evidenciam a inadequação destes sujeitos em relação ao mundo dos seus pares. Há, pois, uma clara exploração de episódios em que o eu revela o seu carácter picaresco.

Ao longo da história, a tentação de escrever o pícaro foi emergindo como manifestação da necessidade de libertação e de afirmação de um sujeito subversivo em relação a uma ordem exteriormente imposta e opressiva. A literatura espanhola aparece-nos como o espaço privilegiado da emersão da personagem picaresca (Aseguinolaza, 1995; Prat, 1956). Porém,

a geografia e a história do picaresco levam-no muito para além desse exíguo espaço. Na verdade, a abordagem desta questão implica a consideração da sua dimensão a-histórica e a-espacial. A tentação de escrever o picaresco responde ao desejo de liberdade do autor, pelo campo de abertura que esta escrita lhe proporciona. Assim sendo, quando pensamos na história da escrita picaresca, adotamos a posição de Aseguinolaza (1992), que considera a existência de diversos graus de extensão do género:

desde la picaresca española – en sí misma de alcance variable –, pasando por la inclusión de obras de la literatura alemana del XVII y francesa del XVIII [...] hasta llegar a abarcar cualquier producción de cualquier literatura, que tenga algún rasgo que vagamente pueda ser considerado picaresco, como la estructura episódica y el antihéroe como protagonista. Todas las situaciones intermedias son posibles. (Aseguinolaza, 1992: 41-42).

Neste momento da nossa leitura dos diários juvenis (de carácter ficcional), é nosso objetivo dar realce a características picarescas visíveis em muitas destas obras. Não que eles (os diários juvenis) sejam picarescos (em absoluto), mas acreditamos que a leitura destas ficções (em registo diarístico) pode ser esclarecida e alargada se olhada pelo prisma das narrativas picarescas. Consideramos, portanto, a existência de elementos que contribuem para a aproximação dos diários juvenis (nomeadamente os que são ficcionais) à natureza da narrativa picaresca.

Trata-se, antes de mais, de verificar a existência de uma “Picaresque fictional situation” (Wicks, 1989: 54). Antes de mais, os mundos criados, em sucessivos fragmentos correspondentes às entradas que o autor vai registando à medida que se desenrola a sua experiência de vida, instauram universos onde se movimenta um sujeito em crise. Os narradores-personagens adolescentes dos diários vivem, naturalmente, em conflito – inclusivamente com eles próprios. Estas narrativas privilegiam, portanto, temas como a solidão do sujeito, decorrente das suas dificuldades de

integração e aceitação, ... acompanhadas de facécias e de peripécias em que o mesmo sujeito revela proezas e truques não convencionais.

Como lapidarmente afirma Isabel Patim, “o pícaro ilude o mundo tal como pode” (Patim, 2005: 8). Recorde-se o caso narrado no *Diário de um banana*, em que a personagem faz asneiras com o casaco do amigo e é este quem sofre o castigo. A este propósito saliente-se a ambiguidade inerente à personagem pícara, na medida em que, para o leitor, é simultaneamente objeto de repulsa e de fascínio. Pela forma como se orientam e se comportam, as personagens assemelham-se a entidades do mundo mítico da época clássica. Recorde-se que Rathje (1991: 125) elevou o pícaro à categoria de uma figura mítica, salientando que tanto o pícaro como a figura mítica nunca sofrem “uma evolução psíquica, para o bem e para o mal”. Assim – acrescenta – o pícaro assemelha-se aos deuses do Olimpo, os quais acordam todas as manhãs como se fosse o primeiro dia da sua vida.

O herói pícaro, di-lo a tradição literária, emerge em momentos ou em contextos de crise. Foi assim na Espanha do século dezassete, aquando da degradação do império. Não será meramente um acaso que em *Memorial do Convento*, narrativa saramaguiana que é também uma reflexão acerca da decadência dos povos peninsulares, a personagem principal seja Baltazar.

Acresce que o carácter pícaro se evidencia na estrutura fragmentária. Esta, como já o afirmámos, é uma característica indelével da escrita diarística. As entradas vão correspondendo a pequenos episódios (como se de uma novela se tratasse) nos quais vai testando a sua capacidade de resistir a situações adversas. Mas mais relevante é a construção da personagem – do narrador-personagem – dos diários, cujo comportamento se aproxima de uma atitude tipicamente pícara. Em todos os diários acima referidos, a caracterização (direta e indireta) do narrador-personagem faz-se em termos disfóricos. Em síntese, trata-se de sujeitos que, por norma, apresentam uma

baixa autoestima e que manifestam dificuldades de comunicação e de integração familiar e escolar; pelos acontecimentos reportados nos diários, verifica-se que efetivamente têm uma vivência escolar atribulada (ou são vítimas da indiferença, ou – ainda pior – são perseguidos pelo grupo GFP = Giras Fixes e Populares, ou maltratados por colegas mais velhos ou mais fortes). Acresce ainda que têm um reduzido número de amigos. Finalmente, vivem paixões impossíveis e evidenciam sérias dificuldades de relacionamento com os indivíduos do sexo oposto.

Há algo, contudo, que os salva: o humor.

Na abertura do primeiro capítulo de *os testamentos traídos*, Kundera aborda a questão d' "A invenção do humor". Aí refere que "o humor não é uma prática imemorial do homem; é uma invenção ligada ao nascimento do romance" (Kundera, 1994: 11). É claro que só se pode entender esta afirmação, graças à explicitação do conceito de humor, distinguindo-o claramente do riso, da troça, ou da sátira; o humor é entendido como uma forma peculiar de cômico, que o autor define recorrendo a uma expressão de Octavio Paz: o humor "torna ambíguo tudo o que toca" (Kundera, 1994: 11). Para exemplificar, o autor de *A insustentável leveza do ser* conta uma anedota da sua infância: "Minha senhora, a sua filha foi cilindrada por um rolo compressor! \_ Bem, bem, eu estou dentro da banheira. Meta-ma por baixo da porta." (Kundera, 1994: 58). Depois acrescenta que "a grande obra fundadora de Cervantes foi animada pelo espírito da não seriedade, espírito que, entretanto, se tornou incompreensível através da estética romanesca do segundo meio-tempo, devido ao seu imperativo de verosimilhança" (p. 58). O que queremos aqui salientar é que o "espírito da não seriedade" parece renascer nos diários juvenis ficcionais do início deste terceiro milénio. É claro que importa trazer aqui uma outra distinção entre humor e riso. Nas suas *Aulas de literatura* (proferidas em 1980, em Berkeley), Julio Cortázar esclarece muito bem esta distinção, postulando que o riso é momentâneo,

“sem qualquer projeção posterior” (Cortázar, 2016: 160). As situações de riso, continua o esclarecimento, “declinam na piada, são sistemas de circuito fechado, muito fugazes, que podem ser muito belos e é uma sorte existirem, mas que na literatura não me parece que tenham tido consequências relevantes” (Cortázar, 2016: 160). Já o humor tem algo de indizível e de indefinível. O humor, afirma o autor, serve para “dessacralizar, derrubar uma certa importância que algo possa ter, um certo prestígio, um certo pedestal” (Cortázar, 2016: 161). Cortázar, mesmo afirmando que o humor “dessacraliza num sentido profano” (p.61), reconhece-lhe uma força positiva: “o humor pode ser bastante destrutivo, mas ao destruir constrói. É como quando fazemos um túnel” (p.61). Neste sentido, a análise de situações humorísticas narradas nos diários ficcionais a que nos temos referido é bastante complexa. Se, por um lado, essas situações humorísticas derrubam o peso de uma certa tradição (romântica) que coloca a infância num pedestal inacessível, por outro lado, parecem (pelo menos algumas) orientadas apenas para o riso momentâneo, saindo do âmbito do humor para o da comicidade (Cortázar, 2016: 186).

Seja como for, a evidência é que o humor é mais uma característica que se vem repetindo de publicação em publicação contribuindo para a estandardização do diário juvenil hodierno. Trata-se evidentemente de uma estratégia de atração do leitor (também do leitor adulto). Através do humor procura-se instaurar um discurso de cumplicidade. Busca-se uma certa empatia entre um eu ficcional e o(s) eu(s) do(s) leitor(es). Mas, este discurso cria uma zona de opacidade em relação à revelação do eu.

O humor, como estratégia discursiva, evidencia-se particularmente na inclusão de ilustrações / cartoons nas obras – o que se tem tornado uma prática cada vez mais frequente (já o exemplificámos atrás). Estes procedimentos na elaboração do texto e na construção da obra colocam novos desafios à leitura. Voltando a Lipovetsky e à sua reflexão à volta d’A

*era do vazio*, importa salientar que a sociedade pós-moderna, segundo opinião do autor que acompanhamos, promoveu o “desenvolvimento generalizado do código humorístico” (Lipovetsky, 1989: 127). A reflexão elaborada pelo ensaísta a respeito do cómico parece efetivamente concretizar-se nas mais recentes publicações de diários juvenis ficcionais, quer eles sejam de autores portugueses (o caso, por exemplo, de *O diário do Manzarra*), quer se trate de diários traduzidos, como *Diário de um cromo* ou *Diário de uma Totó*. Nestes diários, instaura-se “um cómico teen-ager à base de despropósito gratuito e sem pretensões” (Lipovetsky, 1989: 131). Este humor “não tem vítima, não troça, não critica, esforçando-se somente por prodigalizar uma atmosfera eufórica de bom humor e de felicidade sem reverso” (Lipovetsky, 1989: 131). Assim, no diário ficcional preferencialmente destinado a adolescentes e jovens, é o “eu” que se torna alvo privilegiado do humor. Servindo-nos ainda das palavras de Lipovetsky, “é o Ego, a consciência de si, que se torna objecto de humor e já não os vícios de outrem ou os actos extravagantes.” (Lipovetsky, 1989: 135). Este (quase) permanente “estado humorístico” do sujeito que se ri de si mesmo instaura uma estratégia eficaz para, por um lado, permitir a “abolição do peso e da gravidade do sentido” (Lipovetsky, 1989: 145) e para, por outro lado, instaurar uma ética permissiva e hedonista. Como exemplo, é suficiente ver como o narrador-personagem d’ *O diário de um Banana* lida com o castigo que é dado ao seu melhor amigo, o Rowley, quando o culpado é ele. Num discurso humorístico, que envolve a interpretação abusiva de um conselho dado pela mãe – fazer a “coisa certa” (Kinney, 2009: 191) –, Greg escusa-se a assumir a sua culpa e, quando descoberto, culpabiliza o amigo pelo facto de o ter denunciado... tudo isto para não perder o direito a uma chávena de chocolate quente pela manhã.

### **3.5. Tempo e espaço no diário ficcional: atemporalidade, mundialização e virtualização dos mundos criados.**

Na sequência do que referimos no ponto anterior, queremos assinalar uma evolução do diário em direção a uma maior leveza. Poderíamos dizer antes “passagem”, na medida em que a palavra “evolução” transporta uma carga semântica que não se poderá aplicar, de ânimo leve, ao processo que de seguida tentaremos explicitar. É a passagem do peso à leveza. Como se sabe, esta é uma das seis propostas escolhidas por Italo Calvino para este milénio. Referimo-nos aqui à passagem do peso à leveza do tempo, quer no âmbito do tempo da enunciação escrita, quer no do tempo da diegese, que se vai construindo à medida que as entradas diarísticas se sucedem. Realce-se que o diário cumpre uma (aparentemente) contraditória função. Por um lado, ele é a marca / o registo de um momento determinado – responde a “o que aconteceu no dia x?”, “em que local?”; “como aconteceu?”. É neste âmbito que se manifesta o seu carácter fragmentário, por ser uma escrita presa à imprevisibilidade dos dias. Mas (eis o outro lado da questão) o diário, sendo simultaneamente uma série de traços, acompanha o fluir do tempo (ainda que com intermitências mais ou menos longas).

O tempo é uma categoria narrativa importante. Lago afirma mesmo que ele é “o herói de todas as histórias, até mesmo da nossa história pessoal” (Lago, 2008: 30). Na verdade, os diários de autor *adulto* respeitam a regra do calendário (a que já nos referimos, servindo-nos das claras palavras de Blanchot). É claro que é sempre possível encontrarmos casos de fronteira, profundamente marcados pelo hibridismo e pela recusa das regras e dos códigos estabelecidos, numa atitude de grande originalidade. Neste âmbito, o *Livro do desassossego*, do pessoano Bernardo Soares, é um caso paradigmático. A nossa investigação tem-nos mostrado que os diários de autor juvenil respeitam igualmente a regra do calendário. Isto evidencia-se

nos diários de jovens que têm sido resgatados do esquecimento. Para exemplificar a escrita diarística juvenil que respeita o calendário, podemos, convocar os diários de Anne Frank, de Zlata, ou de Rutka – casos de jovens que escreveram durante períodos de guerra e em que o tempo ganha um enorme “peso” e aos quais já nos referimos.

Não há qualquer dúvida que a temporalidade é uma dimensão fundamental da vida humana. Quando, num qualquer texto de natureza autobiográfica, pretendemos narrar a vida, não o poderemos fazer sem referência a uma linha temporal, sob pena de os acontecimentos narrados se transformarem numa amálgama incompreensível. *Ser e tempo* – título de uma das obras de Heidegger (2009) – estão profundamente relacionados, não só na história do pensamento ocidental, como na nossa vida quotidiana, marcada pela empírica constatação da mudança. A experiência da mudança é particularmente aguda na idade da adolescência e da primeira juventude – até em termos fisiológicos essa mudança é mais acentuada do que em qualquer outra fase da vida humana. Num aparte, poderemos acrescentar que a relação dos(as) adolescentes com o seu corpo em mudança não deixa de ser um dos temas recorrentes em vários diários juvenis. Além disso, vários destes registos diarísticos abrem efetivas possibilidades pedagógicas no âmbito da educação cívica e da educação para a saúde – mas isto seria um outro assunto. Também nos deparamos com casos em que os adolescentes escreveram, nos seus diários, a angústia pela ausência dessas mudanças. Seja como for, a escrita do diário serve para traçar no tempo acontecimentos que se pretendem guardar, preservar do esquecimento. Por isso, o diário é uma escrita para voltar atrás – cada registo pode ser visto como uma das migalhas de Hans e Gretell. Escrever um diário é, metaforicamente, ir deixando marcas à medida que se avança na floresta da vida, para encontrar o caminho de regresso. Mais, escrever um diário é fazer uma oblação no altar da saudade que está por vir. Tem sempre uma dimensão de antecipação da saudade que

se virá a sentir. O eu-diarista escreve hoje porque sabe que num amanhã – no tempo que está por vir – voltará o seu olhar para o passado (no momento em que o dia de hoje será já passado) e evocá-lo-á... e procurará reencontrá-lo nos meandros da sua memória. Escrever este dia assegura-lhe a possibilidade de fazer esse exercício de autorrecuperação com uma maior exatidão. Todo o diário é, portanto, complexo em termos temporais. Registrando o dia que passou, ele abre-se ao futuro... além disso, guarda páginas para esse futuro.

Como afirmou Abelaira, a página branca, a página a escrever, situa-se num “futuro espacial” (Abelaira, 1974: 10). Acresce ainda que todos os diários, nomeadamente os juvenis, se enchem de projetos para o futuro. A narradora anónima de *Perguntem à Alice* escreve: “Quero arranjar um diário novo, em branco, quando chegar a casa. Tu, querido Diário, serás o meu passado. O que eu comprar quando chegar a casa será o meu futuro. Por isso agora tenho de me despachar e escrever sobre as pessoas que encontrei esta noite.” (s/a, 1971; 2004: 79-80).

Começámos este tópico recordando a importância da datação das entradas diarísticas. Efetivamente, como dissemos no primeiro capítulo deste trabalho, no diário instaura-se uma peculiar relação entre a escrita e o calendário. No diário íntimo, o autor, por norma, regista o lugar e o dia em que escreve. Uma das regras do diário é precisamente a de registar, ao fim do dia, os acontecimentos quotidianos. Tal como afirmou Maurice Blanchot, em *O livro por vir*, “O diário íntimo [...] está vinculado a uma cláusula que embora pareça leve, é temível: deve respeitar o calendário. Esse o pacto que o diário assina. O calendário é o seu demónio, inspirador, compositor, provocador e guarda.” (Blanchot, 1984: 193).

Esta questão do tempo é uma das marcas diferenciadoras entre diário e memórias. Estas baseiam-se na evocação de um passado mais ou menos

longínquo – e como tal passível de sofrer um tratamento do código temporal distinto (Morão, 1993). O diário está preso aos factos, pensamentos e sensações que acontecem pouco antes ou que acontecem concomitantemente ao ato de escrever. Assim, poder-se-á dizer que o diário existe numa espécie de limbo entre o presente que constantemente foge e um passado que ainda não o é definitivamente<sup>52</sup>. Esta é mais uma razão para pensarmos a dimensão catártica da escrita diarística, por permitir purificar o homem do medo da dissolução no tempo. Escrevendo-se, o homem salva a sua existência: Escrevo, logo existo. Pela escrita quotidiana, o homem salva-se do peso dos dias comuns e domina, ou sente dominar, o inexorável decorrer do tempo, porque tem disponíveis nas páginas do seu diário os dias decorridos<sup>53</sup>.

Vamos, agora, problematizar esta questão, lendo-a nos diários ficcionais de potencial receção infantojuvenil, porque esta, que parece ser uma característica essencial do diário, sofre, neles, um tratamento muito específico.

Nos diários ficcionais destinados preferencialmente a um público juvenil parece haver uma busca de uma certa universalização dos mundos criados / inventados (como já antes referimos). Assim, nestes diários torna-se regra o desejo de uma libertação do peso do tempo e do espaço, pela quase ausência de referências à temporalidade e à referencialidade espacial.

É curioso verificar como os diários recentemente traduzidos e editados em Portugal, nomeadamente os de autores americanos, se encontram “limpos” de quaisquer referências a acontecimentos históricos – os quais colocariam o diário “preso” ao tempo histórico em que ocorreram esses

---

<sup>52</sup> Sobre a problemática do tempo, leia-se o segundo capítulo da terceira parte desse fundamental estudo de Béatrice Didier, intitulado *Le journal intime* (Didier, 1991).

<sup>53</sup> A complexa relação do diário com o tempo tem sido estudada à luz de interpretações diversas. Alexandre Didier, num artigo intitulado “Le mythe d’Orphée et l’écriture de la mémoire” e publicado no número quatro da *Revue de littérature comparée*, colocou-a de uma forma interessante ao analisá-la à luz do mito de Orfeu (Didier, 1999: 563-579).

acontecimentos. A voz do narrador-personagem e os acontecimentos que ele relata deixam de estar associados, ou melhor, vinculados a um espaço e a um tempo precisos, possibilitando a atualização dessa voz e desses acontecimentos a cada leitura. Este procedimento narrativo, que não pode deixar de ser uma opção deliberada, pretende conferir a estes diários e aos seus narradores uma dimensão atemporal e universal, podendo ser reportados a qualquer tempo e a qualquer lugar. Se os colocarmos em perspectiva com Adrien Mole, este aspeto torna-se mais evidente. Adrien Mole (diarista criado por Sue Townsend) assume a sua dimensão como sujeito num determinado tempo e num determinado lugar. Ele vive em Inglaterra, num tempo bem marcado (as referências a acontecimentos políticos instauram essa datação); bem pelo contrário, os narradores dos mais recentes diários ficcionais, por norma, vivem numa qualquer cidade, num tempo que parece sempre atual.

Vejamos alguns exemplos. *O Diário de Sofia e C.<sup>a</sup> (aos 15 anos)* apresenta na margem a referência ao mês (começa em Outubro) e depois regista o dia de cada entrada diarística, mas não há referência ao espaço (só pelo texto descobrimos que é Lisboa), nem ao ano. No *Diário secreto de Camila*, o procedimento é o mesmo (inicia-se a 2 de Novembro) e não há referência ao local nem ao ano em que decorrem os acontecimentos narrados pela jovem diarista. Em *A lua de Joana*, diário epistolar, as cartas endereçadas a Marta abrem com a referência a Lisboa, seguida da indicação do dia e do mês (começa com “Lisboa, 28 de Agosto”); repare-se que também não há qualquer referência ao ano. Vê-se por este breve conjunto de exemplos (não vale a pena continuar) que os narradores-personagens do diário assumem uma posição de clara transgressão da imposição de datar com rigor as entradas do diário íntimo, nomeadamente no que respeita à não indicação do ano civil.

Numa nota a propósito da questão que temos vindo a tratar, é curioso realçar que, em termos de datação, muitos dos diários para jovens cobrem acontecimentos que se reportam a um ano escolar (os registos diarísticos iniciam mais ou menos no período de abertura da escola e terminam com o fim do ano letivo) – são exemplo deste procedimento *A Lua de Joana* e *O diário de um Banana*. Por sinal, outros há que são diários de férias, isto é, os seus protagonistas só os escrevem durante as férias – é o caso de *O diário do Micas* e do *Diário cruzado de João e Joana*. O ritmo escolar institui-se naturalmente como referência para estes narradores (num mimetismo com o que empiricamente acontece com os adolescentes e os jovens em idade escolar). De entre muitos exemplos, podemos referir *O diário de uma princesa improvável* (Cabot, 2015), no qual a narradora começa por problematizar a mudança de escola – para o início do 3.º ciclo do ensino básico (7.º ano). A escola é, indiscutivelmente, um tempo e, principalmente, um espaço que suporta grande parte destas narrativas. Importa referir que, mais do que um espaço físico, a escola é um espaço social (e, até, institucional) fundamental na construção das identidades e das relações juvenis. E é também um espaço psicológico, normalmente sentido como opressivo, castrador das liberdades e, muitas vezes, mesmo violento. “Não quero falar muito sobre a escola neste diário. Tudo aquilo que está relacionado com ela é ZC (Zona Catastrófica).” (Sierra i Fabra, 2010: s/p.) – desabafa Mário, o narrador-personagem de *Diário de um Totó*, que é vítima do “Bocas”, tal como Greg (do *Diário de um Banana*) é vítima dos alunos mais velhos. Aproveitamos para acrescentar que o outro espaço (social e psicológico) de relevância nestes diários é a família. Também aqui os narradores se sentem vítimas (da vontade dos pais, ou das malandrices dos irmãos) – este sentimento de menoridade não deixa de ser uma marca de aproximação destas personagens à imagem do herói pícaro (como já referido).

O *Diário cruzado de João e Joana*, de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada, é particularmente curioso neste domínio da datação. O diário abre com a seguinte frase destacada: «Alô Alô... Aqui, cascos de rolha!» (Magalhães e Alçada, 2000: 9). João viverá uma série de aventuras, algures no interior do país, do qual o diário nos dá uma imagem que acaba por encaixar nos estereótipos do espaço rural. Depois não há quaisquer referências espaço-temporais no início das cartas trocadas entre as duas personagens. Embora, por vezes, refiram o momento e o local exato onde se encontram quando escrevem, como acontece nos seguintes casos: “No mesmo dia, pelas nove horas da noite” (p. 95) ou “De madrugada na varanda” (p. 112). Este procedimento é mais comum quando as personagens retomam a escrita de uma carta que, por algum motivo, haviam interrompido. Mas – e é isso que aqui nos importa – estes registos não permitem ao leitor estabelecer uma vinculação exata a um tempo e a um espaço do mundo empírico.

Todo este conjunto de aspetos que acabámos de referir é gerador de uma certa despersonalização do “eu” do narrador-personagem. É um “eu” que se torna plural, na medida em que se despe da sua individualidade para se assumir como uma tipificação do sujeito adolescente/juvenil num mundo pós-moderno, num mundo globalizado. A ilustração da capa do *Diário cruzado de João e Joana* dá-nos uma perspetiva interessante deste processo de despersonalização, na medida em que se verifica uma intencional ausência de rosto<sup>54</sup> na representação das personagens. Outro dado, ao qual já aludimos e que aqui também tem relevância, é o facto de nos diários mais

---

<sup>54</sup> Esta ocultação do rosto é ainda mais curiosa se tivermos presente que a nossa tradição literária e cultural associa a escrita a um traço de reconhecimento do rosto e, portanto, a uma forma privilegiada de revelação (do rosto e do sujeito). Leiam-se, neste âmbito, as seguintes palavras de Foucault: “escrever é pois «mostrar-se», dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro.” (Foucault 1992: 150); ou as palavras que Erasmo de Roterdão coloca na voz da Loucura: “Não preciso de vos dizer. Revelo-me, como dizem, pela frente e pelos olhos, e se alguém me quisesse tomar por Minerva ou por Sofia, desenganá-lo-ia sem falar, já que o rosto não mente porque é o espelho da alma.” (Erasmo, 1982: 16)

recentes a personagem ser representada por um desenho/caricatura estilisticamente próximo do minimalismo dos cartoons.

Não está em causa a construção de personagens que, enquanto personagens, sejam desprovidas de uma identidade construída ao longo da narrativa. A questão é bem outra: sendo a obra apresentada como um diário, esta estratégia marca o carácter ficcional das personagens e, por outro lado, potencia a generalização e universalização dos acontecimentos diegéticos narrados e das personagens que lhes dão corpo.

Assim sendo, estes diários ficcionais que têm ganho um significativa importância no universo da literatura para crianças e jovens vêm dar cumprimento a uma opinião com tradição na crítica literária e que José Régio sintetizou nas seguintes palavras:

Todo o artista fala dos outros quando de si, e de si quando dos outros, porque através dum homem, que é, fala do homem. Toda a criação artística é, por um lado, fundamentalmente subjetiva, por outro, (e na medida em que atinge não só a intemporalidade, não só a universalidade, como também a simultaneamente diversa e uma realidade humana) fundamentalmente objetiva. Pelo simples facto de ser homem, todo o homem, por excecional que seja, fala do homem ao falar de si. (Régio, 1969: 169).

Nos diários juvenis ficcionais, o narrador-personagem (que não coincide com o autor empírico, como já explicitamos) “despe-se” da sua individualidade para se assumir como uma tipificação do sujeito adolescente/juvenil num mundo pós-moderno, num mundo globalizado. Somos (por vezes) levados a pensar que este “modelo” textual e a sua leitura poderão estar a contribuir para a efetivação de uma standardização (cultural e vivencial), cujos perigos têm sido assinalados por vários autores. Numa conferência sobre globalização (organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian na transição para o presente século), o italiano Luigi Berlinguer afirmou:

A civilização global perdeu o ponto de referência de um tipo de universalismo que era coerente, dialético, mas baseado em valores comuns; este foi substituído por uma multidão de universos particulares lutando pela hegemonia. A globalização material e económica não nos conduz à união pacífica da humanidade, como muitos acreditaram, mas a uma perigosa standardização. (Berlinguer, 2003: 94).

O momento histórico que vivemos está indelevelmente marcado pela globalização e a literatura para a infância não está, porque não pode estar, fora deste contexto (Teixeira, 2011; 2013). Globalização é “o nome que se dá à mais marcante tendência caracterizadora da evolução recente das sociedades humanas” (Melo, 2002: 21). É pois “uma característica real do processo histórico em curso” (Melo, 2002: 20), profundamente marcado pela complexidade e pela indeterminabilidade. Assim sendo, não faz sentido entender a globalização como “uma doutrina que inspira um programa ideológico” (Melo, 2002: 17) de homogeneização do mundo. Sabê-lo não nos impede de levar em linha de conta o alerta que nos foi lançado por Mario Vargas Llosa quando afirmou que corremos o risco de sucumbirmos a um novo imperialismo – o imperialismo cultural. Nas palavras do Nobel da Literatura: “Eis um pesadelo, uma utopia negativa. Fala-se aqui de um mundo que, em nome da globalização, perderá a sua diversidade linguística e cultural, ficando reduzido ao mesmo nível cultural dos Estados Unidos” (Llosa, 2003: 293). Pensamos, com Alexandre Melo, que a globalização é um processo complexo e, como tal, com múltiplas dinâmicas e interações cada vez mais reticulares. Melo identifica nas dinâmicas da globalização “um processo dúplice de simultânea revelação/anulação de diferenças, diferenciação/homogeneização e de democratização/hegemonização cultural” (Melo, 2002: 39). Essa multiplicidade de relações e conceções não facilita uma visão de conjunto. Mas, e para terminar, voltamos ao diário ficcional preferencialmente destinado a adolescentes e jovens para assinalar

a massificação (editorial) de um determinado tipo de diário cujo valor literário e humano não deixa de ser problemático.

Os receios expressos por Llosa (e com eco em muitos outros discursos, incluindo os do próprio autor, como por exemplo em *A civilização do espetáculo* – Llosa, 2012) são seguramente justificáveis. Porém, a globalização não é necessariamente negativa. Sabendo que a “noção de identidade colectiva é uma ficção ideológica” (Llosa, 2003: 296), há que trabalhar no sentido de fazer da globalização uma oportunidade para ampliar consideravelmente o horizonte da liberdade individual. Nesta linha, Fernando Azevedo realça que a globalização se constitui como um “factor dinâmico” que, sendo portador de um certo grau de instabilidade, é “criador de novos desafios” (Azevedo, 2011<sup>b</sup>: 75). É preciso abraçá-los. Como lapidarmente diz Mário, o narrador-personagem de *Diário de um Totó*: “a única independência que nos resta face a tanta globalização é a de ler. E tenho dito.” (Sierra i Fabra, 2010, s/p.). Não será a “única”, mas é seguramente fundamental e é bom que um jovem, mesmo sendo personagem ficcional, o diga, até porque a literatura para a infância e juventude tem de ter uma palavra a dizer na criação de respostas aos desafios de sociedades cada vez mais multiculturais (Colomer e Margallo, 2013).

Importa ainda pensar que processos ativados pelos diário juvenis para a construção de uma universalização dos universos ficcionais criados no e pelo acumular de entradas diarísticas têm uma outra dimensão, que se reporta à ativação dos mecanismos de identificação projetiva do leitor com o texto (ou melhor, com o mundo criado no texto). Não podemos deixar de notar, a este nível, a existência de uma certa ambiguidade: a criação de personagens ficcionais, desprovidas de traços que permitam marcar uma pertença a determinado local, cria uma projeção do leitor nessas personagens e suas vivências; porém, e em simultâneo, a representação dessas personagens sob a forma gráfica do cartoon cria uma distância entre a entidade leitora e a

personagem assim representada. Essa distância é fundamental para o jogo humorístico. Esta questão da identificação projetiva tem relevância no universo da arte e, no caso que aqui nos ocupa, na leitura (e escrita) de diários. O “Grito” de Edgar Munch provoca a identificação projetiva – eu (leitor do quadro) sinto meu o grito, porque há no quadro um processo de **centração**. “Guernica” de Pablo Picasso provoca a **dispersão** pelo qual se complexifica (e se atenua) a possibilidade de instaurar essa identificação projetiva. Em “Guernica” é o próprio sujeito leitor que se perde – provoca-se um efeito de perda. Já agora, em Dali – nas suas figuras “cheias” de transparências – perde-se definitivamente a forma, a materialidade, mas não o fascínio da leitura.

Para concluir este tópico, recorde-se que a multiplicidade de diários, a que nos temos referido, acompanha um mundo que, de há alguns séculos (particularmente a partir da grande aventura marítima protagonizada pelos povos ibéricos), tem evoluído num ritmo sempre crescente em dois sentidos aparentemente, e só aparentemente, opostos: por um lado, uma maior uniformização, decorrente do conhecimento mundializado de todos em relação a todos (aldeia global, de MacLuman); por outro, a afirmação das idiossincrasias locais/grupais e até individuais. É curioso pensarmos, a propósito deste assunto, na relevância de dois conceitos que definem, da forma provavelmente mais profunda, os tempos modernos: “globalização” e “individualismo”. Estes conceitos têm estado no centro de uma série de reflexões sobre as características individualizadoras das sociedades (ocidentais) contemporâneas.

Desde os trabalhos de Lukács (1970) e Bachtin (1979), que se reconhece a existência de fortes conexões entre determinadas opções genológicas e o contexto sociocultural em que as obras se produzem. Queremos com isto salientar que não é anódino o facto de o diário ser um género textual tão em voga nos tempos que correm. Vivemos numa era em

que os géneros autobiográficos têm um reconhecimento social e cultural que nunca antes lhes tinha sido reconhecido. Este é também um tempo da cibercultura. No mundo de hoje há uma marca indelével provocada pelas novas tecnologias da informação e da comunicação, pelo que se compreende perfeitamente o investimento em novas formas de escrita autobiográfica, que originaram os diários digitais ou virtuais. Na era da comunicação, a escrita diarística em suportes digitais marca uma ainda maior abertura ao (olhar do) outro. “L’ordinateur impliquerait un destinataire externe” (Lejeune, 2008: 18). Não nos vamos aqui alongar acerca desta questão (à qual gostaríamos um dia de voltar), porque ela levanta seguramente novos desafios e novos problemas à escrita diarística. Lejeune pensa esses novos problemas agrupando-os em oito tópicos: “la trace (personnelle ou impersonnelle), la distance, le travail de correction, la confidentialité, la relecture, l’expérience du «virtuel», les circuits de communication” (Lejeune, 2000: 24). Para finalizar, mesmo, o que queremos realçar é que há uma grande relação entre a “invenção” do diário ficcional e os processos de virtualização da escrita diarística (embora, salvasse-se devidamente, a ficcionalização do diário seja claramente anterior ao aparecimento dos meios de comunicação computacional). Mas, e é este o nosso ponto, os narradores-personagens ficcionais encontraram no espaço virtual uma oportunidade para afirmarem a sua existência. Eles, como qualquer outra pessoa, têm moradas e páginas digitais... é uma nova percepção da verosimilhança da personagem. O adolescente dirá: eles existem, mesmo! Pelo menos no mundo virtual.

## Conclusão

Quis saber quem sou  
O que faço aqui  
Quem me abandonou  
De quem me esqueci  
Perguntei por mim  
Quis saber de nós  
Paulo de Carvalho: *E depois do adeus*

“Restavam as palavras. Nelas ia morar”  
Luísa Dacosta: *Corpo recusado*

Fomos fazendo, ao logo deste trabalho, um percurso pelos caminhos da literatura. Fossem eles mais anemos ou mais atemorizadores, como quem caminha por dentro de um bosque; fossem mais pedregosos, como quem calcorreia terrenos áridos; fossem complexos e labirínticos, como quem se perde numa sala de espelhos... a verdade é que o caminho foi percorrido. Este caminhar pelo campo da literatura não se faz anodinamente. Como sustentou Augusto Cardoso Bernardes,

Não há dúvida que a literatura constitui um dos produtos mais ricos e complexos da sensibilidade humana. Justifica-se o seu estudo e justifica-se o seu ensino, tanto no plano cívico como no plano pessoal. Mas a literatura pertence à classe dos fenómenos compostos. Nela estão ideias, circunstâncias, ecos e prenúncios de outras artes; nela está a língua, a retórica. Nela estão valores. Nela está a beleza e nela pode estar também a fealdade, uma e outra indutoras de reação emocional que importa aprender a calibrar. (Bernardes, 2014: 44)

Na mesma obra, e de forma complementar, Teolinda Gersão também reforça a importância da leitura, afirmando: “Porque ler é a capacidade de ler o mundo, de compreender o que se passa à nossa volta e dentro de nós mesmos” (Gersão 2014: 99). Evoquemos ainda, no âmbito da literatura para a infância, o que afirma Fernando Azevedo:

“enquanto experiência humana, ela [a literatura] permite o contacto emocional e afectivo com o estado de coisas do mundo empírico e histórico-factual, mas também com o estado de coisas de múltiplos e multiformes mundos possíveis, sugerindo aos seus leitores veredas plurais para o seu acesso, conhecimento e reflexão.” (Azevedo, 2011<sup>a</sup>: 96)

A literatura infantil e juvenil hodierna (na qual se inserem os textos com que trabalhamos) permite, de uma forma imaginativa, conhecer, compreender e aceitar o Outro (Balça, 2010: 48). Permite igualmente que cada um se leia, se escreva e se “inscreva” como sujeito no mundo.

Estas vozes recordam-nos que o ato de ler é sempre uma importante experiência emocional (prazerosa ou não). Nós estamos entre aqueles que, sendo leitores, são professores de literatura e que falam de leitura aos outros, mesmo que pontualmente nos assalte algum desânimo e pensemos que falar da leitura aos outros enferme do mesmo problema que Palomar reconhece a respeito da transmissão da experiência aos jovens (às novas gerações): “a solução de continuidade entre as gerações depende da impossibilidade de transmitir a experiência, de fazer evitar aos outros os erros já cometidos por nós.” (Calvino, 1985, 2001: 112.). Mas, se a experiência é, em si, intransmissível, o saber e os sonhos podem ser partilhados. A literatura é um desses espaços de partilha. Toda a literatura é jogo, que o diga Julio Cortázar (1963; 2008). E jogando com mundos-outros e com outros seres que povoam esses mundos (personagens), o leitor não só alarga os seus horizontes, como aprende a conhecer-se melhor.

Não vamos, nesta conclusão, retomar todo o percurso ponto por ponto. Por uma questão metodológica e prática, parece-nos mais importante destacar algumas ideias-chave que, desde o início nos inquietaram e sobre as quais (por vezes em pontos dispersos do trabalho) fomos refletindo. Assim, começamos por destacar que é ténue a linha que separa o literário e o não-literário – o que se justifica por várias razões das quais destacamos duas: a

primeira reporta-se à complexidade das relações entre a literatura e outros sistemas culturais, nomeadamente a relação entre a linguagem histórica e a literária; a segunda decorre da constatação de que diferentes sistemas partilham o estudo de obras (nomeadamente de obras institucionalizadas como literárias, pelo que elas podem ser – são efetivamente – objeto de olhares múltiplos). Confirma-se, portanto, o carácter compósito do campo literário. No mesmo sentido, é ténue a linha entre real e ficção, o que coloca sérios problemas a um entendimento do texto autobiográfico como sendo a escrita da vida tal como ela foi – referimo-nos ao conceito de “modelo” (Lejeune, 1975; 1996). Está aqui em causa o facto de o diário (e qualquer autobiografia) ter de ser entendido como uma escrita sincera – na qual o autor compromete a sua sinceridade.

O diário é um “objeto” literário complexo, frequentemente definido por meio de uma linguagem metafórica (recorde-se a nossa reflexão acerca da metáfora do espelho, e a questão do desdobramento do “eu”). Mas o diário é também apresentado como sendo um “herbário” (Lejeune, 2013) – metáfora que não nos fascina pela dimensão amorfa que transporta. Se se pretende realçar o facto de o diário preservar momentos (mais ou menos importantes) da vida, é mais interessante a metáfora “livro-caminhada” (Lejeune e Bogaert, 2006) ou uma outra que avançámos: é um processo de sedimentação. E realçamos precisamente o facto de a sedimentação ser uma fase de um processo, mesmo que esse seja lento. E o leitor, diante desse universo acumulado, fará uma leitura estratigráfica, como quem escava um terreno para descobrir como a vida evoluiu e se transformou num determinado lugar (ou em determinados lugares do “eu”). Efetivamente, o diário tem necessariamente uma dimensão ontológica e o surgimento do diário ficcional enquadra-se perfeitamente numa perspetiva da ontologia como abertura “ao trabalho do possível” (Barata-Moura, 2002: 22). Mas

ainda não avançaremos para as considerações específicas acerca do diário ficcional.

Antes, importa escrever uma nota sobre o *locus* do diário dentro do universo da produção textual que progressivamente vai construindo a biblioteca da humanidade – essa interminável biblioteca com que Borges nos fascina. Esse *locus* permanece indefinível, recusando-se a entrar nas sempre estreitas tentativas classificatórias. Não temos, porém, de sentir esta “fuga” como constrangimento; pelo contrário, trata-se de uma oportunidade e de um indicador claro de vitalidade. Esta permanente recusa de definições definitivas impossibilita a entropia, pela manutenção de forças em tenção cuja energia é renovadamente fornecida pelo aparecimento de novas obras. O diário é uma prática de escrita. A escrita do diário é uma tarefa de Sísifo: repetir dia a dia a espinhosa tarefa de recomeçar a escrita de si e da sua vida. É uma tarefa que obriga a enfrentar o terrível desafio: Recomeça/ se pudeses / sem angústia e sem pressa”, com a única certeza de que os passos que estão por dar virão nesse “caminho duro do futuro” (Torga, 1983: 86). Mas o diário é também uma obra – o que não é a mesma coisa. A passagem do diário íntimo (como prática de escrita) para o diário-obra publicada tem consequências que não se reduzem às questões da sinceridade e do estilo, por implicarem também a perda das potencialidades comunicativas da página manuscrita, suporte de uma comunicação sincrética. Registe-se a tentativa, bem visível em muitas edições de diários ficcionais preferencialmente destinados a crianças, adolescentes e jovens, para, através de diversas técnicas de ilustração, recriar esse tipo de comunicação sincrética.

A complexidade do diário manifesta-se na liberdade que ele abre ao diarista (liberdade temática e estilística) e pelo seu hibridismo intrínseco. A escrita diarística (a anotação diária) é de propensão imediatista, profundamente subjetiva, aproximando-se da expressão lírica. Mas o acumular de estradas vai conferindo ao diário uma certa estrutura narrativa

(ainda que sempre precária, porque o diário de autor se encontra necessariamente aberto ao porvir, não sendo imaginável a existência de um plano narrativo prévio – com princípio, meio e fim). Acresce que o diário é uma escrita sem fim que, até ao momento da morte, pode ser abandonada e retomada sucessivamente.

Apesar do que acabámos de dizer (acerca da ampla liberdade da escrita diarística), é necessário reconhecer que o diário de autor é uma autobiografia: é uma atividade de escrita que alguém realiza escolhendo-se a si mesmo (a sua vida) como objeto de escrita. Não aceitamos, portanto, o critério “perspective rétrospective du récit” (Lejeune, 1975; 1996: 14) como impeditivo da inclusão do diário dentro do universo de obras autobiográficas.

Uma das preocupações maiores deste trabalho foi analisar o processo de ficcionalização do diário que se institui como processo histórico e literário em curso. É inegável que estamos a assistir, na nossa cultura, a um processo de ficcionalização do diário. Este implica a reinvenção do género “diário” e justifica a diferenciação entre “diário de autor” e “diário ficcional”. Assim sendo, ao longo deste trabalho, procuramos analisar características genológicas que têm sofrido processos de redefinição, a partir da leitura e análise de diários ficcionais. Neste âmbito, podemos destacar, em primeiro lugar, a destituição do pacto autobiográfico como condição *sine qua non* para a existência de um texto autobiográfico/diarístico. Recorde-se que nos diários ficcionais é particularmente relevante a distinção (elaborada pela teoria literária) entre autor empírico e autor textual. É com base nesta distinção que se afirma a existência de um duplo pacto. Isto é, o leitor, tacitamente, estabelece com o diário ficcional um pacto de ficcionalidade (o leitor sabe que o mundo apresentado é uma ficção, pelo reconhecimento da não-identidade entre o autor empírico e o narrador-personagem, e aceita-o como um mundo-possível) e um pacto autobiográfico, pela constatação da identidade entre autor textual, narrador e personagem (este autor textual

reivindica a sua individualidade em locais paratextuais, como a capa e a contracapa – *loci* fora das possibilidades de intervenção do narrador).

Outra dimensão que os diários ficcionais obrigam a repensar é a da temporalidade. Os registos espaço-temporais perdem relevância, manifestando uma vontade de desvinculação do narrador-personagem de um tempo e um espaço concretos – trata-se de uma estratégia fundamental para a universalização do eu, da sua história e do seu mundo. A abertura das entradas diarísticas (no diário ficcional) continua, contudo, a apresentar alguma forma de datação (a referência ao espaço perdeu-se muito mais acentuadamente). A inclusão destas referências temporais funciona essencialmente como estratégia para garantir a fragmentariedade da diegese. Esta fragmentariedade (instituinto uma narração intercalada) mantém-se como condição necessária.

Outra condição necessária é a centralidade da voz do sujeito de enunciação. No diário, a enunciação tem uma só “fonte” (salvaguardando, naturalmente, os caos dos diários epistolares que, na verdade, não derrogam esta condição). Afinal, é a presença de um eu-narrador-personagem adolescente ou jovem que se institui como outro critério decisivo. Verifica-se a necessidade de ocorrer uma voz de um narrador-personagem adolescente ou jovem que nos dê a conhecer as suas vivências, sejam elas reais ou ficcionadas. É a presença desta voz, deste sujeito da enunciação que ainda não chegou à idade adulta, que faz, de um diário, um diário infantojuvenil. Mesmo quando o diário ficcional recorre a personagens do universo do fantástico ou do mundo natural/animal, elas mantêm esta propriedade: são crianças, adolescentes ou jovens.

Encontramos uma terceira condição (associada à anterior): o sujeito da enunciação fala essencialmente de si (narrador autodiegético). Esta voz tem, neste género textual, uma enorme relevância, na medida em que é uma voz,

essencialmente, voltada para si mesma, para a revelação da sua experiência de vida. Por isso, o que também caracteriza um diário infantojuvenil é o facto de ser construído a partir da experiência de vida de uma criança (os casos são em menor número), de um adolescente ou de um jovem. Mesmo sendo tematicamente disperso, o diário infantojuvenil é-o porque nos dá a ler o sentir e o viver de uma criança, de um adolescente ou de um jovem (mundividência infantojuvenil).

Em síntese, depois da relativização que o género sofreu, parece-nos que as propriedades genológicas que ficaram como referência para a classificação de uma obra como diário (ficcional) são afinal poucas: fragmentação diegética, decorrente de alguma forma de datação (mesmo que imprecisa), discurso na primeira pessoa e narração autodiegética (estabelecendo a identidade entre autor textual, narrador e personagem).

Há uma dimensão sistémica da cultura que coloca em relação diferentes perceções, vivências e realizações culturais e artísticas, pelo que o diário ficcional para adolescentes e jovens não pode deixar de ser lido como uma marca da (designada) pós-modernidade. Além disso, sabemos que a valorização de certos géneros em detrimento de outros ocorre por condicionalismos epocais. Assim, a dimensão do diário como cronótopo manifesta-se na evolução temática (e relativa aos mundos representados) dos diários ficcionais: de diários essencialmente profiláticos passamos a ter diários humorísticos. Ou seja, nas últimas décadas do século XX, os diários ficcionais para adolescentes e jovens estavam essencialmente orientados por uma clara intencionalidade formativa (apresentando uma voz que dá conselhos e informações consideradas úteis para os jovens leitores). Neste novo século, essa “transmissão” atenuou-se e o humor (às vezes, apenas, o riso) apoderou-se da escrita diarística ficcional. Outra consequência relevante da relação do diário com o tempo e a cultura atuais é a virtualização da escrita diarística: de uma prática íntima e secreta (o tempo do “Querido

caderno”), passou-se para uma prática progressivamente mais aberta, em suportes virtuais, dando expressão à necessidade contemporânea de se mostrar, de ser um “homem transparente” (passamos para o tempo do *Cher écran* – Lejeune, 2000).

Ao mesmo tempo, há determinadas características adolescentes/juvenis que são forte e reiteradamente exploradas. Neste grupo entram a necessidade das novas tecnologias e, por conseguinte, o desejo de comunicar com os outros, ou, pelo menos, o desejo de se ver integrado num determinado grupo de amigos. Salientamos ainda que o herói (narrador-personagem do diário) é prefigurado, e ele próprio se apresenta, como pícaro: serviçal (porque é o mais fraco), amoral e hedonista (sendo o mais fraco, procura estratégias de “sobrevivência”), marcado pelo peso da mudança (nomeadamente a nível de desenvolvimento). Este herói relaciona-se essencialmente com a escola e a casa/família. Estes são dois espaços físicos e sociais de grande relevância para os adolescentes/jovens, embora – acabámos de dizê-lo – a relação com esses espaços seja bastante traumática. Resta o humor e o riso.

Os diários (ficcionais ou não) que se integram no universo da literatura para a infância, tal como este universo em si mesmo, apontam para uma outra propriedade que se prende com o destinatário preferencial. Fizemos esta reflexão a propósito da literatura para a infância que entendemos como um sistema dentro do polissistema literário. Sintetizando, reafirmamos que, apesar da especificidade aportada pela consciência de que o leitor preferencial é a criança, as obras de literatura infantil preveem um duplo destinatário. Pelo que a especificidade deste campo (também ele profundamente composto) não se restringe à questão da destinação. Esta é uma literatura preferencialmente para crianças e, mais ainda, uma literatura acerca da criança (do seu “eu”, do seu mundo e da sua perceção do mundo – cosmovisão). Daí fazer sentido, defendemos nós, a manutenção da

designação “literatura infantil”, que, naturalmente, não pode ser lida como menorizante deste tão rico e belo campo literário.

Começamos a conclusão falando da viagem (literária). Todos os diários são, de uma certa forma, livros de viagem (pela vida e pelo mundo). Alguns são mesmo livros de viagem no sentido estrito da expressão. Em *Um otimista na América*, Italo Calvino afirma:

Os livros de viagens são uma maneira útil, modesta e no entanto completa de fazer literatura. São livros que servem na prática, mesmo se (ou até porque) os países mudam de ano para ano, e fixando-os tal como foram vistos regista-se a sua mutável essência; e neles pode-se exprimir algo que está para além da descrição dos lugares vistos, uma lição entre si e a realidade, um processo de conhecimento.” (Calvino, 1916: 13)

Também nós, seres humanos, estamos sujeitos à mudança. A escrita diarística é sempre uma tentativa de, registando os momentos vividos, a viagem pela vida, ir assinalando a nossa mutável essência, ir (re)construindo ligações com o mundo e avançando no processo de (auto)conhecimento.

Há sempre uma impossibilidade de terminar, porque, e apesar de tudo, há sempre um amanhã. O mesmo Calvino, nas suas *Seis propostas para o próximo milénio*, reconheceu essa incapacidade para concluir em dois “escritores-engenheiros”:

Uma comparação entre os dois escritores-engenheiros, Gadda, para quem compreender era deixar-se envolver na rede das relações, e Musil, que dá a impressão de compreender sempre tudo na multiplicidade dos códigos e dos níveis sem nunca se deixar envolver, tem de registar também este dado comum a ambos: a incapacidade de concluir. (Calvino, 1990: 132)

O diário é o universo do inconcluso. O fascínio que ele exerce sobre a contemporaneidade também poderá estar associado a esse ato de escrever uma obra sem fim – o desejo do interminável. Mas é necessário concluir,

porque as horas passam fugidias e da “duração tão breve, das coisas, de tudo” (Dacosta, 2011: 11) restam as palavras. “Restavam as palavras. Nelas ia morar”, afirma a autora de *Corpo recusado*. Para nós, que aqui nos procuramos e encontramos a propósito desta reflexão acerca do diário e deste encontro do diário com a literatura para a infância, ficarão as palavras, as memórias e as aprendizagens do caminho percorrido.

## Referências Bibliográficas

### Diários e obras autobiográficas

- Agostinho, S.<sup>to</sup> (2010). *Confissões*. Oeiras: Público.
- Almeida, Maria Inês e Gonçalves, Ana Sofia (2016). *Diário de um migrante*. Lisboa: Dinalivro.
- Álvarez, Blanca (2010). *O diário de uma Tansa*. Lisboa: Editorial Planeta.
- Amicis, Edmundo de (1998). *Coração*. Porto: Lello e Irmão.
- Batista, Ana Filipa (2011). *Diário de Filipa. Peças de um puzzle*. Rio Tinto: Lugar da Palavra.
- Benton, Jim (2011). *Meu querido cromo*. Lisboa: Clube do Autor.
- Berg, Mary (2015). *O diário de Mary Berg*. S.L. Shneiderman e Susan Pentlin (ed.). Amadora: Vogais.
- Bolila, Chico e Fernandes, Sérgio (2010). *O diário do Manzara*. Lisboa: Zero a Oito Editora.
- Buongiorno, Teresa (1995). *Olimpo: Diário de uma deusa adolescente*. Lisboa: Terramar.
- Cabot, Meg (2015). *O diário de uma princesa improvável*. Lisboa: Booksmile - 20/20 Editora.
- Cabral, A. M. Pires (1995). *O diário de C\**. Vila Real: Minerva Transmontana.
- Cammany, Ana (2014). *O diário da Friki*. Barcelona: Lapis Azul.
- Carroll, Lewis (2011). *Diário de uma viagem à Rússia em 1867*. Lisboa: Editorial Teorema.
- Collins, Tim (2010). *O diário de um Vampiro Banana – porque os mortos-vivos também se apaixonam*. Lisboa: Booksmile.
- Fanha, José (2009). *Diário inventado de um menino já crescido*. Lisboa: Gailivro.

- Fernandes, Sérgio e Bolila, Chico (2010). *O diário do Manzarra*. Lisboa: Zero a oito.
- Ferreira, Vergílio (1980-1994). *Conta-Corrente*. 5 vol<sup>s</sup>. Lisboa: Quetzal Editores.
- Filipovic, Zlata (1994). *O diário de Zlata*. Porto: Edições ASA.
- Frank, Anne (2009). *O diário de Anne Frank. Versão definitiva*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Gonzalez, Maria Teresa Maia (1994). *A lua de Joana*. Lisboa / São Paulo: Editorial Verbo.
- Kinney, Jeff (2009-2017). *O diário de um Banana*. 12 vol<sup>s</sup>. Lisboa: Vogais e Companhia.
- Laskier, Rutka (2007). *O diário de Rutka*. Lisboa: Sextante Editora.
- Lechermeier, Philippe e Dautremer, Rébecca (2011). *Diário secreto do Pequeno Polegar*. Lisboa: Editora Educação Nacional.
- Lienas, Gemma (2005). *O diário vermelho de Carlota*. Lisboa: Edições Duarte Reis.
- Losa, Ilse (1987; 2011). *O mundo em que vivi*. 32.<sup>a</sup> edição. Porto: Edições Afrontamento.
- Magalhães, Ana Maria e Alçada, Isabel (2003) *Diário secreto de Camila*. 4.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Editorial Caminho.
- (2000). *Diário cruzado de João e Joana*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Meres, Jonathan (2011). *Diário de um cromo*. Lisboa: Babel.
- Mineiro, Maria Dinis (2009). *Diário de Beatriz*. Lisboa: Editorial Presença.
- Patterson, James (2011). *Escola: Os piores anos da minha vida*. Lisboa: Booksmile.
- Pessoa, Ana (2012). *O caderno vermelho da rapariga karateca*. Lisboa: Planeta Tangerina.
- Reis, Patrícia. (2009-2015). *O diário do Micas*. 11 vol<sup>s</sup>. Lisboa: Planeta.
- Rice, Bem (2006). *Pobby e Dingan*. 3.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Dom Quixote.

- Rousseau, Jean-Jacques (1780-1789). *Les confessions de J. J. Rousseau*. In *Collection complète des œuvres*. Genève, vol. 10, in-4. Édition en ligne: [www.rousseauonline.ch](http://www.rousseauonline.ch). Version du 7 octobre 2012. Visto em: <http://www.rousseauonline.ch/Text/les-confessions-de-jj-rousseau.php>.
- Russell, Rachel Renée (2010-2017). *Diário de uma Totó*. 11 vol<sup>s</sup>. Lisboa: Gailivro.
- s/a. (1971, 2004). *Perguntem à Alice. Diário de uma toxicod dependente*. Lisboa: Texto Editores.
- Saramago, José (1994). *Cadernos de Lanzarote*. 5 vol<sup>s</sup>. Lisboa: Editorial Caminho.
- Shulman, Dee (2011). *O meu diário Top Secret*. Em digressão pela América. Lisboa: Booksmile
- Sierra I Fabra, Jordi (2010). *Diário de um Totó*. Lisboa: Planeta.
- Soares, Luísa Ducla (2009). *Diário de Sofia e C.<sup>a</sup> (aos 15 anos)*. 13.<sup>a</sup> edição. Porto: Civilização Editora.
- (2012). *Atenção! Sou um adolescente*. Porto: Civilização Editora.
- Pascoaes, Teixeira de (2001). *Livro de memórias*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Torga, Miguel (1941-1993). *Diário*. 16 vol<sup>s</sup>. Coimbra: Ed. do autor.
- Townsend, Sue (1996). *O diário secreto de Adrian Mole aos 13 anos e 3/4*. Lisboa: Difel.
- (1996). *Adrian Mole na crise da adolescência*. Lisboa: Difel
- (2005). *Adrian Mole e as armas de destruição maciça*. Lisboa: Difel.
- Whybrow, Ian (2004). *Pequeno Lobo. Diário de proezas e aventuras*. Lisboa: Editorial Verbo.

## **Bibliografia científica: Teoria e Crítica Literárias; Cultura; Ciências Sociais**

- Agarez, Hercília e Alves, Isabel (2015). *Por longos dias, longos anos, fui silêncio. Uma breve antologia de autoras transmontanas*. Lisboa: Âncora Editora.
- Amaral, Ronaldo (2006). *Hagiografia e vida monástica: o eremitismo como ideal monástico na Vita Sancti Fructuosi*. Assis: Faculdade de Ciências e Letras de Assis / Universidade Estadual Paulista. Tese de Doutoramento.
- Antelme, Robert (2011). *L'Espèce Humaine*. Paris: Gallimard.
- Aristóteles (2004). *Poética*. 2.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Arizaleta, Luis (2007). Calidad en la LIJ contemporánea. *Clij: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. Barcelona: Editorial Fontalba. 206 (jul-ag. 2007): 44-56.
- Arnett, Jensen (2010). “A adultez emergente na Europa: um novo (e mais longo) caminho para a vida adulta”. In António Castro Fonseca (ed.) *Crianças e adolescentes: uma abordagem multidisciplinar*. Coimbra: Almedina. 91- 108.
- Aseguinoloza, Fernando Cabo (1995). *El Concepto de Género Y La Literatura Picaresca*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Azevedo, Fernando (coord.) (2006<sup>a</sup>). *Língua Materna e literatura infantil: Elementos nucleares para professores do ensino básico*. Lisboa: LIDEL.
- (2006<sup>b</sup>). “Literatura infantil: Recepção leitora e competência literária”. In Fernando Azevedo (coord.) *Língua Materna e literatura infantil: Elementos nucleares para professores do ensino básico*. Lisboa: LIDEL. 11-32.
- (2007). “Utopía e infancia en la literatura infantil del nuevo milenio”. In Pedro C. Cerrillo Torremocha; Cristina Cañamares Torrijos e César Sánchez Ortiz (coord.). *Literatura infantil: nuevas lecturas, nuevos lectores*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 115-124.

- (2009). “O imaginário na literatura para crianças: as dimensões lúdico-pedagógicas em contexto escolar, social e familiar”. In Gisela Silva; Rita Simões; Teresa Macedo; Américo Lindeza Diogo e Fernando Azevedo. *Ler para entender. Língua portuguesa e formação de leitores*. Porto: Trampolim Edições. 21-24.
- (2011<sup>a</sup>). *Poder, Desejo, Utopia – Estudos em Literatura Infantil e Juvenil*. Braga: CIFPEC / Universidade do Minho.
- (2013). “Literatura infantil e educação literária”. In Ângela Balça e Maria da Natividade carvalho Pires. *Literatura infantil e juvenil: Formação de leitores*. Carnaxide: Santillana. 51-58.
- Azevedo, Fernando; Mesquita, Armindo; Balça, Ângela e Silva, Sara Reis da (coord.) (2011<sup>b</sup>). *Globalização na literatura infantil. Vozes, rostos e imagens*. Raleigh, N.C., EUA: Lulu Entreprises.
- Babo, Maria Augusta (1993). *A escrita do livro*. Lisboa: Vega.
- Bakhtine, Mikhaïl (1998). “Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance”. In *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora UNESP. 397-428.
- (1989). *Teoría y estética de la novela*. Rio de Janeiro: Taurus.
- Balça, Ângela (2010). “Representações da alteridade na Literatura Infantil”. In Fernando Azevedo (coord.) *Infância, memória e imaginário – Ensaios sobre Literatura Infantil e Juvenil*. Braga: CIFPEC / Universidade do Minho. 47-55.
- Balça, Ângela e Pires, Maria da Natividade Carvalho (2013). *Literatura infantil e juvenil: Formação de leitores*. Carnaxide: Santillana.
- Baptista, Abel Barros (1991). *Em nome do apelo do nome*. Lisboa: Litoral Edições.
- (1997). “O espelho perguntador”. In *Colóquio / Letras*. 143/144: 63-79.
- Barata-Moura, José (2002). “Para uma ontologia do imaginário”. In Armindo Mesquita (coord.) *Pedagogias do Imaginário. Olhares sobre a literatura infantil*. Porto: Edições ASA. 20-25.
- Barthes, Roland (1966). “Introduction à l’analyse structurale des récits”. In *Communications*, 8: 1-27.

- (1971). *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Ed. du Seuil.
- (1987). *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70.
- (2007). *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva.
- Barthes, Roland e Flahault, François (1987): “Palavra”. In *Enciclopédia Einaudi*. 11. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 118-136.
- Berlinguer, Enrico (2003). *Globalização, Ciência, Cultura e Religiões*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Publicações Dom Quixote.
- Bernardes, José Augusto Cardoso (2014). “A literatura e a urgência da sensibilidade”. In Vasco Graça Moura *et al.* (2014). *Presente e futuro: A urgência da literatura – 1.º Encontro Literatura: Presente e futuro: A urgência da literatura – Ler melhor, compreender o humano, preparar o futuro*. Lisboa: DECA / Centro Cultural de Belém. 41-45.
- Bettelheim, Bruno (2011). *Psicanálise dos Contos de Fadas*. Venda Nova: Bertrand.
- Blanchot, Maurice (1984). *O livro por vir*. Lisboa: Relógio d’Água Editores.
- Breton, Philippe (1992). *A utopia da comunicação*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Buescu, Helena Carvalhão (1998). *Em busca do autor perdido. História, concepções, teorias*. Lisboa: Edições Cosmos.
- (2008). *Emendar a morte – Pactos em literatura*. Porto: Campo das Letras.
- Calle-Gruber, Mireille (1984). “Journal intime et destinataire textuel”. In *Poétique*. 59: 389-391.
- Calvino, Italo (1990). *Seis propostas para o próximo milénio*. Lisboa: Editorial Teorema.
- (2015). *Porquê ler os clássicos*. Lisboa: Dom Quixote.
- (2016). *Um otimista na América*. Lisboa: Dom Quixote.
- Camus, Albert (1948, 2007). *O mito de Sísifo. Ensaio sobre o absurdo*. Carnaxide: Livros do Brasil.
- Ceccucci, Piero (1994). “O espelho e a memória, ou a construção do «eu» no Diário de Miguel Torga”. In *Aqui, neste lugar e nesta hora. Actas*

- do Primeiro Congresso Internacional sobre Miguel Torga*. Porto: Ed. Universidade Fernando Pessoa. 123-132.
- (2000). “Mário ou Eu próprio – o Outro”. In *Boletim – Centro de Estudos Regionais*. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde. 28-33.
- Cerrillo Torremocha, Pedro C. (2001). “Lo literario y lo infantil: Concepto y caracterización de la literatura infantil”. In Pedro C. Cerrillo e Jaime García Padrino (coord.). *La literatura infantil en el siglo XXI*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 79-94.
- (2006). “Literatura infantil e mediação leitora”. In Fernando Azevedo (coord.). *Língua Materna e literatura infantil. Elementos nucleares para professores do ensino básico*. Lisboa: LIDEL. 33-46.
- Cerrillo Torremocha, Pedro C. e Padrino Jaime García Padrino (coord.) (2001). *La literatura infantil en el siglo XXI*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Cerrillo Torremocha, Pedro C.; Cañamares Torrijos, C. e Sánchez Ortiz, C. (coord.). (2007). *Literatura infantil: nuevas lecturas, nuevos lectores*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Cervera, Juan (1984). *La literatura infantil en la educación básica*. Madrid: Cincel.
- (1990). “Problemas de la literatura escrita para niños”. In Pedro Cerrillo e Jaime García Padrino (coord.) *Literatura infantil*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La-Mancha. 67-84.
- (1991). *Teoria de la literatura infantil*. Bilbao: Ediciones Mensajero.
- Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain (1994). *Dicionário de símbolos*. Lisboa: Teorema.
- Cirlot, Juan Eduardo (1958). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Cloutier, Jean (1975). *A era de EMEREC*. Lisboa: Ministério da Educação e Investigação Científica - Instituto de tecnologia Educativa.
- Cohen, Ralph (2001). “Será que existem géneros pós-modernos?” In Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão (org.) *Floresta*

*encantada. Novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Dom Quixote. 225-245.

Colomer, Teresa (1998; 2009). *La formación del lector literario. Narrativa infantil y juvenil actual*. 2.<sup>a</sup> edición. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipéres / El árbol de la memoria.

——— (1999). *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual*. Madrid: Síntesis.

——— (2000). “Texto, imagen, imaginación”. In *CLIJ*. 130: 7-17.

——— (2011). “La selección de obras de referencia histórica”. In Pedro C. Cerrillo e Jaime García Padrino (coord.). *La literatura infantil en el siglo XXI*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 67-78.

Colomer, Teresa e Margallo, Ana María (2013). “Las respuestas literarias a álbumes ilustrados en contextos multiculturales”. In *Linguarum Arena*. 4: 21-37.

Cortázar, Julio (2016). *Aulas de Literatura*. Lisboa: Cavalos de Ferro.

Cortês, Jaime (1994). *A Carta de Pêro Vaz de Caminha*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Cortez, Maria Teresa (2013). “Estrangeiros e portugueses, identidades e patriotismos na literatura para crianças dos anos 30 e 40 – a exemplo de Virgínia de Castro e Almeida e Fernanda de Castro”. In Gabriela Frago (org.) *Literatura para a infância: infância na literatura*. Lisboa: Universidade Católica Editora. 43-55.

Costa, Adelaide Millán *et al.* (org.) (2005). *Literatura e História, Para uma prática interdisciplinar. Atas do I.º Colóquio Nacional*. Lisboa: Universidade Aberta.

Costa, Maria José (1992). *Um continente poético esquecido. As rimas infantis*. Porto: Porto editora.

Dacosta, Luísa (2011). Prefácio. In Luísa Dacosta. *Corpo recusado*. Lisboa: Edições ASA.

Damásio, António (2010). *O livro da consciência*. Lisboa: Círculo de Leitores.

- Dias, Dália (2004). *A escrita dissidente – Autobiografia de Ruben A.* Lisboa: Assírio e Alvim.
- Didier, Alexandre (1999). “Le mythe d’Orphée et l’écriture de la mémoire”. *In Revue de littérature comparée*, 4: 563-579.
- Didier, Béatrice (1991). *Le journal intime*. 2<sup>a</sup> ed. Paris: Presses Universitaires de France.
- Diogo, Américo António Lindeza (1994). *Literatura infantil. História, teoria, interpretações*. Porto: Porto Editora.
- Duarte, João Ferreira (1989). *O espelho diabólico, construção do objecto da teoria literária*. Lisboa: Editorial caminho.
- Dumas, Catherine (1994). “Diário íntimo e ficção. Contribuição para o estudo do diário íntimo a partir de um corpus português”. *In Colóquio / Letras*. 131: 125-133.
- Eco, Umberto (1979; 1993). *Leitura do texto literário: Lector in fabula. A cooperação interpretativa nos textos literários*. Lisboa: Editorial Presença.
- (1994). *Seis passeios no bosque da ficção*. Lisboa: Difel.
- Even-Zohar, Itamar (1987). *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv: Porter Institute.
- Ferreira, Luísa de Nazaré (2010). “A criança na Grécia Antiga: concepções, normas e representações”. *In António Castro Fonseca (ed.). Crianças e adolescentes: Uma abordagem multidisciplinar*. Coimbra: Almedina. 137-172.
- Ferreira, Vergílio (1992). *Pensar*. Venda Nova: Bertrand Editora.
- Fonseca, António Castro (ed.) (2010). *Crianças e adolescentes: uma abordagem multidisciplinar*. Coimbra: Almedina.
- Foucault, Michel (1992). *O que é um autor?* 3<sup>a</sup> edição. Lisboa: Vega.
- Fragoso, Gabriela (2013). “Gaitinhas, Gineto e C.<sup>a</sup>: o microcosmos infanto-juvenil em *Esteiros* (1941) de Soeiro Pereira Gomes”. *In Gabriela Fragoso (org.) Literatura para a infância: infância na literatura*. Lisboa: Universidade Católica Editora. 116-123.
- (org.) (2013). *Literatura para a infância: infância na literatura*. Lisboa: Universidade Católica Editora.

- Freixo, Manuel João Vaz (2006). *Teorias e modelos da comunicação*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Garrett, Almeida (1974). “Memória ao Conservatório Real”. In Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa*. 4.<sup>a</sup> edição. Coimbra: Atlântida Edições. 31-45.
- Genette, Gérard (1987). *Introdução ao Arquitrato*. Lisboa: Vega.
- (1969). *Figures II*. Paris: Ed. du Seuil.
- Gersão, Teolinda (2014). “Ler implica dialogar”. In Vasco Graça Moura *et al.* (2014). *Presente e futuro: A urgência da literatura – 1.º Encontro Literatura: Presente e futuro: A urgência da literatura – Ler melhor, compreender o humano, preparar o futuro*. Lisboa: DECA / Centro Cultural de Belém. 99-101.
- Girolamo, Costanzo di (1982). *Teoría crítica de la literatura*. Barcelona: Crítica.
- Gomes, José António (1991). “Úrsula, a Maior (de Alice Vieira) e o olhar adolescente”. In José António Gomes. *Literatura para crianças e jovens. Alguns percursos*. Lisboa: Caminho. 95-97.
- Gomés de Lora, Chema (2009). *Manual de literatura infantil y juvenil. Técnicas, teorías y orientaciones para escribir y ler*. Madrid: Editorial CCS.
- Gonçalves, Henriqueta Maria (1998). “Metamorfoses da oralidade em A. M. Pires Cabral. O caso de *O Diário de C\**”. In *Terra feita voz – Revista do Círculo Cultural Miguel Torga*. 2: 61-78.
- Goody, Jack (1986, 1987). *A lógica de escrita e a organização da sociedade*. Lisboa: Edições 70.
- Gusmão, Manuel (2001). “Da literatura enquanto construção histórica”. In Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão (org.) *Floresta encantada. Novos caminhos d literatura comparada*. Lisboa: Dom Quixote. 181-224.
- Gusdorf, Georges (1991). *Lignes de vie 2 – Auto-bio-graphie*. Paris: Odile Jacob.
- Gutiérrez, Xulio e Fernández, Nicolás (2009). *Nascer. Animais extraordinários*. Matosinhos: Faktoría de Libros / Kalandraka.

- Hagège, Claude (1985; 1990). *O homem dialogal*. Lisboa: Edições 70.
- Havelock, Eric A. (1996; 1988). *A musa aprende a escrever – Reflexões sobre a oralidade e a literacia da antiguidade ao presente*. Lisboa: Gradiva.
- Hegel, G. W. Friedrich (1993). *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Heidegger, Martin (2009). *Ser e tempo*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Held, Jaqueline e Held, Claude (1978). “Para um fantástico moderno”. In GFEN. *O poder de ler*. Porto: Livraria Civilização.
- Herdeiro, Maria Bernardette (1990). “Literatura para Crianças e Jovens em Portugal”. In *Ler* (Edição internacional). Círculo de Leitores/IPLL: 36-38.
- Hunt, Peter (Ed.) (1999). *Understanding Children’s Literature*. London / New York: Routledge.
- Jakobson, Roman (1973). *Questions de poétique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Jerónimo, S. (2002). *Vida de San Pablo. Obras Completas de San Jeronimo II*. Madrid: BAC.
- Kundera, Milan (1994). *Os testamentos traídos*. Porto: Edições ASA.
- Lagartinho, Rui (2011). "Sou incapaz de desinventar completamente uma vida". In *Público* de 29 de Junho de 2011. Disponível em: <https://www.publico.pt/2011/06/29/culturaipsilon/noticia/quotsou-incapaz-de-desinventar-completamente-uma-vidaquot-288369>
- Lago, Ângela (2008). “A leitura da imagem”. In *Nos caminhos da literatura*. São Paulo: Peirópolis. 28 – 34.
- Lanford, Rachael e West, Russell (ed.) (1999). *Marginal Voices, Marginal Forms. Diaries in European Literature and History*. Amsterdam: Rodopi.
- Lartitegui, Ana González (2007). “La construcción del edificio gráfico en los álbumes infantiles”. In Pedro C. Cerrillo Torremocha; Cristina Cañameres Torrijos e César Sánchez Ortiz (coord.). *Literatura infantil: nuevas lecturas, nuevos lectores*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 657-666.
- Leão, Paula Ponce (2006). “Para uma fenomenologia da identidade”. In *Análise Psicológica*. 3 (XXIV): 279-287.

- Lee, Carol Ann (1999). *Rosas da Terra: A Biografia de Anne Frank*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Lejeune, Philippe (1975, 1996). *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil.
- (1986). *Moi aussi*. Paris: Éditions du Seuil.
- (1993<sup>a</sup>). “Le je des jeunes filles”. In *Poétique*. 94 : 229-251.
- (1993<sup>b</sup>). *Le moi des demoiselles. Enquête sur le journal de jeune fille*. Paris: Éditions du Seuil.
- (1998). *Les brouillons de soi*. Paris: Éditions du Seuil.
- (2000). «*Cher écran...*» - *Journal personnel, ordinateur, internet*. Paris: Éditions du Seuil.
- (2004). *Ariane ou le Prix du journal intime*. Paris: Éditions des Cendres.
- (2005). “Le journal comme «antifiction»”. Colloque *Diaris i Diataris* (10-12 novembre 2005). Université d'Alicante. Disponible em <http://www.autopacte.org/Antifiction.html>.
- (2012). “Rousseau et la révolution autobiographique”. Genève: Conférence aux Journées de l'Autobiographie (APA). Disponible em: <file:///C:/Users/UTILIZ~1/AppData/Local/Temp/Rousseau.pdf>
- (2013). *Autogenèses. Les brouillons de soi - 2*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lejeune, Philippe e Bogaert, Catherine (2006). *Le journal intime: histoire et anthologie*. Paris: Textuel.
- Leleu, Michèle (1965). “Une «météorologie intime», le «Journal» de Charles Du Bos”. In *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. 17. Disponible em: [http://www.persee.fr/doc/caief\\_0571-5865\\_1965\\_num\\_17\\_1\\_2283](http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1965_num_17_1_2283)
- Lerner, Laurence (1988). *The frontiers of literature*. London: Basil Blackwell.
- Leveque, Mathilde (2013). “L'autobiographie dans la littérature pour la jeunesse”. Disponible em <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00855415>.

- Lienas, Gemma (1989). “Las adolescentes”. In *Clij. Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. Barcelona: Editorial Fontalba. 11 (nov. 1989): 20-23.
- Lipovetsky, Gilles (1983; 1989). *A era do vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio D’Água.
- Lipovetsky, Gilles e Juvin, Hervé (2011). *O Ocidente mundializado. Controvérsia sobre a cultura planetária*. Lisboa: Edições 70.
- Lis, Jerzy. (2000). “Lecture et imitation – Le journal personnel et la problématique de la mémoire culturelle”. In Gorp, H. e Musarra-Schroeder, U. (Ed.) (2000). *Genres as Repositories of Cultural Memory*. Vol. 5. Amsterdam / Atlanta: Rodopi: 355-365.
- Lisboa, Eugénio (1978). *José Régio, uma literatura viva*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- Lispector, Clarice (1994). “O secreto e o real – Caminhos contemporâneos da autobiografia e dos escritos intimistas”. In *Românica*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Llosa, Mario Vargas (2003). “A cultura e a nova ordem internacional”. In *Globalização, Ciência, Cultura e Religiões*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Publicações Dom Quixote.
- (2012). *A civilização do espetáculo*. Lisboa: Quetzal.
- Lluch, Gemma (2007<sup>a</sup>). “Jóvenes adictos a la lectura: estrategias de venta y de escritura”. In *Clij: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. Barcelona: Editorial Fontalba. 200: 26-36.
- (2007<sup>b</sup>). “La literatura juvenil y otras narrativas periféricas”. In Pedro C. Cerrillo Torremocha; Cristina Cañamares Torrijos e César Sánchez Ortiz (coord.). *Literatura infantil: nuevas lecturas, nuevos lectores*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 193-211.
- Lopes, Silvina Rodrigues (1994). *A legitimação em literatura*. Lisboa: Edições Cosmos.
- (2004). “Prefácio: Notas em apoio da dissidência”. In Dália Dias *A escrita dissidente – Autobiografia de Ruben A.*. Lisboa: Assírio e Alvim.

- Lourenço, António Apolinário e Silvestre, Osvaldo (coord.) (2011). *Literatura, espaço, cartografias*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa / Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Lourenço, Eduardo (1987). “Presença ou a Contra-Revolução no Modernismo Português?”. In *Tempo e Poesia*. 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Relógio d’Água.
- Luckás, Georg. (1970). *La Théorie du roman*. Paris: Éd. Gonthier.
- Machado, Ana Maria e Montes, Graciela (2003). *Literatura infantil. Creación, censura y resistencia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Madelénat, Daniel (org.) (2008). *Biographie et intime – des Lumières à nos jours*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Manzano, M. G. (1987). *El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX: Incidencias en la personalidad del niño lector*. Madrid: Narcea Ediciones.
- Marañón, Gregorio (1967). *Amiel, un estudio sobre la timidez*. 11.<sup>a</sup> edição. Madrid: Espasa-Calpe.
- Marinho, Luísa (2002). “«Capicua» é um trabalho de descoberta, reflexão e diálogo” [entrevista a Eduardo Prado Coelho]. In *O Comércio do Porto*. 22 de Setembro de 2002: 24.
- Mathias, Marcello Duarte (1991). “O diário íntimo ou a procura da identidade”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 23.04.1991: 16.
- Mattoso, José (1988). *A escrita da história: teoria e métodos*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Meireles, Cecília (1984). *Problemas da literatura infantil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Mello, Cristina (1998). *O ensino da literatura e a problemática dos géneros literários*. Coimbra: Almedina.
- Melo, Alexandre (2002). *Globalização cultural*. Lisboa: Quimera.
- Mendoza, Antonio (2001). “Sobre la reorientación de la crítica en Literatura Infantil y Juvenil”. In Pedro C. Cerrillo e Jaime García Padrino (Coord.). *La literatura infantil en el siglo XXI*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 27-39.

- Mergulhão, Teresa (2008). *Vozes e silêncio: a poética do (des)encontro na literatura para jovens em Portugal*. Dissertação de Doutoramento. Lisboa: Universidade de Lisboa/Faculdade de Letras.
- Mesquita, Armindo (coord.) (2002). *Pedagogia do imaginário. Olhares sobre a literatura infantil*. Porto: Edições ASA.
- Mindlin, Dulce Maria Viana (1994). “José Régio: a enunciação mascarada”. *In Ensaios críticos sobre José Régio*. Porto: Edições ASA: 73-94.
- Miroux, Jean-Philippe (2009). *L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité*. 3.º édition. Paris : Armand Colin.
- Monteiro, Maria da Assunção Morais (1994). “Unidade e alteridade no Diário Torguiano”. *In Aqui, Neste lugar e nesta hora. Actas do 1.º Congresso Internacional sobre Miguel Torga*. Porto: Edições universidade Fernando Pessoa. 343-352.
- (1997). “Da génese do diário ao Diário de Miguel Torga”. *In Terra feita voz – Revista do Círculo Cultural Miguel Torga*. 1: 25-38.
- (1998<sup>a</sup>). *O conto no Diário de Miguel Torga*. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.
- (1998<sup>b</sup>). “Autenticidade e autoficção no Diário de Miguel Torga”. *In T. F. Earle (org. e coord.). Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Tomo II. Oxford / Coimbra: Universidade de Oxford. 1079-1088.
- (2004). “Escrever um diário ou escrever-se num diário?”. *In Carlos Mendes de Sousa e Rita Patrício (org.). Largo mundo alumiado, Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*. II Volume. Braga: Centro de Estudos Humanísticos / Universidade do Minho. 729-744.
- Morão, Paula (1993). “Memórias e géneros literários afins, algumas perspectivas teóricas”. *In Viagens na terra das palavras*. Lisboa: Edições Cosmos. 17-27.
- (1994). "O secreto e o real – caminhos contemporâneos da autobiografia e dos escritos intimistas". *In Românica*. 3: 21-30.
- Morton, Peter (s/d). *Narrative Strategies in the Fictive Diary. Reader-Response Theory and the Grossmiths' The Diary of a Nobody*. Disponível em: [ehlt.flinders.edu.au/humanities/.../asri/lw.../P\\_Morton\\_abstract.pdf](http://ehlt.flinders.edu.au/humanities/.../asri/lw.../P_Morton_abstract.pdf).



- Prat, Angel Valbuena y (ed.) (1956). *La Novela Picaresca Española*. Madris: Aguilar.
- Raible, Wolfgang (1988). “Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual”. In Tzvetan Todorov *et al.* *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco / Libros. 303-339.
- Ramos, Ana Margarida (2010). *Literatura para a infância e ilustração: Leituras em diálogo*. Coleção «Percursos da literatura infantojuvenil» 2. Porto: Tropelias e Companhia.
- (2012). *Tendências contemporâneas da literatura portuguesa para a infância e juventude*. Coleção «Percursos da literatura infantojuvenil» 7. Porto: Tropelias e Companhia.
- Regard, Frédéric (2008). “L’Intime en déconstruction: le portrait biographique selon Hélène Cixous”. In Daniel Madelénat. *Biographie et intime – des Lumières à nos jours*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal. 241- 251.
- Régio, José (1940, 1994). Em torno da expressão artística. In *Crítica e ensaio / 1*. Porto: Círculo de Leitores.
- (1999). “Cartas do nosso tempo, n.º IX”. In *Boletim do Centro de Estudos Regianos*, 4-5: 63-66.
- Reis, Carlos (1999). *O conhecimento da literatura, Introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina.
- (2005). *História crítica da literatura portuguesa. Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Vol. IX. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo.
- Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M. (1998). *Dicionário de Narratologia*. 6.ª edição. Coimbra: Almedina.
- Ricoeur, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil.
- (1995). *Teoria da interpretação*. Porto: Porto Editora
- (2000). “Elogio da leitura e da escrita”. In Irene Borges Duarte; Fernanda Henriques; Isabel Matos Dias (org.). *Texto, Leitura e Escrita – Antologia*. Porto: Porto Editora. 47-60.
- Rocha, Clara (1977): *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra: Livraria Almedina.

- (1985): *Revistas literárias do século XX em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (1990): "A poética dos géneros autobiográficos". In *Nova Renascença*. Volume X, Outono de 1990. 8-18.
- Rousset, Jean (1983). "Le journal intime, texte sans destinataire?". In *Poétique*. 56: 389-391.
- Sá, Domingos Guimarães (1981). *A literatura infantil em Portugal*. Braga: Editorial Franciscana.
- Sá, Maria das Graças Moreira de (2004). *As duas faces de Jano – Estudos de cultura e literatura portuguesas*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Salema, Álvaro (2002). "Diário Íntimo". In Jacinto do Prado Coelho (dir.) *Dicionário de Literatura. Atualização – 1.º volume*. Lisboa: Livraria Figueirinhas.
- Schaeffer, Jean-Marie (1989). *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris: Éditions du Seuil.
- Schnabel, Ernest (2003). *No rasto de Anne Frank*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Shavit, Zohar (1983, 2003). *Poética da literatura para crianças*. Lisboa: Caminho.
- Silva, Fátima Fernandes da (2002). *À escuta do silêncio: Bolor, Molloy e A Maçã no Escuro*. Lisboa: Faculdade de Letras. Tese de Mestrado em Literatura Comparada.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e (1981). "Nótula sobre o conceito de literatura infantil". In Domingos Guimarães de Sá. *A literatura infantil em Portugal*. Braga: Editorial Franciscana. 11-15.
- (1993). *Teoria da literatura*. 8.ª edição. Coimbra: Almedina.
- (2010). *As Humanidades, os estudos culturais, o ensino da literatura e a política da Língua Portuguesa*. Coimbra: Almedina.
- Soares, Natália Fernandes; Sarmiento, Manuel Jacinto e Tomás, Catarina (2004). "Investigação da infância e crianças como investigadoras: metodologias participativas dos mundos sociais das crianças". In *Sixth International Conference on Social Methodology – Recent*

*Developments and Applications in Social Research Methodology*. Agosto 2004.02.09. Amesterdão. 16-20.

Soriano, Marc (1975). *Guide de littérature pour la jeunesse*. Paris: Flammarion.

Sotomayor Sáez, M.<sup>a</sup> Victoria (2001). “Literatura em serie”. In Pedro C. Cerrillo e Jaime García Padrino (Coord.) *La literatura infantil en el siglo XXI*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 41-65.

Starobinski, Jean (1970). “Le style de l’autobiographie”. *Poétique*, N.º 3. 257-265.

Tamen, Miguel (1994). *Maneiras da interpretação – Os fins do argumento nos estudos literários*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Teixeira, Carlos (2008). «Escrever-se» e/ou «Outrar-se» - *Escrita e revelação em Páginas do diário íntimo de José Régio*. Dissertação de Mestrado. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.

——— (2008). “Os contos de H. C. Andersen: uma visão romântica da infância”. In Fernanda Leopoldina Viana et al. *Actas do 7.º Encontro Nacional / 5º Internacional de Investigação em Leitura, Literatura Infantil e Ilustração*. CD-ROM. Braga: Universidade do Minho.

——— (2011). “O diário juvenil: Identidade(s) e globalização”. In Fernando Azevedo, Armindo Mesquita, Ângela Balça e Sara Reis da Silva (coord.). *Globalização na literatura infantil. Vozes, rostos e imagens*. Raleigh, N.C., EUA: Lulu Entreprises. 251-276.

——— (2013). “A diarística juvenil contemporânea: multiculturalidade e globalização na literatura Ibero-Americana”. In Concepción Reverte Bernal (ed.). *Diálogos culturales en la literatura iberoamericana*. CD-ROM. Madrid: Editorial Verbum.

Thownsend, John Rowe (1977). *Written for Children*. London: Penguin.

Tomé, Maria da Conceição (2014). “Ecos do Holocausto na literatura portuguesa de potencial receção juvenil”. In *Diacrítica-Ciências da Literatura*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Unviversidade do Minho. vol. 28: 3. Disponível em: [http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?pid=S0807-89672014000300014&script=sci\\_abstract](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?pid=S0807-89672014000300014&script=sci_abstract)

- Toonder, J. den (2000). “Le rôle de la mémoire dans l’écriture autobiographique”. In Gorp, H. e Musarra-Schroeder, U. (Ed.) (2000). *Genres as Repositories of Cultural Memory*. Vol. 5. Amsterdam / Atlanta: Rodopi. 323-332.
- Toro, Vera; Schlickers, Sabine e Luengo, Ana (eds.) (2010). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- Torrado, António (2002). “Novos modos de ler”. In Armindo Mesquita (coord.). *Pedagogias do Imaginário. Olhares sobre a literatura infantil*. Porto: Edições ASA. 215-220.
- Unamuno, Miguel (1988). *Do sentimento trágico da vida*. Lisboa: Relógio d’Água Editores.
- Vance, Eugene Augustus (1973). *Le moi comme langage: Saint Augustin et l'autobiographie*. Paris: Seuil.
- Vázquez, María Esther (1986). *Eu Borges – Imagens, memórias, diálogos*. Lisboa: Editorial Labirinto.
- Velcic-Canivez, Mirna (1997). “Le pacte autobiographique et le destinataire”. In *Poétique*. 110: 239-254.
- Wallis, Sarah e Palmer, Svetlana (2014). *Éramos jovens na guerra: cartas e diários de adolescentes que viveram a Segunda Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Wicks, Ulrich (1989). *Picaresque Narrative, Picaresque Fictions: A Theory and Research Guide*. New York: Greenwood Press.
- Wittgenstein, Ludwig (1968). *Tractatus logico-philosophicus*. São Paulo: Companhia Editora Nacional / Editora da Universidade de São Paulo.
- Yaguello, Marina (1997). *Alice no País da Linguagem. Para compreender a Linguística*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Zambrano, María (2000). “Porque se escreve?”. In Duarte, Irene Borges; Henriques, Fernanda; Dias, Isabel Matos (org.): *Texto, Leitura e Escrita – Antologia*. Porto: Porto Editora: 21-27.
- Zilberman, Regina (2003). *A literatura Infantil na Escola*. 11.<sup>a</sup> edição. São Paulo: Global Editora.

## Obras Literárias

Assis, Machado de (1985<sup>a</sup>). *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Porto: Lello e Irmão Editores.

——— (1985<sup>b</sup>). *Obra completa*. 3.º Vol. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

Barros, João de (2013). *A Eneida de Virgílio Contada às Crianças e ao Povo*. Lisboa: Editorial Presença.

——— (2013). *A Ilíada de Homero. Aquiles e a Guerra de Troia*. Lisboa: Editorial Presença.

——— (2013). *A Odisseia de Homero. As aventuras de Ulisses, herói da Grécia Antiga*. Lisboa: Editorial Presença.

——— (2013). *Os Lusíadas de Luís Vaz de Camões. Contados às crianças e lembrados ao povo*. Lisboa: Editorial Presença.

Borges, Jorge Luís (1960; 1998). “Borges e eu”. In *O fazedor. Obras Completas*, Vol.II. Lisboa: Ed. Teorema.181.

——— (1960; 1998). “Os espelhos velados”. In *O fazedor. Obras Completas*, Vol.II. Lisboa: Ed. Teorema.160.

Calvino, Italo (1985; 2001). *Palomar*. Lisboa: Planeta D<sup>e</sup>Agostini

——— (1979; 2002). *Se numa noite de inverno um viajante*. Porto: Coleção mil folhas, Público.

——— (2009). *As cidades invisíveis*. Sant Vicenç dels Horts: Biblioteca Sábado.

Celaya, Gabriel (1975). *Cantos iberos*. Madrid: Ediciones Turner.

Conrad, Joseph (2003). *Linha de sombra*. Porto: Público.

Cortázar, Julio (1963; 2008). *O jogo do Mundo (Rayuela)*. Lisboa: Cavalo de Ferro.

Couto, Mia (1997). *Contos do nascer da terra*. Lisboa: Editorial caminho.

Dacosta, Luísa (2011). *Corpo recusado*. Lisboa: Edições ASA.

Dodoghue, Emma (2011). *O quarto de Jack*. Porto: Porto Editora.

- Fuentes, Carlos. (1962; 2013). *Aura*. México: Ediciones Era.
- Gomes, Soeiro Pereira (1992). *Obras completas*. Lisboa: Caminho.
- Higino, Nuno (2003). *O crescer das árvores*. Porto: Campo das Letras.
- Leal, Filipa (2006). *Cidade líquida e outaras texturas*. Porto: Deriva Editores.
- Magalhães, Álvaro (2000). *O Limpa-Palavras e Outros Poemas*. Porto: Asa.
- Márquez, Gabriel García (2002). *Viver para contá-la*. Lisboa: Dom Quixote.
- Mendonça, José Tolentino (2012). *Nenhum caminho será longo*. Prior Velho: Paulinas Editora.
- Monteiro, Adolfo Casais (1946). *Europa*. Lisboa: Editorial Confluência.
- Murakami, Haruki (2007): *Em busca do Carneiro Selvagem*. 2.<sup>a</sup> edição. Cruz Quebrada: Casa das Letras.
- Pina, Manuel António (1986). *Os Piratas*. 2.<sup>a</sup> edição. Porto: ASA.
- Quental, Cristina e Magalhães, Mariana (2009<sup>a</sup>). *Ciclo do leite*. Lisboa: Gailivro.
- (2009<sup>b</sup>). *Ciclo do mel*. Lisboa: Gailivro.
- (2009<sup>c</sup>). *Ciclo do pão*. Lisboa: Gailivro.
- Redol, Alves (1975). *Constantino. Guardador de vacas e de sonhos*. Mem Martins: Europa-América.
- Régio, José (1969). *Poemas de Deus e do Diabo*. 7.<sup>a</sup> edição. Porto: Brasília Editora.
- (2000). *Páginas do diário íntimo*. 2.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Ribeiro, Aquilino (1957; 2007). *A casa grande de Romarigães*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Rosa, João Guimarães (2013). *Estas estórias*. 6.<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Sá-Carneiro, Mário de (1994). “Para os «Indícios de oiro»”. In *Orpheu 1*. 2.<sup>a</sup> edição facsimilada. Lisboa: Contexto Editora: 7-17.

- Salinger, J. D. (1945, 2011). *À espera no centeio*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Saramago, José (1997). *Todos os nomes*. Lisboa: Editorial Caminho.
- (1999). *O conto da ilha desconhecida*. Lisboa: Editorial Caminho.
- (2016). *O lagarto*. Porto: Porto Editora
- Skármeta, Antonio (1986; 1996). *O carteiro de Pablo Neruda*. Lisboa: Editorial Teorema.
- Swift, Jonathan (1974). *As viagens de Gulliver*. Mem Martins: Europa-América.
- Tinoco, Rui (2016). “O autor é personagem do seu texto”. In: *Eufeme*. N.º 0: 19.
- Torga, Miguel (1936; 1958). *O Outro Livro de Job*. Coimbra: Ed. de autor.
- (1936, 1953). *O outro livro de Job*. 4.<sup>a</sup> ed. Coimbra: Ed. do autor.
- (1944). *Novos Contos da Montanha*. Coimbra: ed. do Autor.
- (1958, 1992). *Orfeu rebelde*. 3.<sup>a</sup> ed. Coimbra: Ed. do autor.
- Unamuno, Miguel (1982). *Niebla*. Madrid: Cátedra.
- Vasconcelos, José Mauro de (2015). *O meu pé de laranja lima*. 13.<sup>a</sup> edição, Amadora: Booksmile editora.
- Yourcenar, Marguerite (1951; 1974). *Mémoires d’Hadrien*. Paris: Gallimard.