

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários

Daniel da Silva Moreira

**Escritas de si e homossexualidade no Brasil:  
os diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus**

Juiz de Fora  
2017

Daniel da Silva Moreira

**Escritas de si e homossexualidade no Brasil:  
os diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Jovita Maria Gerheim Noronha

Juiz de Fora  
2017

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Moreira, Daniel da Silva.

Escritas de si e homossexualidade no Brasil : os diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus / Daniel da Silva Moreira. -- 2017.

319 f.

Orientadora: Jovita Maria Gerheim Noronha

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2017.

1. Escritas de si. 2. Literatura brasileira. 3. Homossexualidade. 4. Diário. 5. Lúcio Cardoso. I. Noronha, Jovita Maria Gerheim, orient. II. Título.

Daniel da Silva Moreira

**Escritas de si e homossexualidade no Brasil:  
os diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Tese aprovada em 18 set. 2017.

Banca examinadora:

---

Jovita Maria Gerheim Noronha (Orientadora)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Véronique Bonnet (Co-orientadora)  
Université de Paris 13 / Sorbonne Paris Cité

---

Alexandre Graça Faria  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Cristina Ribeiro Villaça  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Marcos Antonio de Moraes  
Universidade de São Paulo

---

Alberto Ferreira da Rocha Junior  
Universidade Federal de São João del-Rei

Para Gabriela Moreira,  
pela amizade e pelo carinho.

Pour Xavier Henry,  
pour ton amour et ton soutien.

Para Jovita Noronha,  
pela amizade e por toda uma  
carreira dedicada às escritas de si.

Para todos aqueles que, como eu,  
sonham com um mundo em que o amor,  
em todas as suas formas, seja simplesmente aceito.

## Agradecimentos

Aos meus pais, Lucimar José Moreira e Denice Dias da Silva, por tudo que sempre fizeram por mim e pela liberdade que me deram para escolher meus caminhos.

À minha irmã, Gabriela Dolores da Silva Moreira, pela companhia, pelas conversas, pelo apoio, pela amizade, pela inteligência, enfim, por ser a melhor irmã possível.

À Jovita Maria Gerheim Noronha, orientadora e amiga, pelo privilégio de conviver com sua inteligência e generosidade, pela conduta profissional irrepreensível e pela presença afetiva e intelectual insubstituíveis. Obrigado por ter acreditado e apoiado essa pesquisa e minha carreira desde o início.

À Véronique Bonnet, também orientadora e amiga, que me recebeu tão bem em Paris – e na Université de Paris 13 – e que me ajudou a percorrer os caminhos, por vezes complicados, da universidade e da vida francesas.

Ao Xavier Henry, pelo amor tangível, pelo apoio incondicional e diário e pela perspectiva de um futuro.

À Tásia Oliveira Souza, minha irmã de tese, aprendemos muito juntos, vamos aprender ainda muito mais pela vida afora.

Aos amigos de todos os tempos, Laura Barbosa Campos, Vanessa Gonçalves Oliveira, Waldilene Miranda e Juliana Machado de Britto, obrigado por suas presenças.

Aos amigos com quem tive o prazer de passar um ano memorável, Aimi Salonen e David Guzmán, e que espero que permaneçam e façam sempre parte da minha vida.

Aos professores Alexandre Graça Faria e Sérgio da Silva Barcellos, por, no exame de qualificação, terem feito observações que muito enriqueceram meu trabalho final.

Aos professores Marcos Antonio de Moraes, organizador de uma das obras que me despertou para as escritas de si, Alberto Ferreira da Rocha Júnior, pelo interesse em minha pesquisa desde seu nascimento, Cristina Ribeiro Villaça, pelo generoso apoio num momento fundamental, e Alexandre Graça Faria, professor exemplar desde os tempos da graduação; agradeço por terem gentilmente aceitado compor a banca examinadora. E a Laura Barbosa Campos, Maria Andréia de Paula Silva, Maria Luiza Scher Pereira e Silvina Liliana Carrizo por terem se colocado à disposição, completando a banca examinadora.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários pela ajuda no crescimento intelectual e pelo apoio e confiança em meu trabalho.

À Capes, pela bolsa concedida para o estágio na Université de Paris 13 – Villeteuse, período fundamental para o avanço da minha pesquisa.

*Ah, um Diário não é jamais um relato constante, um rio contínuo e sem desfalecimento que fosse delineando a nossa vida... Um Diário é apenas uma crônica de gemidos.*

(Lúcio Cardoso)

*Ou ser sincero e expor-se ao escrever um diário, ou ser amável e hipócrita e não escrevê-lo. Hipocrisia assinada, nunca !*

(Walmir Ayala)

*Para que este diário se justifique terei de escrever antes uma dúzia de livros de acordo.*

(Harry Laus)

*Tous les hommes qui marchent dans la rue sont des hommes-récits, c'est pour cela qu'ils tiennent debout.*

(Philippe Lejeune)

*Todos os homens que andam na rua são homens-narrativas, é por isso que conseguem parar em pé.*

(Philippe Lejeune)

## **Resumo**

Esta tese tem por objetivo realizar uma leitura dos diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus, considerando, especialmente, a forma como os três autores colocam em cena a questão da própria homossexualidade. No Brasil da segunda metade do século XX, esses três diaristas se destacam por terem sido os primeiros a criarem uma escrita na primeira pessoa que abordava, ainda que de um modo por vezes oblíquo, o “amor que não ousa dizer seu nome”, contrapondo-se ao silêncio a que, até então, estava fadado o sujeito homossexual na sociedade brasileira. Esse estudo foi feito através da seleção de algumas linhas de força que atravessam os três conjuntos de diários e que permitem situá-los tanto em seu momento histórico e político, quanto em relação à obra de seus autores, jamais perdendo de vista a grande questão de gênero que esses textos colocam. Entre os temas estudados, destaca-se inicialmente os discursos de detração da prática diarística, as funções que o diário desempenha para aquele que o mantém e o modo como essa escrita se constitui num espaço de auto-hospitalidade que permite a criação de uma determinada imagem de si. A seguir, passa-se a uma tentativa de definição e de história do diário de escritor, que considera, ainda, a importância da emergência, a partir do século XVIII, de uma estética de valorização do rascunhal e do inacabado para o estabelecimento do diário como objeto legítimo de estudo. Trata-se também sobre como o diário permite a seu autor construir uma imagem intelectual a partir da cena da escrita e da cena da leitura. A partir do destaque da cena de leitura no diário, explora-se o modo como as obras de alguns autores franceses, especialmente André Gide, foram de fundamental importância para Cardoso, Ayala e Laus encontrassem um gênero e uma linguagem para escreverem sobre a homossexualidade. Em seguida, trata-se do modo como a escrita diarística se relaciona com os limites entre o íntimo, o privado e o público, sobretudo quando o que está em jogo é a expressão/enunciação da (homos)sexualidade. A publicação do diário, tema abordado posteriormente, potencializa o risco da escrita diarística, principalmente se o texto publicado toca de algum modo na homossexualidade. Por fim, trata-se da forma como esses três diaristas abordam, em sua escrita, a sexualidade, o corpo e o amor.

## **Palavras-chave:**

Escritas de si. Literatura brasileira. Homossexualidade. Diário. Lúcio Cardoso. Walmir Ayala. Harry Laus.

## Résumé

Cette thèse analyse les journaux intimes de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala et Harry Laus, en considérant notamment la façon dont les trois auteurs mettent en scène la question de leur homosexualité. Dans le Brésil de la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, ces trois diaristes se distinguent car ils sont les premiers à créer une écriture à la première personne qui aborde, bien que de manière souvent indirecte, « l'amour qui n'ose pas dire son nom », en s'opposant ainsi au silence auquel, jusqu'alors, était condamné le sujet homosexuel dans la société brésilienne. Cette étude est réalisée à partir de lignes de forces qui caractérisent les trois ensembles de journaux et qui permettent de les situer dans leur moment historique et politique ainsi que dans le cadre plus général de l'œuvre de ces auteurs, en tenant toujours compte du genre de ces récits. Les principales questions abordées dans cette recherche concernent les discours de détraction de la pratique diaristique, les fonctions que le journal intime joue pour qui le tient, la façon dont cette écriture va se constituer en un lieu d'auto-hospitalité qui permet la création d'une certaine image de soi. Un essai de définition et d'histoire du journal d'«écrivain » est ensuite élaboré, en soulignant l'importance de l'émergence, à partir du XVIII<sup>ème</sup> siècle, d'une esthétique de valorisation du brouillon et de l'inachevé en vue de l'établissement du journal intime comme objet d'étude légitime. On examine aussi la façon dont le journal intime permet à son auteur la construction d'une image d'intellectuel à partir de la scène d'écriture et de la scène de lecture. Cette dernière scène montre notamment l'importance de la lecture des œuvres de certains auteurs français, en particulier celle d'André Gide. Ces lectures permettent à Cardoso, Ayala et Laus de trouver un genre littéraire et un langage aptes à écrire (ou à dire) l'homosexualité. Nous examinons également la façon dont l'écriture diaristique articule l'intime, le privé et le public, notamment quand il s'agit d'exprimer ou d'énoncer l'(homo)sexualité. La publication du journal intime, thème traité ensuite, augmente les risques auxquels s'expose l'écriture diaristique, en particulier si elle aborde l'homosexualité. Finalement, on reviendra sur la manière dont ces trois diaristes évoquent, dans leur écriture, la sexualité, le corps et l'amour.

## Mots-clés:

Écritures de soi. Littérature brésilienne. Homosexualité. Journal intime. Lúcio Cardoso. Walmir Ayala. Harry Laus.

## Sumário

Apresentação .....	11
1 – A escrita diarística: seus usos e seus discursos .....	25
1.1 – A resistência e os discursos de detração ao diário .....	25
1.2 – O diário e suas funções: um gênero a serviço da pessoa. ....	34
1.3 – O diário e a auto-hospitalidade, um gênero da margem. ....	54
2 – Três diários de escritores .....	65
2.1 – O diário de escritor, ensaio de definição . ....	65
2.2 – O diário de escritor, um breve histórico do gênero.....	72
2.3 – O diário, o ensaio e a emergência de uma “poética do rascunho” .....	80
3 – O diário e a imagem do intelectual. ....	91
3.1 – A cena da escrita .....	91
3.2 – O escritor como um trabalhador: a criação literária.....	96
3.3 – Os projetos literários . ....	106
3.4 – O laboratório de escrita . ....	115
4 – O diário como livro de leituras . ....	127
4.1 – A cena da leitura .....	127
4.2 – Leitores de Gide & Cia . ....	139
5 – Os limites entre o íntimo, o privado e o público . ....	173
5.1 – O diário e a invenção da intimidade . ....	173
5.2 – Conflitos entre o público e o privado na escrita diarística . ....	181
5.3 – “Dizer tudo”, ocultar mais. O dito e o não-dito na escrita diarística . ....	192
5.4 – Censura e autocensura. ....	201
6 – Publicar um diário .....	227
6.1 – Um gênero que resiste à publicação, mas que se publica. ....	228
6.2 – Do diário ao livro .....	248
7 – Registrar a (homos)sexualidade e o amor. ....	265
7.1 – Falar sobre a homossexualidade no diário . ....	265
7.2 – Falar sobre o corpo e o sexo no diário . ....	287
7.3 – Um diário para falar de amor. ....	297
Considerações finais . ....	307
Referências .....	311

## Apresentação

Uma busca simples, quer seja em livros e periódicos, quer seja em meio eletrônico, por trabalhos que cruzem a temática das escritas de si brasileiras (ou mesmo em língua portuguesa) e a questão da homossexualidade mostra que há uma zona de grande vazio teórico e crítico no que diz respeito ao assunto. É raro encontrar trabalhos que tratem de um texto autobiográfico que seja ao mesmo tempo brasileiro e de temática gay. Tudo indica que, para além da grande resistência que há e sempre houve no Brasil com relação à autobiografia, reside ainda uma resistência mais profunda – imersa em alguns séculos de silêncio e mesmo de proibição –, a de construir e dar visibilidade a um *corpus* de obras autobiográficas que tratem da experiência homossexual, tanto masculina quanto feminina, e, de algum modo, estudá-lo.

É justamente esse vazio crítico e teórico que fez nascer meu interesse pela questão e que me instigou a propor uma pesquisa como essa, cujo ponto central seria estudar a escrita autobiográfica de temática homossexual no Brasil. Dentro da impossibilidade de se abordar tudo que já se escreveu em matéria de (e sobre) autobiografias, memórias, cartas e diários homossexuais no país, pois seria algo muito maior do que o que permitiria abranger numa pesquisa de doutorado, creio que um recorte bastante adequado seria abordar um momento fundamental dentro da história dessa escrita, o da primeira enunciação autobiográfica intencional da homossexualidade no Brasil, que pode, a meu ver, ser representado a partir do estudo do conjunto dos diários de três brasileiros: Lúcio Cardoso, Harry Laus e Walmir Ayala, que vão constituir, como tratarei mais detidamente a seguir, o *corpus* dessa pesquisa.

Contudo, ainda que opte pelo recorte, creio que seja coerente e, muito mais do que isso, importante tomar como ponto de partida um levantamento, embora não exaustivo, do que já se escreveu em matéria de (e sobre) autobiografias, memórias, cartas e diários homossexuais no país, dando uma ideia das obras que circundam e dialogam com o *corpus* que escolhi para análise. Junto desse levantamento sucinto, e também a partir dele, creio que seja importante buscar compreender a forma como se deu a publicação e escrita dessas obras, se elas constituem um todo mais ou menos coeso, ou se se tratam de iniciativas isoladas e sem conexão umas com as outras. Há, a meu ver, um conjunto de obras autobiográficas que tratam da questão homossexual que carece – e merece! – ser lido e estudado, e há, ainda, uma questão teórica, um problema, que merece ser tratado com mais atenção, recusando a mera explicação de que há resistência à escrita autobiográfica gay porque há resistência à homossexualidade em si, um estudo que se faz necessário sobretudo nesse momento, quando o país começa a olhar mais vivamente para questões fundamentais dos direitos humanos, entre elas a vivência

homossexual, e quando a crítica literária abraça obras e estudos que desafiam as noções tradicionais de literatura e cânone e que se articulam politicamente.

Minha dissertação de mestrado, que intitulei *A autobiografia no Brasil, entre desejo e negação*, nasceu de um incômodo. Leitor de autobiografias, memórias e diários, muito me intrigava encontrar nessas obras, quase que invariavelmente, uma atitude de dúvida, explicações constantes da razão de existência daquele escrito ou até mesmo duras críticas por parte de seus próprios autores. Se o livro autobiográfico era brasileiro, as estratégias de negação e justificação da escrita autobiográfica se multiplicavam e reforçavam, chegando quase à obsessão. O incômodo, o desconcerto e a negação me pareceram estar sempre presentes na autobiografia brasileira, curiosamente coexistindo com a necessidade, o prazer e o desejo de falar sobre si. Em meu trabalho, busquei investigar as origens dessa dualidade, tentando entender as razões de existência, no discurso autobiográfico, de um outro discurso surpreendentemente detratador dele mesmo, que coloca em curto-circuito essas narrativas, inscrevendo-as quase numa categoria de “mal necessário”. A busca por respostas aos meus questionamentos me levou a mapear possíveis explicações para a presença da dualidade na escrita autobiográfica, o que resultou numa pesquisa sobre os impulsos artísticos apolíneo e dionisíaco e sobre a mitologia criada em torno da figura do autobiógrafo. Além disso, coube examinar um fator recorrente no questionamento da figura do autobiógrafo – muitas vezes feito por ele próprio –, o de que a escrita autobiográfica seria algo caracteristicamente narcísico, fruto de uma personalidade exibicionista, o que a excluiria quase que imediatamente do campo da literatura.

Uma vez feito esse mapeamento, percebi que a dualidade de impulsos nas escritas de si ultrapassava a esfera pessoal do autobiógrafo e estava radicada na própria história do gênero e da sociedade em que se manifestou. Fez-se necessário, então, seguir por um caminho que complementava os argumentos já recolhidos e analisados em minha pesquisa, buscando na história do desconforto em relação à autobiografia explicações para o surgimento e para a persistência da negação do gênero. Dediquei-me, assim, a construir algo que acredito que, se preexistisse à minha pesquisa, teria facilitado em muito os caminhos percorridos: uma espécie de história da autobiografia no Brasil, considerando seus principais expoentes e tentando situar seus momentos decisivos e as diferentes atitudes da sociedade frente ao gênero ao longo do tempo. Entre as leituras para a pesquisa, o artigo *A autobiografia no Brasil*, de Edson Nery da Fonseca, se constituiu como um grande achado, que me permitiu identificar um verdadeiro movimento de “autobiografização” na literatura brasileira, em que há uma crescente tendência de escrita e publicação de livros autobiográficos, verificável sobretudo a partir do início dos anos de 1950, chegando a englobar mesmo aqueles que já haviam declarado viva repulsa a essa

espécie de escrito. O texto de Fonseca tem pelo menos um ponto que o distingue de quase tudo que há no Brasil sobre a história da autobiografia e que o tornou de fundamental importância em meu trabalho. O artigo apresenta o resultado de um esmerado trabalho de pesquisa bibliográfica, o autor produz uma relação de 548 escritos autobiográficos brasileiros, abrangendo um período de quase cem anos, desde as primeiras publicações, no fim do século XIX, até o ano de 1975. Essa listagem iniciada por Edson Nery da Fonseca é, como disse, algo inédito no Brasil e através dela é possível observar um claro crescimento no número e na variedade de escritos autobiográficos com o passar dos anos, além de propiciar a oportunidade de saber da existência de obras normalmente ignoradas e que, muitas vezes, não passaram da primeira edição.

Por essa época, do contato com o levantamento histórico e bibliográfico feito por Edson Nery da Fonseca, eu já andava às voltas, e bastante empolgado, com a leitura de grandes textos autobiográficos de temática homossexual, sobretudo das literaturas de língua inglesa e francesa e, o que creio que seja um passo bastante previsível, comecei a ansiar por escritos de si brasileiros que tratassem do mesmo tema. Ao me reportar ao texto de Fonseca, não me espantou muito não encontrar quase nenhum texto entre aqueles mais de quinhentos que se encaixasse nas minhas necessidades. A única obra gay – não exatamente autobiográfica, posto que foi um depoimento a um terceiro, que a escreveu e publicou – presente na relação é *Memórias de Madame Satã, conforme narração a Sylvan Paezzo* (1972), em que se registra a vida de Madame Satã. É digno de nota observar que o autor – que adota em sua listagem uma divisão em tópicos de acordo com a profissão ou atividade predominante do autobiógrafo, como por exemplo “escritores”, “militares”, “médicos”, “empregadas domésticas”, etc. – registra o texto de Madame Satã sob a rubrica de “boêmios”, ou seja, não há sequer uma rubrica exclusiva para reconhecidos homossexuais que de algum modo problematizem essa questão ao escreverem sobre si. Sendo assim, percebi, logo de entrada, que localizar um texto gay autobiográfico não era uma tarefa fácil mesmo quando se dispunha de uma listagem extensiva. Os textos teóricos e críticos, como já expus anteriormente, sobre textos literários que combinassem as escritas de si e a temática gay eram outra falta que se fazia sentir grandemente. E restava ainda questionar se tais obras não estavam listadas porque simplesmente não existiam ou porque havia algum motivo que as impedisse de se tornarem conhecidas, lidas e estudadas.

O avanço da pesquisa mostrou que a bibliografia relacionada ao tema – quer seja literária, quer seja teórica e crítica – tendia de fato à escassez. Comecei a me perguntar – e meus questionamentos se intensificaram quando comecei a encontrar algumas obras – se não haveria também nesse caso uma “conspiração do silêncio” (TREVISAN, 2007, p. 18), como a que

houve em torno da publicação de obras ficcionais de tema homossexual, como por exemplo o *Bom crioulo*, de 1895. Cheguei a encontrar mesmo alguns textos, não sei exatamente se posso chamá-los de textos críticos, que negavam de modo categórico a possibilidade da existência de uma estética literária gay que pudesse justificar o estudo dessas obras em conjunto. É o caso do artigo de José Castello, publicado na revista *Bravo!* e centrado quase que somente na leitura de obras ficcionais, em que se afirma “Assim como a homossexualidade não existe — o “homossexual” é só um personagem inventado pela psiquiatria do século 19 —, é no mínimo temerário falar de uma estética homossexual.” (CASTELLO, 2009, p.44). Mais me causou estranhamento essa afirmação por, a essa altura, já conhecer até mesmo algumas antologias inglesas e americanas que agrupavam textos literários – de todos os gêneros – desde a Antiguidade até os dias de hoje em que há, de alguma forma, representações do amor pelo mesmo sexo<sup>1</sup> e, ainda, por conhecer um bom número de livros, estudos, artigos, também eles estrangeiros, que se detêm exclusivamente sobre essa estética dita “temerária” por Castello. É interessante pensar que, no país em que se escreveu e publicou o *Bom crioulo*, considerado por muitos como sendo o primeiro texto literário ocidental a tratar da temática do amor homossexual sem subterfúgios ou mascaramentos (TREVISAN, 2009, p.17), não tenha havido logo no início do século XX um André Gide ou um Henry David-Thoreau, considerados os pioneiros da escrita autobiográfica gay em língua francesa e inglesa, respectivamente. Ainda que claramente inspirados pela obra e pela ação de André Gide, os pioneiros brasileiros vieram bem mais tarde na história. É claro que no Brasil sempre houve repressão a qualquer distanciamento da sexualidade considerada como padrão – ou seja, a heterossexualidade – mas também há que se pensar que, por outro lado, aqui, desde os tempos do Império, nunca houve uma repressão legal direta à homossexualidade, isto é, desde 1830 (ano do primeiro código penal brasileiro que, influenciado pela Revolução Francesa e pelo Código Napoleônico de 1810, retirou as leis anti-sodomia presentes no código penal português desde 1533), não é crime ser gay no Brasil; mas mesmo assim o país demorou bastante a presenciar o nascimento de uma escrita autobiográfica que se ocupasse do assunto. Um caso muito diferente, por exemplo, da Inglaterra, onde, por mais que fosse um crime qualquer transgressão aos padrões heterossexuais

---

<sup>1</sup> É o caso de antologias e/ou estudos como *The Columbia Anthology of Gay Literature*, organizada por Byrne R. S. Fone; *The Penguin Book of Homosexual Verse*, organizado por Stephen Coote; o volume enciclopédico *The Gay and Lesbian Literary Heritage*, organizado por Claude J. Summers, *Gay Men and Women Who Enriched the World*, organizado por Tom Cowan; *Eminent Maricones*, de Jaime Manrique; e, no domínio específico da escrita autobiográfica, já conhecia *Gay American Autobiography: Writings from Whitman to Sedaris*, organizada por David Bergman; *Gay Lives*, organizada por Paul Robinson, *Writing Desire, Sixty Years of Gay Autobiography*, de Bertram Cohler, e *Queer Lives: Men's Autobiographies from Nineteenth-Century France*, organizada e traduzida por William A. Peniston e Nancy Erber.

– e assim continuou sendo até 1967, algumas poucas décadas atrás –, floresceu, sobretudo a partir do início do século XX, uma numerosa literatura autobiográfica que lidava de algum modo com a questão homossexual. Creio que encarar esses abismos, diferenças e divergências seja um trabalho interessante e que pode, em grande medida, auxiliar a entender um pouco melhor a história da homossexualidade no Brasil e a história da escrita gay no país. Creio ainda que essas intenções e essa pesquisa estejam alinhadas às palavras de João Silvério Trevisan, que sugere onde buscar pela história da homossexualidade, nas pequenas expressões individuais voluntárias e não no que advém da perseguição:

Uma análise histórica da homossexualidade tal como os brasileiros a vivem deverá ser menos a história da permissividade emanada dos mecanismos de controle social (evoluindo da Inquisição e Censura Policial para a Psiquiatria, o Saber Universitário e a Mídia) e mais o levantamento de vestígios de um desejo indômito, que floresce de modo subjacente seja nos quintais da província, seja nos banheiros públicos das grandes cidades. (TREVISAN, 2007, p. 59)

Foi a leitura de duas obras fundamentais para o estudo da homossexualidade no Brasil que começou a desfazer a nuvem de dúvidas sobre a questão e também sobre a falta de textos gays brasileiros. A primeira delas é *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*, do já citado João Silvério Trevisan, obra em que, como sugere o título, o autor se dedica a um estudo da homossexualidade no país desde seus primórdios. O grande rendimento da leitura desse volume para minha pesquisa está em primeiro lugar no fato de, ao reconstituir o percurso da história dos gays no Brasil, uma das principais fontes de pesquisa de Trevisan são os testemunhos à Inquisição de acusados de sodomia, no período em que Igreja e Estado eram uma coisa só e a homossexualidade era considerada um crime ou um pecado de tal modo hediondos que nem mesmo seu nome era pronunciável, sendo assim tratada por “pecado nefando”, ou seja, pecado de que não se deve falar por ser digno de aversão. Trevisan destaca e mapeia inúmeros depoimentos ao Tribunal do Santo Ofício desses desviantes da moral cristã e de seus acusadores; entre eles estão as mais variadas figuras. Sobre esses testemunhos escritos e seu interesse – no meu caso grande interesse para essa pesquisa –, o autor conclui:

Os relatórios das denúncias evidenciam o gosto que os inquisidores tinham por respostas detalhadas, relativamente às variações e ao número de pecados nefandos praticados. Essa sua insistência nos detalhes acabou revelando alguns relacionamentos aparentemente apaixonados e de longa duração, como aquele do cristão-novo baiano Diogo Afonso, de 15 anos, e seu amante Fernão do Campo, de 16 anos, que iam amar-se “ora em casa, ora nos matos, ora em ribeiras”. Contou o confessante que “nesta amizade e conversação torpe duraram por

espaço de um ano”, sendo alternadamente “agentes” e “pacientes”(…)  
(TREVISAN, 2007, p. 140)

Mas não é só de depoimentos à Inquisição que se alimenta o *Devassos no Paraíso*, muitos outros textos em que se pode ver algum traço autobiográfico – provavelmente por terem essa ligação referencial mais estreita com a vida, o contrato de dizer que vai se dizer a verdade – são trazidos à cena para a formação de um painel das múltiplas experiências gays no Brasil. Há uma grande importância dada aos relatos de estrangeiros sobre o país e também se constituem, na leitura de Trevisan, uma fonte privilegiada a partir da qual pensar a homossexualidade no Brasil um sem-número de personalidades e textos da literatura brasileira que de algum modo tangenciam a questão gay, desde Gregório de Mattos, Álvares de Azevedo, Adolfo Caminha – o autor do pioneiro e representativo *Bom Crioulo* –, passando por Olavo Bilac, João do Rio e Mário de Andrade, para chegar a Jorge Amado, Octávio de Faria, Dalton Trevisan e Lúcio Cardoso. Esse último, importantíssimo para essa pesquisa, dado que uma parte substancial de sua obra está em seus diários, publicados primeiramente em edições incompletas ou com problemas, mas reeditadas em 2012 em versão revista e aumentada por Ézio Macedo Ribeiro. Trevisan ainda fala em mais algumas figuras como Aguinaldo Silva, Caio Fernando Abreu, Silviano Santiago, Mário Faustino. Deixados de fora do rol de autores de temática gay feito por Trevisan, estão outros dois autores que são importantes nesse período: Walmir Ayala, poeta, dramaturgo, romancista e, o que mais me interessa, autor de uma considerável produção diarística; e Harry Laus, conhecido principalmente através de sua atuação como crítico de arte, mas também ele autor de um volumoso diário. Tanto a produção autobiográfica de Ayala quanto a de Laus, das quais tratarei em minha tese, cedem espaço, às vezes mais abertamente, às vezes menos, para o registro e a discussão da vida desses homossexuais.

A outra obra que foi de grande importância para o avanço dessa pesquisa em sua fase inicial foi *Frescos trópicos: fontes sobre a homossexualidade masculina no Brasil (1870-1980)*, em que os autores, James N. Green e Ronald Polito, executam um verdadeiro garimpo na busca por “expressões impressas sobre e do universo urbano gay brasileiro” entre o final do século XIX e o fim dos anos de 1980. Em meio às muitas fontes elencadas e transcritas pelos autores, merecem destaque, por serem de interesse imediato à minha pesquisa, os relatos médicos de dois pacientes do psicanalista Edmur de Aguiar Whitaker, na década de 1930. Essa é uma fase posterior à do pecado, em que a homossexualidade passa a ser considerada como uma patologia e, assim sendo, passível de estudo e de tratamento. Como esses documentos, há ainda muitas outras fontes que podem se prestar a esse trabalho muito estreitamente, algumas

cartas, trechos de memórias e toda sorte de referências que podem ser expandidas e pesquisadas mais a fundo.

É digno de nota que, entre os poucos textos mais antigos que tocam de alguma forma no tema da homossexualidade no Brasil, uma parte considerável deles tem um forte componente autobiográfico, tanto nos testemunhos relacionados à Inquisição quanto nos relatos do período da homossexualidade considerada como doença, há uma pronunciada preocupação com a trajetória, o cotidiano e as representações de vida do envolvido na situação. Philippe Lejeune, em *Autobiographie et homosexualité en France au XIX<sup>e</sup> siècle* [Autobiografia e homossexualidade na França no século XIX], toca num ponto fundamental com relação ao trato desse tipo de texto e pesquisa, deixando claro que, se a patologização da homossexualidade tem um caráter imensamente negativo, foi ela, por outro lado, que historicamente e paradoxalmente permitiu que se falasse sobre a trajetória da própria sexualidade, retirando essas vozes do silêncio:

(...) não é no domínio da literatura que se deve buscar pela autobiografia homossexual, mas no domínio da medicina legal, esta que se liga a princípio a duas instituições repressivas, a justiça e a psiquiatria, mas que foi o que tornou possível falar e escrever sobre a sexualidade, sobre sua própria sexualidade, ao menos a partir de 1870.<sup>2</sup> (LEJEUNE, 1987, p.80, tradução minha)

Para além do *corpus* de obras e autores que venho delineando, receio que não haja muito a se acrescentar. Quando a homossexualidade começa a ser despatologizada (a partir da retirada da homossexualidade da lista de transtornos mentais pela Associação Americana de Psiquiatria, em 1973, culminando na retirada pela Organização Mundial de Saúde do termo “homossexualismo” da lista internacional de doenças, em 1990) e, não por acaso, na mesma época do evento que considera-se como sendo o marco inicial do movimento gay contemporâneo, a rebelião de Stonewall (que ocorreu em 28 de junho de 1969, em Nova York)<sup>3</sup>, houve um verdadeiro *boom* autobiográfico gay no mundo ocidental, sobretudo nos Estados Unidos. Mas ainda que o Brasil tenha estado presente nesse cenário através de participações como as que foram listadas anteriormente (e muitas outras de diferente natureza, que não cabe

<sup>2</sup> No original: “(...) n'est-ce pas du côté de la littérature qu'il faut chercher l'autobiographie homosexuelle, mais du côté de la médecine légale. Celle-ci a partie liée avec deux institutions répressives, la justice et la psychiatrie: reste que c'est elle qui a rendu possible de parler et d'écrire sur la sexualité, sur sa propre sexualité, du moins à partir de 1870.”

<sup>3</sup> A Rebelião de Stonewall foi uma série de violentas manifestações espontâneas de membros da comunidade LGBT contra uma invasão da polícia de Nova York que aconteceu nas primeiras horas da manhã de 28 de junho de 1969, no bar Stonewall Inn, localizado no bairro de Greenwich Village, em Manhattan, em Nova York, nos Estados Unidos. Esses motins são amplamente considerados como o evento mais importante que levou ao movimento moderno de libertação gay e à luta pelos direitos LGBT, tanto nos EUA quanto no resto do mundo.

citar nesse momento), tomadas sobretudo a partir do livro de Trevisan, o país vivia o auge de um regime que era avesso – do modo mais ostensivo e violento possível – a qualquer manifestação de minorias descontentes, o que talvez explique a ausência de uma geração autobiográfica “da saída do armário”, como ocorreu em muitos países.

A época da Abertura política coincide com o período de auge da epidemia da aids, outro momento de grande impulso na escrita autobiográfica gay fora do Brasil, com nomes representativos como Cyril Collard e Hervé Guibert, na França, e Paul Monette e Edmund White, nos Estados Unidos. No Brasil, novamente, não há uma publicação massiva de obras, mas já é possível destacar alguns títulos sem tanta dificuldade, como *Os alegres e irresponsáveis abacaxis americanos*, de Herbert Daniel, e, ainda que publicadas bem mais tarde, apenas em 2002, as *Cartas* de Caio Fernando Abreu, organizadas por Ítalo Moriconi. Uma publicação atípica, ainda nos anos de 1980, é *Erro de Pessoa*, as memórias de João W. Nery (é um pseudônimo e, na edição de 1985, não aparece nem mesmo uma foto de seu autor na quarta capa), um transhomem recém-operado de modo clandestino, passível de punição pela lei brasileira.

Creio que seja apenas no fim dos anos de 1990 que tenha começado a haver a publicação mais frequente de obras que, de algum modo, tematizavam a homossexualidade. É a época da recuperação de textos como as já citadas cartas de Caio Fernando Abreu ou os diários de José Vieira Couto de Magalhães que, escritos de 1880 a 1887, só foram publicados pela primeira vez em 1974, sem os trechos em que o autor falava sobre seus desejos por outros homens, e, apenas em 1998, saíram em versão integral. Nos anos 2000 já é possível enumerar uma quantidade bem maior de textos autobiográficos gays, como por exemplo *Armário sem Portas*, de Karla Lima e Pya Pêra, *Desclandestinidade: um Homossexual Religioso Conta Sua História*, de Pedro Almeida, *Crônicas de um Gay Assumido*, de Luiz Mott, *Entre Mulheres: Depoimentos Homoafetivos*, de Edith Modesto e *O Armário: Vida e Pensamento do Desejo Proibido*, de Fabrício Viana. Isso sem falar da publicação, em 2012, de uma reescrita das memórias de João W. Nery, agora intituladas *Viagem Solitária: Memórias De Um Transexual 30 Anos Depois*, acompanhada por uma forte campanha da mídia e pela presença de seu autor, uma vez que o crime pelo qual Nery poderia ser preso e condenado já esta prescrito naquele momento.

Esse conjunto de textos teóricos, críticos e literários que elenquei rapidamente, e que com toda certeza pode ser ampliado de modo considerável, foi responsável por me conduzir a uma questão que escolhi como sendo o cerne do meu trabalho. Minha hipótese é de que existiu no Brasil, entre o fim dos anos de 1940 e início dos anos de 1960, uma escrita autobiográfica –

predominantemente diarística – que cedeu espaço cada vez maior às afetividades, corporeidades e sexualidades homossexuais e delas se ocupou, tendo sido instigada muito de perto pela produção autobiográfica de autores franceses como André Gide, Julien Green e Jean Genet, mas cuja existência, de um modo geral, reflete uma tendência de inclusão da temática homossexual no mundo das letras que vinha ocorrendo no ocidente desde, pelo menos, a última década do século XIX, verificável até mesmo no Brasil. Entretanto, apesar desse ponto comum, não há uma uniformidade de proposta e expressão nesses diários no que diz respeito à abordagem da homossexualidade, que apresentam assim atitudes distintas diante de um mesmo contexto, numa série de idas e vindas, avanços e retrocessos.

Esse momento, de uma primeira enunciação autobiográfica intencional da homossexualidade no Brasil pode, a meu ver, ser representado a partir do estudo do conjunto dos diários de três brasileiros: Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus. Os três autores, apesar de escreverem boa parte de seus diários em momentos coincidentes ou muitíssimo próximos, representam, contudo, três expressões diarísticas sensivelmente distintas no que diz respeito à enunciação das próprias afetividades, corporeidades e sexualidades, o que torna seus escritos autobiográficos capazes de registrar as nuances no pensamento e na escrita sobre o homossexual no Brasil num momento decisivo. Chamo decisivo a esse momento por ser ele inaugural, por ser consideravelmente anterior aos movimentos de lutas por direitos civis e, ainda, por ser justamente na década de 1950 que a escrita autobiográfica receberia um grande impulso no país, como constatei em minha pesquisa de mestrado<sup>4</sup>. É, como já mencionei anteriormente, dentro da estreita janela de relativa liberdade na história do Brasil, compreendida entre o fim do Estado Novo e o Golpe de 1964, que seriam lançados, por essas vozes diarísticas muitas vezes vacilantes, os fundamentos para uma considerável parte daquilo que se fez em termos de representação do sujeito homossexual brasileiro.

Lúcio Cardoso (1912 – 1968) publica pela primeira vez um volume de diários em 1960, sob o título de *Diário I* (Editora Elos), abrangendo entradas escritas entre 1949 e 1951. Postumamente, em 1970, sai pela José Olympio/INL o *Diário Completo*, reunindo o material do *Diário I* (14 ago. 1949 – 17 mar. 1951) e a ele acrescentando o chamado *Diário II* (12 maio 1952 – 17 out. 1962), então inédito, numa edição que “apresenta problemas de organização e de edição, sem esquecer das partes que nunca tinham sido publicadas em livro” (RIBEIRO,

---

<sup>4</sup> Cf.: MOREIRA, Daniel da Silva. *A autobiografia no Brasil, entre desejo e negação*. 2011. 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011. Pesquisa orientada pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Jovita Maria Gerheim Noronha. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/2117>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

2012, p. 13). Essas duas edições permaneceram como as únicas disponíveis para o público-leitor durante mais de 40 anos, cada uma delas tendo sido editada apenas uma vez. A ausência dos diários de Lúcio Cardoso das livrarias por tanto tempo, as limitações dos volumes já publicados e o desejo de unir ao material do *Diário Completo*, “os inéditos e os dispersos que nunca tinham sido reunidos em livro, relegados ao esquecimento desde a época de sua escrita e/ou de sua publicação em jornais e revistas” (RIBEIRO, 2012, p. 09), fizeram com que, em 2012, Ésio Macedo Ribeiro reunisse, em edição anotada, sem os cortes das anteriores e intitulada *Diários*, toda a produção diarística (talvez “autobiográfica” fosse o adjetivo mais adequado) do autor. Essa edição de 2012, que utilizarei como referência nesse trabalho, é dividida em quatro partes: a “Parte I” inclui o “Diário 0” (1942 – 1947), o “Diário I” (14 ago. 1949 – 17 mar. 1951) e o “Diário II” (19 abr. 1951 – 17 out. 1962). Na “Parte II” estão os textos “Diário de terror” (s.d., 1ª publicação na *Caravelle*, em 1985), “Diário proibido, páginas secretas de um livro e de uma vida” (s.d., 1ª publicação na *Senhor*, em 1961), “Pontuação e prece” (s.d., 1ª publicação na edição crítica da *Crônica da Casa Assassinada*, em 1991), “Confissões de um homem fora do tempo” (s.d., 1ª publicação na edição crítica da *Crônica da Casa Assassinada*, em 1991) e “Livro de Bordo” (s.d., inédito). Na parte III estão as crônicas autobiográficas do “Diário Não Íntimo”, publicadas n'A *Noite* (30 ago. 1956 – 14 fev. 1957). E, por fim, na parte IV tem-se o “Lúcio Cardoso (patético): ‘ergo meu livro como um punhal contra Minas’” (*Jornal do Brasil*, 25 nov. 1960).

Quanto ao seu conteúdo, os diários de Lúcio Cardoso, através de sua linguagem vaga e cifrada, da preferência pelo público sobre o privado, do espaço do não-dito, do declarado intuito de não defender uma causa, mostram bem o tom oblíquo e impreciso que predominou nas expressões da (homos)sexualidade na escrita autobiográfica da primeira metade do século XX. Essa escrita oblíqua empregada por Lúcio Cardoso, que não é apenas sua, representa a forma possível para toda uma época de tratar quaisquer assuntos que fugissem às normas morais vigentes e, nesse sentido, seus diários representam um pequeno avanço em relação ao silêncio predominante no que diz respeito à homossexualidade.

Walmir Ayala (1933 – 1991) tem um percurso de publicação de sua produção autobiográfica bastante diverso dos dois outros autores, a começar pelo fato de que publica todos os três volumes de seus diários em vida, os dois primeiros volumes, na verdade, saem em data muito próxima às datas das entradas. Assim, sai, em 1962, o *Diário I, Difícil é o reino* (01 mar. 1956 – 31 dez. 1958), em 1963, o *Diário II, O visível amor* (01 jan. 1959 – 25 jun. 1960) e, mais tardiamente, em 1976, o *Diário III, A fuga do arcanjo* (26 jun. 1960 – 26 dez. 1961).

Os diários de Walmir Ayala tocam de modo direto e proeminente no tema da homossexualidade, expressando em diversos momentos a intenção de defender uma causa. Creio que sejam os primeiros escritos autobiográficos publicados no Brasil a terem uma atitude quase militante, *quase* porque prevalece em sua representação do homossexual um profundo preconceito internalizado proveniente, de um lado, da patologização da homossexualidade pela medicina, de outro, da condenação pela religião. A produção diarística de Walmir Ayala, que teve dois volumes publicados quase que imediatamente à sua escrita, representa, nesse quadro que venho delineando, um avanço considerável, na medida em que não apenas desvela o assunto, mas propõe sua defesa.

A produção diarística de Harry Laus (1922 – 1992) é marcada por contínuas tentativas frustradas de publicação, de que são testemunha os inúmeros manuscritos e datiloscritos preparados pelo autor ao longo do tempo para envio às editoras, hoje depositados no Núcleo de Literatura e Memória da UFSC. De seus escritos autobiográficos, Laus apenas conseguiu publicar em vida duas obras. A primeira delas foi o *De como ser* (1978), um conjunto de crônicas autobiográficas em que o autor reelabora temas e trechos de seus diários até então não publicados. A outra é intitulada *Heptacronos* (1985), descrita pelo autor como “páginas de diário”, e também reúne material coletado em seus diários inéditos. É apenas após seu falecimento que, por iniciativa de sua irmã, vêm a público em 1998 dois volumes de seus diários: *Impressões de vida/Impressões de leituras* (19 set. 1949 – 14 mar. 1953) e *Monólogo da provação: fragmentos de diário* (fev. 1958 – jun. 1959, embora nessa edição sejam suprimidas todas as datas). Mais tarde, em 2005, vem a público o volume *Diários: espaço de presença e ausência de Harry Laus*, uma edição crítico-génética de toda a produção diarística de Laus, organizada por Taíza Mara Rauen Moraes. Essa edição de 2005, a que utilizarei como referência em meu trabalho (muito embora não deixe de consultar os manuscritos, disponíveis em meio eletrônico), reúne os diários “Diário quase íntimo” (27 dez. 1949 – 14 mar. 1953), “Impressões de vida e leituras” (2 jan. 1950 – 14 mar. 1953), “Monólogo da provação” (fev. 1958 – jun. 1959), “O processo dos livros” (31 out. 1960 – 23 jul. 1962), “Anotações de viagens” (24 set. 1975 – 1 dez. 1977), “Último diário” (12 jun. 1988 – 12 maio 1992).

Quanto a seu conteúdo, os diários de Harry Laus, por sua vez, expressam – creio que principalmente por ser ele um militar – uma escrita autobiográfica de temática homossexual que se viu diante da repressão, lidando ao mesmo tempo com a impossibilidade de ser publicada e com o alto preço pago por sua condição, que culminaria em sua “expulsão”<sup>5</sup> do exército, em

---

<sup>5</sup> Utilizo o termo “expulsão” entre aspas porque, ao menos oficialmente, Harry Laus é quem pede sua transferência para a reserva quando ligado a um escândalo financeiro na Biblioteca do Exército, ocorrido entre 1960 e 1964. É

1964. Ainda que ensaie uma enunciação da homossexualidade, sobretudo através de suas leituras de autores que tratam da questão, as circunstâncias a que se vê preso são absolutamente avessas à existência do “amor que não ousa dizer seu nome” (para retomar a expressão de Lord Alfred Douglas, tornada célebre por Oscar Wilde). E assim, escrevendo num ambiente vigiado e opressor, poder-se-ia dizer que sua escrita diarística dá um passo atrás e se vê dominada pelo silêncio quase absoluto no que tange a quaisquer questões afetivas ou sexuais, silêncio esse que se reflete até mesmo no fato de, apesar de inúmeras e constantes tentativas, Laus jamais ter conseguido publicar seus diários em vida.

A partir disso, questiono: o que significa para esses autores falarem sobre homossexualidade entre o fim da década de 1940 e o início da década de 1960? Para o mundo atual, felizmente mais acostumado à liberdade, a forma como se expressam sobre o assunto, mesmo em seus momentos mais ostensivos, pode parecer tímida, vaga, distante. Porém, considerando-se as circunstâncias em que escreveram – e, mesmo escrevendo diários, não se pode perder de vista que tiveram desde o início expressa intenção de publicá-los –, representam um gesto de ousado avanço, em que os diaristas se expõem e se arriscam a perder tudo, ou quase. E, acredito, só o fazem porque já existia então um precedente, um caminho célebre aberto antes deles e ao qual os três autores em questão claramente buscam filiar-se. Esse caminho é representado majoritariamente pela obra de André Gide – eu diria mesmo que é ela que liga de modo visceral os três diaristas em questão –, mas também, como mencionei anteriormente, pelas obras de Green, Genet, entre outros.

Considerando todos esses fatores, esta tese tem por objetivo realizar uma leitura dos diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus, considerando, especialmente, a forma como os três autores colocam em cena a questão da própria homossexualidade. Para atingir meu objetivo, selecionei algumas linhas de força que, a meu ver, atravessam esses três conjuntos de diário, mostrando bastante detalhadamente as implicações de falar sobre a homossexualidade nesse período histórico e, o que é fundamental, sob uma perspectiva da primeira pessoa, mas também tratando, antes, do caminho que tornou possível que essas vozes se erguessem pela primeira vez para se contraporem a um silêncio de muitos séculos.

Assim, no primeiro capítulo, dedico-me a estudar os discursos de detração da prática diarística, superados principalmente através das funções que o diário desempenha para

---

somente num livro de crônicas autobiográficas de 1978 que o autor vai deixar claro que foi obrigado a se aposentar, caso contrário seria expulso sem quaisquer direitos com base no Ato Institucional Número 1. O verdadeiro motivo ele mesmo é quem relata: “(...) o motivo de minha saída do exército seria outro, ligado a meu comportamento sexual.” (LAUS, 1978, p. 99), confirmado na fala de um coronel encarregado de lhe “aconselhar” a pedir a transferência para a reserva: “Todo o exército brasileiro sabe que você é.” (LAUS, 1978, p. 99).

aquele que o mantém. Trato também do modo como esses diários se articulam como espaço seguro de construção de uma determinada imagem de si, permitindo a elaboração de um perfil que, de acordo com os objetivos, vivências e condições de seus autores, privilegia ou oculta traços do sujeito.

No capítulo seguinte, passo a uma tentativa de definição do diário de escritor e, posteriormente, traço um histórico para esse subgênero do diário. Ainda nessa porção de meu texto, trato sobre a importância da emergência, a partir do século XVIII, de uma estética de valorização do rascunhal e do inacabado para o estabelecimento do diário como objeto legítimo de estudo.

No terceiro capítulo, abordo o modo como os diaristas se representam como escritores e, mais importante ainda, como vão representar a escrita do próprio diário e de seus outros textos. Trato também sobre a forma como a escrita diarística busca registrar o trabalho do escritor, os bastidores e tormentos da criação.

No quarto capítulo, estudo o diário de escritor como livro de leituras, o modo como os diaristas gerem o ato de ler e como se referem a textos de gêneros tradicionais, poesia, teatro e ficção. Nesse contexto, a citação de textos autobiográficos – especialmente de outros diários – é extremamente frequente e numerosa, merecendo ser estudada separadamente. Entre os autores que Cardoso, Ayala e Laus leram, destaca-se a figura de André Gide, por tematizar, em seus escritos, seu desejo e suas experiências homossexuais e por fazê-lo também através de um diário, gênero considerado “menor” que o autor ajudou a legitimar e a consagrar. Para entender a importância de Gide naquele momento, faço um breve apanhado da recepção brasileira do autor francês.

Mais adiante, no quinto capítulo, abordo a maneira como a escrita diarística se relaciona com os limites entre o íntimo, o privado e o público, sobretudo quando o que está em jogo é a expressão da (homos)sexualidade. Uma das principais ideias que perpassa essa parte do texto é a de que o diário se constitui num gênero em constante mudança e que a presença, nele, de uma escrita de temática íntima não é, senão, uma invenção relativamente recente, que pode ser mesmo que não perdure no futuro. Como parte desse processo de constante mudança, as fronteiras entre o público e o privado estão em constante oscilação ao longo do tempo, o que parece produzir dilemas de expressão do eu, normalmente associados à necessidade ou ao desejo de cruzar esses limites, o que cada diarista tenta resolver em seus diários. Nesse capítulo também abordo a questão do dito e do não-dito na escrita diarística, bem como a censura e a autocensura no gênero, dando especial ênfase à sua relação com a enunciação da homossexualidade.

No sexto capítulo, trato da relação entre a escrita diarística e sua publicação. A perspectiva de publicação, ao que tudo indica, potencializa o risco da escrita diarística, isso, certamente, porque publicar o diário em livro representa a transposição definitiva do limite entre privado e público, ação que representa um ponto de tensão para o diarista, traduzindo-se, por vezes, no emprego de uma linguagem oblíqua e em práticas de autocensura. Aos riscos de exposição habituais, a publicação de textos que toquem de algum modo na homossexualidade numa sociedade extremamente avessa a tudo aquilo que represente um desvio dos padrões comportamentais tradicionais revela-se um desafio ainda maior.

Por fim, no sétimo capítulo, faço um estudo sobre como Cardoso, Ayala e Laus abordam, diretamente, o tema da homossexualidade no diário. E, ainda, trato detidamente do modo como esses diaristas dão espaço à dimensão física, ao corpo e à sexualidade em seus escritos. O amor, finalmente, se impõe como um dos temas da escrita diarística para os três autores, no caso, um amor praticamente impossível em sua época, que vai carregar todas as marcas dessa interdição.

## 1 – A escrita diarística: seus usos e seus discursos

### 1.1 – A resistência e os discursos de detração ao diário

O diário é visto, ao longo da história, com desconfiança. Philippe Lejeune diz que “(...) existe na França um debate em torno do diário e, de maneira geral, um incômodo diante da escrita autobiográfica” (LEJEUNE, 2008a, p. 265), enquanto que nos países anglo-saxões o diário “é como o ar que se respira”. Ainda segundo o autor,

De maneira geral, no norte da Europa, o indivíduo adquiriu cedo o hábito de preocupar-se consigo mesmo, em uma ambiência ao mesmo tempo prática e exigente, ao passo que no sul da Europa e na bacia do Mediterrâneo, prestar atenção em si continua parecendo suspeito. Sem dúvida, é uma visão bem simplificada. (LEJEUNE, 2008a, p. 265)

No Brasil<sup>6</sup>, país em que a formação intelectual foi tão profundamente influenciada pela França (e por outros países da Europa presentes no grupo citado por Lejeune), parece ter prevalecido a versão que considera que “Manter um diário significaria (...) enclausurar-se em si mesmo, seria um sinal de desinteresse pelo mundo e de esterilidade. Os grandes gênios criadores não manteriam diários.”, como diz Lejeune (2008a, p. 265), resumindo as ideias de Maurice Blanchot. Um possível resultado desse ambiente é que por muitos anos postergou-se aqui a escrita – e mais ainda a publicação! – de diários; seria apenas na metade do século XX que poder-se-ia considerar que houve algo mais próximo de um movimento ou de uma geração autobiográfica, que incluiu uma considerável parcela de escritos diarísticos. A fala de Blanchot evidencia também uma opinião que fez fortuna em terras brasileiras, a de que a escrita autobiográfica se situaria no extremo oposto da criação literária. Assim, não é de se espantar que sejam raríssimos os escritores brasileiros do século XIX, e mesmo do começo do século XX, a empreenderem – ao menos até onde se sabe atualmente sobre os escritores de renome – seus diários. Fazê-lo equivaleria a colocar em risco a valorização de sua obra literária – ou, mais propriamente, ficcional – e parece que não foram numerosos os autores dispostos a isso. Os poucos diários dessa época atualmente disponíveis são, no mais das vezes, recuperações posteriores, realizadas quando se começou a reconhecer importância e interesse nessas escritas do eu e, conseqüentemente, fez-se um movimento de buscar no passado obras que pudessem preencher esse espaço. O diário seria ainda, voltando aos preconceitos elencados por Lejeune,

---

<sup>6</sup> Em minha dissertação de mestrado dedico um capítulo, intitulado “Falar sobre si no Brasil”, ao estudo dos preconceitos em relação à escrita autobiográfica em terras brasileiras e à lenta e complexa constituição de uma cultura autobiográfica no país.

uma prática própria de “temperamentos fracos ou personalidades perturbadas” (LEJEUNE, 2008a, p. 266) e também “uma forma de covardia com relação ao outro, um desvio hipócrita, ‘punhalada à distância’, ‘bomba relógio’” (LEJEUNE, 2008a, p. 26).

E parece ter sido sob a égide dessas detrações da escrita diarística que Lúcio Cardoso e Harry Laus decidiram empreender seus diários, o que pode-se averiguar pela forma constante como colocam em dúvida o gênero em que estão se expressando. Em Walmir Ayala, embora haja também alguma reflexão sobre a prática diarística, sua postura, como tentarei mostrar mais adiante, é, na maior parte das vezes, distinta da postura de Cardoso e Laus, ainda que os três estejam de acordo e afinados em suas perspectivas em relação ao gênero em que se expressam.

Numa entrada de 06 de maio de 1950, por exemplo, Lúcio Cardoso registra sua frustração com a própria vida, frustração propiciada, segundo ele, pelo diário: “Não sei quem inventou o diário íntimo, que alma tocada pela danação e pelo desespero do efêmero – sei apenas que relendo páginas de meses atrás, senti-me de repente com o coração tão pesado que não pude continuar.” (CARDOSO, 2012, p. 242). Cardoso parece reler seu diário de tempos em tempos e, quase sempre, o resultado desse gesto é o descontentamento, que surge dividido entre a forma como conduz a vida, a linguagem através da qual a representa e, ainda, o próprio suporte dessa escrita: “Este *Diário* todo, reparo agora, parece conter uma única nota, monótona e triste: a queixa, o remorso, a tentativa de justificação de alguém que não conseguiu ainda, e que provavelmente nunca conseguirá dominar as forças contraditórias que o movimentam.” (CARDOSO, 2012, p. 300, 22 ago. 1950). O diário é representado, assim, como um gênero ligado à compensação de atividades e comportamentos não realizados no “mundo real”, uma escrita de remorso e queixa. O diário é questionado também quanto ao tipo de informações que deveria conter e quanto à sua capacidade de representar a realidade; novamente há dúvida se o problema estaria no próprio gênero ou nas habilidades do diarista, o que parece resultar numa escrita tida como inferior:

Poderia citar fatos: estive com X., fomos ao cinema, depois jantamos. Mas são estas coisas, exatamente, as que devem figurar aqui nestas páginas? Ou, ao contrário, devem elas cair no esquecimento? Prefiro o sentimento que me causaram, e se algum houve digno de nota, este é que deve figurar aqui, ainda que seja expresso numa linguagem capenga e só corresponda a uma parcela reduzida da verdade. (CARDOSO, 2012, p. 266, 02 jun. 1950)

É ainda Lúcio Cardoso que, ao prefaciар a primeira edição do primeiro volume de seus diários, em 1960, alude a uma suposta conversa com um amigo não identificado, que o teria feito

perceber que seu diário, uma vez publicado, além de não encontrar aceitação junto ao público – o que o escritor se declara preparado para aceitar –, poderia ser “repudiado e até ridicularizado como um repositório de ideias ultrapassadas e mesmo mortas” (CARDOSO, 2012, p. 179). Essa situação mostra um pouco como, mesmo no autor disposto a dar a público sua produção diarística, ainda persiste o temor de que esses escritos sejam mal interpretados, que exponham-no ao ridículo.

Em Harry Laus pode-se perceber uma intensificação de todas essas dúvidas e questionamentos. No segundo parágrafo da primeira entrada de seu primeiro diário, o autor já registra:

Tenho pensado em recomeçar minhas memórias, meu diário, as confissões, ou como melhor se pudesse chamar. Memórias são para a velhice, e confissões, para quem já cometeu o último pecado, para aquele que já realizou todos, tem deles a medida justa e se arrepende ou age convictamente. Diário me parece um título banal porque sempre o associo aos livros que os adolescentes trazem escondidos pelos recantos do quarto para neles falarem de amor. (LAUS, 2005, p. 44)

No comentário de Laus estão presentes algumas das associações mais frequentes em relação à escrita autobiográfica, especialmente no que diz respeito ao diário, lembrado como escrita banal e infantilizada. Mais adiante, em 14 de junho de 1950, Harry Laus coloca em xeque um dos principais motivos de sua decisão de levar adiante seu diário, a escrita o forçaria a uma “constância no escrever”, auxiliando na fixação de seu estilo literário. Sobre isso ele diz: “Mas como o estilo difere conforme o gênero da composição, não sei se escrever diário será uma boa preparação para quem pretende fazer romance” (LAUS, 2005, p. 92). A seguir, o autor prossegue num discurso que pretende associar a escrita diarística à mera descrição do cotidiano e, num polo oposto, a escrita do romance – que é seu objetivo e seu desejo – à verdadeira obra de arte. O principal ponto dessa distinção, de acordo com Laus, seria que na ficção “o artista, por muito que tenha planejado sua obra, não domina completamente o assunto: grande parte vai por conta da inclinação natural, da vocação (...)” (LAUS, 2005, p. 93), enquanto que na escrita diarística o autor seria lúcido e objetivo, ou seja, dominaria completamente o assunto, estando relegado quase à posição de mero copista da realidade. Apesar da concepção de arte bastante limitada e inocente, que privilegia conceitos subjetivos e abstratos como “gênio”, “talento” e “vocação”, a separação feita por Laus entre obra de arte e cotidiano denota bem claramente uma ideia muito recorrente sobre a escrita autobiográfica e sobre os diários, a de que eles se inscreveriam numa categoria de meras transcrições de um “mundo real”, exercício em que não sobraria espaço para a criação artística, sendo assim de total inutilidade para a escrita a que o

autor pretende chegar. É caso ainda de se dizer que mesmo se a proposta inicial de Laus, de que o diário servisse como um exercício de preparação para o romance, funcionasse para ele, há que se pensar que sobreviveria nessa situação uma relação de subordinação entre os gêneros literários, em que um seria apenas uma espécie de caminho para se chegar àquele de verdadeiro prestígio e importância. A ideia de que o diário, especialmente o destinado à publicação, seria um gênero de algum modo subserviente a outros, considerados como mais importantes é retomada mais à frente: “Talvez ninguém tenha o direito de publicar um diário antes de haver escrito e dado à leitura alguma outra espécie de livro; ou vivido de uma maneira notória que abra a curiosidade em torno de si. Comigo... nem uma coisa nem outra.” (LAUS, 2005, p. 180). Há nessa passagem também o conceito de que o diário deve estar sujeito a alguma experiência extraordinária que justifique sua existência, o que é retomado ainda outra vez pelo autor, curiosamente num contexto de releitura e possível publicação, o mesmo que se pôde observar em Lúcio Cardoso:

Estive relendo ontem e hoje grande parte de meu diário. Voltou-me o desejo de publicá-lo, com o título “Diário quase íntimo”, uma vez que os assuntos devem ser selecionados. A vida integral de um escritor só passa a interessar, quando isto acontece, depois de sua morte, ou quando já firmou um valor ponderável. (LAUS, 2005, p. 203-204, 08 fev. 1953)

O diário é, enfim, apenas o diário, uma espécie de consolo para um Harry Laus que diz que “(...) é penoso responder a perguntas de alguém com isto ‘Desde 49 não mais escrevi; apenas mantenho um diário’.” (LAUS, 2005, p. 281, 08 ago. 1951).

Bem menos preocupado do que Lúcio Cardoso e Harry Laus com o suposto desvalor da escrita diarística, Waldir Ayala chega em alguns momentos a adotar uma posição diametralmente oposta à dos outros dois diaristas. É o que se vê, por exemplo, quando, em 19 de junho de 1958, diz: “Sinto-me condenado a uma missão de poeta. Nesta missão incluiria todo o meu diário, o que resulta da impressão diária do mundo, naturalmente sob forma de poema.” (AYALA, 1962, p. 54). O diário parece ser, para Waldir Ayala, não um treinamento para sua poesia, mas parte integrante dela, e nessa entrada pode haver também a sugestão de que muitas vezes os poemas nascem no diário, o que, percorrendo os três volumes publicados, é possível confirmar, pois há algumas entradas escritas em verso. Esse pertencimento da produção diarística à sua obra literária é ampliado em uma entrada posterior: “Meu diário é como uma exasperação do meu desejo de me registrar em minúcias e danos. Complemento com ele o outro Diário, o maior, construído através de poemas, peças, anotações críticas. Este registro mais imediato é para não perder o sumo do cotidiano tal qual vem, amargo ou grato.” (AYALA, 1976, p. 70, 04 abr. 1961). O diário passa a ser não apenas uma espécie de escada

para outro gênero considerado como mais importante, mas um elemento essencial de um Diário, com letra maiúscula, com que Ayala parece querer representar o conjunto de sua obra, dos muitos gêneros em que se expressou. É, portanto, um complemento, não um mero ponto de partida posteriormente descartável e marginalizado, e talvez seja essa uma utilização mais próxima do diário como laboratório da obra literária. Se há imediatismo na escrita diarística, ele é encarado por Walmir Ayala como algo positivo, pois permite capturar o instante em sua essência, não importando se o momento é de acontecimentos bons ou ruins, importantes ou não. Além disso, o diário é saída quando são os outros gêneros que se mostram incapazes de se adequarem aos objetivos do autor: “Volto a este diário. Quando não tenho o gênero adequado para me escoar no momento, volto a ele. Ou porque tenho que escrever à mão (É alta noite e o barulho da máquina de escrever irritaria os vizinhos).” (AYALA, 1962, p. 112, 26 nov. 1958). O diário seria então um gênero adaptável a todas as possíveis necessidades de expressão – até mesmo a não incomodar a vizinhança!... –, um estatuto profundamente diferente da visão corrente, de um gênero limitado e limitador da linguagem. A imagem sugerida pelo autor é bastante significativa, pois associa o diário a uma escrita silenciosa, que se faz independentemente de ela falar diretamente a um público ou não; um diário, ainda que não publicado, já terá cumprido algumas de suas funções para seu autor, justificando sua existência como prática cultural. A perspectiva de publicação, que parece ter levado Lúcio Cardoso e Harry Laus aos limites da desconfiança e do incômodo em relação ao diário, parece insuflar a devoção de Walmir Ayala ao gênero:

Recebo visita do editor que possivelmente editará o primeiro volume deste Diário. Sinto que ele alimenta secretos temores quanto à reação da crítica e do público diante de certas confissões, um pouco mais terríveis do que a que estão acostumados a apreciar. Mas como evitar isso? Se soubesse o editor que o que me inquieta é a dúvida de que não disse o quanto devia... (AYALA, 1976, p. 119-120, 13 nov. 1961)

O temor pela rejeição, em lugar de limitar e coibir a escrita, traz o questionamento de que o que está dito – e que tem a possibilidade de chocar o público e a crítica – não é o suficiente, de que haveria mais a revelar, o que leva à constatação de que um dos elementos fundamentais de seu diário é a competência que ele tem em expressar a “natureza” de seu autor, como é, não como talvez devesse ser: “Eu, com uma certa mansidão que me caracteriza como poeta, aqui tenho estado de joelhos, expondo as faces da minha natureza. O que me salva é a fidelidade a ela, ser como sou, não como um escritor ‘deve’ ser, mas como o escritor que sou É – ou seja, como o ser humano que me contamina É.” (AYALA, 1976, p. 120, 13 nov. 1961). Ayala diz que persiste inalterado em seu desejo de publicar o texto mesmo com “confissões” sobre sua “natureza, com

o que se refere muito certamente à forma como tematiza sua homossexualidade no primeiro volume de seus diários, e consegue convencer o editor de que o diário guarda uma qualidade que lhe é inerente: “Logo o editor concordou que o meu Diário tem um caráter, e que isto deve ser defendido a todo custo, mesmo com o perigo (este perigo é o que mais me fascina).” (AYALA, 1976, p. 120, 13 nov. 1961). Até mesmo o “perigo” que seu diário representa, perigo de ter sua obra rejeitada e seu nome associado ao escândalo, é visto como algo instigante, que fascina, que talvez torne seu livro único. Contudo, é preciso dizer, há também momentos de dúvida e negatividade nos diários de Walmir Ayala, como o que destaco a seguir:

Quantas vezes me pergunto: por que escrevi isto? Para quê? Que interessa aos outros tais ou quais palavras com que me comunico? E por que ponho neste afazer toda a razão da minha vida? Se eu fizesse um pão, igual a todos os outros feitos por todos os homens, alguém se alimentaria dele, e eu estaria justificado. Mas o que faço, escrevendo, é um alimento inútil que me gasta. Tento ser eu mesmo e encontro mil faces boiando em meu tanque de segredos. O que sou? Um simples cronista da minha alma? Eu que ambicionei ser um épico. (AYALA, 1976, p. 17, 01 jul. 1960)

O trecho citado, pertencente ao terceiro volume dos diários, coloca em questão um suposto exagero por parte de Ayala no que diz respeito à tendência autobiográfica de sua obra. O diário, que aparece reduzido ao pronome “isto”, e que poderia muito bem ser ampliado para representar todos os seus escritos, é discutido em sua razão de existência, em seus objetivos e em sua utilidade. A comparação do trabalho intelectual ao trabalho mais prático – através da metáfora da produção do pão, que serve de alimento – sugere um desejo de exercer uma atividade mais facilmente justificável diante da sociedade e de si mesmo, já que a escrita diarística seria inútil e o desgastaria. Essa escrita, pelo que se pode perceber na forma como Ayala a representa, diferentemente de um pão que se produzisse, não é algo que alimenta imediatamente, não é um trabalho que se vê acabado ao fim do dia e nem ao menos é diretamente compartilhável com outros seres humanos. Walmir Ayala ainda indica que nessa sua escrita que o consome não é capaz, embora faça tentativas nesse sentido, de ser ele mesmo, que acaba boiando em seu “tanque de segredos”, indicando que há uma grande parte do vivido que sua escrita não consegue alcançar e registrar. Por fim, o autor pergunta-se sobre o significado de sua obra, dizendo-se “um simples cronista de minha alma” ao mesmo tempo em que almeja “ser um épico”<sup>7</sup>. A partir dessas últimas palavras pode-se supor que, para Ayala, tudo o que já teria

---

<sup>7</sup> As escritas de si em nada, ou em muito pouco, comungam dos preceitos que ditam a poesia épica, que “deve girar em torno de assunto ilustre, sublime, solene, especialmente vinculado a cometimentos bélicos; deve prender-se a acontecimentos históricos, ocorridos há muito tempo, (...) o protagonista da ação há de ser um herói de superior força física e mental, embora de constituição simples, instintivo, natural; o amor pode inserir-se na trama heroica,

escrito poderia ser identificado como lírico ou como autobiográfico, gêneros considerados como inferiores, sobretudo se se considera que seu desejo anunciado seria o de ser épico, ou seja, de inscrever sua produção intelectual num gênero tido como grandioso e universal. A escrita autobiográfica é, desse modo, relacionada a algo indesejadamente íntimo, pois comunicaria apenas o particular, o que, como diz o autor, não seria de interesse dos outros; uma escrita que seria também tolhida pelos limites do sujeito, incapaz de ultrapassar a barreira dos seus segredos; e, finalmente, seria apenas a crônica de uma alma – no sentido de uma única subjetividade incomunicável –, afastando-se da literatura épica, tradicionalmente utilizada para representar o coletivo e o universal.

Essas posições tão dissonantes podem, todavia, ser relativizadas. Por um lado, é importante considerar que o mesmo autor que critica e desconfia do diário, como é o caso de Lúcio Cardoso e Harry Laus, em outros momentos o exalta, se afeiçoa àquela escrita a ponto de mantê-la por anos, planejando até mesmo sua futura publicação. Por outro lado, ainda que não haja um ruído constante no diário de Walmir Ayala, momentos frequentes em que ele mesmo coloque essa escrita em dúvida, pode-se constatar que há a consciência de que a escrita diarística, sobretudo quando ela opta por revelações íntimas, representa uma empresa arriscada, que pode implicar em não ter seus escritos publicados, ou, se publicados, ser exposto às reações negativas do público e da crítica.

Há ainda que se considerar a presença da metalinguagem como um componente importante e recorrente nas escritas de si. Em *Le journal intime* [O diário íntimo], Françoise Simonet-Tenant aborda a reincidência do metadiscurso no diário, identificável, por exemplo, nas frequentes referências feitas pelo diarista ao suporte material de escrita, na menção ao ato de escrever e, o que é ainda mais relevante, no constante questionamento do papel do diário (SIMONET-TENANT, 2001, p. 90-91). Segundo a autora, o metadiscurso pode desempenhar, também, uma função crítica, através da qual o diarista avalia a própria escrita. Contudo, essa avaliação tende normalmente para a desvalorização do diário, não para sua apreciação (SIMONET-TENANT, 2001, p. 91). Ficam, assim, um pouco mais compreensíveis os reiterados ataques que os diaristas de um modo geral vão fazer ao gênero em que se empenham. Simonet-Tenant fala, também, sobre algo importante, sobretudo no caso de Harry Laus:

Outra função notável do metadiscurso: a interrogação recorrente pelo diarista sobre sua eventual relação com o leitor e sobre o destino de seu diário. Este aspecto do metadiscurso pode ocupar um lugar crescente ao longo dos anos e impregna-se de inquietude para os diaristas que não

---

mas em forma de episódios isolados; e, sendo terno e magnânimo, complementar harmonicamente as façanhas de guerra.” (MOISÉS, 2004, p. 153).

publicaram seus diários durante suas vidas; ele assume até mesmo, algumas vezes, acentos patéticos, no caso daqueles cujos diários contêm o essencial da obra potencial de um verdadeiro escritor que não terá sabido, ou não terá podido, revelar-se de outro modo (...).<sup>8</sup> (SIMONET-TENANT, 2001, p. 92, tradução minha)

A dúvida sobre a existência ou não de um possível leitor e o futuro de seus escritos preocupam o diarista, especialmente quando ele se sente um escritor em potencial, mas por alguma razão ainda não pôde se ver publicado. É o que aconteceu com Laus, cujo diário vai, em grande medida refletir, de um lado, suas incansáveis tentativas de ser editado, de outro, sua crescente frustração com seus projetos não realizados. Por fim, Simonet-Tenant conclui dizendo que os diários mais ricos e interessantes serão, em geral, justamente aqueles mais tocados pela metalinguagem:

A exposição das funções desempenhadas pelo metadiscorso deixa entrever sua riqueza, o que torna, aliás, parcial qualquer tentativa de classificação. Ousaremos, no entanto, afirmar que os diários mais interessantes e que têm a maior longevidade não têm necessariamente como autores seres de vida atribulada, mas bem mais frequentemente diaristas que dão uma atenção, sempre em alerta e interrogações, à escrita diarística, suas modalidades, suas funções, sua destinação e cujos cadernos manifestam um forte teor metadiscursivo.<sup>9</sup> (SIMONET-TENANT, 2001, p. 92, tradução minha)

Assim, quanto mais o diarista tem apego pelos usos e discursos da prática diarística, quanto mais fundo mergulha na investigação de si através da linguagem, normalmente mais bem-sucedido e longo é seu texto.

A partir de opiniões tão discordantes dos próprios diaristas sobre o diário, o questionamento que levanto e que gostaria que fosse o fio condutor de todo esse capítulo é o porquê da escolha desse gênero por Lúcio Cardoso, Harry Laus e Waldir Ayala. Por que eleger justamente o diário, considerado como um gênero menor, que ocupa um espaço de difícil categorização, entre o documento biográfico, a prática cultural e o gênero literário<sup>10</sup>, e ao qual

---

<sup>8</sup> No original: “Autre fonction notable du métadiscours : l'interrogation poursuivie par le diariste sur son éventuel rapport avec le lecteur et sur la destinée de son journal. Cet aspect du métadiscours peut occuper une place croissante au fil des ans et s'emprendre d'inquiétude pour les diaristes qui n'ont pas publié leurs journaux de leur vivant ; il prend même parfois des accents pathétiques chez ceux dont les journaux contiennent l'essentiel de l'oeuvre potentielle d'un véritable écrivain qui n'aura su, ou n'aura pu, se révéler autrement (...).”

<sup>9</sup> No original: “La mise en évidence des fonctions jouées par le métadiscours laisse entrevoir sa richesse, qui rend d'ailleurs partiel tout essai de classification. L'on osera cependant affirmer que les journaux les plus intéressants et qui ont la plus grande longévité n'ont pas nécessairement pour auteurs des êtres à la vie trépidante mais bien plus souvent des diaristes qui portent une attention, toujours en éveil et en interrogations, à l'écriture journalière, ses modalités, ses fonctions, sa destination, et dont les cahiers manifestent donc une forte teneur métadiscursive.”

<sup>10</sup> Adoto por ora a postura de abordar a escrita diarística dentro de sua multiplicidade, como acredito que seja a proposta de Philippe Lejeune em *Un journal à soi* – bem como em outros artigos e livros seus sobre o diário –, considerando-o como prática cultural, gênero literário e até mesmo documento biográfico. E creio, ainda, que essa

os próprios diaristas, algumas vezes, não se cansam de fazer críticas? Minha proposta, que tentarei demonstrar mais adiante, é de que os três se aproximam dessa prática tão mal vista, em primeiro lugar, porque ela lhes é útil, pois, como diz Lejeune, “Desde o fim do século XVIII, o diário se pôs a serviço da pessoa. (...) Ter um diário tornou-se, para um indivíduo, uma maneira possível de viver, ou de acompanhar um momento da vida. O texto que se confia assim ao papel é um vestígio dessa conduta.” (LEJEUNE, 2008a, p. 261). Mais adiante, proponho também pensar a ligação existente entre a escrita diarística e a constituição de um espaço de auto-hospitalidade, que permite a expressão de minorias como as mulheres e os homossexuais.

Esmiúçar a utilização/utilidade do diário pode parecer um avanço desnecessário no sentido de buscar o biográfico em detrimento de se estudar o escrito. Contudo, como colocado anteriormente, ao analisar o diário, não basta estudá-lo meramente como obra a publicar ou publicada, posto que o gênero é mais amplo que isso. Como nos diz Philippe Lejeune, em *Le journal: genèse d'une pratique* [O diário: gênese de uma prática]:

(...) o problema do diário é que ele não é somente uma produção de texto, mas uma produção de vida. Ele não é senão secundariamente uma criação, é antes de tudo uma *prática*, do ponto de vista da escrita, e uma *conduta*, do ponto de vista da vida. O que é “produzido”, de certa maneira, é a pessoa que manteve o diário, que escapa ao nosso conhecimento. Ler o texto de um diário não é como ler uma obra, é se aventurar num enigma (...).<sup>11</sup> (LEJEUNE, 2013, p. 336, tradução minha)

Desse modo, o diário se inscreve numa lógica diferente daquela da obra literária em geral; enquanto essa última é escrita com vistas, desde o início, a uma publicação, o diário tem toda uma existência cuja justificação independe de ser editado ou não. Acrescente-se a isso que “O objetivo primário do diário não é a produção de um efeito sobre um leitor, mas a acumulação de vestígios e a orientação da vida de seu autor. Ele está no campo do arquivo, não da obra. Certamente, as motivações podem se somar.”<sup>12</sup> (LEJEUNE, 2013, p. 336, tradução minha). Sendo assim, no lugar de me deter apenas no efeito ou no que o produz – que, como Lejeune destaca, pode também ser uma das questões que vêm se somar ao estudo do gênero – farei uma

---

opção pela diversidade me permita trabalhar melhor com o *corpus* de autores dessa tese, uma vez que, até onde fui capaz de averiguar, cada um deles se volta para a escrita diarística de variadas formas, de acordo com a situação, os interesses envolvidos na representação de si, etc.

<sup>11</sup> No original: “(...) le problème du journal est qu’il n’est pas seulement une production de texte, mais une production de vie. Il n’est que secondairement une création, il est avant tout une *pratique*, côté écriture, et une *conduite*, côté vie. Ce qui est “produit”, d’une certaine manière, c’est la personne qui a tenu le journal, qui échappe à notre connaissance. Lire le texte d’un journal n’est pas comme lire une œuvre, c’est s’aventurer dans une énigme (...).”.

<sup>12</sup> No original: “Le but premier du journal n’est pas la production d’un effet sur un lecteur, mais l’accumulation de traces et le guidage de la vie de son auteur. Il est du côté de l’archive, non de l’œuvre. Bien sûr, les motivations peuvent s’additionner.”.

tentativa de dar conta igualmente dos vestígios da vida, da forma como o diário se insere no vivido, como desempenha toda uma série de funções para o diarista. Evidenciar e analisar essas funções é, conseqüentemente, de extrema importância – e por isso tratarei o mais longamente possível esse ponto – porque “(...) a função do diário não é a mesma para quem o mantém (no momento em que o mantém) e para quem o lê (ele mesmo mais tarde, ou os outros).”<sup>13</sup> (LEJEUNE, 2013, p. 336, tradução minha). A meu ver é assim que se pode chegar mais próximo de uma compreensão do “enigma” em que os diários se constituem, um exercício que permitirá, ainda, ter uma dimensão de como os três diaristas de que trato empregam estratégias de escrita e de apropriação do gênero diarístico bastante parecidas.

## 1.2 – O diário e suas funções: um gênero a serviço da pessoa

Para Philippe Lejeune, como disse anteriormente, o diário consegue subsistir, mesmo num meio a ele adverso, colocando-se a serviço da pessoa, o que o autor ilustra a partir de algumas funções que o diário assumiria. A primeira delas seria “conservar a memória”. O sujeito escreveria o diário, em primeira instância, para si mesmo, pois “somos nossos próprios destinatários no futuro” (LEJEUNE, 2008a, p. 261). O que guiaria esse impulso de conservação da memória seria possibilitar que o sujeito, mesmo depois de transcorrido muito tempo, pudesse reencontrar naquela escrita elementos de seu passado, tanto os que ali estão inscritos claramente, quanto os que servem como chave para associações de sua memória. Isso possibilitaria escapar “às fantasias, às reconstruções da memória” (LEJEUNE, 2008a, p. 261) e ter a vida à disposição, acessível. O autor diz ainda: “(...) a anotação cotidiana, mesmo que não seja relida, constrói a memória: escrever uma entrada pressupõe fazer uma triagem do vivido e organizá-lo segundo eixos, ou seja, dar-lhe uma “identidade narrativa” que tornará minha vida memorável.” (LEJEUNE, 2008a, p. 262). O diário torna-se “ao mesmo tempo arquivo e ação, “disco rígido” e memória viva” (LEJEUNE, 2008a, p. 262).

Nesse ponto, Lejeune está se referindo ao conceito de “identidade narrativa”, cuja teoria postula, em termos gerais, que os indivíduos formam uma identidade integrando suas experiências de vida a uma história internalizada de si, em constante mudança, que fornece ao sujeito um sentido de unidade e um propósito na vida. Para a constituição dessa narrativa, contribuem elementos dos domínios tanto da história quanto da ficção, como afirma Leonor Arfuch, referindo-se especialmente à escrita que se ocupa dessa identidade:

---

<sup>13</sup> No original: “(...) la fonction du journal n’est pas la même pour celui qui le tient (au moment où il le tient) et celui qui le lit (lui-même plus tard, ou d’autres).”.

Ao que parece, os gêneros canônicos (biografias, autobiografias, memórias, correspondências) jogarão um jogo duplo, ao mesmo tempo história e ficção, entendida essa última menos como “invenção” do que como *obra literária*, integrando-se assim, com esse estatuto, ao conjunto de uma obra de autor — no caso de escritores — e operando simultaneamente como testemunho, arquivo, documento, tanto para uma história individual quanto de época. (ARFUCH, 2010, p. 117-118)

Assim, a criação de uma identidade narrativa não seria uma invenção, mas sim o ato de fazer algo (“ficção” vem do latim *factio*, “fazer”, “formar”, “dar forma”), nesse caso a escrita, que dialoga com o acontecido, com a história. Essa narrativa é, normalmente, uma reconstrução seletiva do passado autobiográfico e de uma narração antecipada de um futuro imaginado que serve a explicar, tanto para si quanto para os outros, como a pessoa se tornou quem é e para onde sua vida pode estar se direcionando (RHODES, 2016, documento eletrônico). O filósofo francês Paul Ricœur desenvolveu aquela que provavelmente é a mais corrente e influente interpretação do conceito de identidade narrativa. O autor defende que o sujeito emerge a partir da narrativa, do modo como o ser humano experimenta o tempo, no sentido do modo como são entendidas nossas futuras potencialidades, bem como a forma como é organizado mentalmente nosso sentido do passado (RHODES, 2016, documento eletrônico). O passado, para Ricœur, reclama a narratividade: o ser humano teria tendência a unir eventos aleatórios do passado num todo cheio de significado, estabelecendo conexões de causalidade entre eles, mas a configuração retrospectiva desses eventos numa unidade coerente ocorre no momento do fim da história (no momento presente, para o indivíduo). Dessa maneira, eventos anteriores e seus significados são encaixados num padrão que apenas é visualizado por uma perspectiva posterior (RHODES, 2016, documento eletrônico). A importância de se destacar, nesse momento, o conceito de identidade narrativa é que ele chama a atenção para o fato de que as escritas de si não são a mera tradução ou transcrição de uma realidade, de uma verdade referencial sobre a trajetória do sujeito que existe mesmo antes do texto, mas que, de fato, são uma elaboração discursiva em primeira pessoa que buscam a compreensão de si num esforço que privilegia, como meio de atingir esse objetivo, a narrativa, ou nas próprias palavras de Ricœur:

Elaborei então a hipótese segundo a qual a identidade narrativa, seja de uma pessoa, seja de uma comunidade, seria o lugar procurado desse cruzamento entre história e ficção. Segundo a pré-compreensão intuitiva que temos desse estado de coisas, não tomamos as vidas humanas como mais legíveis quando são interpretadas em função das histórias que as pessoas contam a seu respeito? E essas histórias de vida não são tornadas, por sua vez, mais inteligíveis quando lhes são aplicados modelos narrativos – intrigas – obtidas por empréstimo à história propriamente dita ou à ficção (drama ou romance)? Pareceria,

portanto, plausível considerar a cadeia seguinte de asserções: a compreensão de si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros signos e símbolos, uma mediação privilegiada. (RICŒUR, 1991, p. 138)

Passo, a seguir, a uma tentativa de ilustrar a utilização de cada uma das funções que o diário desempenha nos diários dos autores de meu *corpus*. É preciso que se diga que não é possível encontrar tudo em todos os três autores, na medida em que os diários consultados são escritos reais e não modelos criados para ilustrar uma determinada teoria. Contudo, ainda que a exposição não seja exaustiva, o intuito ao escolher e comentar esses exemplos é mostrar que os três diaristas mobilizam estratégias de escrita muito semelhantes.

A ideia de que o diário pode funcionar como uma ferramenta de conservação da memória, ainda que não declaradamente para si, surge no texto de Lúcio Cardoso quando o autor se questiona sobre a razão de manter aquele tipo de escrita:

Seria difícil dizer qual o motivo real que me leva a escrever este Diário, depois de ter perdido um que redigi durante vários anos (...) e de ter tentado outros que nunca levei adiante, creio que é simplesmente o fato de sentir que começo a viver experiências importantes (...) e que talvez um dia alguém se interesse pelo roteiro destas emoções já mortas, para mim mesmo, para meu deleite íntimo, confesso que jamais tentaria salvar estes fragmentos do passado: aos meus olhos, não possuem nenhum interesse. E depois, tudo o que morre é porque já teve o seu tempo. Mas insensivelmente penso nos outros, nos amigos que nunca tive, naqueles a quem eu gostaria de contar estas coisas como quem faz confidências no fundo de um bar. Esse diabólico e raro prazer da confidência, que vai se desfazendo à medida que perdemos a confiança na amizade, que ela mais e mais se afasta de nós como um bem inacessível... Sim, esse gosto de confidência que tanto nos persegue, e que em muitos escritores é como a própria suma de suas inspirações e pensamentos. E finalmente, quem sabe apenas esse prazer de rabiscar, que é de todos nós, e nos faz comprar cadernos inúteis e apontar lápis que nunca usaremos. Fora destas pálidas razões, nada vejo que possa alegar a favor da elaboração deste Diário – e, é preciso dizer, não tenho a menor veleidade de traçar aqui um itinerário espiritual ou realizar um inventário de ideias para servir aos outros. Nada quis e nada quero: escrevo apenas porque o sol é bom e porque me sinto desamparado nesta enorme manhã de pureza e euforia. (CARDOSO, 2012, p. 188-189, 19 ago. 1949)

No trecho do diário de Cardoso, há uma enumeração dos supostos motivos de escrita de seu diário. O primeiro deles seria a ideia de que naquela altura de sua vida (em 14 de agosto de 1949 ele havia completado 37 anos de idade) é que se iniciariam as experiências dignas de nota, pelo que se pode supor a presença da ideia de que há algo nessa vivência que possui valor e merece ser conservado para o futuro. Em seguida, há a afirmação de que talvez algum dia

alguém se interessasse por seus pensamentos, ao passo que, é Cardoso quem o afirma, para ele mesmo nada disso teria valor, tratando-se assim de uma escrita motivada pela sobrevivência de sua palavra para pessoas de um futuro um tanto indefinido. Se bem que muito mais próximas da ideia do diário como ferramenta para “sobreviver”, de que falarei a seguir, há que se pensar que nessas duas primeiras razões apresentadas para a escrita do diário reside, de modo subjacente, uma preocupação com a conservação do vivido, há o exercício de criação de uma identidade narrativa que dê conta das experiências de uma vida que se considera como significativa. E, ainda que haja a pretensa afirmação de que nada daquilo interessa ao seu próprio autor, é possível associar essa declaração antes a uma estratégia de prevenção contra o descrédito quase generalizado que cerca a escrita diarística, do que aceitar que o diarista de fato não se importa com uma escrita que manteria ainda por uma década inteira depois daquela entrada. Além desses, há um terceiro motivo, o “prazer da confidência”, descrito como raro e até mesmo diabólico, e, presente em alguns autores como fonte de inspiração, seria responsável por impelir as escritas de si e mesmo a escrita ficcional ou a poética. E, finalmente, o autor diz que o diário teria sua continuidade ligada ao prazer da escrita, o prazer físico, o gosto pelos objetos e situações relacionados ao ato de escrever, algo de que também falarei mais detidamente a seguir.

Pouco mais de um ano depois, após ter submetido o diário à leitura de terceiros, geralmente pessoas do seu grupo de amigos, Lúcio Cardoso, a partir do retorno que recebe dessa leitura, se permite reavaliar a razão de ainda manter esse escrito:

Não quis, pelo menos até agora, transformar este caderno numa exposição de ideias. Nem sei se há nele, realmente, a intenção de apresentar uma ideia nítida – fui escrevendo naturalmente, e é possível que reflexos alheios (é disto, sobretudo, que ele [J.] me acusa: não serem novas minhas ideias...) reminiscências de conversas ou leituras, tenha afluído com certa insistência a estas páginas. Mas neste caso, acho quase inútil esclarecer – e o que legalmente se incorporou a mim: sigo de novo o caminho, pensando que talvez um dia estas folhas me sirvam. E com a certeza de que se a opinião dos amigos ajuda, muitas vezes atrapalha. Impossível uma visão geral, um conceito definitivo sobre o todo, quando o autor é tão desconhecido nosso e as qualidades que prezamos se ramificam em tão sabidos e numerosos defeitos. Também, é verdade que os amigos acertam, indo diretos ao objetivo, sem prestar atenção aos detalhes. Mas em obra como esta, sem pretensão e sem objetivo, não são precisamente os detalhes que mais nos interessam? (CARDOSO, 2012, p. 308, 02 nov. 1950)

O que creio que seja digno de nota nessa entrada é a forma como o pensamento de Lúcio Cardoso sobre a função de seu diário se modifica em pouco mais de um ano: se antes o autor

declarava que escrevia para que outros o lessem no futuro e que para si aquele texto seria inútil, agora registra que “talvez um dia estas folhas [lhe] sirvam”. Ele parece aceitar, a partir da consideração de intromissões externas e das possíveis influências sofridas por sua escrita, que o principal beneficiário do exercício do diário seria ele mesmo, algo indicado pelo uso do verbo “servir”, que sugere que num tempo futuro poderia haver a possibilidade de voltar àquelas páginas.

Quase uma década mais tarde, ainda é possível encontrar Lúcio Cardoso refletindo sobre as vantagens e desvantagens de se manter um diário e conjugando, ao que parece, elementos das duas primeiras reflexões que destaquei anteriormente:

Às vezes eu me pergunto qual a vantagem de se manter um Diário destes. Para salvar o quê? Sensações? Pensamentos? E a que futuro chegarão um dia essas notas, sob que olhos tombarão, frios e desinteressados, que não arrancarão da minha frase acima, por exemplo, nada, nem um pouco dessa experiência que vivi, deste sol, desta paz, deste dia, precisamente deste a que me refiro, e que ainda aqui está, com sua calma, com sua luz, que só reviverão para mim, numa outra época, num outro instante em que abrir este caderno... Sim, jamais o verão, jamais terão dele a ciência exata que eu tenho: mas se um dia alguém achar em seu caminho um outro momento assim, saberá a que me refiro e o que quero – e entenderá a calma e o sol deste momento, porque para isto são feitos os diário[s], e o entendimento de suas sensações furtivas e precárias. (CARDOSO, 2012, p. 469, 25 ago. 1959)

Se por um lado há uma lembrança da ideia de que essa escrita se destinaria a preservar a memória para leitores futuros que por ela se interessassem, há também a dúvida em torno da capacidade que esses leitores teriam de compreender – ou até mesmo decifrar – os elementos ali presentes. Através dessa dúvida, pode-se entrever um dos traços atribuídos por Lejeune à conservação da memória tal como realizada na escrita diarística, a de que o autor do diário, pensando em si mesmo como um destinatário no futuro, age nos seguintes termos: “Quero poder, amanhã, dentro de um mês ou vinte anos, reencontrar os elementos de meu passado: os que anotei e os que associarei a eles em minha memória (de tal forma que ninguém poderá ler meu diário como eu).” (LEJEUNE, 2008a, p. 261). Se os outros não seriam tão capazes de ler seu diário quanto o próprio Lúcio Cardoso, pode-se supor que a relação que tenha prevalecido com o diário seja a da segunda entrada que destaquei, a de que o diário se configura como uma escrita para si no futuro, embora não haja, necessariamente, o compromisso em reler aquelas páginas.

Na escrita de Harry Laus, a temática da conservação da memória é encontrada principalmente na enunciação, bastante frequente, de seu desejo de que seu diário seja publicado:

Muitas vezes me lembro de Amiel. Ouso mesmo comparar-me a ele. Não pelo que produzi, mas pelo que poderei produzir; pelas páginas e páginas de diário que, de tantas, alguém terá o trabalho de selecionar e reunir num volume que publicará com o título de ‘Diário íntimo’. E nessas páginas sempre presente o desejo de escrever um livro, um grande livro, cujo valor único será talvez o de nunca ser escrito. (LAUS, 2005, p. 108, 08 out. 1950)

Comparando-se a Henri-Frédéric Amiel (1821–1881), famoso muito mais por seu diário do que por sua obra poética, Laus parece aceitar o paralelo, conformando-se com o fato de que, no futuro, seria seu diário o grande responsável por atrair leitores para seu nome. É possível que seja justamente a aceitação de que o diário se constitui como um exercício de construção da memória, que se valoriza com o passar do tempo, que guia a preocupação, encontrada numa entrada posterior, com ter ou não ter algo a escrever: “Penúltimo mês do ano. / Nada tenho feito de útil, nem de digno. Nada digno de escrever ou de contar.” (LAUS, 2005, p. 109, 05 nov. 1950). Assim, o diarista faz a “triagem do vivido” de que fala Lejeune (2008a, p. 262) e a escrita do diário funciona como um modo de autocontrole, que o ajuda a manter-se ativo e a gerir seu próprio tempo. Com o passar dos dias, a escrita do diário parece assumir o estatuto de uma tarefa forçada: “Parou. Vários dias sem o menor desejo de escrever neste diário. Mesmo hoje é muito mais por obrigação do que por prazer que me sentei e abri o caderno.” (LAUS, 2005, p. 441, s.d.). Mas, ainda assim, Laus volta ao diário e o preenche com mais memórias de acontecimentos, ideia e pessoas que considera importantes.

Posição parecida, em que transparece um compromisso com o diário e com a produção de memórias, é o que se pode encontrar na seguinte entrada do diário de Walmir Ayala: “Há dias não voltava a este diário. No entanto, quanta coisa me tem acontecido. O internamento de J., minha viagem a Porto Alegre, o recomeço de correspondência com Paulo Hecker Filho. E muitas cartas. Meu diário tem sido as cartas, um gênero mais imediato. (AYALA, 1962, p. 93, 08 out. 1958). O retorno ao diário, tópico frequente no gênero, mostra que, mesmo após um período de distanciamento, o diarista se vê compelido a voltar e registrar os eventos mais importantes nesse momento de reconstrução da memória.

Presente em alguns dos trechos anteriormente citados, uma outra função do diário referida por Lejeune seria a de “sobreviver”, pois se a preocupação com o passado move o diarista, a apreensão com o inevitável desaparecimento futuro parece ter força igualmente

apelativa. Lejeune diz que, a menos que o diarista tenha coragem de destruí-lo, “(...) o diário é apelo a uma leitura posterior: transmissão a algum “alter ego” perdido no futuro, ou modesta contribuição para a memória coletiva. Garrafa lançada ao mar.” (LEJEUNE, 2008a, p. 262).

Nesse sentido, Lúcio Cardoso traça uma verdadeira apologia do diário, responsável, segundo ele, por salvaguardar a inteligência humana num futuro representado quase como pós-apocalíptico:

Temos de viver até o âmago a crassa época de egoísmo e barbárie que nos foi destinada. Talvez desapareçam todos os sinais da inteligência sadia, talvez sejam tragados todos os valores com que fomos criados, e que prezamos desde a infância. / Talvez. E acho que diante de tantos casos dolorosos de desconhecimento e indiferença, que o gênero Diário valerá para o futuro – nesse futuro que teimamos em acreditar que servirá de berço para o renascimento do homem – não mais como um índice de confissões pessoais gênero Amiel, mas pela descrição do itinerário pelo qual conseguiram subsistir alguns espíritos. Porque subsistir, mau grado os sinais de desinteresse e de hostilidade de que somos vítimas, é o autêntico problema do homem que escreve nos dias de hoje. O homem que escreve, ou melhor, o indivíduo para quem as forças espirituais ainda contam, e que é o deserdado, a grande vítima das furiosas correntes contraditórias que agitam os tempos apocalípticos que nos são servidos. (CARDOSO, 2012, p. 356, 16 mar. 1951)

O diário, diz Lúcio Cardoso, “valerá para o futuro”, mas não aqueles como o de Henri-Frédéric Amiel, que se concentra em “confissões pessoais”, e sim os que trouxeram em suas páginas informações sobre como “conseguiram subsistir alguns espíritos”, entre os quais provavelmente o autor situa o seu próprio, já que faz questão de deixar claro inúmeras vezes que seu objetivo é um diário de sentimentos, de uma visão de mundo elaborada a partir de si, e não de acontecimentos puros ou de revelações íntimas. Assim, a escrita diarística tem seu valor ligado à capacidade de seu autor em utilizá-la para subsistir ou sobreviver às adversidades de um mundo em vias de perder seus valores mais básicos. E, com seu diário, Cardoso parece desejar oferecer sua própria contribuição para o futuro, um tipo de contribuição que pode ser dado a esse pós-mundo mesmo depois de seu autor ter desaparecido, perpetuando seu nome indefinidamente.

A sobrevida de sua memória, nela incluída sua produção literária, preocupam também Harry Laus, que registra em seus diários:

Penso comigo: / – E se eu morrer (cedo, ou mais tarde), sem ter realizado nada mais do que tenho feito até agora, literariamente? Que destino terá meu livro de contos e meus cadernos de anotações? Talvez, um dia, nova viagem me faça perder tudo isso. / Também costumo pensar: / – E se simplesmente eu deixar de escrever, O que farei com o

que tenho escrito? Guardarei para mostrar a meus filhos – como um pai mostrando medalhas de competições –, ou esconderei num caixão e me envergonharei disso tudo, como de maus pensamentos a que não nos podemos furtar, mas que não os contamos às crianças? (LAUS, 2005, p. 268, 24 maio 1951)

O que move o autor, inicialmente, é a inquietação com o que aconteceria com seu nome caso não pudesse produzir mais nada e, mais do que isso, o que seria de sua produção não publicada, e, em meio a ela, o próprio diário. Três destinos, nenhum deles muito positivo, são sugeridos. O primeiro diz respeito à perda dos escritos, situação presente já desde as primeiras linhas dos diários de Laus, onde alude à perda, ocorrida durante uma viagem, de seu manuscrito “O ideal de um jovem medíocre”, em que havia contado sua adolescência. Essa possibilidade, certamente, não aponta para o futuro e para a sobrevivência através da escrita diarística, ela se associa muito mais ao gesto de queima ou destruição dos diários. A segunda possibilidade seria a de, numa vida em que a escrita não fosse mais uma de suas atividades, guardar seus manuscritos como uma espécie de troféu de uma atividade exercida no passado apenas a título de esporte ou recreação. Ao menos nessa versão, há a perspectiva de uma leitura futura, ainda que num círculo muito limitado e como uma curiosidade. O terceiro destino, apesar de manter os diários a salvo, opta por trancá-los onde ninguém os pudesse ler, pois seriam capazes de revelar segredos aos mais jovens. Nesse último destino, é interessante observar a imagem escolhida por Laus, seus diários ficariam guardados “num caixão”, conhecendo assim uma espécie de morte, ainda que, de todo modo, continuassem a existir e pudessem encontrar leitores no futuro. Harry Laus também faz com que sua escrita diarística apele a um leitor futuro numa situação muito específica. Em meio a um escândalo financeiro na Biblioteca do Exército, na qual assumiu a função de secretário, Laus decide escrever um diário em que explicasse todos os fatos ligados ao processo e todos os complexos procedimentos de preparação para o julgamento do caso na justiça militar dizendo: “Então resolvi publicar tudo isto, quando for punido. Acho que tenho o direito de esclarecer a opinião pública, já que o processo foi todo sigiloso.” (LAUS, 2005, p. 495, 29 jun. 1960). Nesse ponto, o diário assume o papel de um acerto de contas, o autor, mais do que a sobrevivência de sua palavra escrita, parece desejar a sobrevivência de sua versão sobre um determinado acontecimento.

Além de conservar a memória e sobreviver ao esquecimento, o diário permite também “desabafar”, confidenciando ao papel os mais diversos e mais urgentes sentimentos, sem que seja preciso expor-se diretamente ou constranger a outrem. Para Lejeune, “O diário é um espaço onde o eu escapa momentaneamente à pressão social, se refugia protegido em uma bolha onde pode se abrir sem risco, antes de voltar, mais leve, ao mundo real.” (LEJEUNE,

2008a, p. 262). E, assim, contribui de algum modo para a paz social, sendo ainda um espaço de elaboração de ações para a realidade.

O sentimento de solidão, de não ter uma pessoa sequer no mundo a quem revelar suas dores e sofrimentos, muitas vezes é o fio condutor desses desabafos diarísticos. É a solidão, um dos temas mais recorrentes no diário de Lúcio Cardoso, que pode ser encontrada na seguinte entrada: “Às vezes, relendo essas desordenadas notas que escrevo ao sabor da inspiração, sinto a tristeza de supor tudo isto apenas um eco da minha solidão. E serão realmente sonhos, deformações de um homem que se sente irremediavelmente – por que castigo, por que privilégio? – fora do tempo?” (CARDOSO, 2012, p. 255, 22 maio 1950). O diarista se vê de tal modo tocado pela solidão que chega a pôr em dúvida se seu diário seria resultado de sensações legítimas ou reflexo de seu isolamento, de ser ele, em suas palavras, uma pessoa “fora do tempo”. Ao fim, acaba concluindo que suas dúvidas não se sustentam: “Mas não, não pode ser, uma voz me diz que há alguma verdade dentro de tudo isto, um pressentimento certo. Não criei esses sentimentos, não alimentei essas coisas como produto de estufa.” (CARDOSO, 2012, p. 255, 22 maio 1950). Assim, diante da solidão, o diário se apresenta tão frequentemente como um meio de desabafo que chega a se questionar se toda a sua constituição não seria fruto desses momentos, se seria, talvez, o desejo de escrever e com isso afastar a solidão que faria com que o diarista cultivasse – como sugere a imagem da “estufa”, escolhida por Cardoso – sentimentos falsos, apenas para ter mais assuntos sobre os quais escrever.

Escrito principalmente durante sua vida como militar, o diário de Harry Laus registra uma das faces mais peculiares da carreira de um oficial, suas constantes mudanças de lugar, através das quais pode-se ver aparecerem novas cidades, novas pessoas, etc. É possível que, diante de tantas mudanças, estabelecer novas relações fosse um dos principais desafios, intensificado ainda pela dificuldade – ou pela total impossibilidade – de conseguir novos amigos em quem fosse possível confiar para assuntos mais íntimos, como os ligados à sua homossexualidade, e que, colocados nas mãos erradas, poderiam custar até mesmo sua carreira. É o próprio Laus que indica de modo bastante claro essa função desempenhada por sua escrita diarística:

Afinal, nada disso tem valor, e se digo tudo a meu diário é pela necessidade que sinto de conversar com alguém sobre todas essas cousas, de apresentar minhas dúvidas. Quem sabe se de tanto eu escrever não descerá em determinado momento uma luz? Então essa luz mostrará qual o caminho que devo tomar, o que devo escrever, se posso me decidir, se a persistência está comigo. (LAUS, 2005, p. 116, 10 jan. 1951)

O diário permite, desse modo, um espaço seguro para a exposição de sentimentos, impressões e dúvidas, e ainda há a esperança por parte do diarista de que essa exposição funcione como um diálogo consigo mesmo e que a partir dela possa encontrar soluções para seus problemas e questões. A perspectiva de mudança parece intensificar a necessidade de Laus de buscar auxílio no diário, pois é o que se observa quando, às vésperas de ser transferido de Porto Alegre para Juiz de Fora, Harry Laus procura o diário para um longo desabafo:

Continuo em Porto Alegre, quando já devia ter seguido. Nunca aceitei melhor a existência de um poder estranho e superior do que agora, quando as menores e mais insignificantes decisões são anuladas. No entanto, tenho empenhado o melhor de minha inteligência e toda a minha lucidez para resolver os problemas. Gostaria de expor as causas de toda essa angústia, de todas as preocupações atuais; de justificar as palavras que escrevo. Se eu fosse só, ficaria tudo simplificado, mas há outros dependendo de mim, e eu mesmo tenho de dar ouvidos às diversas correntes que se formam e se debatem dentro de mim. (LAUS, 2005, p. 165-166, 02 abr. 1952)

É interessante notar que, dessa vez, parece que nem ao diário Laus seja capaz de revelar a razão de sua angústia e de suas preocupações, relacionadas, ao que tudo indica, a outras pessoas que dependem dele e tornam a resolução dos problemas mais complicada. De todo modo, apesar dessa atitude de autocensura e mesmo não revelando tudo que o preocupa, o autor se volta ao diário para buscar uma espécie de apoio, registra a angústia e a preocupação ao menos de modo genérico e parece que com esse pequeno gesto consegue alguma força para continuar, sem deixar de preservar a si mesmo e às pessoas próximas.

Para Walmir Ayala, o que guiaria o movimento de aproximação ao diário seria a necessidade de discutir questões pessoais, que vêm antes mesmo das questões estéticas: “Volto a este diário sempre menos por razões poéticas do que por razões morais. Tudo o que registro aqui é ponto de discussão de viva consciência – momentos de pasmo neste imenso território do medo que tem sido a minha vida.” (AYALA, 1963, p. 96-97, 11 mar. 1960). O diário se configura como um espaço de discussão sobre a própria existência, sobretudo quando há crise, sempre que é preciso examinar a consciência, dialogar consigo mesmo, é a ele que se recorre. Em Ayala, como nos outros dois diaristas, é também um profundo estado de solidão que dita essa aproximação:

É madrugada e eu não tenho com quem falar. Este paroxismo de amor, impossível por natureza e circunstância, me lança no mais amargo transe. Necessito vitalmente da presença de outra pessoa, para me recolher num silêncio sofrido. Minha alma está jogada e ferida, à margem da solidão que ergui para meu voo. (AYALA, 1976, p. 56, 25 dez. 1960)

A situação de não ter alguém por perto, talvez alguém com quem dividir seus pensamentos ou mesmo seu silêncio, parece intensificar o sofrimento de viver um amor tido como impossível, que é o tema principal da entrada. Na ausência de uma pessoa, o diário assume o lugar dessa presença, onde logo a seguir o autor registra de modo sucinto e em termos bastante gerais os seis meses desse amor, tentando, para além do desabafo, extrair uma lição positiva:

Se sofro hoje, chegando a desejar que termine logo a minha vida, sei que nesta experiência visceral da alma colhi verdades que me aperfeiçoaram. No mínimo posso dizer que amei, e já é dizer muito, e que cumpri meu amor num verdadeiro martírio e não o traí em nenhum momento de sua duração. (AYALA, 1976, p. 56-57, 25 dez. 1960)

O diário permite, ainda, “conhecer-se”, pois “O papel é um espelho.” (LEJEUNE, 2008a, p. 263)<sup>14</sup>, uma vez nele projetado, o diarista pode olhar-se com distanciamento. E, prossegue Lejeune:

(...) a imagem que fazemos de nós tem a vantagem de se desenvolver ao longo do tempo, repetindo-se ou transformando-se, fazendo surgir as contradições e os erros, todos os vieses que possam abalar nossas certezas. É certo que só é possível viver com alguma autoestima, e o diário será, como a autobiografia, o espaço de construção dessa imagem positiva. Mas ele também pode ser espaço de análise, de questionamento, um laboratório de introspecção. No diário, o autorretrato nada tem de definitivo e a atenção dada a si está sempre sujeita a desmentidos futuros. A aventura do diário é, portanto, muitas vezes vivida como uma viagem de exploração, ainda mais que esse conhecimento de si não é uma simples curiosidade, mas condiciona a continuação da viagem: é preciso escolher e agir. (LEJEUNE, 2008a, p. 263)

Se a metáfora proposta é a de que o papel, e por extensão o diário, é um espelho, no qual o diarista tem a oportunidade de observar e negociar sua imagem, Lúcio Cardoso parece ter pensado algo muito parecido:

Aqui estou eu, como diante de um espelho. Minha imagem inteira se projeta – um esforço apenas, deteriorado por todas as espécies de sonhos. Sinto-me de pé à espera da transformação – sei, sei dolorosamente que me transformarei – e enquanto isto ouço escorrer dentro de mim este sangue escuro feito pelos detritos de tudo o que amei, de tudo o que concebi e que supus mais alto. (CARDOSO, 2012, p. 204, 17 set. 1949)

---

<sup>14</sup> Lejeune parece retomar aqui, ampliando seu uso também para o diário, a metáfora do autorretrato como um espelho, em que o sujeito poderia se autoconhecer e, ao mesmo tempo, se elaborar, proposta por Michael Beaujour, em *Miroirs d'encre: Rhétorique de l'autportrait* [Espelhos de tinta: retórica do autorretrato].

No texto, marcadamente poético, é possível identificar que há a tentativa de definir uma imagem de si em relação ao mundo, presente já na cena que representa o diarista em frente ao diário como alguém diante do espelho. Essa imagem é criada em função dos “sonhos” do sujeito e pressupõe ainda um processo de transformação, que, embora descrito como doloroso, é aceito. E, de fato, o diário de Lúcio Cardoso, durante o considerável período que cobre, dá conta de numerosas e contínuas mudanças e transformações em seu autor, que se explora e se representa buscando construir uma imagem coerente, mas não estática, de si, uma identidade narrativa.

Entre os inúmeros momentos de avaliação da própria imagem e da própria vida que se poderia destacar no diário de Harry Laus, um deles é bastante interessante por enfeixar três pontos sempre presentes nesse tipo de reflexão: “Não sei qual o rumo que minha vida vai tomar. Tenho minha profissão certa, militar, mas não tenho amor a ela. Tenho minha mania de literatura, mas que sou, literariamente? Não me dedico a isso como devia. Pouca coisa de concreto, de positivo na mão. Minha vida sentimental é um fracasso e assim será para sempre.” (LAUS, 2005, p. 431, s.d.). O tom da entrada, bastante negativo, deixa entrever que ela foi escrita provavelmente num momento de crise. Laus se questiona inicialmente sobre sua carreira no exército, razão de reiteradas dúvidas registradas no diário, onde se queixa da aridez do meio militar, do quanto seu trabalho atrapalharia uma outra dimensão importante de sua vida: a literatura. Sua carreira como escritor, que nesse momento ele chama de “mania”, também é alvo de constante dúvida, geralmente nos mesmos termos empregados nessa entrada, o que o incomoda é não ter reconhecimento suficiente a ponto de dizer-se escritor e, por outro lado, não poder e não conseguir impor a energia e disciplina necessárias, segundo ele, à afirmação de seu nome como escritor. Por fim, há ainda um terceiro ponto, esse não tão frequentemente abordado por Harry Laus, que é o de sua vida afetiva, considerada por ele como um fracasso impossível de ser modificado, com o que pode-se supor que o autor estaria falando da impossibilidade, na sociedade e no meio em que vive, de ter um relacionamento estável e duradouro, uma vez que não haveria qualquer espaço para o homossexual em seu mundo.

Em Walmir Ayala é possível encontrar um trecho de uma entrada em que o autor trata, não somente do próprio gesto de olhar para si, mas ainda do constante exercício de autoconhecimento empreendido por seu diário:

Não canso de vasculhar este monte de matérias estranhas que é a minha vida. Acontece que quando estou para discernir elementos absolutamente esclarecedores, eu fujo, escapo pedindo socorro. Será que não me quero corrigir? Ou porque a correção me exigisse a desagregação do meu amor-próprio, tão mais sólido quanto ferido? (AYALA, 1976, p. 27, 06 ago. 1960)

Esse ato de incansável análise e interpretação de elementos da própria vida, sem dúvida uma marca de toda a obra de Ayala, é representado aqui como um gesto limitado, mas cujos limites o diarista tenta compreender e avaliar. Segundo Ayala, no momento em que estaria prestes a encontrar soluções e respostas para suas dúvidas sobre si, ele agiria no sentido de ignorá-las. Uma das hipóteses que o autor levanta é de que não chegaria ao ponto de utilizar essas descobertas sobre si porque fazê-lo poderia abalar seu amor-próprio, e, assim, essa escrita teria seus limites delineados antes em direção à criação de uma imagem positiva para si, fortalecedora da autoestima, do que de uma imagem supostamente “perfeita” e “correta”.

Conhecer-se não se liga apenas ao passado, ao que já se sabe sobre si, permite também ao sujeito olhar para o que está por vir e, assim, o diário permite ao diarista “deliberar” suas ações futuras. A escrita diarística permite exprimirem-se no texto as múltiplas vozes íntimas de seu autor, que vão debater e dialogar, o que pode, ou não, “(...) levar a uma decisão ou, ao contrário, estimular a hesitação. Mas escrever força a formular os desafios e os argumentos, deixando vestígios que poderão ser repensados.” (LEJEUNE, 2008a, p. 263). O diário é um espaço em que muitas vezes é possível ver engendram-se decisões e resoluções. E, nesse ponto, Lejeune chama a atenção para algo que desfaz um dos principais preconceitos sobre a escrita diarística, o de que ela seria uma fuga à realidade e aos problemas da vida: “O diário não é forçosamente uma forma de passividade, mas um dos instrumentos da ação.” (LEJEUNE, 2008a, p. 263).

No diário de Lúcio Cardoso, as deliberações de ações futuras estão ligadas majoritariamente à publicação de seus escritos, como se pode ver na seguinte entrada: “Começo a reunir o material esparsos de *O viajante*. / Deliberação de publicar o primeiro volume deste Diário.” (CARDOSO, 2012, p. 442, 04 dez. 1957). Além de, como de costume, dar notícias do andamento do trabalho e utilizar o diário como um espaço de organização de suas outras publicações, Cardoso, ao ver sua produção diarística se avolumando e, talvez, percebendo um ambiente favorável à publicação, toma a decisão de editar seu primeiro volume, o que de fato ocorreu em 1960. Depois de ter publicado essa edição, o autor, possivelmente considerando a recepção que a obra obteve, toma a resolução de não mais editar seus diários de modo seriado, como fez, por exemplo, Waldir Ayala, mas de aguardar até que formem um todo:

Decisão de não publicar mais os meus ‘Diários’ senão em conjunto, e sob outro título – provavelmente ‘Itinerário de um Escritor’ ou qualquer coisa no gênero. Não creio que eu interesse a ninguém, e aos pedaços, esse constante ser que me forma e que eu com uma vivacidade tão à tona, esmiúço incansavelmente para um possível leitor. (CARDOSO, 2012, p. 508, 06 ago. 1961)

O motivo alegado para a espera seria o de que seu diário não teria interesse, mas pode-se pensar que aí exista também o desejo de aguardar o diário tornar-se obra, um todo coerente, capaz de ordenar os “pedaços”, capaz de expressar uma determinada identidade narrativa.

No diário de Harry Laus, em determinado momento, o autor repassa todos os seus empreendimentos literários até a data e, diante disso, toma algumas decisões sobre quais projetos deveriam ocupar sua atenção a partir de então:

Por fim, veio o desejo de reconstruir em ficção o meu primeiro amor. Seria mais uma vez autobiográfico. (...) / Mas, atualmente, o que me domina é o desejo de publicar este diário, ainda que não integralmente. Se eu tivesse uma máquina, já teria iniciado o trabalho de seleção e datilografia. Ainda que de nada servisse, dar-me-ia um pouco de ilusão, sentimento de realização e conforto moral. (LAUS, 2005, p. 350, 02 mar. 1953)

O diário torna-se um espaço para a organização de futuros projetos literários, entre os quais está incluído, como se pode ver, o projeto de sua publicação. As ações planejadas, como diz Laus, ajudam a dar um “sentimento de realização e conforto moral”, possibilitam ao sujeito estabilidade para executar no mundo real as ações idealizadas por escrito.

No diário de Walmir Ayala, a tomada de decisões para a vida real surge envolta num tema importantíssimo para ele, a defesa da homossexualidade. O autor tem uma teoria muito pessoal de que apenas seria possível advogar em favor do homossexual a partir do momento em que ele mesmo estivesse completamente afastado de quaisquer situações que sequer lembrassem a homossexualidade: “Assim gostaria de chegar à isenção absoluta da participação no conflito, para erguer uma espada de justiça em favor de todos os que sofrem perseguição por fragilidade, por sede de amor. Que os homossexuais não tivessem por advogado um viciado, mas um casto. Este seria o caminho de um (*sic*) possível redenção.” (AYALA, 1963, p. 110, 21 abr. 1960). A partir disso, Ayala decide tornar-se casto, pois, para ele, somente sem interferência do desejo físico e imediato sua obra poderia propor uma defesa da causa do homossexual que fosse mais amplamente aceita.

Lejeune, em sua enumeração das funções do diário, considera ainda que o diário pode ser útil para “resistir”: “Como ‘aguentar’ quando a vida submete-nos a uma prova terrível? Como transformar o “foro íntimo” em campo de defesa onde recuperamos as energias e buscamos forças? O diário pode trazer coragem e apoio.” (LEJEUNE, 2008a, p. 263).

Em Lúcio Cardoso, o diário é sempre um espaço de resistência, o que resulta num texto intenso, dramático, especialmente no que diz respeito à representação da própria vida. A escrita funciona como uma defesa contra um mundo em que o autor não se vê aceito por

inúmeras razões, o que o confunde a ponto de pensar até que seria ele o problema, momento em que se volta ao diário mais uma vez, no auge de uma crise: “Um problema existe, sim, e grave, mas há vinte anos que eu me debato dentro dele, e é possível que, ultrapassando-o, nada mais me afaste desses sacramentos que são a base de toda a vida eterna. Este problema sou eu mesmo, simplesmente.” (CARDOSO, 2012, p. 323, 08 jan. 1951).

É também numa crise, em meio ao mais profundo estado de desânimo, em que nada parece caminhar bem em sua vida, que Harry Laus se volta a seu diário na tentativa de subsistir:

De repente, abateu-se sobre mim tal estado de espírito, tão triste e lamentável, que a única palavra que ‘não temos’ para exprimi-lo é *Spleen*. Busco a origem e encontro, creio eu, numa notícia de jornal: a de um privilégio conseguido por um ex-amigo – justamente por quem estou nesta cidade – e concedido por um ‘amigo’ que, para me salvar, mandou-me para cá. Qualquer indivíduo de minha ‘raça’, apesar de toda a liberdade que gosta de manifestar, da temeridade e ousadia de que continuamente lança mão, todo ele, quando pretende manter essa espessa e, ao mesmo tempo, esburacada cortina de falsa aparência, é o menos livre indivíduo que existe. Essa pretensa liberdade é apenas revolta. (LAUS, 2005, p. 335, 07 out. 1952)

Nesse momento, Harry Laus está lotado em Juiz de Fora, para onde parece ter vindo com o intuito, realizado pouco tempo depois, de conseguir transferência para o Rio de Janeiro. O autor menciona, sem se demorar muito, o fato de estar num lugar em que não desejava estar, e vê-se que, mais uma vez, é a necessidade de fixar-se em alguma cidade, repetidamente registrada no diário, que coloca o diarista em situações extremas. Nesse caso, a prova a que é preciso resistir é, além da frustração por não encontrar um lugar definitivo, a decepção com um amigo. Se os de sua “raça”, não há como saber ao certo a que ele se refere com esse termo, mas faz sentido que o autor esteja falando dos homossexuais, pois mais adiante vai usar “pobre raça de Proust” (LAUS, 2005, p. 336, 07 out. 1952), preferem se representar como seres livres, Laus identifica a própria hipocrisia ao desejar tão fortemente lançar raízes num local que seja definitivo. O deslocamento constante e forçado faz com que, no fim, o diário forneça a única possibilidade de fixação, pois ainda quando as cidades em que vive Laus mudam, seu caderno ainda pode acompanhá-lo.

Walmir Ayala, logo nos primeiros meses de seu diário, abre uma entrada exclusivamente para escrever: “O que me dói agora é a solidão. Sinto-me só no mundo, só diante da morte, indefeso e calmo.” (AYALA, 1962, p. 26, 28 jan. 1957). Imagino que, no momento da mais profunda solidão, abrir o diário e redigir uma entrada unicamente para registrar seu estado seja também um gesto de valorização da escrita diarística como auxiliadora da sobrevivência a um momento de adversidade. O amor, temática mais frequente em seus

diários, também leva Ayala a extremos de pessimismo quando não dá certo ou não é correspondido:

Me entrego a este abandono do domingo, amo a tranquilidade sofrida da minha casa e me nutro de solidão. Não tenho registrado nada aqui porque o meu pensamento é como um lago muito vasto do qual X. é toda a água. E pensando, pensando no que vou pensando, irremediavelmente, imagino que se tenha que suportar frequentemente este destino e que não posso fugir a ele. Já registrei aqui, neste diário, muita glória de amor e muitas trevas. Não é a primeira vez que choro o bem perdido. (AYALA, 1976, p. 72, 09 abr. 1961)

O amado, que aparece de modo cifrado, como X., parece não corresponder a esse amor e a situação toma completamente o controle da vida de Ayala, a ponto de até mesmo o diário ser abandonado. De todo modo, após algum tempo, o autor retorna ao seu caderno para registrar o momento atribulado e, ao avaliar os elementos da separação, bem como as implicações que isso possa ter sobre sua vida futura, acaba por ter ideias extremas. Contudo, apesar de registrar que deseja intensamente a morte, num tom de profundo lamento, desejando mesmo que uma serpente picasse seu corpo para adiantar todo o processo, acaba por resolver pelo enfrentamento da vida, algo trabalhado e decidido no diário:

E tenho que viver, embora deseje mais do que nunca a morte... e se o desejo de morrer pudesse simplesmente matar e cessar meu infortúnio eu me entregaria agora ao embalo de sua canção consoladora. Que uma áspide me mordesse o peito para penetrar no abismo, e eu me aconchegasse no peito de paternal proteção e esquecimento que só a morte nutre para os filhos do mundo. (AYALA, 1976, p. 94, 03 jun. 1961)

Além disso, a escrita diarística interessaria também como uma forma de “pensar” e, a propósito dessa função, Lejeune cita como exemplos as cadernetas de Sartre que, mantidas entre setembro de 1939 e março de 1940, evidenciam mais uma dimensão do diário, a criação. Se Sartre começou a escrever para resistir a uma provação, de ter de tornar-se soldado, acabou por aproveitar a oportunidade para se debruçar sobre um trabalho original, “(...) fazendo da observação da vida cotidiana um laboratório para comprovar a validade das ideias que iria expor em *O Ser e o Nada*” (LEJEUNE, 2008a, p. 264). O autor ainda acrescenta algo que julgo importantíssimo de ser levado em conta em meu trabalho, razão de transcrever o trecho que, embora longo, vale a citação:

A forma do diário desloca a atenção para um processo de criação, torna o pensamento mais livre, mais aberto a suas contradições, e comunica ao leitor a dinâmica da reflexão tanto quanto seu resultado. (...) Essa estética do rascunho e da gênese explica em parte a progressiva integração do diário, desde o século XIX, ao cânone dos gêneros

literários e o gosto do público pelos cadernos de escritores, ou pelos pensadores que, de Joseph Joubert a Emil Cioran, fundiram diários e máximas e dataram seus pensamentos. De maneira geral, pode-se dizer que, em muitas atividades humanas, o diário é um *método de trabalho*. (LEJEUNE, 2008a, p. 264)

Como alguns dos trechos que destaquei anteriormente permitem observar, o diário se constitui, para Cardoso, Ayala e Laus, como um espaço privilegiado de reflexão e de preparação de suas obras literárias, algumas vezes é inclusive pensado como um elemento integrante delas. A meu ver, os três buscam, a exemplo dos autores que lhes servem de modelo – com especial destaque para André Gide –, empregar suas escritas diarísticas como um “método de trabalho”, para usar o termo de Lejeune, que, entre outros possíveis ganhos, possa auxiliar na organização mais racional do tempo e do esforço criativo. Seria esse tipo de atitude que estaria na gênese de uma reflexão como a que Lúcio Cardoso registra em seu diário:

Atormentado durante todo o dia pela ideia de escrever romances. Já não penso em novelas, o que resolvia pouco a minha preguiça em atacar temas muito extensos, mas em retomar o velho painel de *A luta contra a morte*. Sem dúvida teria de vencer as deficiências do primeiro volume, publicado quando eu tinha pouco mais de vinte anos. Mas com alegria iria desaguar nos outros, cujos temas há tanto vivem em minha mente, cujos personagens conheço tão bem, numa paisagem feita de tão obstinadas recordações! Ah. como lamento os meus dias de preguiça e ociosidade... É em momentos como este que outros trabalhos, o cinema principalmente, tornam-se uma sobrecarga para mim. (CARDOSO, 2012, p. 226, 11 nov. 1949)

No trecho de Cardoso, é possível encontrar o planejamento de vários pontos de sua obra: a escolha de quais gêneros literários empregar, a avaliação do que já foi publicado – que é colocado em perspectiva ao se definir novos objetivos –, o planejamento de dar continuidade a uma obra publicada com novos volumes. Enfim, inúmeros gestos que se encontram na tentativa de impor ordem ao trabalho, e que recriminam ainda a suposta ociosidade do passado. O diário inscreve a produção literária num regime em que o diarista se esforça para canalizar de modo proveitoso toda a energia de que dispõe. Até mesmo os sonhos são anotados, de modo que o autor tenha ao menos a impressão, obviamente enganadora, de que não deixa escapar nem o que provém de seu inconsciente:

Sonhei esta noite com uma personagem de romance, cujo nome era Lucrecia ou Albana, não sei mais; a cena surgiu de repente como se fosse uma ‘tomada’ cinematográfica, e ela ria, sentada no alto de uma escada pouco iluminada. Havia qualquer coisa antiga na sua figura, e ela trazia no colo alguns grampos de prata. (CARDOSO, 2012, p. 307, 02 nov. 1950)

Walmir Ayala, por sua vez, traz para seu diário um questionamento que lhe é feito no “mundo real”, aproveitando-o como ocasião para refletir sobre os caminhos já trilhados por sua obra:

Um rapaz do Teatro de Arena depois de ter dito que não gosta das minhas peças, pergunta “Por que você escreve assim?”. Se eu me perguntasse isso hesitaria em me responder. Mas se uma pessoa de fora indaga, devo tentar. Primeiro: o que é “escrever assim?”. É escrever sobre um assunto com uma certa forma. Ora, meu assunto, meu tema, é o Homem, diante da morte e de Deus, na disparada para a integração no seu destino. O homem livre para o bem e para o mal, julgando e sendo julgado, tendo em vista sempre sua eternidade. O homem insolúvel enquanto tempo medido, metido no equívoco da vida, vítima de seus desejos desencontrados, de seu sexo, de sua risível condição de dependência e decadência (“Enquanto a perna não chega”). O homem em luta com a fábula guardando o direito do ciúme até o crime, violento na eleição de seu objeto, categórico na preservação moral dele. O preconceito religioso entre ele e o ato, a liberdade cerceada enquanto solução vital, a relação do homem com o cenário, onde foi desencadeado (“O monstro de olhos verdes”). O homem e uma de suas feridas (o homossexualismo) (*sic*) vivendo o problema, expondo-o, responsabilizando-se por ele até a loucura (“Nosso filho vai ser mãe”). O homem e o juízo final, a verdadeira culpa. A morte como indivíduo, sua hierarquia e interferência arbitrária (“Os pratos da balança”) – e em tudo há o problema do amor, mas de um amor levado ao sentido crístico, amor de solidão, amor quase sem objeto, ou apenas partindo dele para a classificação absoluta do sentimento e transcendência de instinto – amor paixão até o crime (“Quem matou Caim?”) (AYALA, 1963, p. 83-84, 05 jan. 1960)

Nesse trecho pode-se ver que, a partir da interpelação de um rapaz, algo que poderia ser um mero recurso retórico e o tal rapaz nem ter existido, Ayala tenta definir as linhas gerais de sua produção teatral até aquele momento, explicitando para si e, certamente, para um possível leitor futuro a coerência do pensamento que estruturou sua produção. O autor define o tema central de seu teatro, “o Homem”, e, a partir disso, mostra sua presença e sua variação em cada uma das peças. Esse ato, de passar a limpo a própria obra, é, sem dúvida, um exercício que possibilita avaliar o próprio processo criativo, pavimentando o caminho para sua continuação e permitindo ao diarista, ainda, atuar como crítico de seus escritos.

Por fim, o diário é mantido porque o diarista gosta de “escrever”, porque exerce fascínio sobre esse sujeito o ato de transformar-se em palavras e frases, invertendo “a relação que se tem com a vida ao se autoengendrar” (LEJEUNE, 2008a, p. 264). O diário assumiria os contornos de uma espécie de corpo simbólico do diarista, que, diferentemente do corpo físico, sobreviverá. E aumenta o prazer dessa escrita o fato de ela poder ser totalmente livre – afinal é

o diarista que escolhe todas as regras do jogo –, de a escrita poder fluir no ritmo da vontade, de ser possível ter mais de um diário, misturar gêneros. E mais:

Fazer de seu diário, ao mesmo tempo, o observatório da vida e o ponto de encontro de seus escritos. Um diário raramente é corrigido e, no entanto, tem-se a impressão de progredir. O diarista não tem a vaidade de se acreditar escritor, mas encontra em seus escritos a doçura de existir nas palavras e a esperança de deixar um vestígio. (LEJEUNE, 2008a, p. 264-265)

Parece que, no caso de Cardoso, Laus e Ayala, esses princípios também encontram sentido, embora sobre eles não se possa dizer que não tenham a vaidade de se acreditarem escritores, pelo contrário, os três, de um modo geral, se representam em seus diários como escritores em plena atividade, sempre às voltas com projetos de novas obras, tomados pela expectativa de publicações ou em meio a crises criativas e dúvidas sobre suas escolhas profissionais.

No diário de Lúcio Cardoso há, por exemplo, um trecho em que o autor descreve de modo bastante poético sua relação com a escrita:

Escrevo – e minha mão segue quase automaticamente as linhas do papel. Escrevo – e meu coração pulsa. Por que escrevo? Infundável é o número de vezes que já fiz a mesma pergunta e sempre encontrei a mesma resposta. Escrevo apenas porque em mim alguma coisa não quer morrer e grita pela sobrevivência. Escrevo para que me escutem – quem? um ouvido anônimo e amigo perdido na distância do tempo e das idades... – para que me escutem se morrer agora. E depois, é inútil procurar razões, sou feito com estes braços, estas mãos, estes olhos – e assim sendo, todo cheio de vozes que só sabem se exprimir através das vias brancas do papel, só consigo vislumbrar a minha realidade através da informe projeção deste mundo confuso que me habita. E também escrevo porque me sinto sozinho. Se tudo isto não basta para justificar porque escrevo, o que basta então para justificar alguma coisa na vida? Prefiro as minhas pequenas às grandes razões, pois estas últimas quase sempre apenas justificam mistificações insustentáveis ante um exame mais detalhado. (CARDOSO, 2012, p. 244, 07 maio 1950)

Há nessa entrada alguns elementos que se relacionam de modo direto com as outras funções do diário anteriormente descritas: é o caso da afirmação de que se escreve por uma questão de conservação da própria voz e memória (“em mim alguma coisa não quer morrer e grita pela sobrevivência”), de que essa escrita é um apelo a ser lido no futuro, um apelo à sobrevivência (“para que me escutem se morrer agora”), de que o ato de escrever permite pensar a vida e, a partir dele, avaliar melhor o vivido (“só consigo vislumbrar a minha realidade através da informe projeção deste mundo confuso que me habita”) e de que escrever proporciona uma ilusão de que não se está só (“escrevo porque me sinto sozinho”). Todas essas razões somadas dão a indicação de uma relação de profunda ligação e mesmo de dependência do ato de escrever,

a escrita passa a ser um suporte amplo para o sujeito, com a vantagem, apontada por Lejeune, de poder torná-lo indestrutível, inscrevendo-o numa possível imortalidade, que o corpo físico não pode almejar. Escrever torna-se algo “de grande utilidade”:

Não sei o que já me une a este caderno – aqui estou de novo, aprisionado às suas páginas. Escrever nele torna-se um hábito que, na minha constante dispersão, considero de grande utilidade. Será este “diário” um dos caminhos por onde recuperarei o que tenho perdido ultimamente, com tanto descaso, como se tivesse um fundo inesgotável à minha disposição?... Sem dúvida é o meu inconsciente – ou o meu Anjo da Guarda – que dia a dia me faz mais unido a estas folhas. É um processo de defesa onde entra muito desse instinto de conservação que faz certos doentes graves se apegarem a pequenos detalhes da vida... (CARDOSO, 2012, p. 268, 04 jun. 1950)

Se por um lado o diário é representado como um gênero que aprisiona, por outro lado é um hábito que possibilita ao sujeito lutar contra a fragmentação. Assim, para Lúcio Cardoso, a prática tem sua utilidade justificada em sua capacidade de recompor o diarista, auxiliando-o a recobrar algo que ele diz ter perdido, a sentir-se completo e coerente, enfim, a adquirir uma identidade narrativa.

Para Harry Laus, a escrita do diário, quanto mais constante ela seja, melhor desempenha a função de organizar seu processo de criação, permitindo que seja mais eficiente:

O essencial será manter sempre uma chama e não deixar que ela morra. (A beleza das velas esguias e acesas, a luz tremendo e parando sobre elas). A chama deve ser conservada por alguma coisa que se realize sempre, que se suceda sempre a algo já terminado. Criar situações para que rejuvenesça o entusiasmo. E como se há de fazê-lo? Trabalhando, realizando, estudando. / Nunca pensei em como o tempo pode nos ajudar à realização. Mas por ter tido alguns dias a minha disposição me apercebi disso. Podemos cumprir um programa, dar forma ao que anda em títulos por folhas esparsas. Ler e escrever. Mas pensamos também em publicar e aos poucos temos de nos convencer de que ainda é cedo demais. (LAUS, 2005, p. 48, s.d.)

Laus se refere inúmeras vezes à sua dificuldade em escrever disciplinadamente e, nesse sentido, é comum que use o diário para incentivar a si mesmo a escrever com mais frequência e, como já disse anteriormente, tirar do tempo e de suas possibilidades o maior rendimento textual possível. Assim, seu diário registra um constante desejo de aproximação do texto escrito, que parece ser seu maior objetivo na vida. Até mesmo quando esse esforço de concentração não rende frutos, o desejo frustrado tem seu lugar no diário, talvez para servir como uma advertência para evitar futuros desvios de seus objetivos: “... e assim terminaram as férias e volto ao quartel.

Não desenvolvi a ideia de meu livro, nem soube criar o interesse e o amor por sua realização.” (LAUS, 2005, p. 83, 23 jan. 1950).

Nos escritos de Walmir Ayala pode-se encontrar alguns trechos que ilustram o gosto pelo próprio gesto de escrever o diário, uma escrita tradicionalmente feita à mão: “Volto a este diário. Quando não tenho o gênero adequado para me escoar no momento, volto a ele. Ou porque tenho que escrever à mão (É alta noite e o barulho da máquina de escrever irritaria os vizinhos).” (AYALA, 1962, p. 112, 26 nov. 1958). Apesar de que aquilo que impõe a aproximação ao diário seja ou a falta de outro gênero mais adequado ao que se deseja escrever, ou a impossibilidade de utilizar um meio de escrita menos silencioso, é possível encontrar algo além do que essas imposições obrigam. De um lado, pode-se supor que o diário representa, para Ayala, um espaço para exprimir-se sem a preocupação com regras de gênero ou com propriedade de assunto, é um espaço de liberdade, como diz Lejeune. De outro lado, o diário aparece como uma escrita caracterizada pela praticidade, algo que pode ser feito em qualquer lugar, em qualquer momento, não depende de nada além dos suportes mais básicos. Ayala, em certo momento, demonstra um prazer quase lúdico na escrita de seu diário: “É bom escrever diário pela manhã. Equivale a um boletim meteorológico: tempo nublado com prováveis melhoras” (AYALA, 1962, p. 109, 01 nov. 1958). E assim, essa escrita torna-se um hábito de tal modo enraizado em sua rotina que o diarista abre o caderno nem que seja apenas para registrar seu estado de espírito, demonstrando seu deleite por se autoavaliar. O diário encarna, então, o processo do “barômetro da alma” proposto por Rousseau, que pretende olhar para dentro de si em busca de conhecimento tomando por exemplo “as operações feitas no ar pelos físicos” (ROUSSEAU, 1995, p. 27).

Cardoso, Laus e Ayala, embora tendo divergências entre si quanto à forma como abordam e praticam a escrita de seus diários, escolheram-nos como gênero de expressão, empregando, como se pôde ver, estratégias de escrita muito semelhantes. Tais estratégias, acredito, são fundamentais para a compreensão do papel que o diário desempenha no contexto de suas obras literárias, essas funções tornam-no útil aos autores, fazem com que tirem proveito dessa prática escritural em variadas esferas da vida pessoal e intelectual, como busquei mostrar anteriormente.

### **1.3 – O diário e a auto-hospitalidade, um gênero da margem**

Os diários de Lúcio Cardoso, Harry Laus e Walmir Ayala, além de úteis aos três autores no desempenho de todas as funções que expus e illustrei, aproximam-se em outro ponto:

eles se articulam como espaço seguro de construção de uma determinada imagem de si, permitindo a elaboração de um perfil que, de acordo com os objetivos, vivências e condições de seus autores, privilegia ou oculta traços do sujeito.

A propósito da capacidade de construção e expressão de uma determinada identidade através do diário, creio que valha lembrar o que Michel Braud diz em *La forme des jours*:

O diário será, então, o vestígio de uma identidade no tempo, isto é, o vestígio de uma experiência e de uma existência, a sequência das marcas deixadas em seu caderno ao longo dos acontecimentos, de suas impressões ou de suas reflexões. Vestígio de uma existência singular, da qual cada indício é uma manifestação de singularidade. As anotações cotidianas são indícios que revelam o diarista em sua dimensão corporal, intelectual e/ou afetiva no mundo em que ele habita. O diário de um escritor (de Stendhal a Marc-Édouard Nabe) será assim o vestígio de sua relação especial com a literatura, com a escrita e o mundo das letras, somando-se sua sensibilidade, numa dada época. E o diário de uma jovem nos Sudetos (Marguerite Poiré) será o vestígio do vivido por uma adolescente na guerra. Vestígio aberto à interpretação do leitor, que ele deve decifrar, mas que em contrapartida é a certificação de uma existência e de uma identidade, para além dos anos e da morte: “De que vale uma coisa que não dura e que não deixa vestígio?” (Bashkirtseff, 5.10.1880).<sup>15</sup> (BRAUD, 2006, p. 28, tradução minha)

Assim, os diários de Cardoso, Laus e Ayala deixariam entrever os vestígios de suas existências, de suas identidades construídas em torno de alguns temas – que muitas vezes são comuns aos três –, e pertencentes ao momento histórico e à sociedade em que foram elaboradas. Esses temas não são, em geral, muito variados, ainda que cada um dos diaristas os aborde de modo muito particular, condizente com a singularidade humana e também com a singularidade do diário considerado como objeto. Lejeune nos lembra que o diário tem tendência a ser “metódico, repetitivo, obsessivo” (LEJEUNE, 2008a, p. 297) e ainda que:

Na tapeçaria da vida, vocês seguem fios bem específicos, e poucos. Bastam, em geral, quatro letras, *a, b, c, d*, para catalogar o conteúdo integral de um mesmo diário. Talvez o diário seja uma narrativa. Mas é

---

<sup>15</sup> No original: “Le journal sera alors la trace d’une identité dans le temps, c’est-à-dire la trace d’une expérience et d’une existence, la suite des marques laissées sur son cahier par un individu au fil des événements, de ses impressions ou de ses réflexions. Trace d’une existence singulière, dont chaque indice manifeste la singularité. Les notations quotidiennes sont les indices qui révèlent le diariste dans sa dimension corporelle, intellectuelle et/ou affective, dans le monde qu’il habite. Le journal d’un écrivain (de Stendhal à Marc-Édouard Nabe) sera ainsi la trace de son rapport particulier à la littérature: à l’écriture et au monde des lettres, avec sa sensibilité, à une époque donnée. Et celui d’une jeune fille dans les Sudètes (Marguerite Poiré) sera la trace du vécu d’une adolescente dans la guerre. Trace livrée à l’interprétation du lecteur, que celui-ci doit déchiffrer, mais qui en contrepartie est l’attestation d’une existence et d’une identité, par-delà les années et la mort: “Qu’importe une chose qui ne dure pas et qui ne laisse pas de trace?” (Bashkirtseff, 5.10.1880).”.

primeiro uma música, isto é, uma arte da repetição e da variação. (LEJEUNE, 2008a, p. 297)

Desse modo, o perfil que esses três autores vão criar em seus diários será desenvolvido ao redor de alguns temas bastante específicos e diretamente relacionados aos acontecimentos, condições e interesses de suas existências. De um lado, tem-se, como bem o coloca Michel Braud a propósito do diário de escritor, uma série de vestígios em torno do laço que os une à literatura, ao mundo da escrita e dos livros. De outro, diários em que é possível identificar, ainda que expressos de modos distintos, traços da vivência da condição homossexual no Brasil dos anos de 1940 a 1960. Tentarei mostrar, nos capítulos seguintes, o modo como os diários dos três autores buscam construir uma identidade de escritores e intelectuais e como tratam de questões relativas ao amor e à sexualidade. Mas antes, creio que valha a pena pensar mais a fundo a relação entre o gênero diário e a criação de um espaço seguro para a expressão e o pensamento da homossexualidade. Assim, se as funções que o diário desempenha ajudam a entender a opção pela prática, elas não são tudo, fornecem apenas uma parte da explicação para a eleição de um gênero que “(...) já há um século e meio, é soterrado sob epítetos difamatórios, tratado sucessivamente de nocivo, hipócrita, sem valor, artificial, estéril, feminino, pueril, entediante, onanista, preguiçoso, neurótico, prolixo, narcísico, fracassado, etc.”<sup>16</sup> (STIÉNON, 2009, p. 130, tradução minha). Minha proposta é que o diário seria escolhido também por tratar-se de um gênero que, embora historicamente praticado por todo tipo de pessoa, sempre possuiu uma identificação, uma aceitação e uma longa tradição de emprego por discursos da margem<sup>17</sup>, sendo frequentemente acolhido por grupos colocados fora do centro da sociedade, como as mulheres e os homossexuais, por exemplo. Isso porque, a meu ver, o gênero oferece àquele que o mantém um terreno hospitaleiro ao registro e à discussão de temas que em outros gêneros literários seriam impraticáveis, ou porque haja rejeição aos temas caros ao diarista, ou porque o próprio acesso à escrita, e sobretudo à publicação, seja privilégio de um determinado grupo social. O conceito de auto-hospitalidade no diário, de que fala Philippe Lejeune, e que explorarei mais adiante, fornece um caminho para a compreensão da dinâmica de apropriação

---

<sup>16</sup> No original: “(...) depuis un siècle et demi déjà, croule sous les épithètes diffamatoires, traité tour à tour de malsain, d’hypocrite, de nul, d’artificiel, de stérile, de féminin, de puéril, d’ennuyeux, d’onaniste, de paresseux, de névrotique, de bavard, de narcissique, de raté, etc.”.

<sup>17</sup> Em sociologia, o conceito de marginalidade está relacionado ao conceito de subcultura: “Uma *subcultura* é uma categoria de pessoas que partilham atributos, crenças, valores e/ou normas distintivos que os posicionam à parte de alguma maneira significativa da cultura dominante. Este conceito tem sido aplicado a distinções abrangendo desde categorias étnicas, religiosas, regionais e etárias até aquelas categorias que se presumem serem “desviantes” ou marginalizadas em relação à sociedade como um todo.” (KENDALL, 2014, p. 58, tradução minha).

do gênero como uma escrita da margem, ele mesmo um gênero colocado às margens da literatura, como venho sustentando reiteradamente em meu texto.

Uma das acusações que aparece com maior constância é, certamente, a de ser o diário um gênero “feminino”, pois ao mesmo tempo em que são as mulheres tidas como as maiores adeptas à prática, há nessa adjetivação uma clara intenção de rebaixar os diários ao mesmo estatuto inferior ao qual a mulher sempre foi relegada em nossa sociedade. Ele seria então algo de segunda classe quando comparado ao relevante e central, aos grandes gêneros “masculinos”. Deborah Rosenfeldt observa, num ensaio sobre políticas de gênero no mundo editorial, que mesmo nos gêneros considerados inferiores há uma preferência pela produção masculina:

Memórias, diários, ensaios e cartas – formas nas quais as mulheres escritoras se destacaram – foram crescentemente consideradas gêneros subliterários, exceto para aquelas obras que tinham sido reconhecidas como literárias por tanto tempo que seu *status* era seguro. Consequentemente, a *Autobiografia* de Franklin, mas não as de Linda Brent, de Elizabeth Cady Stanton, ou de Mary Hunter Austin; os ensaios de Emerson ou Thoreau, mas não os de Margaret Fuller.<sup>18</sup> (ROSENFELDT, 1982, p. 21, tradução minha)

O que a autora diz está em acordo com a constatação que Philippe Lejeune faz em *Journaux personnels, les femmes écrivent, les hommes publient* [Diários pessoais, as mulheres escrevem, os homens publicam], de que apesar do lugar-comum de que o diário seria um gênero “feminino” – o que pode até ser verdadeiro no plano da prática, pois as mulheres são mais constantes e prolíficas em seus escritos –, são majoritariamente os homens a serem vistos com interesse pelo mercado editorial (Cf. LEJEUNE, 2000, p. 45-46).

Cynthia Gannett, em *Gender and the journal: Diaries and academic discourse* [Gênero e diário: os diários e o discurso acadêmico], faz um estudo sobre a utilização de diários em sala de aula e sobre a relação desses com a escrita acadêmica, tendo sempre uma problemática de gênero em vista. A autora se ocupa dessas questões de gênero relacionadas às tradições de manutenção de diários, mostrando que, desde o início dessa prática, homens e mulheres o fizeram de modo distinto. Ela teoriza que, em inglês, essa diferença estaria expressa até mesmo na palavra usada para se referir ao gênero, enquanto as mulheres praticariam o “diary”, uma forma privada, pessoal e diária de narração, os homens teriam para si o “journal”,

---

<sup>18</sup> No original: “Memoirs, diaries, personal essays, letters — forms in which women writers have excelled — were increasingly considered subliterary genres, except for those works that had been acknowledged as literature for so long that their status was secure. Hence Franklin’s *Autobiography*, but not that of Linda Brent, Elizabeth Cady Stanton, or Mary Hunter Austin; Emerson’s or Thoreau’s essays, but not those of Margaret Fuller.”

uma forma pública e prestigiosa de escrita. Ela mostra ainda como professores e alunos, ao empregarem o diário em seus cursos, continuam a pagar tributo a essa divisão entre práticas femininas e masculinas. Gannett não deixa de abordar o preconceito contra o diário – a multiplicidade de nomes seria apenas mais uma expressão da tensão existente – e, para compreendê-lo, elabora um cuidadoso histórico das razões que propiciaram que o diário se tornasse um meio de expressão para as mulheres, uma saída para o silêncio que lhes foi socialmente imposto durante a maior parte da história do Ocidente.

A autora começa esse histórico lembrando que, desde os anos de 1970, a crítica – incluindo os pós-estruturalistas, a crítica psicanalítica, a crítica feminista e a estética da recepção – começou a trabalhar no sentido de expor como as ideologias de gêneros literários e de cânone são criadas *de e para* a elite, europeia, branca, heterossexual e masculina. Os estudos literários reabriram, assim, o questionamento sobre os limites entre público e privado, entre literatura e letramento e entra formas de discurso tradicionais e não-tradicionais. Esses questionamentos, de acordo com Gannett, ajudaram a evidenciar o diário como um conjunto de discursos marginalizados, sendo a tradição de diários de mulheres marginalizada mesmo dentro desse grupo (GANNETT, 1982, p. 120).

Gannett prossegue afirmando que, ao longo da história – ela fala sobretudo nos EUA, após o fim do século XVIII –, havia um número consideravelmente menor de mulheres alfabetizadas que de homens, o que certamente impediu um grande número delas de escrever um diário. Mas acrescenta que, ao longo do tempo, houve um aumento do número de mulheres alfabetizadas, muitas das quais quiseram dar forma a seu mundo e ao mundo de suas mentes em alguma forma de escrita. Para elas, a escrita privada de um diário seria certamente melhor tolerada socialmente que formas de escrita mais públicas, prestigiosas e masculinas (GANNETT, 1982, p. 120-121).

Sendo assim, o que é possível constatar é que, em situações desfavoráveis, de marginalização e precariedade de poder, a forma que historicamente se afigurou como uma alternativa de expressão, nesse caso para as mulheres, foi a do diário, especialmente adequado a isso por seu caráter privado. Cinthia Gannett faz eco às proposições de Rosenfeldt e Lejeune sobre a situação paradoxal de, mesmo quando muitos críticos dizem ser o diário um “(...) gênero para o qual as mulheres sentiram-se especialmente atraídas.”<sup>19</sup> (MALLON *apud* GANNETT, 1982, p. 125, tradução minha), a verdade é que, olhando para as obras de fato saídas a público, poder-se-ia ter a impressão de que são os homens seus maiores praticantes. A autora, citando

---

<sup>19</sup> No original: “(...) genre to which women have always felt especially drawn.”

Brian Dobbs, fala em como, através dos tempos, o diário forneceu um “ouvido solidário às mulheres para confidenciarem opiniões que teriam sido consideradas demasiado ultrajantes para a sociedade em que elas viviam”<sup>20</sup> e, ainda, uma saída para as “qualidades humanas tais como inteligência, percepção e sensibilidade” (DOBBS *apud* GANNETT, 1982, p. 125, tradução minha). É interessante notar, e acho que esse ponto seja extremamente valioso para o meu trabalho, que há a atestação da existência de um certo sentido transgressor naquilo que se registra no diário. Mais adiante, Gannett encontra ainda outras características positivas do diário, responsáveis por sua adoção plena na vida de inúmeras mulheres ao longo do tempo, segundo a autora, diários “(...) foram um tipo de prática de escrita que permitiu a expressão de um senso de identidade relacional organizado, sendo flexíveis o suficiente para permitir a descontinuidade, lacunas e silêncios, que eram uma parcela inevitável da vida feminina”<sup>21</sup> (GANNETT, 1982, p. 148, tradução minha). Assim, o diário proporcionaria a quem o mantém uma forma de estar no mundo e de se inserir na sociedade mesmo numa situação em que esse espaço fosse comumente negado, uma vez que através dele a identidade é construída também em seu caráter relacional, ou seja, construída em relação às outras identidades do grupo social. Quem mantém um diário reflete sobre o mundo que o rodeia e constrói a si mesmo de acordo com os seus interesses e finalidades, mas também em relação com as representações simbólicas de seu grupo. Além disso, a prática diarística permitiria, por sua fragmentação e flexibilidade características, ser um meio de expressão em sintonia com os tipos de vivências aos quais as mulheres sempre foram condicionadas.

Cynthia Gannett termina por dizer que, ainda que as mulheres tenham conquistado acesso a gêneros textuais anteriormente reservados aos homens, principalmente nos meios acadêmicos e públicos, a importância dos gêneros marginais, aos quais elas foram historicamente direcionadas, é indiscutível:

(...) mesmo nos domínios discursivos não-acadêmicos e não-públicos aos quais as mulheres foram frequentemente relegadas, muitas delas encontraram caminhos para utilizar o diário para conectar empoderamento pessoal e intelectual. No que algumas vezes é chamado de “zona selvagem” do diário, as mulheres têm sido capazes de explorar seus próprios mundos e o mundo com menos interrupção ou julgamento. Elas puderam descobrir elas mesmas como sujeitos, aprender como trabalhar através da linguagem e inscrever a si mesmas

---

<sup>20</sup> No original: “sympathetic ear for women to confide opinions which have been considered too outrageous for the society they lived in”.

<sup>21</sup> No original: “(...) were a kind of writing practice that allowed for the expression of a relationally organized sense of self and were flexible enough to allow for the discontinuity, gaps, and silences that were an inevitable part of female life.”.

textualmente no mundo e aprender a ouvir suas próprias vozes e sua experiência.<sup>22</sup> (GANNETT, 1982, p. 149, tradução minha)

Desse modo, pode-se ver que o diário pode constituir-se numa ferramenta de empoderamento para grupos marginalizados pela sociedade. Se uma das grandes estratégias de marginalização é o silenciamento, a interdição de discurso e de representações simbólicas, o diário permite, como Gannett coloca muito adequadamente, que o sujeito se veja como tal e, ainda mais importante, que se inscreva textualmente no mundo, adquirindo justamente aquilo que lhe é normalmente negado: a voz e a existência simbólica.

A partir disso, minha proposta é pensar o diário como uma escrita da margem, um estatuto que sua marginalidade em relação ao cânone dos “grandes” gêneros literários e seu emprego secular pelas mulheres como estratégia de expressão num mundo que lhes nega poder e visibilidade ajudam a confirmar. Assim, da mesma maneira como se afigurou às mulheres como uma alternativa, ousou dizer que o mesmo pode ter ocorrido a outros grupos, que podem ter visto na prática diarística um modo de utilizar uma forma escritural de cunho privado para romperem o silêncio imposto, tudo isso feito na relativa segurança proporcionada pelo gênero. Imagino que todos esses fatores possam ter sido de fundamental importância para a escolha e persistência de Lúcio Cardoso, Waldir Ayala e Harry Laus em favor de seus diários. Todavia, e acho fundamental registrá-lo, os três autores de que trato, apesar de marginalizados pelo assunto em que tocam, relativo à sua condição de homossexuais, continuam a ser homens, brancos, de classes sociais favorecidas e possuidores de contatos e influência que os colocam, sem dúvida, numa situação bem mais privilegiada que praticamente qualquer mulher, vivendo sob quaisquer cenários. De todo modo, acho importante estabelecer esse paralelo pois, ainda que em constante negociação entre marginalidade e privilégio (centralidade), Cardoso, Ayala e Laus, em seus diários, vão pender mais para a margem que para o centro, prova disso é, mesmo décadas após a escrita de seus diários, não haver qualquer trabalho que cite, mesmo indiretamente, a homossexualidade dos autores como um componente importante na constituição desses escritos, apesar de, a meu ver, esse ser um tema bastante presente em seus textos. A negação de voz e de visibilidade, nesse caso, se não igual, vai ser muito próxima. E o diário vai aparecer igualmente como uma resposta de empoderamento e marcação de espaço simbólico na sociedade.

---

<sup>22</sup> No original: “(...) even in the nonacademic, nonpublic discursive domains women have often been relegated to, many women have found ways to use the journal to connect personal and intellectual empowerment. In what is some times called the “wild zone” of the journal, women have been able to explore their world and *the* world with less interruption or judgment. They could discover themselves as subjects, learn how to work through language to inscribe themselves onto the world textually, and learn to listen to their own voices and experience”.

Um componente fundamental para a utilização do diário por grupos colocados à margem da sociedade para nele exprimir aquilo que é considerado interdito ou polêmico é a possibilidade da auto-hospitalidade presente no gênero. Philippe Lejeune fala um pouco sobre como o diarista se sente livre das possíveis opressões que poderiam existir, por exemplo, em gêneros mais públicos:

Um diário é um lugar onde não se tem medo de fazer erros de ortografia, nem de ser burro. É claro que desde que criaram o péssimo hábito de publicar diários, muitas pessoas mostram sua intimidade vestida de paletó e gravata. Mas vocês e eu calçamos nossas velhas pantufas e não damos a menor bola para isso. (LEJEUNE, 2008a, p. 291-292)

Dessa feita, no diário, seu autor vai experimentar uma sensação de liberdade e segurança, ou ao menos pode fazê-lo se assim o desejar. Lejeune prevê ainda a possibilidade das posturas artificiais ou controladas, justamente porque se pensa na futura publicação das entradas, o que creio que seja importante de se levar em conta no caso de diários de escritores, nos quais quase sempre há a ideia de uma possível edição. Contudo, o principal ensaio do autor sobre a questão da auto-hospitalidade é *Luculus vem jantar com Luculus*, em que Lejeune fala mais detalhadamente sobre a forma como o diário se constitui num terreno seguro para aquele que o mantém, o que, a meu ver, é justamente o que possibilita seu emprego para desenvolver identidades e discursos da margem:

O universo do papel é, como uma casa aonde somos convidados, um espaço protegido, onde as leis do mundo exterior estão suspensas: os atos não têm as sanções e consequências que teriam do lado de fora (...). Isso não quer dizer que tudo é permitido: o convidado respeita o anfitrião, observa as regras e usos da casa. Não se trata de um espaço sem lei. Mas o anfitrião que é seu próprio convidado pode decretar uma lei mais ou menos rigorosa. Há casas nas quais nos obrigam a usar pantufas. A auto-hospitalidade não significa necessariamente displicência. Trata-se, em geral, de uma mistura original de regras e liberdades. (LEJEUNE, 2008a, p. 310)

No diário, o diarista encontra um ambiente em que cessam todas as regras exteriores e, assim, ele não está mais em desvantagem perante leis ou padrões criados à sua revelia, não há mais assuntos e comportamentos proibidos ou questionáveis. Na verdade, como detentor de todo o poder em seu mundo de papel, ele é livre para criar novas regras que lhe sejam adequadas, que lhe permitam criar e se exprimir do modo exato que deseja, ainda que observe e mantenha, talvez até inconscientemente, algumas normas existentes. Segundo Lejeune, houve na história do diário dois momentos distintos em que o autor se voltou para o texto em busca de apoio:

Façamos agora um grande salto dentro da História do diário. Existiram dois grandes movimentos de interiorização. O mais antigo foi o da

autovigilância. Instalar um juiz no interior de cada indivíduo. (...) Encontraremos esse lugar-comum educativo ao longo de toda a história do diário. (...) A outra interiorização, em voga hoje e inversa à anterior, é a do olhar amigo. Essa é tardia: quase não há vestígios dela antes da segunda metade do século 18. Não se trata mais de incorporar um confessor, mas um confidente. O amigo a quem se pode dizer tudo, que não julgará, compreenderá e se calará. (LEJEUNE, 2008a, p. 312)

Houve, então, um primeiro momento em que o diário guardava um sentido confessional, mas com o conceito de “confissão” herdado da tradição religiosa e, portanto, o intuito da escrita seria de, a partir do exercício de autoavaliação, descobrir seus erros, corrigir-se e adequar a si mesmo aos padrões do mundo, ou de um deus. Surgida mais tarde, a vertente contrária à anterior, faz do diário um ombro amigo, um repositório de tudo aquilo que não se pode dizer a mais ninguém, mas com a segurança e a garantia de que esse amigo vai aceitar, entender e permanecer em silêncio. Se o diário é um gênero adequado para quando se está só, como se viu ao desempenhar a função de “desabafar”, também cumpre seu papel quando, ainda que rodeado de pessoas, o diarista se vê sem interlocutores adequados, capazes de compreender integralmente e benevolmente sua mensagem. Mesmo longe do olhar do outro, o diarista pode muito bem permanecer inseguro de si ou ter o pensamento turbulento, e mais uma vez o diário permite a possibilidade de olhar para si. Assim, quando nem nós mesmos nos reconhecemos como um interlocutor possível “(...) o diário oferece o simples apoio de um compromisso; é um testemunho fiel, estável, diferentemente da mente do autor (...)”<sup>23</sup> (PACHET, 2001, p. 105, tradução minha), como diz Pierre Pachet, em *Les baromètres de l'âme* [Os barômetros da alma]. Tudo isso somado, imagino que, quer seja para mulheres, quer seja para homossexuais, enfim, para aquele que lida com o silêncio e com a situação de estar relegado à margem da sociedade, o diário passa a representar uma resposta, um caminho possível para a elaboração de si. É desse modo que o diário supera os muitos séculos de detração que pesam sobre ele e torna-se uma opção concreta para o sujeito, especialmente para aqueles pertencentes às minorias.

Por fim, destaco uma fala do historiador brasileiro José Carlos Sebe Bom Meihy que, ao ser questionado numa entrevista sobre as razões de escolha do diário de Carolina Maria de Jesus, sendo que à época de publicação ela já produzira em inúmeros outros gêneros, nos diz algo que pode ser de grande interesse para o argumento que venho desenvolvendo:

Há ainda mais um aspecto a ser revelado em favor da aceitação dos diários. Afora grande figuras do universo da política e da cultura, tipos

---

<sup>23</sup> No original: “(...) le journal fournit le simple support d'un engagement; il est un témoin fidèle, stable, à la différence de l'esprit de l'auteur (...)”.

sempre masculinos, a produção literária brasileira virava as costas às biografias e diários. No âmbito da contracultura, porém, tivemos alguns diários – puxados pelo de Carolina – que vieram à luz. Um deles foi *O inferno é Deus*, de Maura Lopes Cançado; outro, de Walmir Ayala (em dois volumes) sob os títulos *Difícil é o reino* (1962) e *O visível amor* (1963). Cabia nesse cenário a vida de loucos, pobres, homossexuais. Com isso, garante-se que também o fato de ser um “gênero novo” ajudou. (MEIHY, 2014, p. 01)

Meihy lembra a rejeição brasileira às escritas de si, capaz de cessar apenas quando o autor fosse homem (obviamente heterossexual) e detentor de posição política ou cultural de relevo. Porém identifica, ao mesmo tempo, a presença de uma corrente de contracultura<sup>24</sup> no início dos anos de 1960 que, impulsionada pela publicação dos diários de Carolina, um acontecimento literário e editorial sem precedentes até então, proporcionou que outros textos viessem a público. O autor dá como exemplo o diário de Maura Lopes Cançado, cujo título cita erradamente, pois na verdade o volume se chama *Hospício é Deus*, e em que ela trata de suas experiências em diversas internações em instituições psiquiátricas. E também os dois volumes dos diários de Walmir Ayala (o terceiro só viria a ser publicado em 1976), que dispensam apresentações. O que se pode concluir é que, de fato, houve nessa época um espaço para a expressão de grupos minoritários dentro do ambiente cultural predominantemente conservador e elitista brasileiro e, ainda, que foi através de diários que, talvez pela primeira vez, pobres, mulheres, doentes mentais e homossexuais tomaram a palavra para si e foram protagonistas de suas próprias representações e narrativas. A novidade do diário, ao menos no Brasil, também procede, uma vez que, como já disse, foi apenas por volta da segunda metade do século XX que as escritas de si começaram a tomar corpo no país. Nesse sentido, talvez a “ajuda” dessa “novidade” fique por conta do fato de que, numa apropriação feita a um gênero que não conta com uma longa tradição numa determinada literatura, as possibilidades de moldar esse gênero são mais amplas, não há grandes mestres do passado ou do presente a quem pagar tributo, não há formas e temas engessados a que seguir, enfim, há um decisivo componente de liberdade que permite inventar de acordo com seus desejos e necessidades.

Continuando a investigar sobre a escolha do gênero e sobre as funções dos diários de Cardoso, Ayala e Laus, sobre as estratégias semelhantes que os guiam, passo, a seguir, a me dedicar à leitura de alguns pontos que acho fundamentais para o estudo de suas obras. Em primeiro lugar, percorro o caminho do uso bastante específico que os três fazem do diário, isto é, como diários de escrita ou de escritores, em que falam com considerável frequência sobre

---

<sup>24</sup> Em sociologia, “uma *contracultura* é um grupo que rejeita fortemente valores e normas dominantes da sociedade e busca estilos de vida alternativos.” (KENDALL, 2014, p. 60, tradução minha).

livros e leituras, sobre o desenvolvimento de suas obras literárias e sobre suas publicações. Desenvolvimento ou afinamento desse uso, proponho adiante um estudo que parte da ideia de que é na forma de diários que vêm da França a produção de alguns dos autores que mais interessaram Cardoso, Laus e Ayala, como seria o caso dos diários de Marcel Jouhandeau, Julien Green e, com especial destaque e importância, os de André Gide. Sendo assim, nada mais natural que a afinidade com essas leituras se exerça na forma, nos temas, e até mesmo no momento de escolha dos gêneros nos quais escrever.

## 2 – Três diários de escritores

### 2.1 – O diário de escritor, ensaio de definição

Entre os pontos de aproximação através dos quais procuro ler os diários de Cardoso, Ayala e Laus, dedico-me, nesse momento, a um estudo sobre o modo como os três autores pensam e executam a prática diarística em relação com sua produção literária. Eles pensam o diário, às vezes mais, às vezes menos, como parte de suas obras e como um espaço de construção de uma determinada imagem de intelectual, produzindo assim três diários de escritores em que a própria carreira ocupa espaço preponderante.

Mas o que seria exatamente um diário de escritor? Retomando, primeiramente, a definição de diário de escritor que Michel Braud indiretamente fornece ao falar sobre a expressão identitária através da escrita diarística:

O diário de um escritor (de Stendhal a Marc-Édouard Nabe) será assim o vestígio de sua relação especial com a literatura, com a escrita e o mundo das letras, somando-se sua sensibilidade, numa dada época.<sup>25</sup> (BRAUD, 2006, p. 28, tradução minha)

De acordo com o autor, um diário de escritor seria uma consequência direta de uma identidade de escritor, ou seja, de alguém que tivesse uma ligação “especial” com a literatura e com o universo a ela relacionado – imagino que, nesse contexto, seja possível compreender o adjetivo “especial” como caracterizador de um vínculo íntimo, de interesse ou admiração. A isso adiciona-se ainda sua percepção de mundo pessoal (“sensibilidade”) e sua condição social e histórica (“numa dada época”). Braud oferece, portanto, um conceito desse subgênero de diário bastante aberto, em que é possível englobar uma enorme quantidade de diários de pessoas ligadas das mais variadas formas à literatura.

Mathieu Sergier e Sonja Vanderlinden, por sua vez, propõem uma definição mais limitadora, em *Le journal d'écrivain, les libertés génériques d'une pratique d'écriture* [O diário de escritor, as liberdades genéricas de uma prática de escrita]:

(...) o diário de escritor consiste numa série de vestígios datados provenientes da pena de um escritor reconhecido como tal (por seus pares, pela crítica, pelo mundo acadêmico, pela atribuição de prêmios

---

<sup>25</sup> No original: “Le journal d'un écrivain (de Stendhal à Marc-Édouard Nabe) sera ainsi la trace de son rapport particulier à la littérature: à l'écriture et au monde des lettres, avec sa sensibilité, à une époque donnée.”.

específicos, pelo prestígio de seu editor...).”<sup>26</sup> (SERGIER; VANDERLINDEN, 2012, p. 7, tradução minha)

Essa definição, sem dúvida, remete à definição de diário dada por Lejeune, que caracteriza o gênero como uma “série de vestígios datados”<sup>27</sup> (LEJEUNE; BOGAERT, 2003, p. 8, tradução minha), a partir da qual os autores restringem uma de suas utilizações, aquela feita por escritores. O que me chama a atenção, contudo, é a forma como, ao definir o diário de escritor, Sergier e Vanderlinden acabam por circunscrever seu uso a um conjunto bastante reduzido de pessoas, uma vez que os escritos que receberiam essa denominação estariam sujeitos a uma notoriedade externa ao diário, seu autor devendo ser “reconhecido” por uma série de instituições ligadas aos meios tradicionais de estabelecimento dos cânones literários, não me parecendo que a própria escrita diarística pudesse ser admitida nesse cenário conservador de celebração do intelectual. Ora, uma definição assim excludente seria problemática mesmo se aplicada a alguns dos diários de escritores mais conhecidos. Veja-se, a título de exemplo, o caso do diário de Henri-Frédéric Amiel, autor de um dos diários mais monumentais (17 mil páginas!) e importantes da história da literatura. Como observa Michel Braud, “(...) certos escritores são ou se tornaram escritores exclusivamente por seus diários. Amiel não publicou senão algumas coletâneas de poemas em vida, que não lhe deram a legitimidade de um escritor (...)”<sup>28</sup> (BRAUD, 2009, § 23, tradução minha). No caso mais específico de um dos autores que abordo, Harry Laus, a questão da obra pregressa e do reconhecimento público se impõe como um problema, pois, ao escrever seus diários, contava ele com pouco ou nenhum renome nos meios literários – seu diário é interessante, inclusive, por isso, por registrar sua busca por uma vida literária longamente sonhada e pela constante tensão advinda de pequenos sucessos e fracassos –; e mesmo hoje, apesar de ter outros trabalhos publicados, seu nome ainda é o de um escritor pouquíssimo conhecido. Apesar disso, o diário de Laus é, antes de qualquer outra coisa, um diário de escritor, que, em cada página, vai dar conta de sua relação “especial” com a literatura, mas que se veria, muito provavelmente, desconsiderado a partir da definição de Sergier e Vanderlinden.

Assim, a menos que o diário conte como única obra de legitimação de um autor – o que sabe-se que, historicamente, não tem sido a prática usual –, seria necessário subordinar a

---

<sup>26</sup> No original: “(...) le journal d’écrivain consiste en une série de traces datées issue de la plume d’un écrivain reconnu en tant que tel (par ses pairs, par la critique, le monde académique, l’attribution de prix spécifiques, le prestige de son éditeur...)”.

<sup>27</sup> No original: “série de traces datées”.

<sup>28</sup> No original: “(...) certains écrivains ne le sont ou ne le sont devenus que par leur journal. Amiel n’a publié que quelques recueils de poèmes de son vivant qui ne lui ont pas donné la légitimité d’un écrivain (...)”.

escrita diarística a outra que lhe precederia e que, além disso, teria de se ver valorizada por instituições tradicionais do meio literário. Excluir e descartar não me parecem, afinal, estratégias adequadas a serem associadas a um gênero que se destaca de outros pela liberdade e pela autonomia, no sentido em que possibilita a qualquer um o cultivo de uma escrita independente de reconhecimento do mundo editorial, permitindo ao diarista inclusive reivindicar para si o estatuto de escritor. Até mesmo Mathieu Sergier e Sonja Vanderlinden vão dizer, ainda na mesma página de seu texto, que o diário “(...) seja ele considerado como diário de escritor ou não, se singulariza especialmente pela liberdade que permite.”<sup>29</sup> (SERGIER; VANDERLINDEN, 2012, p. 7, tradução minha), afirmação que corroboram citando Béatrice Didier, que indica que a ausência de codificações estéticas predeterminadas permite ao diarista sentir-se “livre para dizer tudo, segundo a forma e o ritmo que lhe convêm”<sup>30</sup> (DIDIER *apud* SERGIER; VANDERLINDEN, 2012, p. 7, tradução minha).

Além disso, parece-me que essa exigência de um reconhecimento do autor do diário como escritor de obra consolidada e reverenciada venha, na verdade, da ideia de que a escrita diarística estaria eternamente fadada a um papel secundário. A questão da subserviência do diário a outro tipo de escrita, que já mencionei anteriormente, coloca em evidência mais uma vez a fragilidade da valorização da escrita autobiográfica, especialmente a diarística, ao longo do tempo. Jean-Pierre Dufief, na apresentação que escreveu para os anais do colóquio *Les journaux de la vie littéraire* [Os diários da vida literária], fala um pouco sobre a forma como “o diário mantém (...) relações complexas com a literatura”<sup>31</sup> (DUFIEF, 2009, § 11, tradução minha), relações em que o diário algumas vezes parece transcender os domínios da literatura, por escapar constantemente às suas convenções, e muitas outras em que ele parece a ela subjugar-se e não existir senão à sua sombra. O autor diz que frequentemente “o diário se veria (...) na situação passiva de uma escrita secundária que não encontraria seu brilho senão fora dela mesma”<sup>32</sup> e que uma leitura atenta dos diários já escritos ilustraria a predominância da “(...) concepção da atividade do diarista como trabalho auxiliar, subordinado a uma tarefa mais nobre”<sup>33</sup> (DUFIEF, 2009, § 11, tradução minha). Sendo assim, parece prevalecer a versão tradicional segundo a qual o diário seria um gênero menor, praticado de um modo árido por

<sup>29</sup> No original: “(...) qu’il soit considéré comme journal d’écrivain ou non, se singularise notamment par la liberté qu’il permet.”

<sup>30</sup> No original: “libre de tout dire, selon la forme et le rythme qui lui conviennent”.

<sup>31</sup> No original: “le journal entretient (...) des liens complexes avec la littérature”.

<sup>32</sup> No original: “Le journal se retrouverait (...) dans la situation assujettie d’une écriture secondaire qui ne trouverait sa lumière qu’en dehors d’elle-même.”

<sup>33</sup> No original: “(...) conception de l’activité du diariste comme travail auxiliaire, subordonné à une plus noble tâche.”

quem não tenha nenhuma pretensão de destacar-se pela escrita, ou, numa perspectiva oposta, por quem já tenha dado provas, em gêneros considerados maiores, de sua competência literária e desenvolva o diário como um texto servil a essa escrita de mais prestígio. Dufief sugere que, diante dessa situação, os diaristas acabam por inverter a lógica de desvalor do diário:

Críticos e diaristas parecem estar de acordo no que diz respeito a não incluírem o diário no *corpus* dos textos literários, mas os diaristas vão fazer desta exclusão uma superioridade, dando mostras de uma recusa deliberada da literariedade.<sup>34</sup> (DUFIEF, 2009, § 10, tradução minha)

Se há acordo entre a crítica e os autores sobre a não inclusão da escrita diarística no panteão dos textos reconhecidos como literários, esses últimos, ao mesmo tempo, parecem decidir por não se submeterem totalmente à importância da literariedade para continuarem ou não seus diários. Finalmente, Dufief mostra que o desafio à norma, ou o desprezo por conceitos de valor preestabelecidos, estaria inscrito nas raízes mais profundas do gênero, permitindo a existência e manutenção de qualquer tipo de diário por qualquer pessoa.

Michel Braud, num ensaio posterior a seu livro já mencionado, intitulado *Journal littéraire et journal d'écrivain aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, essai de définition* [Diário literário e diário de escritor nos séculos XIX e XX, tentativa de definição], faz uma tentativa muito mais elaborada de definir, como o título o sugere, as modalidades de diários ligadas à literatura, o diário literário e o diário de escritor. Primeiramente, o diário literário seria aquele,

(...) dedicado à sociedade literária: aos encontros, aos cenáculos, às confrarias e às lutas de influência, aos prêmios e às honrarias. Nesse sentido, o diário literário inscreve-se diretamente na linha memorialista do *Diário* dos Goncourt: ele é o espaço para registrar os retratos, os diálogos, as cenas do mundo literário em que evolui o diarista.<sup>35</sup> (BRAUD, 2009, § 7, tradução minha)

Assim, o diário literário seria aquele dedicado não à constituição de um escritor individualmente, de sua técnica, obra e personalidade, mas à formação literária pensada como uma teia de relações, da qual participam tanto o escritor e seus pares, quanto as instituições relacionadas ao meio literário. Braud nota um ponto interessante sobre esse subgênero de diário, pois, estando no centro de uma rede de sociabilidades literárias, seus autores – ele lembra, além dos já citados irmãos Goncourt, o caso de Paul Léautaud –, em geral, não têm suas obras

<sup>34</sup> No original: “Critiques et diaristes semblent d’accord pour ne pas inclure le journal dans le corpus des textes littéraires mais les diaristes vont faire de cette exclusion une supériorité en affichant un refus délibéré de la littéarité.”

<sup>35</sup> No original: “(...) consacré à la société littéraire : aux rencontres, aux cénacles, aux coteries et aux luttes d’influence, aux prix et aux honneurs. En ce sens, le journal littéraire s’inscrit directement dans la lignée mémorialiste du *Journal* des Goncourt : il est le lieu d’enregistrement des portraits, des dialogues, des scènes du monde littéraire dans lequel évolue le diariste.”

reconhecidas como “de primeiro plano” (BRAUD, 2009, § 8). Outro ponto levantado pelo autor é sobre a dificuldade de marcar com precisão os limites do diário literário, pois muitos diários se assemelhavam ao se dedicarem à chamada vida literária, sendo mantidos com um certo distanciamento crítico e com vistas à publicação (BRAUD, 2009, § 9). Braud destaca ainda um segundo sentido para a expressão “diário literário”, a do diário visto como obra, como um “trabalho literário”, que é pensado para a leitura como um livro tradicional e que, desde sua concepção, pressupõe a conquista de reconhecimento estético (BRAUD, 2009, § 10).

A denominação de “diário de escritor”, por sua vez, teria sua entrada no vocabulário da crítica por volta da década de 1990, aparecendo alguns decênios antes usada em títulos e subtítulos de obra – Braud cita como obra fundadora *A Writer's Diary* [Um diário de escritora], de 1953, de Virginia Woolf, organizada postumamente por Leonard Woolf. O atributo “escritora” teria sido, desse modo, indicado inicialmente pelo editor, que no prefácio do livro de Woolf explica que a partir do conjunto de notas da autora teria escolhido aquelas que tocam na temática da criação literária (BRAUD, 2009, § 13). Michel Braud começa sua definição de “diário de escritor” lembrando como as fronteiras desse subgênero com outras formas de diário são porosas. Seria o caso, por exemplo, do limite que ele possui com os livros de notas ou cadernos de apontamentos mantidos por escritores (BRAUD, 2009, § 15). Todavia, mesmo se os contornos e limites são algumas vezes incertos, não é impossível definir a noção de “diário de escritor”:

Ele combina as características do diário (a escrita autobiográfica empreendida à margem do mundo, o interesse central pela interioridade ou pela atividade do diarista e a descrição do mundo circundante, num dado período ou ao longo de uma existência, acrescida de uma incerteza quanto ao caráter literário ou não do texto) e o fato de que seja mantido por um escritor. Empregada pela crítica, a expressão é utilizada por escritores reconhecidos, mesmo se são julgados menores (...); empregada pelo próprio autor (...), soa muito mais como uma reivindicação de status.<sup>36</sup> (BRAUD, 2009, § 16, tradução minha)

Além de propor a absorção de características do diário tradicional, essa definição, aparentemente, toca no mesmo ponto que me levou a rejeitar aquela dada por Sergier e Vanderlinden, colocando em destaque o “ser escritor renomado” como uma das condições para se manter um diário de escritor. Contudo, Michel Braud foge da atitude de exclusão ao escolher

---

<sup>36</sup> No original: “Il combine les caractères du journal personnel (l’écriture autobiographique en retrait du monde, l’intérêt central pour l’intériorité ou pour l’activité du diariste et la description du monde environnant, sur une période donnée ou au long d’une existence, avec un flottement quant au caractère littéraire ou non du texte) et le fait qu’il soit tenu par un écrivain. Employé par la critique, l’expression est utilisée pour des écrivains reconnus, même s’ils sont jugés mineurs (...); employé par l’auteur même (...), elle sonne plutôt comme une revendication de statut.”

não caracterizar o termo escritor com algo como “reconhecido” ou submeter a entrada nessa categoria à aprovação de uma instituição exterior ao texto. Pelo contrário, ele prevê a utilização da denominação de diário de escritor pelos críticos, até mesmo para referirem-se a autores de obras consideradas como menores ou menos importantes, e também, o que é mais importante, a utilização dessa modalidade de diário por alguém que, ansiando ser reconhecido por sua escrita, use a prática como uma forma de conquistar o estatuto de escritor.

Braud destaca o modo como em todos esses diários de escritores a temática da criação literária vem somar-se aos *acta, cogitata et sentita*<sup>37</sup> do diário em geral. Alguns diários vão servir, pontualmente, de caderno de notas ou de rascunhos onde o diarista vai registrar uma ideia, uma descrição, compr um poema, etc. Há também os casos em que o diário de escritor registra o avanço de uma obra – o exemplo dado pelo autor é de André Gide, que vai registrar em seu diário as diversas etapas do projeto, da construção da narrativa e das redações sucessivas de *Os Subterrâneos do Vaticano*, e, após a publicação da obra, sua recepção pela crítica e por seus próximos. Todavia, e é interessante registrá-lo, Braud observa que essa narrativa completa da gênese de uma obra não é obrigatória, muitas vezes o escritor-diarista não experimenta a necessidade de encadear tão precisamente todos os momentos da produção literária, que lhe vêm apenas ocasionalmente à reflexão (BRAUD, 2009, § 17). Assim, é possível concluir que a mesclagem entre o diário e outras obras literárias não obedece exatamente a uma regra, pode se dar de formas bastante variadas, que vão se engendrar de acordo com o diarista e com suas necessidades criativas. Outro elemento que pode aparecer no diário de escritor, segundo Michel Braud, é a elaboração poética do cotidiano (BRAUD, 2009, § 18). Diante da impossibilidade de canalizar sua energia criadora, o diário absorve frequentemente os momentos em que o escritor deseja escrever, mas não tem matéria para a escrita ou oportunidade de se dedicar a outros gêneros. A consequência é que vai ser a vida rotineira que servirá de tema à realização desse impulso de escrita:

(...) o diário pode ser o lugar dessa literarização da existência. O diário de escritor, pela tensão de escrita que o anima, apresenta (ou representa) uma maneira de estar em si e no mundo na linguagem e pela linguagem. O escritor, cuja obra aparece em pano de fundo, é animado por uma

---

<sup>37</sup> Michel Braud faz uma referência aos elementos elencados por Henri-Frédéric Amiel como “as três esferas concêntricas da vida subjetiva”. Em 30 de outubro de 1852, decidido a tornar a escrita de seu diário menos superficial, Amiel propõe a si mesmo alcançar o registro o mais amplo possível do que lhe ocorre no espaço de um dia, disciplinando, com essa finalidade, sua escrita de modo a sempre ter em conta os fatos e atos (*acta*), as ideias que lhe vêm à mente (*cogitata*) e os sentimentos experimentados (*sentita*), ou seja, os ingredientes que formariam o “capital de recordação do dia” (Cf. AMIEL, 1978, p. 293). Dadas a importância e a ampla divulgação dos diários de Amiel, tais elementos são frequentemente tidos como constituidores do modelo clássico do diário por excelência.

busca de escrita que é também uma busca de escrita de si.<sup>38</sup> (BRAUD, 2009, § 20, tradução minha)

A escrita e a escrita de si aparecem, mais uma vez, mescladas no diário, que serve de ambiente de trabalho com a linguagem. Essa escrita cotidiana de uma existência consagrada à linguagem desencadeia, por sua vez, uma “ambição”, a de representar a si mesmo como escritor (BRAUD, 2009, § 21) e o diário de escritor será também a narrativa dessa aspiração ao reconhecimento do público, dos editores e da crítica (BRAUD, 2009, § 22).

Em síntese, para Braud, a especificidade do diário de escritor, quando comparado ao diário que é mantido pelas pessoas em geral, estaria em alguns pontos tais como o jogo de familiaridade do diarista com a linguagem, a busca estética que anima suas atividades quotidianas e sua busca de um status social através da escrita (BRAUD, 2009, § 23). O renome e o reconhecimento estão colocados, como é possível observar, adiante da escrita diarística, como consequência dela e não mais como condição obrigatória de sua preexistência. Além disso, algo de extrema importância, o próprio diário participa – há mesmo a possibilidade de ser ele o único elemento – desse processo de alcançar a distinção de ser considerado um escritor, a razão de ser numa sociedade conseguida através do poder da linguagem. Para terminar sua delimitação do conceito e características do diário de escritor, Michel Braud acrescenta um comentário sobre a forma como o diário de escritor acaba por exercer influência sobre todos os outros tipos de diários:

Se o diário é, como apontam as pesquisas, tão amplamente praticado em diversas camadas da sociedade, o diário mantido pelos escritores tornou-se sua forma legítima, a que se publica e se estuda, também a que alcança progressivamente o estatuto de obra literária e que se torna o modelo do gênero. Por outro lado, o diário de escritor é chamado assim, praticamente, apenas pela crítica universitária que identifica um objeto de estudo sob essa denominação genérica, diferenciando-a do diário produzido fora do campo literário.<sup>39</sup> (BRAUD, 2009, § 24, tradução minha)

Assim, acaba-se por conhecer o diário através daqueles pertencentes a escritores, isso porque habitualmente tem sido essa a variedade a ser mais publicada e aquela que tem se provado mais

<sup>38</sup> No original: “(...) le journal peut être le lieu de cette littérisation de l’existence. Le journal d’écrivain, par la tension d’écriture qui l’anime, présente (ou représente) une manière d’être à soi et au monde dans le langage et par le langage. L’écrivain, dont l’œuvre apparaît en arrière-plan, est animé par une quête d’écriture qui est aussi une quête d’écriture de soi.”

<sup>39</sup> No original: “Si le journal intime est, d’après les enquêtes, assez largement pratiqué dans diverses couches de la société, le journal tenu par des écrivains est devenu sa forme légitime, celle qui se publie et s’étudie, celle aussi qui accède progressivement au statut d’œuvre littéraire et celle qui devient le modèle du genre. Le journal d’écrivain n’est d’ailleurs appelé ainsi, quasiment, que par la critique universitaire qui identifie un objet d’étude sous cette dénomination générique, en le différenciant du journal produit en dehors du champ littéraire.”

capaz de atrair atenção e reconhecimento, a ponto de tornar-se modelar e atuar sobre a prática diarística como um todo. Essa é uma situação que perdura mesmo em nossa época, apesar do interesse crescente pela escrita de pessoas “comuns”.

Recapitulando, partindo-se com a definição bastante aberta de Michel Braud, que considera o diário de escritor a partir da relação de seu autor com a literatura, influenciada por sua época e sensibilidade. Passa-se a Mathieu Sergier e Sonja Vanderlinden, que submetem o pertencimento a essa subcategoria de diários a um reconhecimento exterior ao texto, legando à exclusão, portanto, um sem-número de obras e reforçando o papel da escrita autobiográfica como subserviente a gêneros considerados de maior valor, razões pelas quais prefiro desconsiderá-la. Por fim, num artigo exclusivamente dedicado à conceituação do diário de escritor, Michel Braud define-o como aquele que somaria às características do diário em geral o fato de ser mantido por um escritor, sem que, contudo, haja uma limitação de quem possa ou não sê-lo. Para além de uma definição, o autor também trabalha alguns pontos em comum entre os diários de escritores, como a temática da criação literária constantemente evocada, mas abordada em variados graus de intensidade, a elaboração poética do cotidiano, o jogo de familiaridade do diarista com a linguagem, a contínua busca estética como motivadora da escrita e o desejo de reconhecimento social através da literatura. Ainda segundo Braud, esse subgênero de diário acaba por conquistar para si o posto de modelo para toda a prática diarística. Creio que, a partir dessa conceituação, seja possível fazer uma abordagem mais adequada e prosseguir no estudo dos diários de Cardoso, Ayala e Laus dentro de uma perspectiva que os considere como participantes de um subgênero de escrita e já de posse do conhecimento de alguns de seus elementos marcantes, que os destacam de outros escritos. Contudo, a prática do diário de escritor também é fixada no tempo e, por isso, proponho, a seguir, fazer uma incursão por sua história, de modo a enriquecer a reflexão.

## **2.2 – O diário de escritor, um breve histórico do gênero**

Antes de passar, de fato, ao histórico do diário de escritor, gostaria de advertir que a linha do tempo que começo a delinear será essencialmente francesa, o que se dá principalmente porque as fontes e estudos disponíveis sobre esse assunto são, em sua grande maioria, franceses. Se, por um lado, isso possa ser lido como um problema, pois o ideal seria um histórico brasileiro, como brasileiros são os diários que abordo, por outro lado, creio que essa aparente falha possa acabar tornando-se uma virtude. Isso porque é da França que vêm os principais textos a que Cardoso, Ayala e Laus buscaram se filiar; eles até chegam a ler um ou

outro autor brasileiro, o que tratarei em detalhes em momento oportuno, mas em sua maioria leem no original diaristas franceses. Nenhum dos três autores vai escrever no sentido de localizar seus referenciais em algo que seja brasileiro, pelo contrário o modelo a partir do qual escrevem e criam suas obras literárias é importado, esses autores representam uma versão brasileira, não uma continuidade do que já se havia feito aqui em termos de escrita autobiográfica ou de escrita de temática homossexual, talvez porque, no caso da primeira, essa tradição estivesse ainda despontando, no caso da segunda, ela fosse inexistente.

Michel Braud, em *Lecture et écriture du journal intime au XIX<sup>e</sup> siècle* [Leitura e escrita do diário no século XIX], vai recuar até a França da segunda metade do século XVIII para constatar que, nessa época a prática diarística era já conhecida e podia constituir um projeto de escrita pessoal, citando como exemplo uma passagem de *La Nouvelle Héloïse* (1761), de Rousseau, em que o diário é o assunto de discussão entre duas amigas, e uma carta de Lucile Duplessis<sup>40</sup>, datada de 29 de julho de 1788, em que a jovem conta sobre o debate que teve com sua mãe a respeito do destino de seu diário (BRAUD, 2012, p. 27). Todavia, nesse momento histórico, o diário não se apresenta como uma prática modelada sobre textos, a leitura não aparece na origem dos primeiros diários que nos chegaram e, ainda, a prática é pensada, junto a alguns escritores, como uma forma preliminar de suas obras (BRAUD, 2012, p. 28). Braud vai apontar a contradição presente nessa época:

O diário é, portanto, nos últimos anos do século XVIII e nos primeiros anos do século XIX uma prática de escrita e um gênero textual conhecidos dos quais – paradoxalmente – não existem exemplos em circulação.<sup>41</sup> (BRAUD, 2012, p. 28, tradução minha)

Desse modo, a primeira geração de diaristas, que escreve na virada do século XVIII para o XIX, o faz sem exemplo literário ou ordinário anterior, será preciso esperar o período entre 1830 e 1850 para que comecem a evocar suas leituras de outros diários (BRAUD, 2012, p. 29-30). Contudo, ainda que não haja textos exemplares em circulação, isso não implica na ausência total de modelos, pois “nesse pequeno meio de entusiastas da escrita de si, o diário (não introspectivo, é verdade) circula inicialmente no espaço restrito das relações de amizade.”<sup>42</sup> (BRAUD, 2012, p. 32, tradução minha). A partir de 1850, muitos diários vêm a público e começam a ser lidos e citados por outros diaristas. Braud vai dizer que na quinzena de anos que

<sup>40</sup> Anne-Lucile-Philippe Desmoulins, nascida Laridon Duplessis (Paris, 18 jan. 1770 – Paris, 13 abr. 1794), é uma personalidade ligada à Revolução Francesa, que foi guilhotinada oito dias após seu marido, Camille Desmoulins.

<sup>41</sup> No original: “Le journal est donc, dans les dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle et dans les premières du XIX<sup>e</sup> une pratique d’écriture et un genre textuel connus dont – paradoxalement – il n’existe pas d’exemple en circulation.”

<sup>42</sup> No original: “Dans ce petit milieu de passionnés de l’écriture de soi, le journal (non-introspectif, il est vrai) circule d’abord dans l’espace restreint des relations amicales.”

se segue, a paisagem editorial se transforma profundamente, os diários publicados são propagandeados pelos meios críticos mais ostensivos e prestigiosos, são lidos como obras autobiográficas de foro íntimo, mesmo se a leitura seja feita de modo parcial, truncado e, muitas vezes, indireto (BRAUD, 2012, p. 32). Nos anos seguintes, esse processo de divulgação e de aumento da publicação, sobretudo de diários, continua a avançar e ganhar novas feições:

Com as publicações dos anos de 1880 (Amiel e Barbey d’Aurevilly, em 1883, Marie Bashkirtseff e os Goncourt, em 1887, Stendhal e Michelet, em 1888, Rétif, em 1889...), o reconhecimento do gênero muda novamente de dimensão. A polêmica que suscita essa onda de escritos pessoais é o signo do lugar que ele ocupa no campo literário nesse momento. Inúmeros críticos (Bourget, Brunetière, Renan) denunciam com virulência os perigos psicológicos e morais do diário, e recusam-se a conceder-lhe um valor estético. Mas a própria violência de seus julgamentos é o sinal da legitimidade que uma parte do público está pronta a lhe reconhecer. Os diaristas que mantêm seus diários nessa época não escapam à influência dessa onda de publicação.<sup>43</sup> (BRAUD, 2012, p. 33, tradução minha)

Assim, os anos de 1880 representam um verdadeiro marco na história do diário, a combinação de um relevante crescimento na publicação de obras com a reação da crítica acaba por conquistar espaço e legitimidade para o gênero. Essa situação está bastante de acordo com o que Pierre Pachet delinea em *Les baromètres de l’âme* [Os barômetros da alma], segundo o qual os anos de 1887 e 1888 representam um momento decisivo, na medida em que os diários entram para a história literária como um gênero instituído, há, enfim, uma espécie de naturalização da prática diarística nos meios culturais:

O diário nos parece bastante natural: ao fim de cada dia, sentar-se à sua mesa, fazer o balanço do que se sentiu e pensou, comparar-se ao que se era na véspera e um ano antes, avaliar o progresso de sua alma, desnudá-la com sinceridade tirando proveito da solidão, confiar-se a um papel que nos serve de testemunho e não nos observa de cima... E, contudo, foram precisos séculos de história ocidental, de literatura, para que essa situação de pensamento e de escrita seja inventada sem ruído, seja colocada em prática secretamente. Segue-se então um momento em que essa invenção torna-se pública. Diários são publicados, o exemplo é dado abertamente. Uma etapa é ultrapassada.<sup>44</sup> (PACHET, 2001, p. 176, tradução minha)

<sup>43</sup> No original: “Avec les publications des années 1880 (Amiel et Barbey d’Aurevilly en 1883, Marie Bashkirtseff et les Goncourt en 1887, Stendhal et Michelet en 1888, Rétif en 1889...), la reconnaissance du genre change une nouvelle fois de dimension. La polémique que suscite cette vague d’écrits personnels est le signe de la place qu’il prend dans le champ littéraire à ce moment-là. Plusieurs critiques (Bourget, Brunetière, Renan) dénoncent avec virulence les dangers psychologiques et moraux du journal, et refusent de lui accorder une valeur esthétique. Mais la violence même de leurs jugements est le signe de la légitimité qu’une partie du public est prête à lui reconnaître. Les diaristes qui tiennent leur journal à cette époque n’échappent pas à l’influence de cette vague de publication.”

<sup>44</sup> No original: “Le journal intime nous paraît tout naturel: chaque soir, se mettre à sa table, faire le point sur ce qu’on a ressenti et pensé, se comparer à ce que l’on était la veille et un an auparavant, évaluer les progrès de son

A entrada do diário para um âmbito público marca o começo de uma outra época, em que ele é um gênero literário estabelecido, o que torna impossível para um escritor empreender a prática de modo inocente, como diz Pachet, “ele [o escritor] deve saber que, se sua obra tem algum valor, seu diário será também aguardado”<sup>45</sup> (PACHET, 2001, p. 178, tradução minha). Além disso, há uma consequência evidente: outros textos diarísticos estão em circulação, os novos diaristas têm o que ler e, se assim o desejarem, possuem modelos em que se basear. Retornando a Michel Braud, o autor vai afirmar que, nesse período, acontece de nem todos os diaristas partilharem o mesmo interesse pela leitura de diários de outros autores. Alguns, como Amiel e Marie Lenéru, leem tudo que se publica e o comentam longamente; outros, como Rétif, Stendhal, Michelet e Geneviève Bréton, evocam alguns textos através de alusões, mas sem que as leituras ocupem um lugar real na reflexão sobre sua própria escrita diarística; alguns poucos, enfim, como Marie Bashkirtseff, permanecem totalmente indiferentes a essa literatura (BRAUD, 2012, p. 33).

Nesse cenário, creio que seja importante destacar a importância do diário dos irmãos Goncourt. Edmond de Goncourt (1822-1896) e Jules de Goncourt (1830-1870) foram dois escritores franceses, autores de alguns romances naturalistas e do conhecido *Journal*. Edmond foi, ainda, fundador da academia Goncourt, que ainda hoje oferece o Prêmio Goncourt, um dos mais prestigiosos da literatura francesa. O diário foi escrito por Jules, entre 1851 e 1870, mas elaborado a dois, e continuado por Edmond após a morte de seu irmão, que publicou também alguns excertos entre 1887 e 1896, sendo que o diário integral não foi publicado senão em 1956. Os dois irmãos normalmente se reuniam no fim do dia ou, no mais tardar, na manhã seguinte, para registrarem suas impressões do dia, anedotas, instantâneos, retratos intelectuais, tudo complementado por reflexões filosóficas e literárias, sempre numa linguagem bastante mordaz.

Pierre-Jean Dufief vai ressaltar o papel inaugural representado pelo diário dos Goncourt, obra que, segundo o autor, marca o nascimento de uma forma nova: o diário da vida literária (DUFIEF, 2009, §1), cujas características já abordei anteriormente. Ele acrescenta, ainda, que essa empreitada fundadora dos Goncourt se inscrevia num contexto que favorecia de todas as formas possíveis o surgimento de uma nova forma de observação de mundo e de dar

---

âme, la mettre à nu avec sincérité en profitant de la solitude, se confier à un papier qui vous sert de témoin et vous regarde sans hauteur... Et pourtant, il a fallu des siècles d'histoire occidentale, de littérature, pour que cette situation de pensée et d'écriture soit inventée sans bruit, soit mise en pratique secrètement. Vient alors un moment où cette invention devient publique. Des journaux sont publiés, l'exemple est ouvertement donné. Une étape est franchie.”.

<sup>45</sup> No original: “Il doit savoir que, si son oeuvre a quelque valeur, son journal aussi sera attendu”.

conta da vida social (DUFIEF, 2009, § 2). O *Journal* começa a ser escrito um ano após o fim da publicação das *Mémoires d'outre tombe* [Memórias de além-túmulo], de Chateaubriand, o que Dufief toma como signo de uma mudança cultural no campo das escritas do eu, e é escrito e publicado de modo crescente em direção ao fim do século XIX, tomando assim o lugar das memórias, que haviam disfrutado de prestígio e do favor dos leitores e dos editores do começo do século (DUFIEF, 2009, § 2). A influência exercida pelo trabalho dos Goncourt faz-se sentir, segundo Dufief, por muitas gerações, propiciando a escrita de inúmeros outros diários:

A sombra tutelar dos dois irmãos paira sobre os diaristas, desejosos ao mesmo tempo de imitá-los e deles sobressaírem-se. A leitura do diário dos Goncourt é o elemento desencadeador da escrita dos grandes diários de escritores, como o de Renard ou o de Green.<sup>46</sup> (DUFIEF, 2009, § 4, tradução minha)

A partir disso, minha proposta de leitura é considerar que, do mesmo modo que toda uma geração de diaristas escreveu sob “a sombra tutelar dos dois irmãos [Goncourt]”, o mesmo processo tenha se repetido no Brasil, com André Gide, Julien Green – Dufief fala, inclusive, dele como um dos leitores do *Journal* –, entre outros, sendo lidos como modelos a serem imitados e, até mesmo, superados.

Jean-Louis Cabanès, em *L'écrivain et ses travaux au miroir des journaux intimes* [O escritor e seus trabalhos no espelho dos diários], vai tratar mais pormenorizadamente do ambiente que propiciou o surgimento e o êxito do diário dos irmãos Goncourt. Segundo o autor, o evento da publicação do *Journal* apenas pode ser compreendido na medida em que se considera que, na mesma época em que foi escrito, existe uma concepção de história literária instituída sobre princípios metodológicos estabelecidos por Charles-Augustin Saint-Beuve (CABANÈS, 2009, § 3). A perspectiva de Saint-Beuve pressupõe que o estilo literário pode ser compreendido através dos “documentos íntimos” – cartas, diários, rascunhos –, nos quais se revelaria a personalidade do escritor, implicando também que as obras de um autor se relacionem às de outros, num incessante movimento comparativo, do qual fazem parte as noções de grupo e de escola (CABANÈS, 2009, § 3).

Nesse mesmo sentido, Philippe Lejeune também vai ressaltar, em *La voix de son maître, l'entretien radiophonique* [A voz de seu mestre, a entrevista radiofônica], que, desde o século XIX, o papel do escritor tornou-se bastante personalizado, seja pela maneira como se representava mais ou menos diretamente em seus escritos, seja por conta do desenvolvimento

---

<sup>46</sup> No original: “L'ombre tutélaire des deux frères plane sur les diaristes, soucieux à fois de les imiter et de s'en démarquer. La lecture du journal des Goncourt est l'élément déclencheur de l'écriture de grands journaux d'écrivains, comme celui de Renard ou de Green.”

geral da curiosidade biográfica (LEJEUNE, 1980, p. 105). Há, nesse momento, um ambiente propenso a que se fizesse uso de tudo aquilo que se referisse ao escritor:

Tudo que lhe dizia respeito escapava à insignificância e tornava-se digno de ser escrito, *notável*. Biografias, testemunhos, edições de correspondência multiplicam-se, sobretudo em torno de grandes escritores (como Walter Scott, Byron, Gøethe). O testemunho mais requisitado é o que trata das conversas do grande homem.<sup>47</sup> (LEJEUNE, 1980, p.105, tradução minha)

O interesse vai se traduzir numa valorização, até mesmo monetária, de tudo relacionado aos escritores, estendendo-se mesmo aos documentos ligados à esfera íntima e aos objetos-fetichê conectados às suas vidas.

Voltando ao texto de Cabanès, o autor vai encontrar a razão para esse movimento de valorização nas mudanças econômicas e sociais que colocaram a burguesia definitivamente num papel central e absoluto nas sociedades ocidentais, num processo que culmina no século XIX:

Tudo se passa então como se, por um tipo de homologia, a tendência da burguesia de capitalizar, de tesourizar, de se contemplar em seus bens encontrasse seu equivalente numa tesourização simétrica junto aos escritores que não querem bem, necessariamente, à burguesia, mas que provêm, no entanto, de suas fileiras.<sup>48</sup> (CABANÈS, 2009, § 1, tradução minha)

A burguesia vai estender sua lógica mercantilista também à figura do escritor, tesourizando todos os artigos que possa extrair de sua atividade, que acabam por se tornarem mercadoria ou produto, passíveis de gerarem valor e serem comercializados. Cabanès diz que o mínimo rascunho terá preço no plano econômico, como no plano simbólico. Ele participa da aura do escritor, beneficia-se de sua glória, ao mesmo tempo que contribui para ampliá-la (CABANÈS, 2009, § 1).

O culto ao grande gênio, ao grande homem, torna-se um *topos* recorrente na virada do século XIX para o XX. Pierre-Jean Dufief afirma que o retrato do grande homem no cotidiano, o gosto por retratar o artista em pantufas, havia sido iniciado pela crítica literária de uma época que não desejava estudar a obra sem referir-se à intimidade do autor. A importância

---

<sup>47</sup> No original: “Tout ce qui le concernait échappait à l’insignifiance, et devenait digne d’être écrit, *notable*. Biographies, témoignages, éditions de correspondances se multiplient, principalement autour de grands écrivains (comme Walter Scott, Byron, Gøethe). Le témoignage le plus recherché est celui qui porte sur la conversation du grand homme.”

<sup>48</sup> No original: “Tout se passe donc comme si, par une sorte d’homologie, la tendance de la bourgeoisie à capitaliser, à thésauriser, à se contempler dans ses biens trouvait son équivalent dans une thésaurisation symétrique chez des écrivains qui ne veulent certes pas nécessairement du bien à la bourgeoisie, mais qui sont issus néanmoins de ses rangs.”

do diário, num contexto como esse, é arquivar dia a dia as ideias, planos, projetos e mesmo os gestos dos grandes escritores, constituindo assim um arquivo insubstituível da história e da crítica literárias (DUFIEF, 2009, § 3), um arquivo que se distingue de outros por ambicionar “(...) um interesse documental tanto quanto um valor estético”<sup>49</sup> (DUFIEF, 2009, § 15, tradução minha). Esse diário da vida literária, ligado à tradição representada pelos escritos dos irmãos Goncourt, vai se inscrever também numa lógica de inserção social:

A expressão “vida literária” é relativamente recente e não parece ser reconhecida antes da Monarquia de Julho; ela designa à época das fisiologias e do começo das taxonomias da vida social um setor particular, ao lado da vida militar ou da vida política.<sup>50</sup> (DUFIEF, 2009, § 6, tradução minha)

A vida literária, dessa maneira, é uma forma de se posicionar no mundo, herdeira direta das revoluções burguesas, e divide o mundo em razão da função que o sujeito desempenha em sua sociedade, opondo-se à vida militar e à vida política. Constrói-se, assim, toda uma mítica em torno do diário do escritor, que é elevado a um papel principal, não mais atuando como coadjuvante, um cenário que se amplia e se estabelece cada vez com mais força no correr do século XX.

Françoise Simonet-Tenant, em *Journal personnel et correspondance (1785-1939) ou les affinités électives* [Diário e correspondência (1785-1939) ou as afinidades eletivas], vai nos dizer que, desde a 1ª Grande Guerra Mundial, os escritores que mantêm diários e escrevem cartas têm plena consciência do interesse e da curiosidade que tais escritos vão despertar junto a seu público-leitor, o que vai suscitar também a consciência de que seus escritos “íntimos” serão muito provavelmente publicados. A consequência óbvia que isso acarreta sobre o texto é que ele vai ser polido, corrigido e mesmo censurado, seus autores passam a se empenhar em fazer diários e cartas, gêneros em vias de legitimação, com a mesma energia de quem produz sua obra (SIMONET-TENANT, 2009a, p. 115). A autora diz que, a partir disso, “coloca-se (...) a questão de uma perversão da escrita diarística e epistolar pela aceitação de uma destinação pública de um texto íntimo.”<sup>51</sup> (SIMONET-TENANT, 2009a, p. 116, tradução minha). Os autores e a crítica vão se questionar se essa mudança na dinâmica de escrita e publicação afetaria – a palavra empregada para caracterizar o processo de modificação é “perversão”, mais negativa

<sup>49</sup> No original: “(...) un intérêt documentaire autant qu’à une valeur esthétique”.

<sup>50</sup> No original: “L’expression “vie littéraire” est relativement récente et ne semble pas attestée avant la monarchie de Juillet; elle désigne à l’époque des physiologies et du début des taxinomies de la vie sociale un secteur particulier, à côté de la vie militaire ou de la vie politique.”

<sup>51</sup> No original: “Se pose (...) la question d’une perversion de l’écriture journalière et épistolaire par l’acceptation d’une destinée publique d’un texte intime.”

impossível – a configuração desses textos, pensados no mais das vezes como pertencentes a uma esfera íntima, mas que nesse caso têm, desde sua gênese, uma perspectiva pública. A partir das primeiras décadas do século XX, a publicação de diários será cada vez menos postergada, num movimento claro de substituição do póstumo pelo ântumo, da heteroedição pela autoedição de diários (SIMONET-TENANT, 2009a, p. 116). É o caso, por exemplo, da publicação do *Journal*, de Julien Green (1900-1998), começada em 1938 sob os conselhos do editor Grasset (mas publicado pela editora Plon), o primeiro volume cobrindo os anos de 1928 a 1934. Green vai adotar uma prática folhetinesca para a edição de seus diários, que vai encontrar aceitação e interesse de um público de aficionados (SIMONET-TENANT, 2009a, p. 117).

Contudo, o mais complexo e interessante exemplo fica por conta do caso do *Journal* de André Gide. Disfrutando do posto de escritor reconhecido, considerado um mestre por muitos e havendo publicado, em 1926, o *Journal des Faux-monnayeurs* [*Diário dos moedeiros falsos*], a ele coloca-se a questão de publicação de seu diário, mantido desde 1887. Segue-se então uma estratégia editorial tortuosa. Gide publica, inicialmente, fragmentos de seus diários em revistas. Até que, por volta de 1930, a ideia de uma edição integral começa a tomar corpo, sobretudo porque o autor é atormentado pelo temor de uma edição póstuma, feita sem seu aval. O autor opta, então, por uma publicação em segredo de seus cadernos em sete exemplares, reservados a um pequeno círculo de pessoas próximas. Ao mesmo tempo, começa-se a pensar no projeto de edição das obras completas de Gide, em que o diário é levado em conta, para dar a atmosfera de cada época de seus outros escritos, mas o texto seria publicado apenas posteriormente, suprimindo-se todas as passagens referentes à Madeleine Gide, sua esposa. Essa edição seguiu-se de 1932 a 1939. Por essa época, Gide publica também, na *Nouvelle Revue Française*, páginas de seus cadernos com uma distância ínfima entre a escrita e a publicação (SIMONET-TENANT, 2009a, p. 118). Simonet-Tenant afirma que, a partir da invasão da cena pública feita pelo diário de Gide em formas plurais, a proposição que lhe é feita em 1938 “(...) permite a um só tempo dar novamente à escrita diarística publicada uma unidade, conferir-lhe uma aura prestigiosa e consagrar um gênero então marginal e tido por muitos como ilegítimo.”<sup>52</sup> (SIMONET-TENANT, 2009a, p. 118, tradução minha). Jacques Schiffrin, criador da *Bibliothèque de la Pléiade* – coleção que representa, para os autores franceses, uma verdadeira consagração –, decide nela publicar, em sua integralidade, o diário de Gide (SIMONET-TENANT, 2009a, p. 118-119). É a primeira vez que se publica, na *Pléiade*, obra de um escritor vivo, soma-se a isso essa obra ser autobiográfica, o que representa, sem dúvida, um marco na

---

<sup>52</sup> No original: “(...) permet tout à la fois de redonner à l’écriture journalière publiée une unité, de lui conférer une aura prestigieuse et de consacrer un genre encore marginal et tenu par beaucoup comme illégitime.”

história da literatura, em geral, e do diário, em particular. Simonet-Tenant vai afirmar que o século que separa a edição das cartas de Diderot à Sophie Volland (1830), e a edição do diário de Gide na prestigiosa coleção da *Pléiade* (1939), é um século durante o qual cartas e diários alcançaram a publicação, tornaram-se objeto de críticas, louvores e polêmicas, impondo progressivamente sua presença na paisagem literária e subvertendo para sempre a concepção que se tinha de literatura, colocando em questão de modo exemplar as fronteiras do literário e desestabilizando as hierarquias (SIMONET-TENANT, 2009a, p. 128-129). A autora vai constatar ainda que, se a edição de diários e cartas é, num momento inicial, tida como um contraponto da obra ficcional publicada (é o caso de Balzac e George Sand), progressivamente esses escritos do eu não vão se limitar a um papel secundário, impondo-se como textos que possuem seu valor em si mesmos e tomando para si o estatuto de obra (é o caso da correspondência de Flaubert e do diário de Gide) (SIMONET-TENANT, 2009a, p. 129).

### **2.3 – O diário, o ensaio e a emergência de uma “poética do rascunho”**

O que possibilita que o diário, entre outros escritos do eu, percorra esse caminho rumo a um lugar de protagonismo na literatura, passando a ser estudado por suas próprias qualidades e não mais como texto de apoio para se estudar outras obras literárias, é a emergência, a partir do século XVIII (LEJEUNE, 2016a, p. 1), de uma estética ou de uma poética do rascunho. Além disso, a institucionalização do ensaio como forma literária, durante o século XX (FERRÉ, 2007, p. 43), contribui para a aceitação de outros gêneros limítrofes, como por exemplo o diário, que, como mostrarei mais adiante, possui uma perspectiva que o aproxima do gênero ensaístico.

Em *Une poétique du brouillon* [Uma poética do rascunho], Philippe Lejeune diz que fazer rascunhos sempre foi um costume, intensificado, obviamente, após a chegada do papel no Ocidente. Contudo, se inicialmente, uma vez a obra terminada, o rascunho seguia seu destino de objeto descartável, a partir de uma certa época, passou-se a conservar mesmo esses esboços, reconhecendo-lhes interesse e valor, guardando-os como uma espécie de recordação e constituindo-os como um arquivo. Criou-se, assim, uma percepção segundo a qual a história de um pensamento ou de uma criação participa desse pensamento ou dessa criação, contribuindo para sua valorização. A questão histórica, segundo Lejeune, vai aparecer, nesse e em outros domínios, a partir do século XVIII (LEJEUNE, 2016a, p. 1).

A partir desse processo de valorização dos rascunhos e da gênese de um pensamento, o autor propõe duas etapas de consequências:

Primeira etapa: se a história de um pensamento é interessante, a ordem de sua elaboração deve ser conservada. E como fazê-lo senão *datando*? A partir da segunda metade do século XVIII, a forma *diário* encontrou-se mais frequentemente empregada para o trabalho intelectual. Ela já era corrente para as notas de leitura (referências, citações e comentários) e as observações científicas, ela estendeu-se aos pensamentos pessoais e à sua progressiva elaboração. O diário pôde tornar-se o laboratório de uma obra.<sup>53</sup> (LEJEUNE, 2016a, p. 1, tradução minha)

A questão do aprimoramento do registro do pensamento torna-se importante e, diante da necessidade de produzir melhores maneiras de fixar o engendramento das ideias, a forma que se apresentou predominantemente como solução foi o diário, destacando-se de outras por permitir o registro datado, que possibilita inscrever a criação numa linha temporal. É a entrada do diário, que já conheceu outras utilizações até então, para a função de aliado número um do escritor, capaz de acompanhar o processo criativo e dele fornecer, mais tarde, um arquivo. A partir desse estágio, Lejeune propõe a existência de um estágio seguinte:

Segunda etapa: se o valor de um pensamento se atém à autenticidade de sua história, aos seus jorros, encadeamentos e metamorfoses, não estragaríamos tudo reenquadrando-o num molde clássico? É preciso entregar ao leitor um produto acabado? Não vale mais a pena colocá-lo diretamente diante desse pensamento em movimento, ao qual ele dará prosseguimento? Um novo passo é dado: a obra é abandonada e o diário-laboratório toma seu lugar.<sup>54</sup> (LEJEUNE, 2016a, p. 1, tradução minha)

Assim, se a gênese de um pensamento, de uma obra, tem tamanho valor reconhecido, se o rascunho pode mostrar a genialidade, o talento, o trabalho árduo com a linguagem e com as ideias, por que não o conservar em sua forma original no lugar de transplantá-lo para outro gênero, correndo o risco de destruir suas virtudes? Abre-se, então, a possibilidade de oferecer ao leitor, não mais a obra pronta nos moldes convencionais, mas a obra aberta, que lhe permite inclusive uma forma de participação mais ativa. O diário como laboratório da obra ganha seu espaço ao lado da obra literária tradicional.

<sup>53</sup> No original: “Première étape: si l’histoire d’une pensée est intéressante, l’ordre de son élaboration doit être conservé. Et comment le faire autrement qu’en *datant*? À partir de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, la forme *journal* s’est trouvée plus souvent employée pour le travail intellectuel. Elle était déjà courante pour les notes de lecture (références, citations et commentaires) et les observations scientifiques, elle s’est étendue aux pensées personnelles et à leur progressive élaboration. Le journal a pu devenir le laboratoire d’une oeuvre.”

<sup>54</sup> No original: “Deuxième étape: si la valeur d’une pensée tient à l’authenticité de son histoire, à ses jaillissements, enchaînements et métamorphoses, ne va-t-on pas tout gâcher en la recadrant dans un moule classique? Faut-il livrer au lecteur un produit fini? Ne vaut-il pas mieux le mettre directement devant cette pensée en mouvement, dont il prendra le relais? Un nouveau pas est franchi: l’oeuvre est abandonnée, et le journal-laboratoire prend sa place.”

Lejeune acrescenta que esse processo é uma “escalada moderna”, ocorrido a partir do século XVIII, e não observado com muita frequência, ainda que ele mesmo encontre quatro exemplos que aborda pormenorizadamente em seu texto (LEJEUNE, 2016a, p. 1). A palavra-chave dessa marcha é o inacabamento, a afirmação da obra inconclusa, nesse caso o diário de trabalho. Os autores de que Lejeune trata, por exemplo, “pararam no seio da obra, deixando aos discípulos futuros o cuidado de lidarem como pudessem com o que deixaram para trás: o pensamento ou a escrita em processo.”<sup>55</sup> (LEJEUNE, 2016a, p. 1, tradução minha).

Essa lógica do inacabamento abre caminho para a crescente aceitação da lógica do diário, gênero caracterizado pela repetição, pelo fragmento e pelo inacabamento. Em *Le journal comme “antifiction”* [O diário como “antifissão”], Philippe Lejeune vai destacar justamente as características que separam o gênero diarístico de outros gêneros e que tornam o diário desafiador, especialmente como objeto de tentativas de emulação. As obras ficcionais que tentam imitar a feição do diário, incorporando características do gênero bastante distantes da narração clássica, vão esbarrar, dessa maneira, em inúmeros obstáculos. O primeiro deles, segundo Lejeune, é a imensidão, mesmo um diário real muitas vezes enfrenta a dificuldade de ser editado para se adequar à forma livro devido à sua extensão significativa (LEJEUNE, 2007, p. 8-9). Além disso, há ainda “a repetição, a falta de coerência ou de pertinência, a irregularidade, o implícito e a alusão”<sup>56</sup> (LEJEUNE, 2007, p. 9, tradução minha). Por fim, o autor chama a atenção para um elemento importantíssimo para a discussão do inacabamento da obra diarística, que se distingue pela “(...) ausência de finalidade *a priori* da narrativa: aqui está o ponto central. Um diário real é escrito sempre na ignorância de seu termo. (...) Ninguém sabe aonde vai – senão rumo à morte.”<sup>57</sup> (LEJEUNE, 2007, p. 9, tradução minha). A inconclusão está na raiz do gênero diarístico, afinal quantos diários são terminados? Raros são os diaristas que morrem de pena na mão, como Jehan Rictus<sup>58</sup>, a maioria dos praticantes do gênero prossegue na escrita durante algum tempo, uma crise, uma doença, uma solidão, etc, e, ultrapassado o momento de insegurança, acaba por abandonar a escrita sem qualquer rito de encerramento (Cf. LEJEUNE, 2008a, p. 278-279). O autor prossegue afirmando que é o caráter rascunhal do texto diarístico o responsável por tornar o gênero contestador de padrões estéticos

<sup>55</sup> No original: “Ils sont restés au seuil de l’oeuvre, laissant aux disciples à venir le soin de se débrouiller comme ils pourraient avec ce qu’ils laissaient derrière eux: la pensée ou l’écriture en train de se faire.”

<sup>56</sup> No original: “la répétition, le manque de cohérence ou de pertinence, l’irrégularité, l’implicite et l’allusion”.

<sup>57</sup> No original: “(...) absence de finalité a priori du récit: là est le point central. Un journal réel est toujours écrit dans l’ignorance de son terme. (...) Personne ne sait où il va – sinon à la mort.”

<sup>58</sup> Jehan Rictus é o pseudônimo de Gabriel Randon de Saint-Amand, nascido em Boulogne-sur-Mer (21 set. 1867) e falecido em Paris (06 nov. 1933), poeta francês célebre por suas composições escritas na língua do povo parisiense de sua época. O autor manteve, desde 1898, um longo diário, sobre o qual acabaria por falecer, enquanto o escrevia, em 1933.

e promotor de uma nova relação entre autor e leitor, isso porque a noção de “obra” implica no “acabamento”, na “completude”:

Tendo vindo tarde ao campo da literatura, ele [o diário] aparece como o estudante preguiçoso, o mau aluno, que só consegue entregar no fim da prova laboriosos rascunhos. Ao que podemos responder duas coisas: se fizermos o jogo proposto por Blanchot e nos colocarmos no campo da literatura, podemos ver no diário, ao contrário, uma força de oposição e de renovação, que contesta os modelos estéticos clássicos, introduzindo elementos propulsores como a fragmentação, a repetição e sobretudo o inacabamento, e que atua sobre um novo tipo de relações entre o autor e o leitor, sendo este último investido de um papel mais ativo.<sup>59</sup> (LEJEUNE, 2007, p. 10, tradução minha)

Dessa maneira, ainda que o diário tenha sido a custo reconhecido como obra literária, sobretudo por não se adequar à expectativa de texto minuciosamente retrabalhado e arrematado que guiou os padrões estéticos por muitos séculos, quando o faz é justamente através daquilo que antes o relegava à marginalidade. Sinal de uma mudança considerável nos padrões estéticos, o texto diarístico passa a ser elemento de renovação artística, colocando em jogo o inacabamento, o fragmento, as repetições, a participação do leitor, elementos caros, por exemplo, aos movimentos de vanguarda do final do século XIX e início do século XX.

Mathieu Sergier e Sonja Vanderlinden, em texto que citei anteriormente, abordam a questão do diário como escrita *avant-garde*, subversiva e catalisadora de uma estética do rascunho a partir da liberdade que o gênero permitiria. Segundo os autores, o diário “(...) revela-se refúgio, por excelência, das minorias, dos oprimidos, dos marginais, aqueles cuja identidade encontra-se ameaçada pela desintegração, que o diário permitiria expressar, e mesmo, dependendo do caso, a qual ele permitiria estabilizar.”<sup>60</sup> (SERGIER; VANDERLINDEN, 2012, p. 8, tradução minha). Assim, em consonância com a ideia que sustentei no capítulo anterior, o gênero diarístico funcionaria como um abrigo para os discursos das minorias, propiciando uma resistência identitária para o sujeito. Sergier e Vanderlinden vão dizer que, nesse caso, a escrita emerge da existência de uma tensão entre aquele que escreve e aquele que é porta-voz do discurso oficial (SERGIER; VANDERLINDEN, 2012, p. 8). Citando Cynthia Huff, os autores

<sup>59</sup> No original: “Tard venu dans le champ de la littérature, il [le journal] en apparaît le cancre, le mauvais élève, il ne rend à la fin de l’épreuve que de laborieux brouillons. A quoi l’on peut répondre deux choses : si l’on joue le jeu proposé par Blanchot et qu’on se place dans le champ de la littérature, on peut voir au contraire dans le journal une force d’opposition et de renouvellement, qui conteste les modèles esthétiques classiques, en introduisant comme des ressorts dynamiques la fragmentation, la répétition et surtout l’inachèvement, et qui joue sur un nouveau type de rapports entre l’auteur et le lecteur, celui-ci étant investi d’un rôle plus actif.”

<sup>60</sup> No original: “(...) se révèle refuge par excellence des minorités, des opprimés, des marginaux, ceux dont l’identité se trouve menacée par l’effritement, que le journal permettrait de dire, voire, le cas échéant, auquel il permettrait de palier.”

vão afirmar que, graças ao seu estatuto de texto de segunda classe, às margens da literatura oficial, o diário consegue agir subversivamente, parasitando o establishment da instituição literária (SERGIER; VANDERLINDEN, 2012, p. 9). E, citando ainda outra autora, Felicity A. Nussbaum, acrescentam:

O discurso marginalizado e desautorizado presente no diário detém o poder de perturbar versões autorizadas da experiência, mesmo talvez de revelar o que poderia chamar-se de aleatoriedade e arbitrariedade das construções autorizadas e públicas da realidade. (...) O diário articula modos de discurso que podem subverter e pôr em perigo representações autorizadas da realidade, quer seja em sua forma, quer seja em seu discurso do eu ou do sujeito.<sup>61</sup> (NUSSBAUM *apud* SERGIER; VANDERLINDEN, 2012, p. 9, tradução minha)

Enfim, o diário é capaz de desestabilizar os discursos de poder estabelecidos, servindo como espaço de expressão de um sujeito que não detém a palavra em nenhum outro lugar. Os autores vão relacionar essa capacidade subversiva do diário em oferecer aos “sem-voz” uma possibilidade de exprimir um problema social ignorado por seus contemporâneos à liberdade potencial contida no gênero, situado na fronteira entre a clandestinidade e a publicidade, o pessoal e o oficial, o privado e o público. Nesse contexto, “o diário de escritor pode, com efeito, suscitar a ilusão de uma escrita radicalmente livre, nascida sob a impulsão de uma criatividade desmedida, mesmo se o gênero pode, paralelamente, adotar aparências muito prototípicas.”<sup>62</sup> (SERGIER; VANDERLINDEN, 2012, p. 10, tradução minha). Entre a escrita insurreta, a marginalidade, a liberdade de criação e os *topoi* do gênero, o diário torna-se atraente e parece encorajar o autor a se lançar a uma “estética do rascunho”, isso porque “graças à sua fantástica plasticidade, é possível contar tudo ao diário, cuja forma se adapta e se articula maravilhosamente ao gosto dos conteúdos que nele se inserem, textualmente e materialmente, quer esses conteúdos sejam da mão do autor ou exógenos.”<sup>63</sup> (SERGIER; VANDERLINDEN, 2012, p. 10, tradução minha). Desse modo, vai ser justamente essa liberdade de forma e de conteúdo, o que Mathieu Sergier e Sonja Vanderlinden chamam também de “desobediência

---

<sup>61</sup> No original: “The marginalized and unauthorized discourse in diary holds the power to disrupt authorized versions of experience, even, perhaps to reveal what might be called randomness and arbitrariness of the authoritative and public constructs of reality. (...) The diary articulates modes of discourse that may subvert and endanger authorized representations of reality in its form as well as its discourse of self or subject.”

<sup>62</sup> No original: “Le journal d’écrivain peut en effet susciter l’illusion d’une écriture radicalement libre, née sous l’impulsion d’une créativité débridée même si le genre peut, parallèlement, adopter des apparences très prototypiques.”

<sup>63</sup> No original: “Grâce à sa fantastique plasticité, il est possible de tout raconter au journal, dont la forme s’adapte et s’articule à merveille au gré des contenus qu’on y insère, textuellement et matériellement, que ces contenus soient de la main de l’auteur ou exogènes.”

literária”, que vai instigar os diaristas a persistirem na prática e transformarem-na em parte de suas obras.

Nessa altura da discussão, creio que já seja possível evidenciar os possíveis pontos de contato entre o diário e o ensaio, notando especialmente como a emergência das duas formas faz parte de uma mesma mudança cultural, da valorização dos mesmos traços e formas na cultural ocidental contemporânea. Acredito que seja interessante partir de uma definição de ensaio dada por um dicionário, como a que traz o *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés:

(...) o ensaio contém a discussão livre, pessoal, de um assunto qualquer, a liberdade é o seu clima e o seu alimento. O ensaísta não busca provar ou justificar as suas ideias, nem se preocupa com lastreá-las eruditivamente, nem, menos ainda, esgotar o tema escolhido; preocupa-o, fundamentalmente, desenvolver por escrito um raciocínio, uma intuição, a fim de verificar-lhe o possível acerto: redige como se buscasse ver, na concretização verbal, em que medida é defensável o seu entendimento do problema em foco. Para saber se o pensamento que lhe habita a mente é original, estrutura o texto em que ele se mostra autêntico ou disparatado: escrevendo a pensar, ou pensando enquanto escreve, o ensaísta só pode avaliar a ideia que lhe povoa a inteligência no próprio ato de escrever. Escreve para divisar (melhor) o que pensa e para saber se pensa corretamente. (MOISÉS, 2004, p. 147)

Gênero marcado fundamentalmente pela liberdade, o ensaio não busca rigor científico, é, no lugar disso, uma escrita que procura esmiuçar uma ideia ao mesmo tempo em que se constitui como texto, ambos nascem ao mesmo tempo. Imagino que isso já valha para um começo de paralelo entre os dois gêneros, pois assim como o ensaio, a escrita diarística também se faz num ambiente de liberdade, como falei anteriormente, em que tudo é virtualmente possível, tanto na forma quanto no conteúdo. Ademais, o diário não tem pretensão de ter rigor científico, mesmo num diário de pesquisa o registro datado acompanha as descobertas e avanços à medida em que nascem, sem que o texto como um todo seja invalidado só porque não se chegou aos resultados esperados.

Em *O ensaio como forma*, texto escrito na década de 1950, Theodor Adorno traz uma das mais canônicas e enriquecedoras apreciações da escrita ensaística, lembrando já de entrada como a simples menção do ensaio retira imediatamente o horizonte de expectativa do leitor ou do ouvinte do âmbito acadêmico e que a emergência do ensaio estaria ligada, de algum modo, ao declínio dos ideais iluministas de racionalidade e cientificidade (ADORNO, 2003, p. 15-16). Para Adorno, no ensaio:

Felicidade e jogo lhe são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre

e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos. Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último. Suas interpretações não são filologicamente rígidas e ponderadas, são por princípio superinterpretações, segundo o veredicto já automatizado daquele intelecto vigilante que se põe a serviço da estupidez como cão-de-guarda contra o espírito. (ADORNO, 2003, p. 17)

Dessa maneira, para a escrita ensaística, tanto o prazer quanto a ludicidade são elementos essenciais, que despontam por sobre caracteres de formas tradicionais, como a correção e a lógica. O ensaio privilegia o episódico no lugar de propor uma análise completa e exaustiva de um tema, “não começa com Adão e Eva” e, quando se encerra, é ainda um texto em aberto, há coisas que poderiam ser ditas. Não posso deixar de ver nessa definição algo que poderia se adequar também à escrita diarística, alusiva e fragmentária (LEJEUNE, 2007, p. 8-9), que não tem qualquer compromisso com tratar uma ideia desde o início dos tempos até os dias atuais e não se constrange em deixar mais coisas não ditas que as que deixa ditas. No trecho citado, Adorno toca, também, na aversão do ensaio pela abordagem cientificista de seu objeto, que não será nunca tratado de modo sistemático e partindo de modelos prontos. Ao contrário, suas leituras são, desde o início, uma afronta aos intelectos exageradamente cartesianos. Novamente chamo a atenção para o que possa haver de parentesco entre o ensaio e o diário, uma vez que esse último coloca em cena, no mais das vezes, uma leitura subjetiva da vida e das coisas do mundo, sendo frequentemente, como já mostrei em meu texto, um espaço de subversão aos discursos dominantes. O autor vai, a seguir, falar sobre o modo como o ensaio foi questionador do método, provavelmente numa referência à forma de pensamento proposta por René Descartes no *Discours de la méthode* [Discurso do método] (1637), um dos textos que mais tarde servirá de base para os iluministas, e que pretende um padrão praticamente matemático para orientar o pensamento humano, já que a matemática é uma ciência exata, na qual não resta espaço para dúvidas ou inexatidões:

Nos processos do pensamento, a dúvida quanto ao direito incondicional do método foi levantada quase tão-somente pelo ensaio. Este leva em conta a consciência da não-identidade, mesmo sem expressá-la; é radical no não-radicalismo, ao se abster de qualquer redução a um princípio e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total. (ADORNO, 2003, p. 25)

O texto ensaístico seria até mesmo radical em sua expressa defesa do não-radicalismo, em sua recusa de reduzir o pensamento à busca de uma pretensa totalidade, como seria a tendência do pensamento filosófico tradicional. O ensaio, contudo, não se furta a examinar as questões que

se propõe a abordar, só que o faz consciente de sua parcialidade, de sua capacidade de alcançar apenas o fragmento, a parte, nunca o todo. Eis mais uma possibilidade de correlação entre o ensaio e o diário, pois a escrita diarística é, em geral, bastante consciente de suas limitações, de sua condição de “série de vestígios datados”, para recuperar a expressão lejeuniana, de sua fragmentação e incapacidade de dar conta do total. Mesmo quando comparado a outros escritos do eu, o diário avulta como parcial e fragmentário, enquanto a autobiografia canônica, por exemplo, busca dar conta da totalidade de uma existência, o diário pode, no máximo, apresentar frações ordenadas no tempo, sem que sua preocupação central seja inserir, com base em alguma lógica, esses retalhos no tecido da existência. Adorno prossegue falando como o ensaio pode ser capaz de, a partir do particular, estar em relação com o que é coletivo:

(...) o ensaio confere à experiência tanta substância quanto a teoria tradicional às meras categorias — é uma relação com toda a história; a experiência meramente individual, que a consciência toma como ponto de partida por sua proximidade, é ela mesma já mediada pela experiência mais abrangente da humanidade histórica; (...) (ADORNO, 2003, p. 26)

A experiência individual representa, na dinâmica do ensaio, uma expressão de uma realidade maior, de um todo, mas Adorno acrescenta que “O ensaio, porém, não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório.” (ADORNO, 2003, p. 27). A ideia, desse modo, é que o particular, a experiência individual e limitada, não serve apenas para que a partir dele se depreenda o que seria universal, ao contrário, o ensaio valoriza, celebra e conserva o efêmero, por seu valor intrínseco. Essa constatação é importantíssima quando pensada no contexto do paralelo que venho delineando até aqui, uma vez que esse é o mesmo processo que permite que o diário passe a ser objeto de estudo por si mesmo e reconhecido como obra literária em potencial, não porque ele sirva para ler o eterno, mas porque ele eterniza a experiência transitória. O autor complementa: “O ensaio deve permitir que a totalidade resplandeça em um traço parcial, escolhido ou encontrado, sem que a presença dessa totalidade tenha de ser afirmada.” (ADORNO, 2003, p. 35). Depreende-se, portanto, que não há, no ensaio, a obrigatoriedade de explicitar o que de global existe nos fragmentos singulares que o ensaio coloca em cena. Outro elemento do ensaio é apresentada mais adiante: “A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso.” (ADORNO, 2003, p. 35). Mais uma vez evoco os pontos de contato entre os dois gêneros, pois, como coloca Lejeune em texto a que me referi anteriormente, o diário é uma forma de escrita que cede lugar à irregularidade, à falta de coerência ou pertinência aparentes e ao implícito (LEJEUNE, 2007, p. 8-9), elementos que é possível associar, sem grande dificuldade, à

descontinuidade da escrita ensaística, que não se subordina a normas triviais, como a necessidade de anunciar claramente um tema e desenvolvê-lo metodicamente. Por fim, Adorno reafirma a natureza crítica da escrita ensaística: “O ensaio continua sendo o que foi desde o início, a forma crítica *par excellence*, mais precisamente, enquanto crítica imanente de configurações espirituais e confrontação daquilo que elas são com o seu conceito, o ensaio é crítica da ideologia.” (ADORNO, 2003, p. 38). Creio que nesse ponto, para evidenciar as similaridades, caiba lembrar o que Mathieu Sergier e Sonja Vanderlinden dizem sobre o papel subversivo desempenhado pelo diário, sobre sua capacidade de desestruturar discursos de poder estabelecido, algo bastante próximo, a meu ver, da crítica ideológica que encontra, no ensaio, sua forma mais constante e contundente. Ambas as escritas, a ensaística e a diarística, se caracterizam como textos de enfrentamento, ao mesmo tempo livres e empregando uma série de estratégias textuais e extratextuais – como o fragmento, a descontinuidade, o implícito, a alusividade, o particular em detrimento do universal e o espírito antiacadêmico – que as aproximam.

Todavia, a associação entre os dois gêneros, mesmo que frequente, não é tão simples e pacífica, especialmente quando se considera não apenas o diário, mas as escritas de si como um todo. É sobre esse assunto que versa o artigo de Vincent Ferré, *Frontières de l’essai et de l’autobiographie* [Fronteiras do ensaio e da autobiografia], em que o autor demarca algumas limitações possíveis para se aproximar escritas de si, em especial a autobiografia, e ensaio, mas às quais farei algumas observações por não acreditar que possam se estender do mesmo modo à prática diarística. Para Ferré, “estabelecer um diálogo entre ensaio e autobiografia parece legítimo, de tal modo os dois gêneros são frequentemente associados.”<sup>64</sup> (FERRÉ, 2007, p. 43, tradução minha). O autor evoca, por exemplo, o modo como as autobiografias são muitas vezes classificadas em meio aos “ensaios”, do que seria testemunha a “tipologia *naïf*” de Dominique Combe, que divide os textos em categorias claramente delineadas, como ficção narrativa, poesia, teatro e uma última categoria, mais fluida, o ensaio. Entre os ensaios, Combe agrupa discursos filosóficos ou teóricos, autobiografias, memórias, diários, cadernos de notas, correspondências, relatórios, narrativas de viagem, etc (FERRÉ, 2007, p. 43). Ferré, contudo, escolhe se deter exatamente sobre os pontos que servem de obstáculo à aproximação dos dois gêneros: “(...) a questão dos objetos, a natureza das instâncias autobiográfica e ensaística (elas

---

<sup>64</sup> No original: “Établir un dialogue entre essai et autobiographie paraît légitime, tant les deux genres sont fréquemment associés.”

opõem-se em sua relação com a ficção?), os modos (narrativo ou discursivo)...”<sup>65</sup> (FERRÉ, 2007, p. 43, tradução minha). Passo, inicialmente, a tratar da questão dos objetos, quais seriam os temas da autobiografia e quais seriam os do ensaio? O próprio Vincent Ferré dá uma ideia:

(...) a autobiografia conta uma vida, o ensaio fala de objetos do mundo; o ensaio enfatiza as experiências intelectuais em sua pluralidade muito mais do que o falar sobre si: à diversidade de objetos se oporia uma certa unidade do objeto da autobiografia.<sup>66</sup> (FERRÉ, 2007, p. 43-44, tradução minha).

A princípio já é possível perceber que o autor se refere à autobiografia canônica, que narra uma vida e em que o autor fala praticamente apenas sobre si, daí a unidade temática, ao passo que o ensaio falaria de temas mais variados e, sobretudo, sobre a vida intelectual. Talvez porque trabalhe com o diário de escritor, não sou capaz de ver nesse gênero os mesmos empecilhos que impediriam a associação entre ensaio e autobiografia, afinal, o diário, ainda que coloque em cena a vida daquele que o mantém, raramente se limita somente a isso. Um diário de escritor, por exemplo, vai dedicar boa parte de suas páginas, como já falei no início desse capítulo, a falar de leituras, de projetos e, o que me parece ainda mais próximo da prática ensaística, a rascunhar outras obras literárias. Quanto ao obstáculo seguinte, Ferré refere-se à suposta diferença entre o “eu” ensaístico e o “eu” autobiográfico, pois o primeiro seria percebido normalmente como ficcional e o segundo como referencial (FERRÉ, 2007, p. 45). A isso é o próprio autor que responde, lembrando que a visão de que o ensaísta criaria uma persona ficcional trata-se, na verdade, de um lugar-comum, advindo da má-interpretação da presença de literariedade no texto como uma dimensão ficcional, e diz ainda: “Retenhamos a ideia de que desconfiar da identificação entre o eu e o ensaísta não deve conduzir a fazer dele uma figura inventada, nem, por derivação, fazer do ensaio um texto ficcional, o que lhe distinguiria radicalmente da autobiografia.”<sup>67</sup> (FERRÉ, 2007, p. 45, tradução minha). Desse modo, não é somente porque não há um reconhecimento claro e explícito da identidade entre o autor do ensaio e o “eu” da escrita, que isso implicaria em retirar a subjetividade e o fator autobiográfico da escrita ensaística. Sobre isso o autor vai afirmar que “(...) todo ensaio contém uma dimensão

<sup>65</sup> No original: “(...) la question des objets, la nature des instances autobiographique et essayistique (s’opposent-elles dans leur rapport à la fiction?), les modes (narratif ou discursif)...”.

<sup>66</sup> No original: “(...) l’autobiographie raconte une vie, l’essai parle d’objets du monde; l’essai met l’accent sur les expériences intellectuelles dans leur pluralité plutôt que sur le fait de se dire soi : à la diversité des objets s’opposerait une certaine unité de l’objet de l’autobiographie.”.

<sup>67</sup> No original: “Retenons l’idée que se méfier de l’identification entre le je et l’essayiste ne doit pas conduire à faire de celui-là une figure inventée ni, par dérivation, de l’essai un texte fictionnel, ce qui le distinguerait radicalement de l’autobiographie.”.

autobiográfica além da simples tonalidade subjetiva.”<sup>68</sup> (FERRÉ, 2007, p. 46, tradução minha). Para terminar, Ferré fala que o ensaio se caracterizaria pelo modo discursivo e a autobiografia pelo modo narrativo, e também que “(...) o ensaio se caracteriza por uma ausência de narratividade e de retrospectão (...)”<sup>69</sup> (FERRÉ, 2007, p. 44, tradução minha). O autor toca, assim, na questão do modo de escrita e, indiretamente, na relação com o tempo. A partir disso, considero que, se a autobiografia é narrativa e seu aspecto é retrospectivo, o diário pode sê-lo – pode servir a rememorar fatos do passado, tecer memórias de outros tempos –, mas não obrigatoriamente, e a análise da prática mostra bem que o diário é, além de fragmentário, predominantemente discursivo, como o ensaio. Diário e ensaio podem se prestar ao mesmo tipo de funções, afinal ambos podem falar sobre “objetos do mundo” e, mesmo que no diário possa surgir a narração retrospectiva de episódios da vida do diarista, o tempo da entrada é, normalmente, limitado pelas últimas 24 horas. Vincent Ferré, após analisar as relações entre autobiografia e ensaio, e ainda os obstáculos a elas, constata que esses empecilhos vão desaparecer, no caso da diversidade aparente de objetos ou no caso da relação entre o ficcional e o referencial, ou que são discutíveis, no caso da narratividade (FERRÉ, 2007, p. 47). No caso do paralelo que aqui tento estabelecer, entre o ensaio e o diário, especialmente o diário de escritor, minha ideia é de que a proximidade existente seja muito maior e mais patente que aquela que se verifica com a autobiografia.

Qual a importância da valorização do rascunhal e do fragmentário? E mais: qual a importância do parentesco entre diário e ensaio? Imagino que ambas as questões que destaquei nessa seção de meu texto são fundamentais por dizerem respeito à valorização da estética do diário, de um lado instituído como instrumento possível e legítimo de estudo, de outro tendo seu valor assegurado também por sua proximidade com um gênero de escrita que, no decorrer do século XX, tornou-se amplamente reconhecido e praticado. Essa situação vai influir no caso dos diaristas que estudo, todos eles escritores, para quem a escrita do diário parece ter tido uma importância ensaística, no sentido do ensaio como texto de prestígio, usado para refletir sobre literatura e, ao mesmo tempo, para fazer literatura. E, assim, os diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus vão desempenhar, em meio a seus outros escritos, a função de prática próxima ao ensaio literário, o que ajuda a compreender a forma como lidaram e como incorporaram a prática em suas obras literárias. A seguir passo a refletir sobre como esses diários encenam textualmente o papel de escritor e a vida literária.

---

<sup>68</sup> No original: “(...) tout essai contient une dimension autobiographique au-delà de la simple tonalité subjective.”

<sup>69</sup> No original: “(...) l’essai se caractérisant par une absence de narrativité et de rétrospection (...)”.

### 3 – O diário e a imagem do intelectual

#### 3.1 – A cena da escrita

A partir de uma discussão sobre o diário de escritor, sua definição e sua história, e sobre a mudança estética que permitiu sua valorização como texto de prestígio a que inúmeros autores puderam recorrer como aliado de suas obras, e mesmo como parte delas, imagino que seja interessante ver o modo como, de fato, os diaristas se representam como escritores e, mais importante ainda, como vão representar a escrita do próprio diário e de seus outros textos, o que leva a uma inclusão do texto diarístico dentro do espectro da literatura.

Leonor Arfuch, em *Vidas de escritores*, um dos capítulos de seu livro *O espaço biográfico*, dedica-se a um estudo sobre as entrevistas de escritores, “(...) aqueles que trabalham com palavras, que podem inventar vidas – e obras –, e aos quais, paradoxalmente, se solicita o suplemento de outra voz.” (ARFUCH, 2010, p. 209). Diante de uma premência social por produzir essa “outra voz” do autor, advinda da valorização, entre o fim do século XIX e o início do século XX, da intimidade dos grandes escritores, processo sobre o qual falei anteriormente, a entrevista se destaca e se institui como um dos principais canais de produção de imagens do escritor e de suas obras. Dentre essas representações, Arfuch chama a atenção para dois momentos recorrentes nessa prática cultural: a cena da escrita e a cena da leitura. Creio que seja possível estender a fala da autora a outras formas de expressão do “eu”, inclusive ao diário e, assim, tratarei, primeiramente, da cena da escrita e de seus possíveis desdobramentos.

Segundo Arfuch, na entrevista entram em confronto duas visões do processo criativo, uma, herdeira do romantismo, girando em torno da ideia de genialidade e inspiração, a outra, desenvolvida mais tarde, ligada ao trabalho árduo e contínuo (ARFUCH, 2010, p. 219), essas duas visões vão se encontrar em torno de um tópico recorrente:

Justamente, a entrevista faz disso uma especialidade, na medida em que traz as duas imagens à cena: o vislumbre da inspiração, da iluminação súbita e casual, mas, acima de tudo, a rotina do trabalhador. A “cena da escrita”, um motivo típico, condensará ambos os registros numa obsessiva descrição, física, topográfica, “topoanímica”: o como, o onde (o recinto, a luz, o momento do dia), o hábito, o gesto do artífice, os modos do corpo, os usos fetichistas, o estado de ânimo, a angústia da inspiração... (ARFUCH, 2010, p. 220)

Dessa maneira, a cena da escrita se comporia através da obstinação demonstrada pelos autores em construir e expressarem textualmente uma dimensão material da produção literária, traduzida na descrição do ambiente em que escrevem, as circunstâncias, os instrumentos que

utilizam, enfim, é como se criassem em seus textos o atelier de artista em que os leitores se acostumaram a desejar poder entrar, é o fetiche por conhecer uma dimensão privada dos produtores de grandes obras, das grandes mentes da humanidade. Os diários de Cardoso, Ayala e Laus não vão se furtar a essa prática, vão tematizar reiteradamente a representação de si como escritores. A diferença será que, enquanto a entrevista vai indagar o autor já publicado, lido e laureado, o diário vai mostrar a cena de escrita e a formação de um escritor ainda em processo, lidando algumas vezes com as questões mais básicas em torno da escrita, como ter um local adequado no qual produzir as obras que planejam.

É o que encontro, por exemplo, numa entrada de 18 de setembro de 1956 do diário de Lúcio Cardoso. Trabalhando a contragosto na redação de um jornal cujas posições políticas o incomodam, o diarista vai viver a cena da escrita como uma falta, sentindo-se sem lugar onde possa escrever:

A dificuldade de manter uma atitude definitiva em relação a este *Diário*, não pela minha vontade, que existe e, em relação ao meu trabalho[,] até me faz perder o sono, deixando-me acordado à noite – mas pelas circunstâncias que me cercam. É difícil dizer, mas ainda e mais difícil acreditar: trata-se puramente de uma questão material, de conforto. Não tenho neste momento, no meu quarto, uma mesa onde possa trabalhar. Isto, somente isto – porque, quanto a disposição, penso jamais ter tido melhores durante toda a minha vida. (CARDOSO, 2012, p. 417-418, 18 set. 1956)

O diário é considerado, por Cardoso, participante de um projeto de dar continuidade à produção de sua obra, mas o que o afasta da escrita não é a energia de prosseguir, que ele diz ter, mas uma questão aparentemente banal: na casa que divide com a irmã e com convidados ocasionais – entre eles Walmir Ayala – falta-lhe o mais básico a um escritor, uma mesa sobre a qual escrever. A isso segue-se uma reafirmação de seu estado de espírito, que de acordo com ele, é o mais adequado à tarefa de que já dispôs em sua vida. Por outro lado, mesmo correndo o risco de psicologizar seu relato, pode-se pensar também que, nessa queixa pela falta de condições ideais de escrita, estaria uma tentativa de compensar a aparente inatividade, a dificuldade em reger seu trabalho intelectual, o que, como tematizarei adiante, será uma verdadeira fixação dos diários de escritor que abordo. De todo modo, a sensação de não ter o local adequado para dar prosseguimento à escrita parece permanecer e, mais de um ano depois, em 30 de setembro de 1957, Lúcio Cardoso volta ao assunto:

Sinto avolumar-se em mim a necessidade de repouso – não do descanso por fadiga, mas do rompimento com as tarefas materiais que sempre compuseram meu modo de existir, e que sempre prejudicaram tanto o meu trabalho, pelo menos ao único que importa. No momento, nada

mais desejo senão escrever, e é curioso que um dos característicos da idade são as exigências quanto as condições em que escrever se processa: não posso mais fazê-lo como o tenho feito até aqui, aos empurrões, em qualquer lugar – necessito calma e um certo repouso de espirito que, penso eu, melhora a qualidade do que componho. O próprio estilo se ressent, e percebo que elaboro de um fluxo mais continuo, mais ritmado e mais constante. / \* \* \* / Escrever: com as portas e janelas fechadas, e uma pequena luz de abajur acesa, mesmo seja manhã, e o sol brilhe lá fora. / \* \* \* / Trabalho: *O menino e o mal*. (CARDOSO, 2012, p. 431, 30 set. 1957)

O único trabalho que importa – a literatura – se vê novamente ameaçado por “tarefas materiais”, isto é, pela obrigação de ganhar a vida com um emprego que não deixa tempo livre para criar. O próprio aperfeiçoamento da escrita se vê condicionado a possuir um espaço em que se possa ter calma, ao que Cardoso propõe uma situação ideal: o isolamento de uma casa sem comunicação com o mundo, desligada de tal modo do exterior que o tempo deixaria de importar. O ideal desse lugar de paz parece funcionar de algum modo como propulsor da escrita, pois logo em seguida, ainda na mesma entrada, o diarista registra o avanço de seu trabalho, citando o título sobre o qual se debruça naquele momento.

Walmir Ayala, por sua vez, vai representar a cena em termos mais clássicos, bastante de acordo com a definição de Arfuch:

Meu quarto é um pequeno reino. Minhas riquezas: uma sereia de sermalite, duas máscaras de Julya, um cavalo de gesso, minha máquina[,] alguns retratos na prateleira (Maria Callas, Carmen Miranda, Julya, Lúcio Cardoso, James Dean, Francisco Bittencourt) a letra de J. num envelope, meus rabiscos... (AYALA, 1962, p. 64, 18 jul. 1958)

Nesse pequeno trecho estão presentes inúmeros elementos de muita significação no contexto da obra de Ayala, sua descrição do ambiente em que escreve é a de um verdadeiro santuário, em que o diarista dispõe cuidadosamente seus pequenos ídolos. Em primeiro lugar aparece a estátua em concreto de uma sereia, feita por Julia van Rogger, artista plástica belga radicada no Brasil (Cf. AYALA, 1962, p. 40), e tema recorrente em sua poesia, especialmente em seu livro *Sirenas*, incluído em *O edifício e o verbo*, de 1961 (Cf. AYALA, 1972, p. 67-77). A seguir, duas máscaras feitas igualmente por Julya van Rogger, com quem Ayala dividia, naquele momento, o apartamento. O cavalo de gesso ao qual o diarista vai se referir em inúmeras entradas, como em 23 de fevereiro de 1959: “Os objetos passam para a poesia e ficam com uma prova física de emoção. Não me imagino separado da Sereia Azul, nem do cavalo de gesso.” (AYALA, 1963, p. 20). A máquina de escrever, elemento central da vida de um escritor que almeja ser publicado, à qual ele também dedicaria mais tarde um poema, *Precauções para com*

*a máquina de escrever* (Cf. AYALA, 1972, p. 103-104). As fotografias têm especial interesse, pois formam um conjunto de relações literárias e de afeto, com algumas figuras ocupando ambas as posições. É interessante notar que alguns dos personagens das fotos foram, e são ainda, ícones de forte identificação homoerótica, como a cantora de ópera Maria Callas, a cantora Carmen Miranda e o ator James Dean. Ao lado deles, os amigos Julya e Lúcio são influências artísticas e relações pessoais, que aparecem frequentemente nas entradas do diário como seus interlocutores mais assíduos para assuntos de arte e da vida. Francisco Bittencourt completa o quadro, tendo sido poeta e um dos principais nomes da crítica de arte brasileira do século XX, aparentemente estava entre as relações do autor (Cf. AYALA, 1962, p. 53). Ainda, a caligrafia de alguém identificado apenas pela letra “J” num envelope – seria Julya novamente ou alguma relação amorosa ocultada por trás da inicial, como ocorre tantas vezes ao longo do diário? E, ao final, seus “rabiscos”, pelo que se pode compreender seus manuscritos e datiloscritos, os gérmenes de sua obra, em produção naquele mesmo local. O significado de todos esses elementos é que Walmir Ayala representa a si como um escritor constituído, vivendo plenamente uma vida dedicada às letras. A seu reino não vão faltar os elementos mais frequentes da representação da cena da escrita: as imagens de inspiração e objetos-fetichê, as influências icônicas, artísticas e pessoais e os próprios textos em estado embrionário.

Militar marcado pela contingência das mudanças frequentes, Harry Laus, em seu diário, representa a vivência de sua experiência com a escrita dividida entre o ambiente ideal deixado para trás – seu apartamento no Rio de Janeiro – e a necessidade de reconstruir um novo ambiente propício à criação a cada nova cidade para onde é designado. Quando está lotado em Corumbá, experiência a que denomina “provação” é que o desejo de ter onde escrever se intensifica:

De manhã, vieram soldados fazer limpeza; de tarde, mudança e arrumação. Finalmente hoje, 12 de março, chegou a mala despachada por avião a 22 de fevereiro. Comprei guarda-roupa, cama, cadeira, cesto de papéis e, com a mesinha feita pelo cabo-carpinteiro do quartel, estou satisfatoriamente instalado. Pormenor luxuoso: tapete quadriculado de pelo de carneiro, ao pé da cama, comprado na Feira Boliviana. (LAUS, 2005, p. 379, 12 mar. 1958)

Aparentemente, uma das primeiras ordens dadas pelo Harry Laus oficial do exército refere-se às suas instalações pessoais. A chegada de sua mala significa, muito provavelmente, que chegaram seus livros, manuscritos, objetos pessoais, etc. Laus compra móveis para seu quarto e parece dedicar especial atenção à sua mesa, que manda fazer sob encomenda. Em meio à precariedade das instalações em Corumbá – o que vai ser um dos grandes temas dessa fase de

seus diários –, o autor se diz satisfeito, dispõe de um local onde dar continuidade a seu grande projeto de tornar-se escritor. Contudo, alguns dias depois, Laus escreve uma entrada bastante nostálgica, em que suas chaves serão uma metáfora das coisas que deixou para trás e que ainda não pôde realizar. O trecho é longo, mas creio que valha a citação:

Encontrei, no meu quarto, um chaveiro. Argola niquelada e três chaves chamadas Kent, Stol e Iman. Desconhecidas à primeira vista, concretizaram logo uma porta, uma gaveta e a mala de couro. / Kent significava abrir o apartamento 1003 da rua Barata Ribeiro. Livros, discos, meus quadros, um resistente pé de antúrios que jamais floresceu. Aí eu me reunia com amigos e conhecidos em longas noites, aos sábados, para conversar e beber. / Stol é um pequeno birô de quatro gavetas. A chave descobre na gaveta maior um vidro cheio de tinta, uma dúzia de lápis de cor, três livros manuscritos: diário sem importância, que atesta trabalho de pesquisa literária. / A chave da mala está enferrujada. Passo Fundo, Porto Alegre, Realengo, Rezende, Natal, Recife, Caxias do Sul, outra vez Porto Alegre, Juiz de Fora, Rio, Belém, Macapá, Rio, Corumbá – como Iman tem trabalhado! É raquítica e tem a silhueta de fortaleza com duas seteiras. Não há de ter sido a mesma que percorreu todo o itinerário desde meus onze anos, quando saí de Tijucas para o Rio Grande do Sul. Mas, neste momento, configurou as diversas etapas num bloco maciço de recordações. / Mostraram-se hoje, de repente, saltando da gaveta para o chão. Tão pequeninas, como podem conter tantas lembranças? (LAUS, 2005, p. 398, 28 mar. 1958)

Cada uma das chaves, chamadas pelo nome de suas marcas, vai representar uma porção da vida que Laus deixou para trás ao ir para o Mato Grosso do Sul. Primeiramente a chave do apartamento, lugar de cultura (quadros, discos e livros) e de sociabilidade (amigos e conhecidos, conversa e bebida). Dentro desse apartamento, uma segunda chave abre o móvel em que Laus escrevia, com seus instrumentos (tinta, lápis), seus manuscritos e, colocado à parte deles, seu diário, que representa seu “trabalho de pesquisa literária”, isto é, sua preparação para a escrita. A terceira chave abre sua mala, é certo que ela não fica para trás, certamente está com ele em Corumbá, contudo viu, ao seu lado, passarem mais de uma dúzia de cidades, viu ficar para trás a situação ideal de trabalho: o apartamento e a mesa. A chave da mala vai representar, assim, esse eterno recomeço a que o diarista está sujeito e que, segundo ele, será um constante obstáculo à realização de sua escrita.

A meu ver, todas essas cenas de escrita evocadas pelos três diaristas têm em comum mostrarem uma forte relação com a literatura, ou, ainda melhor, um desejo profundo de se integrarem a ela, produzindo algo significativo. Cardoso, Ayala e Laus representam-se como escritores, e o fazem guiados por uma crença de que escrever trata-se de uma prioridade em suas vidas, é o assunto mais importante com o qual vão gastar suas energias, regando-se,

controlando-se e tentando modificar o mundo às suas voltas para atender a essa aspiração. Como creio que os trechos que escolhi anteriormente deixam entrever, a noção de trabalho desempenha, no contexto, um papel preponderante pois, recuperando a divisão entre trabalho e inspiração descrita por Leonor Arfuch, e que citei anteriormente, a rotina do trabalhador vai dominar a constituição da cena de escrita.

### 3.2 – O escritor como um trabalhador: a criação literária

O diário permite ao escritor – talvez o tipo de diarista mais claramente propenso desde o início a publicar – mostrar como avançou e como avança seu pensamento e sua técnica, mostrar seu processo e seu atelier, ou ao menos ter a sensação de que o faz. Permite, também, num plano mais prático, ordenar o próprio trabalho, inscrevê-lo numa linha do tempo que permite avaliar sua “produtividade”, como em qualquer outra atividade burguesa/capitalista. O processo de mercantilização da figura do escritor e de tudo a ele relacionado, delineado por Jean-Louis Cabanès e exposto anteriormente, vai tornar a produção literária sujeita a dinâmicas muito semelhantes às de outras produções. O controle do tempo, por exemplo, conceito tão importante na vida burguesa, vai ser igualmente uma questão para os escritores/diaristas. Mathieu Sergier e Myriam Watthee-Delmotte, em *Le journal d'écrivain, un énoncé de la survivance* [O diário de escritor, um enunciado da sobrevivência], tratam sobre a relação entre o diário e o tempo:

Na escrita diarística, que se confronta com essa dificuldade primeira da humanidade que é o tempo devorador, o sistema de datação que constitui o lugar mesmo do reconhecimento genérico não pertence somente à ordem do código, uma vez que, diferentemente do registro, por exemplo, ele envolve afetos e valores. O leitor se encontra, de fato, convidado a entrar na intimidade do escritor, tanto na densidade do dia-a-dia do que ele relata na duração de sua experiência vivida quanto no desenvolvimento de sua experiência escritural.<sup>70</sup> (SERGIER; WATTHEE-DELMOTTE, 2013, p. 10, tradução minha)

O diário toca, desse modo, numa questão fundamental para a humanidade: a gestão do tempo, essa variável impiedosa à qual não há como fugir. Os autores vão dizer que, se a indicação da data a cada entrada seria a grande diferença do diário em relação a outros gêneros, ela vai

---

<sup>70</sup> No original: “Dans l’écriture diariste, qui s’affronte à cette difficulté première de l’humanité qu’est le temps dévoreur, le système de datation qui constitue le lieu même de la reconnaissance générique n’est pas seulement de l’ordre du code, dès lors que, à la différence du registre par exemple, il engage des affects et des valeurs. Le lecteur se trouve en effet convié à entrer dans l’intimité du scripteur, tant dans l’épaisseur au jour le jour de ce qu’il relate dans la durée de son expérience vécue que dans le développement de son expérience scriptuaire.”

marcar, além disso, afetos e valores, ou seja, o acompanhamento dia a dia dá ao leitor a impressão de proximidade tanto da vida quanto da elaboração da obra de seu autor admirado.

É interessante notar como a fixação por regradar o trabalho e lutar contra o tempo se manifesta constantemente nos diários de Cardoso, Ayala e Laus. Lúcio Cardoso, por exemplo, faz de seu diário um longo e incessante desfilado de tentativas de dominar seu tempo e sua disposição e canalizá-los para o trabalho intelectual. Algumas vezes esse esforço, vindo após um período de improdutividade, assume as dimensões de um desejo de evasão:

Não são os acontecimentos que fazem um diário, mas a ausência deles. Nada pude escrever durante esses dois dias, devido ao atropelo dos fatos, mas quero fixar aqui o meu cansaço cada vez maior de tudo o que hoje compõe a maioria dos elementos de minha vida. Penso em retirar-me para um sítio ou uma fazenda, longe de literatos, atores, empresários, diretores de jornais e revistas e, em geral, toda essa gente que gasta os dias elaborando planos às mesas de cafés. (CARDOSO, 2012, p. 244, 10 maio 1950)

A cena é, em si, bastante semelhante àquela outra que destaquei há pouco, em que, cansado de sua rotina, o diarista propõe uma situação de escrita ideal. O trecho que cito, contudo, é anterior ao primeiro e aqui vem acompanhado de uma breve reflexão sobre o diário. A escrita diarística aparece como um terreno de desenvolvimento de ideias em lugar de mero repositório de ações praticadas, só a calma de não estar envolvido em muitas atividades permitiria a concentração necessária a se dedicar à escrita literária, aparentemente levada a efeito também no diário. Desse modo, Cardoso propõe se afastar de todas as coisas que considera superficiais no meio literário e cultural para poder trabalhar naquilo que lhe parece essencial, uma escrita que não se deixa eclipsar por hábitos prosaicos. E, nesse momento, criar uma rotina de escrita parece possível apenas evadindo-se completamente da vida que se vive. A sensação de fracasso também o persegue, por vezes, completada pela dúvida em relação à eficácia de qualquer esforço de sua parte:

Necessidade de organizar a vida, de trabalhar de modo mais ritmado. Se até hoje nada consegui, será possível obter um resultado algum dia? / Ao mesmo tempo acho inúteis tentativas desta natureza. É que o resultado não importa. Enquanto vivemos, realizamos perpétuas tentativas que nos esboçam o caráter e definem nossa liberdade. Que Deus me livre de um resultado qualquer, pois são os meus fracassos que me alimentam para novas investidas. (CARDOSO, 2012, p. 265-266, 01 jun. 1950)

Mais uma vez faz-se presente o desejo de governar o próprio cotidiano e, com isso, produzir resultados, escrever. Na sucessão de múltiplas soluções para o problema de regradar o trabalho, dessa vez a resposta viria do conformismo, da compreensão de que seria o fracasso seu alimento

criativo. Alguns dias depois, Lúcio Cardoso volta a se questionar sobre o que em seu cotidiano serviria à constituição de um diário:

Pobres de leitura, de trabalho, de sentimentos, de tudo, esses dias não me oferecem nada que possa recolher ou guardar como testemunho da minha vida. São dos que não servem para um “diário”, pois nem tudo deve sobreviver, e muito do que vivemos pertence necessariamente ao passado, já é passado antes de ter acontecido. Só vale o instante que dá nascimento a uma ideia, a um sentimento, a uma sensação, a qualquer coisa que exprima melhor e dê mais luz à nossa personalidade – não essa colheita de ramos áridos, de ervas daninhas, que é a única vegetação dessas regiões caladas onde se erguem os nossos limites. (CARDOSO, 2012, p. 284, 25 jun. 1950)

O diarista vai registrar que a pobreza de seu cotidiano, mais especificamente de sua vida cultural, torna impossível a escrita diarística, pois, e aí pode-se ter uma ideia do lugar em que Cardoso situa o diário dentro de sua escrita, só teria importância representar o momento criativo, que servisse a mostrar seus avanços de leitura ou trabalho. A “minha vida” a que ele se refere é concebida, antes de qualquer outra coisa, como a vida intelectual, a vida literária, à qual o diário serve de apoio, recolhendo e conservando elementos da constituição de uma “personalidade”, pelo que acredito que se possa compreender também um conceito social da palavra, no sentido da personalidade que alguém assume ou projeta publicamente, nesse caso a de um escritor. Semanas depois, Cardoso faz mais um exame de sua escrita:

Há exatamente um ano, iniciava eu este *Diário*. Através de tantas lacunas e tropeços, de tantas ausências e esquecimentos, vem sendo ele, na verdade, o único itinerário válido da minha vida. Não sei qual é a força que comanda a necessidade das coisas, mas sinto-me percorrido por tendências e opiniões tão contraditórias, que o esforço para fixar-me é a origem do nascimento destes cadernos. (CARDOSO, 2012, p. 293, 14 ago. 1950)

É interessante a consideração de que seria a escrita diarística o único itinerário válido de sua vida, talvez porque, em meio à instabilidade que Cardoso alega, seja o escrito o único meio possível de fugir às suas “tendências e opiniões tão contraditórias” e criar um ambiente de resistência ao autoconhecimento. Ainda na mesma entrada ele acrescenta: “Eu me investigo, enquanto as mangueiras recém-floridas expõem um cheiro novo e intensamente vegetal. Sou diferente do que era há um ano atrás?” (CARDOSO, 2012, p. 293, 14 ago. 1950). O diário seria, dessa forma, um espaço privilegiado de conhecimento de si, permitindo comparar o que se era quando se começou a escrever e o que se é no presente. Contudo, o mais significativo está por vir, ainda na mesma entrada:

Projetos de trabalho, é claro. Mas apenas projetos. Não desisto contudo de começar o longo romance que imagino, a história de uma cidade talvez, com suas ruas, suas casas, seus tipos raros acautelados à sombra de antigas janelas coloniais... (CARDOSO, 2012, p. 293-294, 14 ago. 1950)

Todo esse processo de reflexão sobre si caminha sempre ao lado de uma tentativa de fixar um caráter, uma personalidade, com a finalidade última de fazer disso uma força para o trabalho. Um projeto em especial se anuncia após esse longo período de ponderação, a escrita de um romance, aqui esboçado em algumas imagens que correspondem, eu suponho, a *O viajante*, texto cujo processo de escrita vai dominar o diário de Lúcio Cardoso a partir desse momento. No início de 1951, o projeto de um romance começa a ganhar corpo, mas ainda é a luta contra a inatividade e contra o tempo a tônica da escrita:

Lamento o tempo que desperdiço ou que não encontro para escrever *O viajante*. O livro está de tal modo maduro, tão presentes sinto seus personagens e o frêmito que lhes dá vida, que às vezes vou pela rua e sinto que não sou uma só pessoa, mas um acúmulo, que alguém me acompanha, sardônico e vil, repetindo gestos que agora são duplos, embaralhando minhas frases, com uma ou outra palavra que não pertence à realidade, mas ao entrecho que me obseda. (CARDOSO, 2012, p. 331, 25 jan. 1951)

O tempo aparece como uma questão a ser resolvida, regrada, controlada, é o único empecilho para concretizar uma obra que, de acordo com seu autor, vai tão avançada e amadurecida que toma o comando de suas ações. Na mesma entrada, o diarista acrescenta: “Dia de calor e de inutilidade. Estendido, sem coragem para tomar o lápis, deixo desfilarem em meu pensamento, uma vez mais, os personagens de *O viajante*.” (CARDOSO, 2012, p. 331, 25 jan. 1951). Pode-se ver que, se o romance continua a se elaborar intimamente, há ainda uma pequena luta para colocá-lo por escrito, ou seja, há dificuldade em submeter o processo criativo a uma regra, a um processo regular. Ainda nessa entrada, Cardoso completa: “O problema da subsistência é aflitivo e primário, enquanto as horas escorrem numa insuportável lentidão. E no entanto: mais firme do que nunca nos meus propósitos de ordem e de trabalho.” (CARDOSO, 2012, p. 331, 25 jan. 1951). A vida prática, seja ela representada pelo calor ou pela obrigação de ganhar o próprio sustento com atividades que não sejam a escrita literária, é recorrentemente evocada como um empecilho para dar prosseguimento a seus projetos, ao mesmo tempo, o diarista repete seus propósitos de trabalho e organização como um mantra, entoado infinitamente, até quem sabe tornar-se sua realidade. A entrada seguinte, de setembro de 1951, resume bastante bem todas as questões que vão se colocar diante do autor preocupado em ajustar sua relação com a escrita:

De novo me sinto penetrar no mesmo ciclo de preocupações: dinheiro, dívidas, falta de repouso para escrever o que pretendo. As horas se sucedem mornas e difíceis. E como tantas vezes, acordo com a sensação do tempo passando e de estar desperdiçando momentos essenciais. Em dez anos, conseguirei levantar todos os romances com que sonho? Mas onde, com que elementos materiais de tranquilidade, como resolver o meu problema? (CARDOSO, 2012, p. 372, 04 set. 1951)

É interessante notar que o próprio diarista percebe os fatores que supostamente o distanciariam da realização de sua obra literária como cíclicos, o que faz bastante sentido, pois vão aparecer em todas as épocas de escrita de seu diário. O desafio de ter dinheiro para viver e pagar suas dívidas, resolvido pelo trabalho em empregos que lhe roubam a calma que repetidamente reclama para sua escrita, o tempo que passa sem que seja aproveitado para o que julga útil, tudo isso Lúcio Cardoso tenta compensar visualizando os dez anos seguintes e os projetos de criação que pretende executar até o fim desse prazo. Ao mesmo tempo, porém, retorna a visão de que a vida cotidiana se opõe à solução imaginada. Próximo ao fim do ano, o projeto de *O viajante* ainda encontra-se em gestação, mesmo que reformulado:

Recomeço de novo, num plano completamente diferente, *O viajante*. O difícil é vencer a minha indolência – tudo estaria perfeito se pudesse apenas imaginar os romances sem escrevê-los. Não há descoberta quando me lanço ao trabalho material – a visão já é completa – e vem daí, certamente, a monotonia do empreendimento e minha dificuldade em levá-lo a termo. (CARDOSO, 2012, p. 382, 01 out. 1951)

E, novamente, o que impede a continuidade e finalização é, de acordo com o diarista, sua falta de atividade, a dificuldade de passar da elaboração mental à materialização da escrita. Alguns anos depois, numa das raras entradas de 1955, Lúcio Cardoso se diz perseguido por um sentimento de nada ter realizado:

Rolo na cama, sem sono, levanto-me, abro a janela – o mar no escuro. Persegue-me o sentimento de uma obra que não foi feita. Quando enfim serei inteiramente eu mesmo, a ponto de preferir meu trabalho às minhas inclinações? Meu delírio não me impede de viver, mas o que eu vivo me sufoca... E me perco sonhando um ser de equilíbrio e de sabedoria. (CARDOSO, 2012, p. 415, 13 nov. 1955)

O trabalho está do lado oposto de suas “inclinações”, isto é, de suas tendências comportamentais naturais, o que o coloca numa luta constante para domar suas energias, colocar a escrita em primeiro plano e produzir algo, ainda que a partir de um esforço de concentração artificial, que precisa sempre ser lembrado e reafirmado. Chama a atenção a afirmação de Cardoso de ser atravessado por um sentimento de não haver produzido uma obra. Nesse momento, em 1955, Lúcio Cardoso já havia publicado ao menos 15 obras, entre romances, novelas, poesia e peças

teatrais, como *Maleita* (1934), quando contava apenas 22 anos, livro aclamado pela crítica e por outros escritores à época de sua publicação, *Salgueiro* (1935), *A luz no subsolo* (1936), *Mãos vazias* (1938), *Histórias da lagoa grande* (1939), *O desconhecido* (1940), *Céu escuro* (1940), *Poesias* (1941), *Dias perdidos* (1943), *Novas poesias* (1944), *Inácio* (1944), *A professora Hilda* (1946), *O anfiteatro* (1946), *O filho pródigo* (1949) e *O enfeitado* (1954). Foi agraciado, em 1943, com o Prêmio Felipe de Oliveira pelo conjunto de seus romances. E isso, sem mencionar sua extensa produção teatral encenada, mas não editada em livro, e os roteiros para filmes. Enfim, nesse momento, Lúcio Cardoso é mais do que um escritor bem-sucedido e, se é bem verdade que sua produção se concentrou na década de 1930 e no início da de 1940, ao mesmo tempo é difícil deixar de lado o questionamento sobre o que motivaria, de fato, esse tom constante de queixa pelo que não foi escrito ou publicado. Minha hipótese é de que, nesse caso, o diário funcionaria não como um mero registro de uma realidade que aflige o diarista, ele opera antes como um apoio para o escritor que deseja continuar num caminho já começado, é uma disciplina que busca concentrar o desejo de escrever e a energia criadora, projetando-os em direção à multiplicação do que já se fez no passado. Além disso, a afirmação de um itinerário árduo e trabalhoso, em certa medida, vai ampliar os contornos da imagem de intelectual que é construída no diário de escritor. Esse procedimento de marcar a dificuldade de se submeter a uma disciplina contínua até o fim do diário e, em 1957, tem-se mais uma notícia do andamento, ou não, do trabalho de escrita: “Trabalho: nenhum. No momento, falta-me coragem para escrever.” (CARDOSO, 2012, p. 441, 12 nov. 1957). E, por fim, destaco uma entrada bastante interessante, de 1958, que ainda trata do projeto de escrita de *O viajante*:

Escrevi hoje vinte páginas de *O viajante* – e com todo o *élan*, com todo o entusiasmo do meu corpo e do meu espírito. Meu Deus, assim suporto tudo: os empregos que não tive, os insucessos, os amigos que perdi, a grosseria dos outros, a vaidade, e a perfídia do mundo. Tudo. Contanto que possa criar e ser livre como agora o sou. (CARDOSO, 2012, p. 444, 06 jan. 1958)

Lúcio Cardoso enfim registra um momento de contentamento em relação à sua escrita, após ter finalizado num mesmo dia 20 páginas. Esse avanço, feito de “corpo” e “espírito”, segundo o diarista, compensa todos os seus fracassos anteriores, o único valor a importar a partir desse balanço da vida é ter a possibilidade de escrever, a liberdade de dedicar-se à sua obra. Seria o caso de se dizer que, nesse momento, com a satisfação pelo progresso de *O viajante*, a luta de Cardoso contra o tempo e, principalmente, a inquietação com sua “produtividade” seriam finalmente vencidas, depois de anos de tentativas de se disciplinar. Contudo, como mostra Beatriz dos Santos Damasceno, em sua tese intitulada *Lúcio Cardoso e a experiência-limite*

com o corpo e a escrita, especificamente no capítulo *Lúcio Cardoso e O Viajante: uma vida e um livro sempre em processo*, a composição dessa obra foi uma verdadeira odisséia na vida do autor. A obra começada nos anos de 1950 seria uma obsessão mesmo após o acidente vascular cerebral que acometeu Lúcio Cardoso em 1962, deixando sequelas como a paralisção do lado direito de seu corpo e prejudicando consideravelmente sua capacidade de fala e de escrita. Naquele mesmo ano, antes do AVC, ele escreve: “Há mais de dez anos que temas e planos de *O viajante* vivem comigo.” (CARDOSO, 2012, p. 500, 1962). Damasceno vai mostrar, em seu texto, a permanência desse projeto:

Ao ver-se doente, impedido de escrever, o trabalho que custava terrivelmente atingiu um ápice, foi uma imensa perturbação para Lúcio Cardoso não poder mais reelaborar aquela obra. O corpo mutilado não dava mais a ele o arroubo suficiente de que necessitava para cumprir aquele trabalho, era um corpo excedido de experiência e desejo. Com isso, *O Viajante* firmou-se ainda mais como uma inquietação na vida do escritor e, nas suas conversas, mediadas pelas folhas, deixava registrada sua intenção de escrever o livro. O romance era seu tempo presente, mas um presente que o acompanhava há muitos anos. (DAMASCENO, 2010, p. 98)

A enorme frustração de não poder mais dedicar-se à literatura, de não levar mais adiante aquele que era considerado seu único trabalho válido, vai aparecer mesmo em seus exercícios para recuperar a fala, nos quais, sempre mediados por pequenos pedaços de papel, vez por outra o nome *O viajante* era registrado, o que sugere que, mesmo por detrás dos obstáculos impostos por seu estado de saúde, Lúcio Cardoso continuava a ambicionar firmemente seus planos de escrita. Todavia, nem todo esse desejo de escrita permitiu que a obra fosse terminada antes de seu falecimento, em 1968. Somente em 1973, pelas mãos de Octávio de Faria, *O viajante* viria a ser editado, numa edição póstuma organizada a partir de planos, rascunhos e anotações.

Desejo de evasão, necessidade de calma para escrever, sensação de frustração e fracasso, incredulidade na mudança de comportamento, conformismo, a vida intelectual como a única vida válida, o diário como definidor de um perfil intelectual, como auxiliador do trabalho criativo, e como um impulsionador da escrita literária, a visão do tempo como um elemento impiedoso, devorador, a dificuldade de escrever regularmente, a atribulação de equilibrar vida prática e vida intelectual, a obsessão de levar a cabo seus projetos. Eis, em resumo, os elementos que o diário de Lúcio Cardoso coloca em cena ao tratar da escrita como parte da rotina de um trabalhador, regida pelo tempo e sujeita à necessidade de produzir cada vez mais. Tais elementos se apresentam repetidamente – e até para mostrar essa recorrência tentei trazer para meu texto o maior número possível de trechos versando sobre o mesmo tema

–, dando um bom exemplo da circularidade da escrita diarística, ou, como precisa Françoise Simonet-Tenant:

Porque a vida se repete, porque o calendário tem uma estrutura cíclica, o diário dá ao leitor uma impressão de eterno retorno. Retornam as mesmas ações, os mesmos pensamentos: para o leitor apressado, o diário parece andar em círculos ou encalhar.<sup>71</sup> (SIMONET-TENANT, 2004, p. 107, tradução minha)

Essa particularidade, por outro lado, pode evidenciar, para o leitor atento, a presença de algumas linhas de pensamento importantes na produção literária de um autor, capazes mesmo de fornecer caminhos possíveis de leitura de sua obra.

A preocupação com a rotina de trabalho e com a passagem do tempo não são uma exclusividade do diário de Lúcio Cardoso. Walmir Ayala e Harry Laus também se debruçam sobre a questão em seus escritos, ainda que sem a mesma obstinação. Ayala vai registrar em seu diário, no lugar de queixas por não produzir, autocongratulações pelos dias em que consegue se dedicar à sua escrita:

Hoje escrevi o 1º ato uma nova peça. Talvez se chame *Navio Fantasma*. Agora ouço Vivaldi depois de dois capítulos de leitura de um livro recebido hoje: *Poesia y belleza*, de Dionisio Fuertes Alvarez. Estou feliz depois de um dia de intenso trabalho. Vivi. Me desdobrei e vi que tudo era bom. (AYALA, 1962, p. 62, 15 jul. 1958)

A produção teatral será um dos grandes temas de suas anotações e, depois de escrever uma parte considerável de uma nova peça, Ayala se presenteia com música e com leitura. O dia intenso de trabalho traz uma sensação de bem-estar e, é oportuno notar, há em seu texto, como havia no de Cardoso, a crença de que viver significa ter escrito, ter criado. Os dias considerados bons são aqueles frutíferos culturalmente: “Hoje um bom dia. Terminei a primeira versão de minha nova peça *Sodoma principalmente*.” (AYALA, 1962, p. 94, 08 out. 1958). O diário vai registrando, desse modo, os avanços de seu trabalho. Aparentemente, ainda que Ayala não reclame constantemente de sua improdutividade, há dias em que não consegue fazer nada e dias opostos, em que produz exageradamente: “Isto é o que importa: ter escrito agora cinco poemas. Meus excessos me consolam, eu jamais seria o que organiza um livro paulatinamente.” (AYALA, 1962, p. 108, 31 out. 1958). Há nessa entrada um pequeno indício da dificuldade de se organizar para o trabalho. Por vezes, a cobrança de uma constância no que diz respeito à escrita vem de fora:

---

<sup>71</sup> No original: “Parce que la vie se répète, parce que le calendrier a une structure cyclique, le journal donne au lecteur une impression d’éternel retour. Reviennent les mêmes actions, les mêmes pensées: au lecteur pressé, le journal semble tourner en rond ou s’enliser.”.

C. A. perguntou-me como ia a poesia. “Vai bem — respondi — há muito que não escrevo”. / — “Então vai mal”. / — “Não, estou elaborando”. / — “Escrever é que [é] a prova”. / Ouvi e calei. Mas eu sei de mim. Hoje faltou luz aqui em casa, acendemos lampião a querosene e isto me inspirou dez poemas. Eu sabia. (AYALA, 1963, p. 51, 09 jun. 1959)

A elaboração, o processo de criação interna, não seria o suficiente para justificar uma vida literária, seria necessário materializar o pensamento na forma de escrita. A essa ideia, Ayala responde a si – e ao leitor possível de seu diário – mostrando como vem escrevendo em quantidade, ainda que tenha tido necessidade de uma situação inabitual para fazê-lo. Por fim, destaco um momento em que o poeta parece atingir sua plenitude criativa:

Hoje senti o músculo do braço dolorido de tanto escrever. Era o meu trabalho me gastando. Fiquei feliz. Houve um tempo em que eu me achava inútil, incapaz, desorientado. Hoje já estou num caminho, embora encontre o meu afazer poético menos imediatamente útil do que a feitura do pão, da mesa, da casa. Respeito o operário embora não possa ser um. Mas o meu problema individual de felicidade vai se resolvendo, e uma harmonia que construo me integra na ordem do mundo. Não quero mais nada do que isso. (AYALA, 1963, p. 87-88, 27 jan. 1960)

Ayala registra no diário que sente dor física de tanto escrever, o trabalho intelectual parece ter seu valor reconhecido apenas quando pode ser equiparado ao trabalho braçal, físico. Só assim é possível resolver certa culpa pela inutilidade, ser um intelectual mas nada produzir nesse campo e, mesmo se se produz algo, ainda ter a serventia dessa atividade questionada.

Harry Laus também se vê diante de tentativas de se autodisciplinar para a escrita literária. Logo no início de seu diário, o autor se admoesta: “O essencial será manter sempre uma chama e não deixar que ela morra. (...) E como se há de fazê-lo? Trabalhando, realizando, estudando.” (LAUS, 2005, p. 48, s.d.). Para ele, o trabalho e as realizações estariam sujeitos a um fator importante, mas cujo funcionamento acaba de perceber:

Nunca pensei em como o tempo pode nos ajudar à realização. Mas por ter tido alguns dias a minha disposição me apercebi disso. Podemos cumprir um programa, dar forma ao que anda em títulos por folhas esparsas. Ler e escrever. Mas pensamos também em publicar e aos poucos temos de nos convencer de que ainda é cedo demais. (LAUS, 2005, p. 48, s.d.)

O tempo seria, dessa maneira, um elemento indispensável a não permitir que a chama da literatura se apagasse, bastaria planejar, trabalhar seus textos tanto pela leitura quanto pela escrita e as coisas seguiriam seu curso, a publicação viria como estágio último, ainda que o diarista se julgue imaturo para tanto. Aparentemente, Laus define para si um roteiro bastante fácil de ser realizado, contudo, como mostra a entrada a seguir, escrita apenas alguns dias depois

da anterior, algumas vezes, mesmo que exista tempo disponível, isso não basta para que todas as outras peças se encaixem:

Muitas vezes nos foge tudo. Como na semana que passou: nem vontade de ler, nem de escrever. Mas insisto comigo mesmo, embora já esteja convencido de que o livro que eu pretendia publicar ainda este ano não sairá jamais. Sonhei tanto com ele... que me satisfiz com isso. (LAUS, 2005, p. 50, s.d.)

O que falta nesse caso não é o tempo, mas o desejo. A insistência consigo mesmo para ler e, principalmente, escrever possui também um objetivo maior, que seria a produção de um livro, que parece ser impossível terminar como planejado. Laus parece chamar sua própria atenção para não se conformar com planos e sonhos, mas sim de trabalhar para realizá-los. Como nos outros dois autores, um dia profícuo em produção normalmente propicia as entradas mais positivas do diário:

Ontem apareceu, inesperadamente, o início de *Dirceu Menino*. Foi depois do almoço, quando se fez silêncio em casa e as frases começaram a aparecer, prontas para serem transcritas. Depois a emoção de algo nascendo, de alguma coisa se formando e brotando, e comecei a escrever. Mas à medida que fui atingindo a quarta página, uma impressão de que não estou realizando como o devo, de que assim não deveria prosseguir, assaltou-me e me dominou. Hoje escrevi mais quatro páginas. (LAUS, 2005, p. 67-68, 28 dez. 1949)

O avanço de sua escrita aparece relacionado às condições ideais de escrita, ao silêncio de uma tarde. Ainda que surja alguma insegurança sobre a qualidade do que se produz, é a continuidade do trabalho que convence a prosseguir e que acalma a situação. Nesse quadro, o diário é colocado em questão, sua função seria compreensível apenas em razão da elaboração de outros textos: “Para que este diário se justifique terei de escrever antes uma dúzia de livros de acordo.” (LAUS, 2005, p. 176, 20 jun. 1952). Para Laus, apenas ter criado um considerável número de livros – bons livros! – seria capaz de criar uma justificativa para a existência de seu longo diário, que enfeixa uma grande quantidade de notas preparatórias e, igualmente, um sem-número de declarações de deixam claro seu profundo desejo de ser escritor. Seu diário, ele mesmo o diz, tem um sentido bastante claro: “(...) não é possível vencer 348 dias apenas com a correspondência, leitura de jornais e outras pequenas coisas. Por isso resolvi fazer o *Diário de Corumbá*. O sentido deste livro quero que seja – trabalho.” (LAUS, 2005, p. 387, s.d.). Laus fala da parcela de seus diários escrita em Corumbá, onde sentia-se isolado de tudo que mais prezava. Nessa situação, o diário vai assumir um papel importantíssimo – e aqui tem-se mais uma vez a escrita considerada como a única vivência válida – de espaço de organização de uma rotina de trabalho, com o objetivo final de impulsionar sua escrita. A passagem do tempo

continua a ser uma questão, pois se antes ele se esvaía e não permitia terminar um projeto no prazo ideal, nesse momento o tempo parece sobrar de tal modo que é preciso preenchê-lo com o maior número possível de atividades e, ao mesmo tempo, assegurar que seja bem aproveitado, daí a necessidade de possuir um elemento que ordene essas ocupações.

Cada vez que os autores recorrem ao diário para registrar a necessidade de trabalharem mais e melhor, ou mesmo quando reclamam de nada escreverem, o diário assume um posto de catalisador de energia criativa. Dizer – ou melhor ainda, escrever e conservar com intenção de publicar – que não se consegue escrever serve, talvez, para convencer a si mesmo a fazer uma mudança e, ademais, registra-se o longo e tortuoso processo que levou à obra literária acabada. O diário comunica ao possível leitor do futuro – seja ele o próprio diarista ou seus leitores – que a produção desse autor foi, além de resultado de um complexo processo de criação, uma conquista no nível pessoal, demonstrando a capacidade de dominar as próprias forças e se concentrar num objetivo mostrado reiteradamente como o mais nobre de todos. É uma retórica que acompanha a produção literária, fazendo parte do processo de culto à literatura e da mitificação em torno da figura do escritor. Além disso, averiguar se sua produção escrita vai bem ou mal, o que é permitido pelo diário, é também uma forma de marcar sua própria inserção na sociedade. Numa tradição de origens burguesas, que divide o mundo em função da profissão que o sujeito desempenha, ou que divide a vida em literária, política, militar, etc, é preciso dar mostras de que se está eficientemente inserido no ofício que se escolheu. E a verdade é que, longe de mostrar as fraquezas de um sujeito que se esforça por controlar o tempo e seu comportamento, o registro do diário de escritor mostra sempre uma empreitada bem-sucedida, visto que, como vai ser o caso de Cardoso, Ayala e Laus, em maior ou menor medida todos serão autores publicados, conhecendo aceitação mesmo para sua escrita autobiográfica, reconhecimento tradicionalmente reservado apenas para aqueles autores considerados como importantes.

### **3.3 – Os projetos literários**

Um outro ponto digno de nota nos diários dos três autores refere-se ao modo como o registro dia a dia vai captar o surgimento de seus projetos literários. Como afirma Françoise Simonet-Tenant, em *Le journal personnel comme pièce du dossier génétique* [O diário como parte do dossiê genético], a visada do futuro é um importante elemento da dinâmica desse gênero de escrita, funcionando como uma proteção contra a passagem do tempo, e mesmo como uma salvaguarda contra a morte: “Porque a escrita diarística, constitutivamente, está sempre

aberta sobre um amanhã, o diário oferece a seu escritor uma garantia fantasmática contra a morte.”<sup>72</sup> (SIMONET-TENANT, 2011, p. 18, tradução minha). Nesse contexto, a elaboração de projetos literários aparece como uma das formas de se tentar estabelecer o controle sobre o amanhã e sobre o próprio percurso intelectual:

O diário é agradável para seu autor e também para seu leitor quando se torna um devaneio, a um só tempo promessa e projeto de obra. Que promessa mais bela que um título? A obra pode servir para recolher projetos literários que se reduzem algumas vezes aos títulos.<sup>73</sup> (SIMONET-TENANT, 2011, p. 18, tradução minha)

Desse modo, não raro surge no diário uma ou mais ideias de obras literárias, normalmente registradas a partir de seus possíveis títulos, e, como diz Simonet-Tenant, há um limite tênue entre o projeto e a promessa. Algumas vezes, o projeto se desdobra em detalhes: “O diarista pode ir além do título, confiando ao diário o argumento (e algumas vezes o plano) da obra por vir (...).”<sup>74</sup> (SIMONET-TENANT, 2001, p. 93, tradução minha). Por outras vezes, como mostra Jean-Louis Cabanès, a obra fica apenas em estágio não desenvolvido, o que não retira seu posto de exercício criativo: “Ao lado das obras viáveis, ou que poderiam sê-lo, encontra-se em inúmeros diários uma imaginação criadora em estado de vagabundagem, vê-se delinear uma obra que não vai ultrapassar o estado de esboço.”<sup>75</sup> (CABANÈS, 2009, § 8, tradução minha). Para Pierre-Jean Dufief, apesar da boa intenção do escritor, a promessa não cumprida resulta, de algum modo, em perda, o que se percebe pela imagem negativa com que ele representa os planos não levados adiante: “O artista, de bom grado, nele programa suas obras por vir, mas o diário se transforma muito frequentemente num vasto cemitério de projetos abortados.”<sup>76</sup> (DUFIEF, 2009, § 11, tradução minha).

Os projetos literários no diário de Lúcio Cardoso vão aparecer sob formas variadas. Algumas vezes, o diarista enuncia projetos que vão ser levados a cabo, é o caso, por exemplo, da entrada de 27 de janeiro de 1953, que mostra o autor se lançando ao projeto de escrita da *Crônica da casa assassinada*:

<sup>72</sup> No original: “Parce que l’écriture diaristique, constitutivement, est toujours ouverte sur un lendemain, le journal personnel offre à son scripteur une garantie fantasmatique contre la mort.”.

<sup>73</sup> No original: “Le journal est délectable pour son auteur comme pour son lecteur quand il se fait rêverie, tout à la fois promesse et projet d’œuvre. Quelle plus belle promesse qu’un titre ? L’œuvre peut servir à recueillir des projets littéraires qui se réduisent parfois aux titres.”.

<sup>74</sup> No original: “Le diariste peut aller au-delà du titre, confiant au journal l’argument (et parfois le plan) de l’œuvre à venir (...).”.

<sup>75</sup> No original: “À côté des œuvres viables ou qui pourraient l’être, on rencontre dans nombre de journaux intimes une imagination créatrice en état de vagabondage, on voit s’esquisser une œuvre qui ne dépassera pas le stade de l’ébauche.”.

<sup>76</sup> No original: “L’artiste y programme volontiers ses travaux à venir mais le journal se transforme bien souvent en vaste cimetièrre de projets avortés.”.

Escrevo, escrevo sem parar a *Crônica da casa assassinada*. Há muito não conhecia uma tão boa disposição, nem escrever me parecia uma tarefa mais agradável. Ao mesmo tempo, surge nítido em meu pensamento o plano de outro romance: *As chaves do abismo*. Estaria assim composta a trilogia (o primeiro: *Retrato do viajante*) com que sonho há muito, e na qual o tempo, como uma música em surdina, tem tão decisiva importância. (CARDOSO, 2012, p. 409, 27 jan. 1953)

A *Crônica* não só foi levada a termo, como é, provavelmente, a obra ficcional mais conhecida de Cardoso. Ao mesmo tempo, os outros planos de romance que ele anuncia na mesma entrada não conheceram o mesmo destino, *As chaves do abismo* nunca chegou a ser escrito e *Retrato do viajante*, que suponho seja uma variante do título de *O viajante*, teve seu longo processo de escrita sujeito a inúmeros contratemplos, como expus anteriormente. Por vezes, Cardoso parece estar imbuído do sentimento de “imaginação criadora em estado de vagabundagem”, para recuperar a fala de Cabanès, e se divertir em registrar no diário títulos apenas por tê-los imaginado e julgado sonoros ou interessantes: “Novos títulos: *Estrela queimada*, *Cavalos na sombra*. Ou do modo que me agrada mais: *Cavalos queimados*.” (CARDOSO, 2012, p. 511, 19 ago. 1962), ou ainda: “Título de um provável livro – *O outro, voracidade*.” (CARDOSO, 2012, p. 514, 14 set. 1962). Nenhum desses projetos passou desse primeiro estágio, configurando-se apenas como um exercício lúdico de escrita. Por fim, destaco uma entrada em que Lúcio Cardoso vê seus projetos já consideravelmente avançados fracassarem:

Telefonando hoje para a José Olympio, soube pelo Daniel que meu livro talvez não saia este ano... – e durante o resto do dia passei na maior tristeza, tanto era importante para mim que a *Crônica* saísse este ano, e que *O viajante* tivesse chance de entrar para o prelo no outro. Mas que fazer, consolo-me imaginando o que ainda devo escrever, e traço um plano até 1962, quando devo comemorar meus 50 anos. (CARDOSO, 2012, p. 474, 16 out. 1958)

Diante do fracasso e da frustração pela não publicação da *Crônica da casa assassinada*, que só viria a público em 1959, e ainda sonhando com o término e publicação de *O viajante*, a forma encontrada por Cardoso para fazer frente à situação é fazer mais projetos. O diarista não entra em detalhes sobre a quais projetos se dedicaria até 1962, mas escolhe esse ano, e seu aniversário de 50 anos, como um marco na sua produção literária, até lá deveria ocupar-se de sua escrita, atividade que aparentemente lhe oferece a garantia fantasmática contra a morte, de que fala Simonet-Tenant.

Walmir Ayala traz para seu diário apenas projetos já em plena execução, é o caso de sua peça teatral *Sarça Ardente*, sobre a qual ele fala em uma entrada de 1956:

Comecei a escrever uma peça de teatro. Talvez o resultado daquela deflagração da beleza que me agoniava. O tema é bíblico. Pressinto que este meu primeiro exercício do novo gênero vai padecer de duas influências, a poesia e a ópera. Não vai ser teatro mesmo, quando muito um poema dramático. Mas desde que comecei a escrever poemas sobre a criação do mundo me dei conta de que lidava com personagens: Adão, Eva, Caim, Abel. E daí o desejo de fazê-los falar. Minha peça *Sarça Ardente* é o caminho. (AYALA, 1962, p. 20-21, 14 ago. 1956)

O texto, além de já estar sendo produzido, é apresentado sucintamente, Ayala fala de suas influências, poesia e ópera, dos desvios genéricos da peça, mais próxima da poesia dramática que do teatro tradicional, dos personagens, etc. Por fim surge o título, *Sarça Ardente*. Um ponto interessante do modo como o autor agencia seus projetos a partir de seu diário refere-se à preocupação de traçar claramente o destino de cada uma das obras que nasce nele. Assim, em janeiro de 1959, Ayala recorre a ele para registrar a publicação do texto que em 1956 era ainda uma projeto: “Recebo os primeiros exemplares de meu novo livro *Sarça Ardente*, peça de teatro.” (AYALA, 1963, p. 15, 19 jan. 1959). Além disso, o sucesso de um projeto parece convidar o diarista a se lançar a novas ideias, pois já na entrada seguinte à publicação de *Sarça ardente*, Ayala anuncia o projeto de preparação de um livro de poemas para um concurso:

Começo a copiar meu livro *Cantata* provavelmente para enviar ao concurso da Prefeitura. Escrevi o primeiro poema de *Cantata*, em 24-10-58, na casa de Carlos Alberto. O último poema escrevi-o hoje, sábado de carnaval. O que pretendo com este *Cantata*, que não parará aqui, é imprescindível. Seria como escrever minha última obra, com este entusiasmo o concluo. Desconfio que cada livro que faço quero-o máximo e basta tê-lo publicado para torcer o nariz. Sem dúvida é este o segredo de passar adiante. (AYALA, 1963, p. 15-16, 07 fev. 1959)

Há uma visível preocupação de traçar todo o percurso de elaboração do projeto de *Cantata*, fixando inclusive as datas de início e término. A reunião dos poemas em livro surge com uma motivação, um concurso, mas Ayala faz questão de marcar que isso não significa o fim do trabalho literário, apenas a publicação em livro seria capaz de colocar um ponto final na elaboração, abrindo espaço para o surgimento de novos projetos. *Cantata*, ao menos até onde minha pesquisa pôde apurar, não foi vencedor de nenhum prêmio antes de sua publicação em livro, ocorrida em 1966. Seria apenas em 1967 que Ayala receberia o prêmio *Poesia*, concedido pela Fundação do Distrito Federal Protesto Contra a Censura, pelo livro.

Para Harry Laus, marcado, como já disse, pelas inúmeras tentativas infrutíferas de publicação, o projeto literário aparece, em seu diário, frequentemente como a empreitada fracassada, as obras que teria escrito, os textos que se arrepende de ter abandonado. Em 02 de março de 1953, Laus abre uma longa entrada em seu diário em que repassa a possível história

de seus livros. Diz ele: “Se eu tivesse escrito todos os livros que planejei, teria uns cinco ou seis romances.” (LAUS, 2005, p. 348, 02 mar. 1953), a partir do que vai falar de cada um de seus projetos não levados adiante. Laus faz uma história de suas obras que não existem. Seu primeiro romance, datando da época em que era cadete, entre 1944 e 1946, tinha uma “(...) trama complicadíssima, cuja ação se passava em Porto Alegre, São Paulo e Rio. Seria resolvido todo em forma de cartas e passava-se no tempo em que havia censura da correspondência no Brasil (...)” (LAUS, 2005, p. 349, 02 mar. 1953), a seguir ele oferece mais alguns detalhes da trama não realizada. Ainda por essa época, dedicou-se à escrita de sua autobiografia, *O ideal de um jovem medíocre*: “Foi o livro que perdi na chegada a Porto Alegre, de volta de Natal.” (LAUS, 2005, p. 349, 02 mar. 1953). Em Natal, além da autobiografia, Laus inicia um romance, *O segundo*, sobre o qual ele anota: “Ficou inacabado e perdeu-se com o outro. Era de uma técnica pretensiosa e eu não estava preparado para tanto.” (LAUS, 2005, p. 349, 02 mar. 1953). Depois dessa época, o autor investe na escrita de contos; o resultado, mais uma vez, é insatisfatório: “Voltando de Natal, muitas ideias surgiram e realizei alguns que reuni num volume intitulado *Os Incoerentes*, nome que dei ao último escrito. Foi quando fiz uma tentativa de publicação que não deu certo por falta de verba.” (LAUS, 2005, p. 349, 02 mar. 1953). A julgar pelo que Laus relata, faltou-lhe dinheiro, não qualidade literária para que o livro fosse publicado. O tempo passado a serviço em Natal inspirou-lhe uma história, a que deu prosseguimento “(...) escrevendo um romance do qual cheguei a iniciar o plano. Essa ideia caiu pelo que possuía de muito pessoal, o que criaria uma situação difícil para mim.” (LAUS, 2005, p. 349, 02 mar. 1953). Dessa vez, é o assunto que, segundo o diarista, cria um impedimento para a realização de um livro, pois, por ser militar, seria problemático falar de uma experiência centrada no exército. Laus continua: “Substituí, então, o projeto por outro: *Biografia de Olice*. Seria novamente um trabalho autobiográfico, algo como *A Vida do Artista Quando Jovem*, de Joyce.” (LAUS, 2005, p. 349, 02 mar. 1953). Esse mesmo projeto, algum tempo depois, mudou de nome para *Dirceu Menino do Rosário*, “Mas o plano foi-se transformando sensivelmente e, dentro em pouco, estava completamente desfigurado. Seria um romance, fiz planos, escrevi o primeiro capítulo e, por fim, morreu.” (LAUS, 2005, p. 349, 02 mar. 1953). Nova justificativa para o abandono de um projeto, sua alteração teria provocado uma perda de interesse. Ainda outro projeto: “Mais tarde, tive a ideia de escrever outro romance que tratava de quatro personagens que, pouco a pouco, iriam se transformando em um só. (...) Ainda hoje me atrai esse tema.” (LAUS, 2005, p. 349, 02 mar. 1953). A partir desse momento, o diarista começa a tratar de projetos que, embora considerados como já abandonados, ainda guardam, para ele, algum interesse. Esse será o caso também do projeto que sucede o anterior: “Por fim, veio o desejo de

reconstruir em ficção o meu primeiro amor. Seria mais uma vez autobiográfico. Cheguei a escrever dois capítulos e, talvez, um dia, seja escrito. Teria por título *O Espelho*.” (LAUS, 2005, p. 350, 02 mar. 1953). Ao menos com o título anunciado, Laus parece nunca ter levado adiante essa obra. Finalmente, o próprio diário se transforma num projeto de publicação:

(...) atualmente, o que me domina é o desejo de publicar este diário, ainda que não integralmente. Se eu tivesse uma máquina, já teria iniciado o trabalho de seleção e datilografia. Ainda que de nada servisse, dar-me-ia um pouco de ilusão, sentimento de realização e conforto moral. (LAUS, 2005, p. 350, 02 mar. 1953)

Apesar de justificar ainda não ter se ocupado desse projeto por falta de uma máquina de escrever, Laus não vai descartá-lo tão facilmente, prova disso é que mais tarde preparou datiloscritos de seus diários, com a expressa intenção de editá-los em livro, mas disso falarei detalhadamente em momento oportuno. É importante notar como o diarista fala sobre esse projeto de escrita, dizendo que ainda que não servisse de nada – pelo que imagino que queira dizer “ainda que não fosse publicado” –, serviria para oferecer ilusão, realização e conforto. Creio que essas palavras possam muito bem ser ampliadas para todos seus planos de escrita e publicação, e mesmo para os de Cardoso e Ayala. É interessante notar ainda o extremo cuidado e os minuciosos detalhes com que Harry Laus reconstitui a trajetória de tantos projetos fracassados, e, igualmente, a predominância de escritos autobiográficos entre eles. Bem mais tarde na história de sua escrita, num diário que manteve no início da década de 1990, Laus fala um pouco sobre sua relação com suas ideias e projetos:

Não sei o que se passa. Tenho as ideias, apaixono-me por elas um ou dois dias, chego a começar a escrever, de repente me desinteresso completamente. Isto não é de hoje. Claire ficou espantada, lendo meu diário, quantos romances esboçados deixei pelo caminho. Há uma preguiça mental terrível. (LAUS, 2005, p. 558, 20 ago. 1991)

Até mesmo uma pessoa que lê seu diário – nesse caso Claire Cayron, sua tradutora francesa – nota a quantidade de projetos começados e rapidamente abandonados. Esse saldo, infelizmente, é vivido e interpretado por Laus não como uma série de exercícios criativos, mas como evidência de uma “preguiça mental terrível” que o acompanhava havia longa data.

Escrever, tecer projetos, mesmo que não realizados, parece ter um real efeito de proteger o sujeito da obsolescência e da passagem do tempo. O diário de escritor funciona, nesse caso, como um espaço salutar, que permite prosseguir, idealizar e, em última instância, realizar. Normalmente os planos para o futuro são vivenciados como algo positivo, mas há também a possibilidade de, ao se acumularem os insucessos, tais planos tornarem-se um peso sobre o diarista. Contudo, se mesmo sob essas condições se recorre à escrita diarística para falar

sobre o que não se conseguiu realizar, não é possível descartar esse ato de higiene. Como diz Françoise Simonet-Tenant, em *Le journal intime*:

Espaço de todas as liberdades, o diário está aberto a todos os hábitos ou a todas as audácias de escrita. *Nulla dies sine linea*<sup>77</sup>. Escrever em seu diário pode marcar um ato higiênico: conserva-se a agilidade da pluma e retoca-se as frases. A escrita diarística pode igualmente servir de compensação nos períodos de dificuldade ou de esterilidade criativa.<sup>78</sup> (SIMONET-TENANT, 2001, p. 93, tradução minha)

A escrita do diário comporta, então, um exercício de higiene intelectual, permite encontrar um equilíbrio para a própria trajetória escritural, mesmo se factualmente todas as tentativas pré-editoriais e editoriais fracassaram.

A frustração, o insucesso, a esterilidade criativa serão, como creio que já tenha sido possível perceber, tópicos recorrentes no diário de escritor. Ao abordar o diário de Franz Kafka, Florence Bancaud-Maénem trata sobre a negatividade que muitas vezes perpassa a escrita diarística e, ainda, sobre o bloqueio literário:

No *Diário* [de Kafka], os obstáculos à escrita autobiográfica parecem bem mais frequentemente evocados que os pontos positivos. Eles referem-se, de todo modo, tanto à escrita autobiográfica quanto literária de Kafka. O primeiro desses obstáculos é a esterilidade que ameaça em permanência o escritor (...) <sup>79</sup> (BANCAUD-MAÉNEM, 2001, p. 139, tradução minha)

O sentimento de aridez criativa será registrado frequentemente nos diários de Lúcio Cardoso, onde ele descreve, por exemplo, o terror que em determinadas épocas causa-lhe a folha em branco: “Apenas preguiça, ou melhor, esse terror do papel branco que me faz rodar horas inteiras pelas ruas, antes que venha para casa e encontre à minha espera o bloco aberto e sem inspiração...” (CARDOSO, 2012, p. 368, 18 ago. 1951). Há o desejo de escrever, ou a crença de que produzir algumas linhas seja um dever diário, mas ao contrário, o escritor evita até mesmo ir para casa para evitar se defrontar com a sensação de não ter o que escrever. Por vezes, Cardoso se queixa de não ser capaz de se concentrar na escrita por conta de seu estado psicológico:

<sup>77</sup> Locução romana que significa “Nenhum dia sem uma linha”, tem sua origem em Plínio, o Velho (*História natural*, XXXV, 841), que ao falar sobre o pintor grego Apeles, chama a atenção para seu hábito de não passar um dia sem que traçasse ao menos uma linha.

<sup>78</sup> No original: “Espace de toutes les libertés, le journal est ouvert à toutes les habitudes ou à toutes les audaces d'écriture. *Nulla dies sine linea*. Écrire dans son journal peut relever de l'acte hygiénique : on entretient la souplesse de la plume et on toilette ses phrases. L'écriture journalière peut également servir de compensation dans les périodes de difficulté ou de stérilité créatrices.”

<sup>79</sup> No original: “Dans le *Journal*, les obstacles à l'écriture autobiographique semblent bien plus souvent évoqués que les points positifs. Ils concernent d'ailleurs tant l'écriture autobiographique que littéraire de Kafka. Le premier de ces obstacles est la stérilité qui menace en permanence l'écrivain (...)”.

Não se pode escrever sob o domínio de maior desassossego e nem de maior nervosismo. Só mesmo por um esforço de vontade, uma tensa ambição de progredir e ir adiante, é o que me leva a prosseguir *O viajante*. Todas essas páginas são formas sensíveis. Não sei se sou eu que me torno mais exigente ou se realmente são minhas possibilidades de escritor que diminuem – o certo é que este trabalho me custa, terrivelmente. (CARDOSO, 2012, p. 369, 20 ago. 1951)

Ainda outra vez é a escrita de *O viajante* que entra em questão, adiada por conta do “desassossego” e do “nervosismo”. Ao mesmo tempo, o diarista parece fazer questão de marcar que, diante do vazio que ataca seu ofício, faz um intenso exercício de “vontade” e “ambição”. Entra em cena, nesse caso, a afirmação do processo de criação, a cena da escrita, como uma rotina de trabalho, de que falei anteriormente. A crise em sua escrita parece chegar a um limite quando Cardoso constata que essa atividade é realizada a duras penas, o que para ele poderia ser indício ou de um aumento no seu padrão de julgamento dos próprios escritos, ou, o que seria bem mais trágico, toda essa dificuldade seria sintoma de uma perda de seus dotes como escritor. Até a definição da positividade ou negatividade de um dia é dada em razão de estar disposto ou não a escrever: “Começo mal o dia, tentando sem sucesso escrever um capítulo de romance. (...) De qualquer modo faço o esforço, acabando por levantar-me impaciente e com a sensação de um fracasso visível.” (CARDOSO, 2012, p. 456, 07 jun. 1958). Se antes essa dificuldade de se concentrar na escrita se apresentava como psicológica, mais para o fim de seu diário, Lúcio Cardoso sofre no próprio corpo a esterilidade criativa: “Dificuldade quase física de escrever: dedos emperrados, estômago contraído. Digo *quase*, porque sei que estas são máscaras da minha enorme preguiça.” (CARDOSO, 2012, p. 475, 28 out. 1958). Todavia, o diarista ainda destaca que a situação seria consequência de sua “enorme preguiça”, ou seja, o problema seria interno, não externo a ele. O valor dado à escrita, quando concretizada, equivale ao da própria vida: “(...) escrevo – e o que escrevo liberta-me da morte.” (CARDOSO, 2012, p. 475, 01 jan. 1959).

Para Walmir Ayala, mais do que a impossibilidade de escrever, o que incomoda profundamente é a dificuldade de terminar os projetos já iniciados: “(...) o que me apavora é saber que a minha gaveta vai ficar repleta de inacabados, de ideias esboçadas, de planos que resultariam, quem sabe, no meu melhor momento” (AYALA, 1963, p. 39, 30 mar. 1959). De certo modo, é também a esterilidade criativa que impede de levar até o fim as diversas obras sonhadas e faz com que o autor se volte para o diário em tom lamurioso.

Já Harry Laus – e a citação vem mais uma vez do período que passou em Corumbá –, diz escrever apenas seu diário: “A não ser o Diário, nada tenho escrito.” (LAUS, 2005, p.

394, s.d.). Muitas vezes, o diário é visto com desconfiança pelo escritor, que pode encontrar nele um rival que absorve as energias que poderiam ser investidas em outros textos, como diz Bancaud-Maénem, tratando especificamente de um autor, “(...) Kafka tem a convicção de que a escrita autobiográfica é um obstáculo à escrita literária.”<sup>80</sup> (BANCAUD-MAÉNEM, 2001, p. 139, tradução minha). Todavia, no caso dos três autores que estudo, isso não se constitui como uma questão presente na escrita do diário. E, no caso específico de Laus, afirmar sem o acompanhamento de um juízo de valor desfavorável que a única escrita que se mantém é a do diário pode muito bem ser interpretado como algo positivo, que queira sugerir que ao menos um mínimo de criatividade e trabalho intelectual está em prática através do diário. Mais tarde, em seu diário do princípio dos anos de 1990, Laus vai dizer que, justamente em Corumbá, acabou por se ver impossibilitado de manter até mesmo essa escrita:

Quando Claire esteve aqui, em outubro de 88, perguntou-me por que não retorno ao *Diário* que leu todo. Eu o mantive entre 1947–1976, diz ela nos prefácios de *Caixa d’Aço* e *Jandira*. Na verdade, ele não vai até tão longe. Imagino que o *Diário* terminou em 1958, em Corumbá! Depois disso veio o álcool e o sexo – ou melhor, se intensificaram – e nunca mais me detive a escrevê-lo. (LAUS, 2005, p. 551, 24 fev. 1991)

Sua explicação, um tanto vaga, é de que “o álcool e o sexo” se intensificaram em sua vida, impedindo-o de escrever. De fato, ao menos quanto à bebida, sabe-se que Laus teve problemas com o alcoolismo durante boa parte de sua vida. A doença o tirara até mesmo o diário, que restava como o último recurso de luta contra a infecundidade criativa. O período de Corumbá encerraria, desse modo, sua relação com a escrita diarística e sua luta diária por seu sonho de tornar-se escritor, ou ao menos seu discurso constante sobre esse desejo, uma vez que Laus continua escrevendo e publicando até o fim de sua vida.

O diário de escritor constitui-se, desse modo, como um espaço de resistência contra o esvaziamento criativo, quando a esterilidade domina a rotina do escritor, normalmente isso se torna o tema de uma ou mais entradas. Do mesmo modo que se vai ao diário para marcar um dia notadamente produtivo, a escrita diarística se presta também a fornecer apoio para enfrentar um período de incerteza, dando a oportunidade ao escritor de se questionar, perscrutar seu interior em busca de razões que o impedem de escrever, apontando para uma mudança de práticas ou comportamento. Além disso, o diário é também uma escrita, que, embora não tenha obrigação de ser literária, pode perfeitamente sê-lo, o que oferece ao diarista o alento de não

---

<sup>80</sup> No original: “(...) Kafka a la conviction que l’écriture autobiographique est un obstacle à l’écriture littéraire.”

estar totalmente vazio, ao menos essa escrita ainda existe e faz com que ele persista em sua busca literária.

### 3.4 – O laboratório de escrita

Por fim, gostaria de destacar ainda um importante aspecto da performance desempenhada pelos diaristas ao tratarem de sua escrita, aquele que se refere ao diário como “(...) um atelier fértil, apoio precioso do criador, reservatório da obra, autobiográfica ou de ficção”<sup>81</sup> (SIMONET-TENANT, 2001, p. 93, tradução minha). A escrita diarística pode oferecer ao pesquisador um olhar sobre a obra literária, sobre sua gênese; eis o que diz Françoise Simonet-Tenant sobre o processo de utilização e aceitação do diário pela crítica literária:

Durante muito tempo reduziu-se o diário a uma simples fonte de detalhes históricos e biográficos. Pouco a pouco, entretanto, veio-se a considerá-lo como um objeto de estudo totalmente à parte e a conceber-se que ele poderia ir bem além de um gesto de improvisação cega e sem envergadura. Se se considera a relação do diário à gênese da escrita de uma obra que não seja ele mesmo, o diário não se limita necessariamente a um simples discurso de acompanhamento. Ele é isso, certamente, mais também muito mais. Desejaríamos mostrar que ele não garante apenas uma função de comentário à distância, mas que ele pode tornar-se o teatro mesmo dessa gênese, com seus balbucios, seus atropelos, suas errâncias e suas fulgurâncias. Da obra pretendida, ele pode oferecer a gênese em espetáculo.<sup>82</sup> (SIMONET-TENANT, 2011, p. 13, tradução minha)

Desse modo, se num primeiro momento o diário era uma escrita que servia de apoio secundário à crítica – fonte de curiosidades e pormenores – aos poucos impôs-se, ele também, como objeto de estudo legítimo e independente, e podendo, ainda, constituir-se, por exemplo, como parte do dossiê genético, ou seja, daqueles documentos que a crítica genética considera como integrantes do engendramento de um texto literário. Em seu estudo, Simonet-Tenant propõe que, mesmo que possa ser também um simples acompanhante da criação literária, o diário pode igualmente ceder lugar à própria elaboração da obra, dando espaço, em suas páginas a ideias, esboços e

<sup>81</sup> No original: “(...) un atelier fécond, soutien précieux du créateur, réservoir de l'oeuvre, autobiographique ou de fiction.”

<sup>82</sup> No original: “On a longtemps réduit le journal personnel à une simple source de renseignements historiques et biographiques. Peu à peu on en est cependant venu à le considérer comme un objet d'étude à part entière et à concevoir qu'il pouvait aller bien au-delà d'un geste d'improvisation aveugle et sans envergure. Si l'on considère le rapport du journal personnel à la genèse de l'écriture d'une oeuvre autre que lui-même, le journal ne se limite pas nécessairement à un simple discours d'escorte. Il est cela certes, mais aussi beaucoup plus. Nous souhaiterions montrer qu'il n'assure pas seulement une fonction de commentaire à distance mais qu'il peut devenir le théâtre même de cette genèse, avec ses balbutiements, ses piétinements, ses errances et ses fulgurances. De l'oeuvre poursuivie, il peut offrir la genèse en spectacle.”

primeiras versões de textos. A escrita diarística e seu caráter inicialmente privado e rascunhal permitem a conservação de ideias ainda não amadurecidas, para um eventual desenvolvimento posterior: “O diário, casulo escritural, é um espaço gráfico ideal para abrigar as ideias fulgurantes e sedutoras que não encontraram ainda o lugar e o tempo de sua realização, mas das quais deseja-se guardar o vestígio.”<sup>83</sup> (SIMONET-TENANT, 2011, p. 13, tradução minha). Mais uma vez é seu caráter libertário, a possibilidade de fugir à censura e à autocensura, que permitem tal emprego: “Pode-se, no diário, inscrever suas ideias mais quiméricas, sem autocensura, à espera de uma eventual execução.”<sup>84</sup> (SIMONET-TENANT, 2011, p. 13, tradução minha).

Contudo, a própria autora adverte sobre os limites do papel que o diário pode desempenhar na gênese de uma obra:

O diário pode ser um dos suportes e dos lugares onde se efetua a gênese, da fase pré-redacional à fase pré-editorial. Campo de batalha dos começos de obras, receptáculo de fragmentos ainda informes, ele é também, em certos casos, um verdadeiro atelier de escrita. Pode-se mesmo imaginar que o diário seria um lugar ideal de gênese... ou, ao menos, um suporte cômodo de estudo genético, na medida em que ele apresenta os elementos da gênese datados, e, portanto, convenientes a serem classificados. A realidade é, não obstante, mais complexa, os diários abrigando mais frequentemente não uma gênese de obra em sua integralidade, mas somente alguns de seus momentos, variáveis segundo os autores; além disso, não é raro que alguns diaristas mantenham seus diários em cadernos escritos em paralelo, e a gênese de uma mesma obra pode então estar dispersa nas mesmas datas em suportes diarísticos diferentes.<sup>85</sup> (SIMONET-TENANT, 2011, p. 13, tradução minha)

Assim, não é possível esperar que todos os diários de escritores sejam espaços ideais de criação, abrigando trechos de futuras obras e apresentando, de forma ordenada e datada, o processo detalhado de composição de um texto literário. A prática mostra que, algumas vezes, os

---

<sup>83</sup> No original: “Le journal personnel, cocon scriptural, est un espace graphique idéal pour abriter les idées fulgurantes et séduisantes qui n’ont pas encore trouvé le lieu et le temps de leur réalisation mais dont on veut garder la trace.”.

<sup>84</sup> No original: “On peut, dans le journal, inscrire ses idées les plus chimériques, sans autocensure, dans l’attente d’une éventuelle mise en œuvre.”.

<sup>85</sup> No original: “Le journal personnel peut être un des supports et des lieux où s’effectue la genèse, de la phase prérédactionnelle à la phase prééditoriale. Champ de bataille des débuts d’œuvres, réceptacle de bribes encore informes, il est aussi, dans certains cas, un véritable atelier d’écritures. L’on peut même imaginer que le journal serait un lieu idéal de genèse... ou, tout du moins, un support commode d’étude génétique dans la mesure où il livre les pièces de la genèse datées, et donc aisées à classer. La réalité est néanmoins plus complexe, les journaux personnels abritant le plus souvent non pas une genèse d’œuvre dans son intégralité mais seulement certains de ses moments, variables selon les auteurs ; qui plus est, il n’est pas rare que certains diaristes tiennent leurs journaux sur des cahiers écrits en parallèle, et la genèse d’une même œuvre peut donc être dispersée aux mêmes dates sur des supports diaristiques différents.”.

diaristas, ainda que toquem reiteradamente nos temas e nos projetos a que se dedicam, deixam a escrita de fato das outras obras a cargo de um outro suporte externo ao diário. À escrita diarística, para esses escritores, caberia o papel de gerir projetos, frequentemente divididos em mais de uma frente de trabalho. Como creio que já tenha sido possível perceber até aqui, a organização do esforço criativo, da vida e das representações do escritor como tal nos diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus, não coloca em cena a redação de textos que seriam empregados posteriormente em outras de suas obras. No lugar disso, como mostrei até aqui, seus diários abrem espaço para a evocação do trabalho intelectual, a gestão do tempo, a proposição e o desenvolvimento de projetos, a gerência da esterilidade criativa e dos obstáculos à escrita, assuntos sobre os quais se debruçam constantemente. É da própria crítica genética que vem uma tipologia de escrita que auxilia a compreender essa duplicidade de modos de executar a relação entre diário e produção literária:

(...) para o escritor de programação roteirizada, a escrita diarística seria antes de tudo um exercício de controle que registra as etapas, os acontecimentos e o progresso da gênese, mas a gênese em si ocorre num suporte distinto do diário; para o escritor de estruturação redacional, os suportes de escrita não têm atribuída função específica e compartimentada, o fluxo criativo se impõe, indiferentemente do suporte.<sup>86</sup> (SIMONET-TENANT, 2011, p. 20, tradução minha)

Essa nomenclatura, citada por Françoise Simonet-Tenant e cunhada inicialmente por Pierre-Marc de Biasi (Cf. DE BIASI, 2011, p. 84-88), propõe duas formas de distinguir o processo de escrita da obra literária, a *programação roteirizada* e a *estruturação redacional*. A primeira é uma forma de escrita que se elabora graças a planejamentos, roteiros, listas, quadros e tudo o mais necessário à preparação da escrita. Nessa modalidade, o diário poderia abrigar todo o processo preparatório, ou partes dele, enquanto a redação se daria em outros suportes. A segunda, a estruturação redacional, se elaboraria sem plano, sob o impulso da própria escrita, que inventa suas formas e caminhos à medida que avança, podendo, inclusive, incrustar-se na escrita diarística, bastando para isso que o diário esteja à mão no momento de surgimento do fluxo criativo. A partir disso, proponho que os diários de Cardoso, Ayala e Laus situam-se no campo da programação roteirizada, pois serão hospedeiros de planos, projetos, resoluções, enfim, acompanharão a fase pré-redacional de muitas obras, sem que seus autores se lancem, em suas páginas, à fase redacional da produção literária. Os pontos que já illustrei – trabalho,

---

<sup>86</sup> No original: “(...) pour l’écrivain à programmation scénarique, l’écriture diaristique serait avant tout un exercice de maîtrise qui enregistre les étapes, les événements et les progrès de la genèse, mais la genèse effective prend place sur un support disjoint du journal ; pour l’écrivain à structuration rédactionnelle, les supports d’écriture ne se voient pas attribuer de fonction spécifique et compartimentée, le flux créatif s’impose, indifférent au support.”.

tempo, projetos, esterilidade, etc. – constituem-se como parte relevante do processo inicial da escrita. A eles acrescentaria ainda, mesmo correndo o risco de me repetir ou dar mais exemplos de pontos já tratados, a forma como os diaristas se relacionam com a escrita, o que, no caso da ausência da fase redacional nas páginas do diário, complementaria a constituição do imaginário da figura do escritor, que cada um dos diaristas vai configurar a seu modo. Essa relação que os escritores vão ter com a escrita e com a literatura, também vai ser um traço que, como mostrei anteriormente, será destacado como fundamental para a constituição do diário de escritor como um subgênero de diário. O valor da escrita, seu papel em suas vidas, algumas vezes vai assumir até mesmo as dimensões de uma elaboração teórica sobre o fazer literário e de sua correlação com a prática diarística, é o que destaca Pierre-Jean Dufief ao referir-se ao diário de escritor “Paratexto às margens da obra, com a qual mantém uma distância que pode fazer-se crítica, o diário é algumas vezes o espaço privilegiado de uma reflexão teórica.”<sup>87</sup> (DUFIEF, 2009, § 12, tradução minha).

O diário de Lúcio Cardoso é bastante rico em referências metalinguísticas, que vão tratar tanto da escrita de um modo geral quanto da escrita do próprio texto diarístico. Começo por um trecho que, lido após outros que citei, em que Cardoso considerava, por exemplo, a escrita a única forma válida de vivência, pode parecer um tanto irônico, ou mesmo contraditório:

Se quisesse, poderia viver sem escrever, o que não seria nada demais. Mas acho mais divertido escrever; resolvo até fazer “obras”, forçando coisa por coisa, imaginando página por página, sendo artificial ou “sincero” numa grande confusão. Escrever é bom para sentir e o que quero é sentir. Há também uma outra vontade que escrever pode ajudar: a de crescimento contínuo. (Se se crescer muito mesmo pode-se acabar esbarrando de cheio em qualquer coisa que seja realmente grande). (CARDOSO, 2012, p. 99, s.d.)

Dessa vez, escrever é descrito como algo quase supérfluo, passível de ser facilmente dispensado. O que faz persistir na atividade seria, antes, um senso lúdico, seria mais divertido fazê-lo do que não o fazer. A escrita propiciaria o “sentir” e o “crescimento contínuo”, duas “vontades” que o diarista alega ter. Pela afirmação do desejo de crescimento contínuo, que poderia levar, com o tempo, ao encontro da grandeza – a de ser um autor considerado como grande? –, o texto intriga, especialmente pela sua displicência um tanto artificial diante de uma atividade que todas as outras páginas do diário dedicam-se a louvar e à qual desejam integrar-

---

<sup>87</sup> No original: “Paratexte aux marges de l’œuvre, avec laquelle il entretient une distance qui peut se faire critique, le journal est parfois le lieu privilégié d’une réflexion théorique.”

se do melhor modo possível. O diário chega mesmo, noutra ocasião, a ser apresentado como o gênero ideal para a invenção literária:

Sem dúvida, o ideal como “diário” não é um processo constante de autoanálise – convenhamos que nem sempre há dentro de nós grandes novidades, já somos tão conhecidos – e sim alguma coisa que participe da invenção. Gênero híbrido, a ser tentado. (CARDOSO, 2012, p. 270, 06 jun. 1950)

A hibridez da escrita diarística – pelo que entendo uma referência à já citada possibilidade de dizer tudo e de todos os modos no diário – propicia ultrapassar as funções básicas do diário, desenvolvendo uma escrita de experimentação, que trabalhe com vários gêneros, por exemplo, e ainda podendo ser um meio de gerir a própria carreira literária. O mais importante e digno de destaque no diário não é mais a possibilidade de olhar para dentro de si como sujeito, algo que já seria sabido em demasia, mas sim o exercício de olhar para si como criador, como escritor capaz de inventar formas inovadoras, novos modos de dizer e de representar. De todo modo, tudo isso constitui-se como uma proposta a ser ensaiada, o que talvez não tenha sido levado a cabo, já que posteriormente o diarista vai queixar-se justamente da excessiva presença de eventos negativos no diário:

Depois deste longo hiato, aqui estou de novo. Ah, um *Diário* não é jamais um relato constante, um rio contínuo e sem desfalecimento que fosse delineando a nossa vida... Um *Diário* é apenas uma crônica de gemidos. De novembro para cá ainda não realizei as grandes coisas que sonhei... Mas elas serão realizadas, tenho certeza. (CARDOSO, 2012, p. 387, 17 mar. 1952)

Após uma pausa, o diarista oferece uma definição do gênero em que se expressa, o diário não é como um rio tranquilo e perene, nele estariam presentes, também, acontecimentos infelizes. Essa definição serve, na verdade, de introdução à informação que se segue, de que nos últimos cinco meses a escrita não tem caminhado do modo que se planejou, o que é aparentemente o verdadeiro motivo de seu desalento em relação ao diário. Isso não representa, contudo, uma desistência, há ainda a esperança de que seus projetos se tornem reais. Alguns anos depois, o diário de escritor é mais uma vez definido: “Diário de um escritor. À medida que as páginas avançam, maior se torna o número de mortos em torno dele. É assim.” (CARDOSO, 2012, p. 510, 11 ago. 1962). Dessa vez, são as relações intelectuais que inquietam, que desestabilizam o diário, com o passar do tempo o círculo de relações construído durante a vida começa a ruir, os amigos falecem e o diarista se vê sozinho, escrevendo, mas sozinho. Parece haver uma forte importância dada ao caráter social da escrita, que se torna um ato feito com e para seus pares.

Por fim, já numa das últimas de suas entradas, o diarista parece chegar a um equilíbrio em sua relação com a própria escrita e com o diário:

É um sábado, escrevo, sozinho em casa. Há uma grande paz no meu coração, assim como se de repente se tivessem aquietado as marés externas que me agitam – e assim eu pudesse ver o quanto de claro e simples é aquilo que em mim é o mais profundo. O mais profundo é este que aqui escreve, descalço, com o coração limpo de paixões, tão próximo do menino que fui e ao mesmo tempo tão distante dele, neste dom luminoso e coerente, que faz os extremos se unirem e traça da curva da vida, desigual em certos pontos, amargo e hostil em outros, este arco suspenso, onde as idades se confundem e o eu, recomposto, se torna harmonioso e completo. É sem surpresa que examino: os fermentos resistiram à minha fidelidade. Sanados, integram-me neste silêncio que tanto amo: e assim me sinto mais próximo, com serenidade, dos livros que tenho a fazer e da morte que ao meu encontro caminha em rota inversa à minha. (CARDOSO, 2012, p. 513-514, 08 set. 1962)

O ambiente de escrita delineado não poderia ser mais pacífico, é como se a situação ideal para o trabalho literário, descrita por Cardoso em entrada de 30 de setembro de 1957, de que tratei anteriormente, se tornasse, finalmente, realidade. A consequência parece ser uma capacidade de ver o mundo e a si mesmo com clareza, “com o coração limpo de paixões”, repassar o vivido e dele extrair a matéria de sua escrita. A isso se segue um estado de aceitação e serenidade, resta cumprir a grande tarefa da vida, escrever e publicar seus livros, e esperar, serenamente, o fim inevitável. É difícil não pensar que, em 07 de dezembro de 1962, apenas três meses após a escrita dessa entrada, Lúcio Cardoso teve um AVC que deixou graves sequelas, paralisando o lado direito de seu corpo e afetando sua capacidade de falar e, talvez o que tenha sido sentido ainda mais profundamente, sua capacidade de escrever. De certo modo, é um alento saber que, por essa época, o diarista sentia-se sereno e satisfeito com os caminhos que sua escrita havia tomado. É certo que sua relação com o diário, com o ato de escrever e consigo mesmo oscilam grandemente ao longo de todo o seu texto, mas, finalmente, todos os elementos que Lúcio Cardoso coloca em cena vão se conjugar para a criação de um perfil intelectual bastante singular, de alguém que persegue durante muitos anos de sua vida a intensificação de uma relação com a literatura, que vai terminar traçando a trajetória de um escritor bem-sucedido e que gravou para sempre seu nome na literatura brasileira.

O diário de Waldir Ayala é por ele representado, como falei anteriormente, como integrado à sua poesia, processo que vai se evidenciar inclusive pela presença de entradas escritas em verso, como essa de 17 de outubro de 1958:

*Vejo os corpos organizados, o mar fulge,  
os corpos*

*distribuem os músculos necessários, soerguem os nervos  
aos devidos compartimentos,  
o sol tomba maduro.  
Vejo os corpos em crise de silêncio, mas embaideirados de nudez.  
Vejo os corpos,  
um fio por uma agulha e o meu temor  
de que a nuvem desmorone, a nuvem  
que são na manhã, sem nome, sem idade,  
liberados... (AYALA, 1962, p. 97, 17 out. 1958)*

Até onde pude averiguar em minha pesquisa, esse poema não foi transposto a nenhuma de suas coletâneas publicadas, trata-se realmente de uma entrada criada em verso, no lugar da prosa habitual. Diário e poesia se mesclam, mas mesmo nesse caso o diário não vai servir exatamente como laboratório de escrita, isso, como disse anteriormente, vai ficar a cargo de outros suportes, trata-se antes de uma utilização poética do diário e não da criação de um espaço de esboço de outros textos. Um pouco antes da escrita dessa entrada, Ayala havia escrito uma outra, em que faz uma longa análise de sua própria obra, de sua relação com a escrita e com a publicação:

*Analiso-me. Um estado de espírito me torna cada dia mais infeliz, como uma ilha dentro da alegria de viver que se renova em mim todos os dias. Não quero morrer! Sem dúvida o que mais me preocupa é o desejo irrefreável de ser um verdadeiro poeta. Sei que o desejo é insuficiente, é preciso que eu o seja de origem. Mas sinto a solicitação como algo de muito importante e dramático. Meu livro, pronto, vasto, poderia contribuir para isso. Mas não posso custear a edição... O dinheiro, como sempre, bitola tudo. Não sei ganhar dinheiro, quase não entendo que se troque arte por dinheiro, atitude errada mas coerente dentro de mim. Que preço há de ter um sofrimento, uma alegria, que são enfim o sangue de toda a vivência artística? Assim, necessito do suficiente para viver e publicar meus livros. Não acredito que nenhum editor se interesse pelo que escrevo, sou o anticomercial por excelência. A minha tendência teatral, por exemplo, é vasada toda em peças que afugentam os “montadores de espetáculo”. (AYALA, 1962, p. 89, 10 set. 1958)*

O balanço inicial da análise é negativo, até a morte é considerada. Tudo isso motivado pela apreensão de ser ou não ser um poeta verdadeiro, mas, para tanto, um dos principais passos a ser dado seria publicar. A legitimidade de ser um poeta passaria, assim, pela aprovação do meio editorial e, mais tarde, do público-leitor. Ou pior ainda, passaria pela autoedição, feita às custas do próprio poeta, o que ele próprio afirma ser uma impossibilidade, além de sugerir ser indigno, quase uma prostituição de sua arte. Para agravar sua situação, Ayala ainda avalia sua produção como completamente avessa ao sucesso comercial, o que exemplifica com seu teatro, que criaria rejeição justamente àqueles que colocam as peças em cena. Tal aversão se deva, talvez, à temática homossexual, presente em mais de uma de suas peças. As avaliações de tom negativo

prosseguem, como quando afirma saber fazer apenas uma coisa e, mesmo assim, não se dedicar a ela como acha que deveria: “Nada mais sei fazer a não ser escrever poesia. E o mundo parece se organizar num sentido do antiócio tão necessário ao amadurecimento do seu temor.” (AYALA, 1963, p. 19, 18 jan. 1959). Ayala fala como se todo o mundo conspirasse para sua inatividade, para que sua poesia não se desenvolvesse da maneira ideal. A necessidade de aprovação externa vai conviver lado a lado com uma concepção de que a literatura se faz olhando para dentro de si mesmo:

Quando escrevo não me interessa tanto ser diferente de qualquer coisa já feita, como ser semelhante a mim mesmo. Me procuro espelho e pouco sei de quem se olha, desde que o visor esteja claro e exposto. Mas quem se olha é o mundo e o filtro a que o submeto cada vez mais reflete a reconstituição que intento, a análise emocional do impacto, o compromisso tácito e sem alarde com as coisas. (AYALA, 1963, p. 24, 02 mar. 1959)

A originalidade, considerada normalmente como o maior valor da literatura moderna, não é vista como algo tão importante, maior do que isso seria criar algo que refletisse a verdade sobre si mesmo. A partir dessa imagem precisa do sujeito seria possível enxergar o universal, depreender valores artísticos capazes de comover a todo tipo de pessoa. A poesia é declaradamente seu gênero de eleição, aquele em torno do qual todos os outros gêneros orbitam: “Chego a crer que me canalizo em tantos gêneros literários (teatro, diário, crônica, reportagem, literatura infantil) para que a poesia utilize os elementos estritamente indispensáveis para ser mais pura forma de expressão em mim.” (AYALA, 1963, p. 52, 10 jun. 1959). Sua grande versatilidade, capaz de se exprimir artisticamente em tantos gêneros literários, seria, na verdade, uma estratégia para que sua poesia exprimissem apenas o essencial, um modo de depuração artística, de aprimoramento técnico. Ayala vai se reconhecer, assim, como um poeta antes de qualquer outra coisa. É sobre seus poemas que versa a maior parte das reflexões de cunho mais propriamente teórico presentes em seu diário:

Eu sei dos meus poemas o suficiente para que se mantenham. Cada poema dispõe de uma multiplicidade de planos objetivos e emocionais, de coisas e sensações, de lembranças e invenções, com as quais estou impossibilitado de me relacionar historicamente. Há uma ordem estrutural que vem mesmo do mistério com que o acontecimento me assedia. Mas em cada milímetro de superfície válida do poema, há uma verdade inseparável de mim, tão imediata quanto o meu sangue e a minha vida. Por isso sei que não sou absolutamente um hermético, apesar das aparências. (AYALA, 1976, p. 67, 23 fev. 1961)

Nessa entrada, Waldir Ayala define sua relação com a própria poesia, segundo ele, seus poemas teriam mais de um nível, um primeiro, do qual ele estaria plenamente consciente, e um nível

mais profundo, composto por uma série de elementos universais que tomariam forma por meio dele, mas dos quais ele não conseguiria ter pleno domínio e consciência. Essa definição serve a dizer que sua poesia possuiria sempre ao menos um traço de uma vivência pessoal, de “uma verdade”, para utilizar seu termo, e que não seria uma mera elaboração aleatória que alguns poderiam qualificar de hermetismo, ou seja, sua poesia não seria obscura e difícil de ser entendida pela maior parte das pessoas, ou ao menos não seria essa a intenção de Ayala. Com esse exercício de explicação de seus poemas, o poeta se adianta à recepção de sua obra, oferecendo alguns horizontes de leitura e tornando, desse modo, o diário num espaço de reflexão crítica, ou ainda, num verdadeiro campo de batalha em que o escritor entra em disputa com seus futuros críticos no sentido de moldar e até mesmo impor as principais linhas de estudo de sua produção.

No caso de Harry Laus, não há obra pregressa para se orientar a recepção, no lugar disso, entra em cena seu profundo desejo de escrever e publicar, que vai guiar todas as discussões sobre a escrita e a literatura presentes em seu diário. A escrita autobiográfica, de um modo geral, desempenha, para o autor, um papel fundamental na concepção e na preparação de suas futuras obras:

Pena ter perdido meus livros. Perdeu-se minha autobiografia ingênua. Foi roubada do cais do porto em Porto Alegre, juntamente com uma pequena biblioteca organizada em Natal, e mais o livro que começara a escrever, e correspondência e munição de pistola, um par de botas novo, jamais usado – Por que não falar nisso também? Pois que fiquem com tudo, mas me devolvam os manuscritos. A biografia comecei a escrevê-la para desprender meus dedos, como um exercício de piano. Na verdade, eu gostaria de tê-la agora em minhas mãos, folheá-la lentamente, cuidadosamente, como se folheiam velhos e sagrados manuscritos de família. Mas é certo que não iria relê-la com o carinho e o enternecimento com que leio a caderneta de notas de meu pai e a carta, a única, que conheço de minha mãe. Tentar refazê-la seria não mais encontrar a ingenuidade autêntica. (LAUS, 2005, p. 49, s.d.)

Em seu diário, Laus alude mais de uma vez à história da perda de manuscritos, entre os quais lamenta especialmente a perda de sua autobiografia. É interessante notar o *status* que o diarista vai associar a essa escrita, ela é iniciada para “desprender” seus “dedos”, isto é, como um exercício preparatório para uma outra escrita, aparentemente tida como mais importante, por merecer amadurecimento, estudo, prática. Apesar disso, grande valor é dado a esses textos, de tudo o que lhe fora roubado apenas os manuscritos importam, sendo insubstituíveis e impossíveis de emular. O manuscrito da autobiografia adquire um valor próximo ao da relíquia, lembrando ao diarista, talvez, de uma outra época em sua vida, em que a escrita, que ele tanto

prezava, fluía com mais facilidade. Portanto, relegar a escrita autobiográfica ao papel de exercício criativo secundário parece nem sempre se tratar de uma depreciação da prática. Laus, por exemplo, confere um prestígio enorme a seu diário, o que acontece é que ele dá uma distinção ainda maior à ficção. Segundo o autor, é seu diário que alimenta sua paixão pela escrita:

Gostaria de não deixar este caderno agora, de prosseguir, de escrever muito, de ser dominado novamente por aquela febre de quem tem algo a contar, uma história que nos parece intensa, profunda, humana, sublime, a obra duradoura, – para deixar de ser, depois, mas sendo apesar de tudo e por algum tempo, o tempo suficiente para nos convencer de que, afinal, começamos a justificar nossa existência. (LAUS, 2005, p. 89-90, 11 maio 1950)

Essa entrada confirma minha hipótese de que o diarista carregaria uma certa nostalgia de um tempo anterior em que a relação com o ato de escrever teria sido mais pacífica e, sobretudo, mais frutífera. O diário, nesse contexto, se constitui como um elemento propulsor da escrita, daí a importância do desejo de não o abandonar, e é ele que guarda o caminho para realizar um reencontro com o fôlego antigo de criação. Só escrever, e fazê-lo de um modo intenso e apaixonado, justifica, para Harry Laus, a própria existência. Tamanha responsabilidade atribuída à criação literária experimental, por vezes, momentos de revés: “Será que se transforma inexplicavelmente o que escrevemos, ou nós é que nos transformamos inconscientemente? – Por que quantas vezes não relemos com ironia e desengano o que escrevemos com tanto amor e entusiasmo?” (LAUS, 2005, p. 102-103, 15 ago. 1950). O desagrado provocado pela releitura do que se produziu leva Laus a duvidar da própria percepção. A frustração se torna uma constante, mesmo quando se chega a remover obstáculos ao trabalho criativo: “Pensei que, ao sair do regimento, voltasse minha dedicação à literatura, mas nada tenho feito e 1950 continua árido e frio como devem ser as noites no Saara. Nem mesmo a leitura me atrai. Início vários livros e logo os abandono por outros que compro.” (LAUS, 2005, p. 240-241, 25 jul. 1950). Sua passagem a instrutor da Escola Preparatória de Porto Alegre, que guardava a promessa de liberar tempo e energia para dedicar-se a seus projetos literários, não foi suficiente para aplacar a insatisfação com os rumos que sua rotina havia tomado. Todavia, mesmo quando consegue escrever, Laus registra no diário sua profunda incerteza sobre a qualidade daquilo que fez:

Escrevi oito páginas e me afastei delas como o puritano se afasta do pecado: com medo. O meu medo: de não continuar como desejava continuar, de não realizar obra impecável. Melhor seria levá-lo avante, fosse como fosse. Nem que tivesse de escrever várias vezes o mesmo capítulo. E se eu tivesse de escrever para viver? Se não tivesse a profissão, os meios de subsistência, teria escrito meu livro? É uma

questão que também surge, a velha discussão de arte ou pela vida. (LAUS, 2005, p. 261, 10 jan. 1951)

Uma complexa relação a de Laus com a escrita, e o diário vai ser a grande testemunha de seus esforços e decepções. Quando consegue avançar, seu senso crítico o castiga, colocando em questão o valor do que foi feito. Diante de tamanha angústia criativa, o diarista ainda tenta lançar o olhar para o futuro, pensando em como seria a vida se fosse tão somente um escritor, que dependesse do resultado de seus esforços para viver, mas o que consegue ver ainda não serve para confortar, só traz à memória o livro que não escreveu. O “grande sonho” de Laus vai parecer algumas vezes tão distante e inatingível que precisa ser ocultado: “Escondo dos outros o meu grande sonho, por duvidar de minha capacidade como escritor, mas principalmente por julgar que não compreenderiam o absurdo de minhas pretensões.” (LAUS, 2005, p. 288, 15 nov. 1951). Sua profunda aspiração por tornar-se um escritor, por vezes, não encontrará eco nem em si, nem nos outros. O diário funciona, num caso tão delicado como esse, como um último refúgio de esperança, onde a escrita pode continuar a se desenvolver, as aspirações do diarista podem continuar a ser alimentadas, ainda que fora dos limites da escrita diarística tudo vá mal. Ao mesmo tempo, todo esse drama da relação com a literatura representado incessantemente pelo diarista prepara o caminho para a criação de uma imagem bastante impressionante de intelectual, que, a despeito da conspiração de todos os fatores contra seu sucesso, vai chegar a ser publicado e gozar do reconhecimento que o diário lamenta tanto não existir ainda.

Enfim, todos esses elementos de construção da cena de escrita que destaquei anteriormente – a representação do escritor como um trabalhador, a necessidade de gerir o tempo como numa atividade burguesa, a maneira como o diarista lida com a esterilidade criativa, sua relação com o ato de escrever – são orquestrados no sentido de constituir uma imagem de escritor e de sua concepção do literário. Esse processo, longe de ser inconsciente, parece ser antes uma estratégia empregada pelos três diaristas, plenamente cômicos da força discursiva do escrito autobiográfico, capaz de realizar uma preparação crítica da recepção e estudo de suas obras e, principalmente, capaz de afirmar uma *persona* literária para a posteridade. Seria algo muito semelhante ao que Eneida Maria de Souza, em *Crítica Cult*, descreve nos seguintes termos:

A figura do escritor substitui a do autor, a partir do momento que ele assume uma identidade mitológica, fantasmática e midiática. Esta personagem, construída tanto pelo escritor quanto pelos leitores, desempenha vários papéis de acordo com as imagens, as poses e as representações coletivas que cada época propõe aos seus intérpretes da

literatura. Cada escritor, portanto, constrói sua biografia com base na rede imaginária tecida em favor de um lugar a ser ocupado na posteridade: ou o do ausente ou do morto, pois também a morte cultiva seus teatros, como o palhaço e o dandy. (SOUZA, 2002, p.110)

Desse modo, o diário participa ativamente na criação de uma imagem desejada de si, funcionando tanto para o próprio diarista quanto para seus possíveis leitores e, ao mesmo tempo, sendo criada por ambos, em relação também com as expectativas e anseios de cada época. Um importante desdobramento dessa constituição de uma *persona* intelectual refere-se ao modo como os diaristas vão gerir suas leituras, como vão tratar e representar suas origens e modelos intelectuais, tema que procuro desenvolver a seguir.

## 4 – O diário como livro de leituras

### 4.1 – A cena da leitura

Retomando o texto de Leonor Arfuch, que trata das entrevistas de escritores, a autora chama a atenção para a importância de um desdobramento da cena da escrita, a cena da leitura:

Se a infância do escritor se distingue de outras, nessa inevitável evocação que toda pergunta pelo começo suscita, é pela marca dos livros. A cena da escrita se desdobra, assim, quase obrigatoriamente, em outra cena mítica: a da leitura, que pode ser também a das vozes dos mais velhos, com as quais se tece a identificação. (ARFUCH, 2010, p. 224)

A relação com a leitura e com os livros, que tornaria singular sua trajetória, surgiria, geralmente, em meio às indagações sobre a infância do escritor, portando em si um grande poder demarcador de origens e valores: “As leituras definem o próprio lugar, real ou fantasiado, a trama genealógica em que o entrevistado quer se situar, sua valoração da literatura (...): cada um delimitará, com sua lista de nomes, uma parcela peculiar do universo.” (ARFUCH, 2010, p. 225). Assim, através das leituras elencadas, cada autor vai escolher para si uma genealogia intelectual, capaz de marcar suas afinidades e seu lugar desejado no meio cultural.

Sylvia Molloy, em *O leitor com o livro na mão*, um dos capítulos de *Vale o escrito – a escrita autobiográfica na América hispânica*, aborda igualmente a representação do primeiro contato com a literatura: “O encontro do sujeito com o livro é crucial: o ato de ler é frequentemente dramatizado, evocado em uma particular cena de infância que subitamente confere sentido a toda a vida.” (MOLLOY, 2003, p. 33). A ideia de tais evocações é, desse modo, moldar desde a infância toda uma vida dedicada às letras, é a história de um encontro transformador. Entretanto, Molloy prossegue, “A cena de leitura não corresponde necessariamente ao primeiro livro lido na infância.” (MOLLOY, 2003, p. 34), e, ainda, “Frequentemente se associa a cena de leitura a um mentor — um professor real ou, mais genericamente, um guia para a leitura das crianças.” (MOLLOY, 2003, p. 35). Dessa forma, a autora aponta para uma possível multiplicidade de configurações da cena de leitura, ela pode não remeter diretamente à infância ou então materializar-se numa pessoa, um professor ou mentor que introduziria seu discípulo ao mundo da cultura, no lugar de um simples contato com objetos. Sylvia Molloy postula a existência de duas formas básicas de abordagem da cena de leitura na escrita autobiográfica, uma delas, bastante discreta, caracteriza-se pela alusão, de

maneira dissimulada, a leituras, autores e livros (MOLLOY, 2003, p. 38-39), a outra, de que ela vai se ocupar mais detidamente, vai ser a forma explícita: “Referências a livros, nas autobiografias, podem tomar muitas formas. Vou lidar aqui com a referência explícita e considerar uma estratégia frequente do autobiógrafo hispano-americano o destaque do ato de ler.” (MOLLOY, 2003, p. 33). Esse modo de se referir aos livros e à literatura é o mais tradicional – nele entrariam primeiras leituras, professores, mentores, etc – e, nessa evocação da cena de leitura, compareceriam ainda elementos suplementares, especialmente um equivalente da quebra da ilusão cênica brechtiana:

Não apenas há aí uma necessidade, da parte destes escritores, de recriar a cena de leitura como tópico; há marcadores adicionais, ao longo destas autobiografias, que (da mesma maneira como o ator chinês de Brecht relembra sua audiência de que estão no teatro) alertam o leitor para o fato de que ele está “em literatura” — que a autobiografia é, na verdade, uma construção literária. (MOLLOY, 2003, p. 38)

Essa vai ser uma das formas de requerer para o escrito autobiográfico o estatuto de literário, destacando, explicitando mesmo, os componentes do texto que vêm de outros livros e autores, ou a relação de dependência de seu criador a outros intelectuais. Mas, como afirma Molloy:

Dependência, neste caso, não significa uma estrita observância do modelo ou uma forma servil de *imitatio*, mas referência a uma combinação, às vezes incongruente, de textos possíveis, que servem ao escritor como impulso literário, permitindo, assim, projetar-se no vazio da escrita, mesmo quando esta escrita concerne diretamente ao eu. (MOLLOY, 2003, p. 32)

De tal modo, essa relação de dependência está longe de ser subserviente, ao contrário: em geral, o grupo de autores e obras chamado à cena configura-se num verdadeiro paideuma, fonte de reelaborações criativas e inusitadas, que vai permitir ao escritor integrar-se ao todo literário, lançando-se aos desafios e surpresas da reinvenção artística. Para Molloy, a literatura hispano-americana se estabelece a partir da metáfora da biblioteca,

(...) o autobiógrafo é, então, um de seus numerosos bibliotecários, que vive no livro que escreve e se refere incansavelmente a outros livros. Lendo antes de ser e sendo aquilo que lê (ou aquele que lê com desvio), o autobiógrafo também se deixa levar pelo livro. (MOLLOY, 2003, p. 32)

A leitura funciona, então, em dois sentidos, o escritor é o que lê e lê para transformar-se no que é, uma vida que se representa através de um livro e que não cessa de fazer menções a outros textos. A fonte dessa cultura trazida de modo ininterrupto à cena é, segundo a autora,

predominantemente europeia e revelaria os caminhos da autodescoberta textual dos escritores e, ainda, um certo grau de presunção ingênua, pois:

Este desejo de se mostrar competente, um leitor do cânone — não se dando conta de que o cânone, pelo simples fato de estar sendo lido *na* América hispânica, traduzido para o contexto hispano-americano, não é mais o mesmo — pode ser visto como o resultado do colonialismo cultural convencional (...) (MOLLOY, 2003, p. 40)

A tentativa quase obsessiva do escritor hispanoamericano – o que, imagino, seja possível transpor para o latinoamericano em geral, de modo a abarcar também o brasileiro – de se mostrar profundo conhecedor do cânone europeu resultaria de uma situação de subserviência cultural, herdeira direta do processo colonizatório, e implicaria numa modificação do valor desse gesto.

Sintetizando, Sylvia Molloy vai destacar a cena de encontro com a literatura, ocorrida na infância, a multiplicidade de configurações que a alusão à descoberta dos livros pode assumir, o destaque que os intelectuais dão ao ato de ler em seus textos – o que é um modo de chamar para si a literariedade do que escrevem – e, finalmente, o caráter paradoxal desse jogo de referências, que ao mesmo tempo em que se faz de modo marcadamente inventivo, é um exercício de subserviência intelectual advindo do colonialismo cultural. Como é possível perceber, a autora dá um destaque considerável à cena inaugural da leitura na infância, às origens quase míticas de um escritor que se representa como predestinado desde a mais tenra idade a assumir seu papel social. Todavia, numa escrita predominantemente não-retrospectiva como a do diário, o papel da evocação da infância é muito pequeno, aparecendo raramente, o que a colocaria no lado oposto de relatos tipicamente retrospectivos como a autobiografia ou as memórias de infância. Apesar disso, a cena da leitura tem uma forte presença no diário de escritor, desempenhando um papel muito semelhante àquele que possui na autobiografia, de que trata Molloy, e na entrevista de escritor, de que trata Arfuch.

Philippe Lejeune, em *Le journal gènese d'une pratique*, aborda detalhadamente a utilização do diário como livro de leitura:

Acontece muitas vezes que o diário utiliza sem dizer, ou cita, outros textos. Alguns tipos de diários, muito difundidos, os diários de leitura, são mesmo fundados inteiramente sobre a citação e o comentário, abrindo um campo imenso ao estudo da *digestão* cultural que está na base da construção da personalidade. A biblioteca do diarista torna-se um imenso prototexto. O diário de leitura é um gênero em si mesmo, pode, por outro lado, não comportar, além da data, nenhum texto original de seu autor e não ser feito senão de uma marchetaria de citações. (...) Certamente, não é sempre o caso, mas a maior parte dos

diaristas – sobretudo quando eles são também escritores – é de grandes leitores.<sup>88</sup> (LEJEUNE, 2013, p. 345, tradução minha)

Pode-se ver, logo de entrada, que Lejeune fala também de variados modos de citar autores e obras, um deles é indireto, não faz referências ostensivas, o outro, de tão presente, muda mesmo a natureza do diário, transformando-o também num diário de leitura. Esse tipo de diário seria constituído, antes de qualquer outra coisa, por citações e comentários de livros lidos, podendo, inclusive, não trazer mais que isso e a notação de data. Essa pequena biblioteca que o diário abriga vai formar, de acordo com o autor, uma espécie de prototexto, isto é, parte da reconstrução crítica dos diferentes documentos que precederam um texto, ou ainda o conjunto virtual dos documentos de gênese de uma obra ou de um projeto de obra. Assim, as leituras e o modo como o diarista as absorve farão parte do processo de elaboração da obra literária. Os escritores são, obviamente, os maiores mantenedores de diários de leitura e, como afirma Michel Braud: “Na maior parte dos diários, as referências aos textos anteriores são traços de uma atividade de leitura e de uma cultura partilhada, e, em alguns, o sinal de um interesse particular pelas obras que apresentam os temas e as formas da atividade à qual se dedicam.”<sup>89</sup> (BRAUD, 2012, p. 35, tradução minha). Através da seleção de textos que cada escritor privilegia em seu diário, pode-se ter uma clara visão de seus temas de interesse, dos gêneros que cativam sua atenção, enfim, da forma como pretende ou representa sua inserção na literatura. Pierre-Jean Dufief acrescenta ao diário de leituras a noção de diálogo:

Os diários de escritores são, ao mesmo tempo, diários de autores, testemunhos da vida literária, mas também diários de leitores. Quais são os pontos em comum entre essas diversas abordagens da vida literária? Um caderno de leituras toma frequentemente a forma de uma coletânea de citações que podem tornar-se pretexto para diálogos imaginários entre o diarista e o escritor ausente.<sup>90</sup> (DUFIEF, 2009, § 13, tradução minha)

---

<sup>88</sup> No original: “Il arrive souvent que le journal utilise sans le dire, ou cite, d’autres textes. Certains types de journaux, fort répandus, les journaux de lecture, sont même entièrement fondés sur la citation et le commentaire, ouvrant un champ immense à l’étude de la *digestion* culturelle qui est à la base de la construction de la personnalité. La bibliothèque du diariste devient un immense avant-texte. Le journal de lecture est un genre en lui-même, il peut d’ailleurs ne comporter, à part la date, aucun texte original de son auteur et n’être fait que d’une marqueterie de citations. (...) Certes, ce n’est pas toujours le cas, mais la plupart des diaristes – surtout quand ils sont par ailleurs écrivains – sont de grands lecteurs.”

<sup>89</sup> No original: “Dans la plupart des journaux, les références aux textes antérieurs sont les traces d’une activité de lecture et d’une culture partagée, et chez certains les signes d’un intérêt particulier pour les oeuvres présentant les thèmes et les formes de l’activité à laquelle ils se livrent.”

<sup>90</sup> No original: “Les journaux d’écrivains sont à la fois des journaux d’auteurs, de témoins de la vie littéraire mais encore des journaux de lecteurs. Quels points communs entre ces diverses approches de la vie littéraire? Un carnet de lectures prend souvent la forme d’un recueil de citations qui peuvent devenir le prétexte de dialogues imaginaires entre le diariste et l’écrivain absent.”

A escrita diarística seria, então, uma maneira de entabular uma conversação imaginária com seus escritores favoritos, estejam eles onde estiverem. É a chance do diarista de, através do diário de escritor, tecer relações que se expandem tanto no espaço, colocando-o em contato com escritores de outro modo inacessíveis, quanto no tempo, permitindo encontrar os grandes mestres do passado. A inscrição do diarista numa tradição é o que vai se afigurar a Florence Bancaud-Maénem, ao tratar do diário de Kafka:

Insistindo a cada vez sobre o que Kafka deve a cada um desses modelos e permitindo constatar filiações, o *Diário*, comparável nesse ponto a uma autobiografia, inscreve, desse modo, tanto o homem quanto o escritor numa forma de continuidade histórica, fazendo-o aparecer como herdeiro de uma tradição literária estabelecida.<sup>91</sup> (BANCAUD-MAÉNEM, 2001, p. 145-146, tradução minha)

O diário é análogo, portanto, à autobiografia no que concerne à sua capacidade de expressar laços de parentesco intelectuais, inscrevendo o diarista numa linha do tempo histórica e associando-o a sua árvore genealógica literária desejada.

Já Françoise Simonet-Tenant avança ainda mais profundamente na questão, tratando de um tipo específico de leitura feita pelos diaristas – e importantíssimo, como mostrarei adiante, no caso daqueles que estudo –, a de outros diários e textos autobiográficos:

A leitura dos outros diários permite situar-se na grande família dos diaristas: é a ocasião de uma fecunda confrontação que oferece a possibilidade de definir contrastivamente sua prática. A reação à leitura de outrem pode também ser afetiva ou quiçá passional e sair do campo de uma comparação bem ponderada: certos diários lidos tornam-se modelos, aos quais prontamente cria-se identificação, ou contrastes, que se despreza ou ridiculariza.<sup>92</sup> (SIMONET-TENANT, 2001, p. 89, tradução minha)

O grau de parentesco proposto pela autora, a ser marcado pela prática diarística, é ainda mais específico, trata-se aqui de ler outros diaristas e, a partir disso, abre-se a possibilidade de comparar o próprio texto ao de outros que praticaram o mesmo gênero, criando-se verdadeiros modelos, sejam eles positivos, que vão influir na própria prática com temas, formas, etc, sejam eles negativos, dos quais o diarista vai se afastar ao máximo. Simonet-Tenant sugere mesmo que esse exercício comparativo com outros escritos diarísticos possa levar o diarista a refletir

---

<sup>91</sup> No original: “Insistant à chaque fois sur ce que Kafka doit à chacun de ces modèles et permettant de constater des filiations, le *Journal*, comparable en cela à une autobiographie, inscrit donc tant l’homme que l’écrivain dans une forme de continuité historique en le faisant apparaître comme l’héritier d’une tradition littéraire établie.”

<sup>92</sup> No original: “La lecture des autres journaux permet de se situer dans la grande famille des diaristes : elle est l’occasion d’une confrontation féconde qui offre la possibilité de définir contrastivement sa pratique. La réaction à la lecture d’autrui peut aussi être affective voire passionnelle et sortir du champ d’une comparaison raisonnée: certains journaux lus deviennent des modèles, auxquels on s’identifie volontiers, ou des repoussoirs, que l’on méprise ou ridiculise.”

sobre a prática diarística de um modo mais geral: “Além da confrontação com este ou aquele diarista específico, a multiplicidade das referências pode transformar o diário de alguns deles em panorama crítico do gênero.”<sup>93</sup> (SIMONET-TENANT, 2001, p. 89, tradução minha). O escritor passa, assim, de mero praticante do gênero diário a profundo conhecedor da prática, transformando seu próprio caderno em espaço de reflexão teórica ou crítica. Esse processo, a meu ver, pode ser visto com muita clareza em meu texto até aqui, uma vez que Cardoso, Ayala e Laus fazem, reiteradamente, reflexões sobre o diário, de que dei inúmeros exemplos. Como também já tive a oportunidade de destacar no pensamento de Simonet-Tenant sobre a prática diarística, a presença do metadiscorso se faz evidente:

As leituras de outros alimentam, assim, o conhecimento de si, mas sobretudo a reflexão dos diaristas sobre o gênero que praticam, e essa reflexão, onipresente em alguns deles, faz do diário um texto muitas vezes metadiscursivo, que se constitui com prazer em diário do diário.<sup>94</sup> (SIMONET-TENANT, 2001, p. 90, tradução minha)

O diário volta-se, não raro, sobre si mesmo, ler outros diaristas serviria para o autoconhecimento, mas também para refletir sobre o gênero, ou ainda, como diz a autora, “(...) é esse o paradoxo do diário, centrado na singularidade de um eu, e ao mesmo tempo impregnado de intertextualidade”<sup>95</sup> (SIMONET-TENANT, 2001, p. 88, tradução minha).

Em suma, essa escrita paradoxal, que olha para dentro de si e, ao mesmo tempo, urde complexas relações com outros textos e autores, auxilia, ao receber anotações de leitura, o processo de engendramento da obra literária; denota, também, através das escolhas que nele são registradas, os temas e gêneros de eleição do escritor; funciona ainda como um diálogo do diarista com outros escritores, sejam eles do presente ou do passado, é capaz de inserir o diarista no contínuo histórico, mostrando-o como herdeiro de uma determinada tradição literária. A prática diarística construirá uma cena de leitura que será o espaço de expressão de “uma espécie de “cito, logo sou” (MOLLOY, 2003, p. 60), por meio da qual cada escritor pode trabalhar no sentido de moldar sua imagem intelectual. Os diaristas, frequentemente, vão voltar suas atenções e, principalmente, suas leituras, para outros textos autobiográficos, em especial aqueles do mesmo gênero em que estão se expressando, seja em busca de modelos, seja em

---

<sup>93</sup> No original: “Au-delà de la confrontation avec tel ou tel diariste précis, la multiplicité des références peut transformer le journal de certains en panorama critique du genre.”

<sup>94</sup> No original: “Les lectures des autres nourrissent donc la connaissance de soi mais surtout la réflexion des diaristes sur le genre qu'ils pratiquent, et cette réflexion, omniprésente chez certains, fait du journal un texte souvent métadiscursif, qui se constitue volontiers en journal du journal.”

<sup>95</sup> No original: “(...) c'est tout le paradoxe du journal, centré sur la singularité d'un moi, que d'être pétri d'intertextualité”.

busca de caminhos a evitar. Essas leituras suscitam uma forte presença metalinguística no texto diarístico, propiciando igualmente uma reflexão teórica e crítica sobre o diário.

Os diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus assumem um papel bastante ativo na construção de cenas de leitura. Sobre isso é interessante notar que, ainda que leiam um sem-número de autores que vão ser de grande importância em suas obras – vai ser, por exemplo, o caso de Lúcio Cardoso com os autores russos –, há um conjunto significativo de escritos autobiográficos que se destaca em meio àquilo que leem.

Lúcio Cardoso, em seu diário, vai repassar inúmeras leituras, frequentemente buscando identificação com aquilo que lê. É o que ocorre em 05 de maio de 1950, quando, após citar uma frase de Dostoiévski, de longe um de seus autores prediletos, avalia a identidade entre o autor russo e ele mesmo:

De Dostoiévski: “Durante toda a minha vida trabalhei por causa do dinheiro e durante toda a vida estive constantemente na necessidade; agora mais do que nunca.” AGORA MAIS DO QUE NUNCA. Não em outra ocasião, mas precisamente agora. Ah, sei muito bem o que poderiam pensar certas pessoas, caso encontrassem esta frase solta assim nos meus diários. Mas não é a semelhança de situações, a identidade de sentimentos, o que nos seduz e nos aproxima desses companheiros mudos que são os autores? (CARDOSO, 2012, p. 239, 05 maio 1950)

O interesse começa já pela temática do texto citado, a dificuldade de um escritor em ganhar seu sustento, que seria também um dos temas reiteradamente tratados no diário de Cardoso, sempre preocupado em conseguir empregos que lhe permitissem continuar com sua escrita. A clara identificação entre a situação dos dois – e talvez o temor de que a citação fosse interpretada por possíveis futuros leitores como exageradamente posada de sua parte – levam o diarista a tentar se precaver contra possíveis críticas, caso tomem por excessiva sua ousadia de se igualar a um dos escritores mais reconhecidos em todo o mundo. Por fim, sua atitude é de aceitação e tentativa de convencimento do leitor, afinal, as duas situações não são realmente muito semelhantes? E vai ser justamente isso que, de acordo com o diarista, o faz chegar mais perto desses “companheiros mudos”, uma interessante escolha de palavras que faz lembrar os “diálogos imaginários entre o diarista e o escritor ausente” propostos por Pierre-Jean Dufief. Busca-se, nos textos e nos autores citados, mais do que um modelo textual, há também o desejo de absorver certa aura pessoal dos grandes autores, seu modo de vida e suas vivências. Talvez por isso, Cardoso encontre um grato prazer ao reler um livro em especial: “*Diário de um escritor de Dostoiévski*. É a segunda vez que leio este.” (CARDOSO, 2012, p. 386, 31 out. 1951). A referida obra não se trata, ao contrário do que o título anuncia, de um diário, mas sim de um

conjunto bastante extenso de ensaios, contos e crônicas escritos por Dostoiévski, entre 1873 e 1881, para publicação em periódicos. A despeito disso, o conjunto de textos acompanha bem de perto o processo criativo do autor, elaborando uma teoria estética e aplicando-a a variados objetos, o que poderia muito bem interessar a um escritor que está constantemente em busca de novos caminhos para sua literatura. Outros autores partilham do interesse de Cardoso e do perene exercício de pesquisa estética e íntima presente em seu diário: “Leio e releio interminavelmente Balzac, imaginando o plano de meu caudaloso romance. Ah, sair agora, ser livre, poder escrever... Um dia quem sabe...” (CARDOSO, 2012, p. 408, 19 jan. 1953). Um dos maiores escritores franceses é lido e relido com vistas a inspirar a própria obra, seu “caudaloso” romance. Mais uma vez a escolha de palavras é significativa, o traço que Cardoso pretende absorver para sua própria obra é a caudaliosidade do autor francês, que escreveu *A comédia humana*, título sob o qual Balzac agrupou um conjunto de mais de 90 obras – romances, novelas, contos e ensaios – escritos entre 1829 e 1850. A referência a Balzac faz pensar também num dos traços que Cardoso tentou imprimir à sua produção e que pode muito bem ter se inspirado na obra do escritor francês, a prática de fazer obras interligadas, que compartilham personagens, locais e situações. Algumas vezes a identificação com um autor se faz em detrimento de outro: “Leitura das três partes de *Ilusões perdidas*: admirável ascensão e queda de Lucien Rubempré. Quando moço Dostoiévski me apaixonava, agora é Balzac que me importa. Leio-o cada dia com maior interesse.” (CARDOSO, 2012, p. 414, 31 out. 1953). A obra de Dostoiévski se identificaria com sua juventude, a maturidade, por sua vez, encontraria em Balzac sua principal referência, representado nessa entrada pela leitura de um dos mais longos e mais importantes romances de *A comédia humana*.

Walmir Ayala, comparado aos outros dois diaristas, é o que traz menos citações e referências a autores em seu diário. Uma das leituras recorrentes é de obras do amigo Lúcio Cardoso, o que faz pensar no diário como espaço de sociabilidade literária, e permite supor leituras mútuas. Mostra também que, para o diarista, mais do que o autor de renome mundial, importa o autor com quem se possa tecer uma relação próxima, íntima; no lugar do diálogo imaginário, o diário vai abrigar a continuação de um diálogo iniciado na vida real. Em 08 de maio de 1958, Ayala cita uma frase de um dos livros de Cardoso e comenta:

Esta simples e banal frase de Lúcio Cardoso, observação primária e corriqueira de vida, me suscita considerações. Seus personagens me escapam ao que eu chamaria uma possível vida. É uma experiência condensada, um paroxismo, um estado sobre-humano de paixão, um acúmulo trágico que nos distancia. (...) Este surpreender dá a medida do romancista, do observador tranquilo, a prova de que experiências

contíguas elaboraram a estirpe de seus personagens e a sua validade em qualquer tempo e espaço. (AYALA, 1962, p. 34, 08 maio 1958)

A capacidade de Cardoso de construir personagens, de criar ficção, é mais do que louvada. Seu processo interessa ao diarista pela surpresa que imprime à constituição de seus personagens e pelo modo como tudo isso parte de um profundo e tranquilo observador do mundo. A leitura se torna, desse modo, um aprendizado literário, e a descoberta de virtudes na obra do outro serve possivelmente para enriquecer o próprio processo criativo. Walmir Ayala revisita, sempre que possível, a obra do amigo: “A última frase do meu caderno de notas: “Não sei o que é morrer, ninguém sabe” (Lúcio Cardoso – *Inácio* – pg. 68).” (AYALA, 1962, p. 45, 06 jun. 1958). A citação, colhida no livro de Cardoso, é passada do caderno de notas para o diário, provavelmente com o intuito de inscrevê-la em algo mais durável para si e para os futuros leitores. A leitura feita de um modo mais pessoal, que privilegia as relações palpáveis, volta à cena a propósito de um volume de Mário de Andrade:

Lendo o *Empalhador de Passarinhos* de Mário de Andrade admira-me a conceituação que atribui aos valores estéticos, seu estilo enxuto, essencial. Disso aproveitam os poetas criticados, por menos que possa justificar-se a crítica como julgadora de uma vocação. Quanto maior a nossa exigência, maior o discernimento sobre quem pode dar a palavra sobre a nossa pretensão. Mas leio Mário de Andrade com uma sensação esquisita de ter sido traído pela sua morte. (AYALA, 1962, p. 39, 15 maio 1958)

O *Empalhador de passarinhos* é uma reunião de textos críticos de Mário, preparada por ele mesmo pouco tempo antes de sua morte, e em que o autor trata de temas como o conceito de conto, traz estudos sobre os maiores representantes do gênero no Brasil, um ensaio sobre o romance *Fogo Morto*, de José Lins do Rego, e, ainda, textos sobre as obras de Cecília Meireles, Camargo Guarnieri, Murilo Mendes, etc. Sua acuidade como crítico e seu estilo sóbrio são os pontos que chamam a atenção do diarista a partir da leitura da obra. Teriam sido justamente os méritos que Ayala encontra na escrita de Mário de Andrade que, de acordo com o diarista, haviam desagradado alguns dos poetas cujas obras são alvo de análise. O questionamento sobre quem teria o direito de ser crítico aparece, mas não é desenvolvido, pois logo em seguida surge a lembrança da morte de Mário, que teria sido uma traição, talvez porque prematura. O Mário de Andrade que prevalece é o homem, mortal, em detrimento do intelectual, que ainda que desapareça fisicamente deixa vestígios escritos de seu pensamento. Outros autores são lidos por Ayala em moldes mais tradicionais, como seria o caso de Luis de Góngora y Argote (1561-1627), estudado em profundidade para, a partir dessa leitura, retirar algo para a constituição de sua poesia:

Leio e estudo Góngora, e as dificuldades que apontam nele só o valorizam. Que conhecedor do idioma! Nós, os poetas, caímos sempre neste sensual entreguismo à linguagem, com ela lidamos, temos um compromisso com ela. Contudo, é preciso sempre o caminho da objetividade, enquanto arde a emoção. (...) Não imagino que alguém cante a palavra pela palavra. É preciso cantar sob alguma instigação, para então utilizar a palavra, a melhor e mais justa palavra. Nisto, nesta fusão, está a prova de fogo da qual só o artista genuíno sairá ileso. (AYALA, 1962, p. 126-127, 15 jul. 1958)

Tudo o que é lido no poeta espanhol é quase que imediatamente transposto para uma reflexão sobre sua própria poesia, abrindo também uma reflexão sobre o uso da linguagem, para o reconhecimento de que ela seria o mais absoluto valor para um poeta. O diarista interrompe a si mesmo para lembrar que é preciso ser racional e ter um método ao criar, e não se deixar levar pela comoção do momento de escrita. Além disso, o poeta deve ter um propósito, só isso vai garantir que ele seja um “artista genuíno”. Como creio que seja possível observar, as leituras registradas no diário são ponto de partida para tocar em questões que, ao mesmo tempo que suscitadas pelo livro, guardam um interesse fundado sobre toda uma vida intelectual que se representa através da escrita diarística. No segundo volume dos diários de Waldir Ayala, surge uma clássica cena de leitura, uma lista de obras que, para ele, teriam sido reveladoras:

Livros que em diferentes épocas significaram revelação para mim: o mais antigo de que tenho lembrança, *Thais*, de Anatole France; depois, *A novela de uma múmia*, de Teófilo Gauthier; as *Canções*, de Antônio Boto; o *Sparkenbroke*, de Charles Morgan; *O pequeno príncipe*, de Saint Exupéry; a *Tetralogia de José*, de Thomas Mann; as *Elegias e Cartas e um jovem poeta*, de Rilke; a *Ladeira da memória*, de José Geraldo Vieira. Estes deixaram uma semente, um deslumbramento, principalmente na minha adolescência, pois sempre li sem orientação e não sou um bom leitor. Depois, e com mais consciência fui marcado por Cecília Meireles, Drummond, Jorge de Lima, Lorca, João Cabral, poetas, poetas... (AYALA, 1963, p. 14-15, 07 jan. 1959)

A enumeração que o poeta faz é bastante abrangente, incluindo clássicos da literatura francesa (*Thais*, *Le pied de momie*) e, igualmente francês, um livro que hoje é visto mais como um clichê ingênuo que como obra literária respeitada (*Le petit prince*), uma obra inglesa (*Sparkenbroke*), três obras alemãs (*Joseph und seine Brüder*, *Duineser Elegien* e, um livro reiteradamente evocado por aspirantes a escritores como uma grande lição para a vida criativa, *Briefe an einen jungen Dichter*), um romance brasileiro bastante em voga nos anos de 1950, próximo ao seu lançamento, mas hoje em dia esquecido (*A ladeira da memória*), um poeta português cuja obra possui forte vertente homoerótica (Antônio Botto, *Canções*). Leituras bastante variadas também em gêneros, há romance, conto, correspondência, poesia, etc, um conjunto que teria traçado o

princípio de sua trajetória. Mesmo que reconheça a importância desse estágio, o diarista coloca em dúvida sua capacidade de absorver o que lê. Depois, com maior maturidade, teria lido muita poesia, sobretudo poesia modernista brasileira. A imagem que essa cena constrói é, a meu ver, a de um poeta que teve todo um período de formação e de sedução pela literatura – a variedade do *corpus* citado poderia ser interpretada aqui como riqueza –, seguido por um período de desenvolvimento de sua técnica poética, em que a leitura de alguns dos poetas mais significativos da poesia nacional – a que se acrescenta ainda a presença de Federico García Lorca –, resultando num poeta sofisticado, conhecedor do cânone e seguro de si.

Harry Laus é, provavelmente, o mais rico em citações dentre os três diaristas e as leituras que faz ocupam, por vezes, inúmeras entradas seguidas de seu diário. O diarista empreende uma verdadeira busca nas grandes obras da literatura universal por caminhos que possa tomar na constituição de seus próprios escritos: “Depois de reler Dostoiévski inteiro, ler todo Shakespeare, a obra de Rilke e a *Recherche* de Proust, depois de procurar qual o caminho de Joyce, talvez (ainda assim talvez) possa ser feita alguma coisa sólida, duradoura e valiosa. Antes, não. Como até agora, ainda não.” (LAUS, 2005, p. 51-52, s.d.). O diarista não lê apenas alguns livros ao acaso, lê ou relê integralmente Dostoiévski, Shakespeare, Rilke, Proust e Joyce, eis um programa de leituras ambicioso e que deve ter lhe tomado meses, provavelmente anos. Todo esse longo processo se justifica diante de um objetivo bastante claro, criar, ele também, uma obra que seja considerada “sólida, duradoura e valiosa”, o que passaria por um domínio absoluto de um cânone composto por grandes autores que Laus julgasse importantes, cujas características desejasse absorver ou, até mesmo, superar, o que, segundo ele mesmo, ainda não teria sido possível realizar. O diário funciona, para Laus, antes de qualquer outra coisa como um guia de leituras, um espaço útil que reúne porções das muitas obras que já leu: “Venho de concluir a leitura do livro de André Gide, composto de artigos e conferências, e quero fazer algumas referências no meu diário a fim de que sirvam para facilitar alguma busca que tenha de fazer nesse volume.” (LAUS, 2005, p. 72-73, 10 jan. 1950). O que é lido deve ser catalogado para futuras referências, há um expresso programa de criar a partir de tudo aquilo com o que se entra em contato. Contudo, o mesmo diarista que não demonstra qualquer temor ao enfrentar algumas das obras mais complexas, mais elaboradas e prestigiadas da literatura mundial, questiona a eficiência do diário como livro de leituras e, ainda, sua capacidade de assimilar aquilo que lê:

De Unamuno em *A um Literato Jovem*: “Os diários íntimos são os inimigos da verdadeira intimidade. Matam-na. Mais de um que se dedicou a seu diário íntimo começou apontando nele o que sentia e acabou sentindo para apontá-lo.” Isto se aplica a mim principalmente

no que se refere ao desejo de comentar as obras que leio. Muitas vezes sou levado a ler apressadamente para aqui registrar minhas impressões, e acabo por não assimilar como pretendia. (LAUS, 2005, p. 132, 10 jul. 1951)

Laus evoca uma frase de Unamuno muito conhecida entre os detratores do diário, aquela que aponta o diário como incentivador de uma escrita hipócrita e artificial, em tudo contrária à verdadeira intimidade. Esse ataque à prática diarística é explicado logo a seguir, Laus diz temer não ser capaz de absorver adequadamente o que lê, pois sua preocupação primeira seria a de tirar do livro lido um comentário que servisse a figurar no diário. Assim, o diarista coloca em xeque uma das principais funções que a prática assume, a escrita é acusada de tornar-se parasitária. Talvez tal rejeição seja motivada, na verdade, pelo fato de que, a despeito de seus muitos e contínuos esforços de leitura e escrita, Laus se veja constantemente assombrado pela não-publicação e pelo não-reconhecimento. De todo modo, ele persiste em suas leituras e no emprego que faz de seu diário, sobretudo quando identifica-se intimamente com um texto:

O único livro que consegui ler por completo foi o maravilhoso volume das cartas de Rilke a um jovem poeta. Constantemente me confundi com o Sr. Kappus e, em certos momentos, era como se as cartas tivessem sido escritas por mim. Há no livro coisas dolorosas e pungentes, que nos lançam em tremendas lutas de consciência. Perguntas como esta: “Morreria se não me fosse permitido escrever?” – Nossa convicção é tremendamente abalada e nos sentimos imensamente tristes e medrosos de entrar em nós e procurar “a necessidade que nos faz escrever”. Será realmente forte e inevitável essa “razão”? O livro é também de uma imensa tristeza, ao par de sua sabedoria, e, poucas vezes, uma palavra me tem tocado tão fundo como esta: “... Mas sou muito pobre e os meus livros, logo que aparecem, deixam de me pertencer. E nem sequer posso comprá-los, como muitas vezes desejaria, para os oferecer àqueles que lhes querem bem”. (LAUS, 2005, p. 241, 25 jul. 1950)

O *Cartas a um jovem poeta*, de Rainer Maria Rilke, já referido por Walmir Ayala, provoca, aparentemente, uma forte impressão em Harry Laus. A obra, como já disse, é frequentemente evocada por jovens escritores em busca de conselhos para a vida criativa. A reflexão de Rilke é tida como de valor universal e explora a razão íntima que determina a escolha de existência que cada um pode descobrir em si. A grande questão de que trata o livro é se se deve perseguir uma carreira ligada às artes ou não, e quais seriam o preço e as limitações a serem aceitos diante de uma decisão positiva. Um ponto é de peculiar interesse, o desconhecido que se dirige a Rilke em busca de aconselhamento se deve ou não persistir na ideia de ser escritor, Franz Xaver Kappus, é cadete numa escola militar do império austro-húngaro. Não é difícil entender porque Laus se sente tão tocado e identificado com o interlocutor de Rilke (“Constantemente me

confundi com o Sr. Kappus e, em certos momentos, era como se as cartas tivessem sido escritas por mim.”), e porque se volta a essa obra em especial como quem se dirigisse a um oráculo, buscando o significado da própria existência. É uma leitura que permite reposicionar-se diante do mundo e registrá-la no diário, a meu ver, significa ter feito uma opção no sentido de persistir na procura de uma vida literária a que se aspirou por tanto tempo.

Tratei até aqui da cena de leitura de uma forma geral, do modo como os diaristas gerem o ato de ler e como se referem a textos de gêneros tradicionais, poesia, teatro e ficção. Contudo, a citação de textos autobiográficos – especialmente de outros diários – nesses autores é de tal modo frequente e numerosa que se constitui num capítulo à parte a ser estudado.

## 4.2 – Leitores de Gide & Cia

Ler outros autobiógrafos e diaristas, como expus anteriormente, vai ser um exercício que possibilita a comparação do próprio texto com o de outros praticantes do mesmo gênero, é a oportunidade de absorver modelos e trilhar caminhos mais seguros de escrita, abertos por autores já consagrados, que possuem um reconhecimento necessário, principalmente, a ousar enveredar por assuntos difíceis ou considerados como polêmicos, como será o caso de textos autobiográficos que lidam com a temática da homossexualidade. Nesse contexto, a obra de André Gide vai ganhar destaque, sobretudo textos como o *Corydon*, o *Si le grain ne meurt...*, *Et nunc manet in te* e, a mais importante, o *Journal*, que o autor manteve de 1887 a 1950. Publicado ainda durante sua vida, inclusive na mais prestigiosa coleção do meio editorial francês, a *Bibliothèque de la Pléiade*, em 1939, representa também a primeira vez em que se publicou naquela coleção um texto autobiográfico. Essas obras são alguns dos primeiros textos a tratar diretamente, sobretudo no caso do *Corydon* e do *Si le grain ne meurt...*, e sob uma perspectiva relativamente positiva, da homossexualidade, razão de serem de importância capital para a literatura de temática gay e, conseqüentemente, para os diaristas cuja produção abordo nesse trabalho. O que tentarei mostrar é que dessas leituras, muito mais do que um modelo textual para a própria escrita, Gide e os outros autores de escritos de si vão emergir como símbolos de uma postura diante do mundo e da escrita, representando um modelo emblemático, tanto no que tange às temáticas abordadas (a prática literária, a homossexualidade, etc.) quanto na escolha de um gênero supostamente “menor”, alçado à categoria de gênero “maior” à época em que os autores começam a manter seus diários com maior constância (Gide tem seus diários publicados, como já disse, em 1939 na *Bibliothèque de la Pléiade* e em 1948 recebe o Nobel). Nesse processo, o autor consagrado leva à

consagração um de seus gêneros de escrita de eleição. Ainda que a versão do diário gideano à qual eles tinham acesso fosse uma versão censurada – a edição em dois volumes sem cortes só viria a público em 1996 e 1997 –, que suprimia principalmente as referências diretas à homossexualidade, talvez em respeito à esposa de Gide, que faleceu no ano da publicação do volume da *Pléiade* –, a leitura da obra de Gide parece ter sido feita – mesmo no Brasil da época de Cardoso, Laus e Ayala – dentro de uma chave que incluía a questão da homossexualidade, ainda que fosse tendo por instrumento de decodificação obras como *Si le grain ne meurt, Et nunc manet in te* e *Corydon*. Todavia, faço uma ressalva antes de prosseguir, não tenho a ilusão de que a visão que Gide e outros autores tenham da homossexualidade seja correspondente ao modo como se pensa a questão atualmente. Estou de acordo com Steve Hogan e Lee Hudson quanto à consciência dos limites dos pontos de vista gideanos sobre a questão:

Apesar de ser lembrado como um herói, muito das visões de Gide sobre a homossexualidade ofenderiam gays e lésbicas de nossos dias tanto quanto ofenderam seus contemporâneos heterossexuais. Gide desdenhava da efeminação, advogava fortemente em favor da pederastia e criticava homens que sentiam atração por outros homens adultos.<sup>96</sup> (HOGAN; HUDSON, 1998, p. 248, tradução minha)

Assim, não se pode esperar nem de Gide, nem dos três diaristas, mais do que uma visão da homossexualidade muito carregada dos preconceitos e da desinformação de sua época e, nesse ponto, faço uma opção consciente por valorizar seus avanços e desconsiderar seus retrocessos.

Lúcio Cardoso tem o mais amplo e mais variado cardápio de leituras autobiográficas dentre os três diaristas. Ele demonstra ter conhecimento de alguns clássicos das escritas de si, ou da literatura memorialística, muitas vezes mencionando-os de passagem, como se suas obras fossem por ele amplamente conhecidas há muito tempo. Em setembro de 1949, ao falar sobre a passagem rápida do tempo e sobre como tudo envelhece depressa, lembra de uma época em que havia “um processo lento, um amadurecer gradual e de evolução sistemática” (CARDOSO, 2012, p. 199, 08 set. 1949), referindo-se muito provavelmente ao mundo até o século XIX, ao que acrescenta: “Essa época teve o seu grande representante, sua estrela máxima, que dia a dia cintila mais com todos os fogos de uma desesperadora celebridade: Marcel Proust.” (CARDOSO, 2012, p. 200, 08 set. 1949). Ainda que a obra de Proust seja ficcional, *À la recherche du temps perdu* [*Em busca do tempo perdido*] é uma obra simbólica para a literatura que lida com a memória e, portanto, sua citação é significativa. Em

---

<sup>96</sup> No original: “Although remembered as a hero, many of Gide’s views on homosexuality would outrage modern gay men and lesbians as much as they did his heterosexual contemporaries. Gide scorned effeminacy, strongly advocated pederasty, and actually criticized men who were attracted to other adult men.”.

maio de 1950, lê as *Confissões*, de Tolstói. Os textos nacionais também se fazem presentes, em agosto de 1950 dedica-se em profundidade a um grande clássico autobiográfico brasileiro do século XIX:

Leitura: *Minha formação* de Joaquim Nabuco, sem nenhum entusiasmo. As ideias colhidas ao sabor do tempo, como envelhecem depressa! E os autores, e os livros! Só permanece o pensamento criador que nasce de uma experiência funda, pessoal – o resto, esparso no ar, o vento das épocas carrega para longe. (CARDOSO, 2012, p. 294, 15 ago. 1950)

Cardoso avança no livro, mas sem muito interesse por considerar as ideias de Nabuco demasiado datadas, a despeito disso, é capaz de usufruir do caráter autobiográfico da obra, da experiência e do modo como é escrita, as únicas coisas que se diz capaz de absorver. No dia seguinte o livro parece começar a lhe cativar: “Continuo a leitura do livro de Joaquim Nabuco com bem maior interesse. Aqui e ali recolho frases que me parecem significativas.” (CARDOSO, 2012, p. 294, 16 ago. 1950). No mesmo dia, porém, termina a obra, e retoma a opinião inicial, de que o homem ali representado é exageradamente datado: “Finalizo *Minha formação* sem grande entusiasmo. Nabuco, que evidentemente foi um homem culto, um digno representante dessa bela raça que o último Império nos legou, era um espécime do seu tempo (...)” (CARDOSO, 2012, p. 295, 16 ago. 1950). O diarista, mesmo assim, toma longas notas sobre o livro, afirma ter gostado do capítulo mais célebre da obra, *Massangana*, mas termina considerando: “Às afirmações de Nabuco, prefiro o silêncio duro, hostil e carregado de suspeita, desse outro grande do seu tempo, cujo nome ele mal aflora, e que, afinal, não consegue arrolar na sua lista doméstica de pequenos deuses políticos: Machado de Assis.” (CARDOSO, 2012, p. 296, 16 ago. 1950). Outro livro, nesse caso relativamente recente na época do diário, também desagrada Cardoso e vai constituir um modelo negativo para seu trabalho com a memória e com a expressão de si:

Leitura: *Memórias do cárcere* de Graciliano Ramos. Não posso, não tenho forças para gostar de livros assim – a modéstia do autor é falsa e o que ele viu e aprendeu durante o período de sua prisão, restrito e superficial. Não há uma visão inteira do homem, mas de seu lado mais imediato – é uma projeção física e não interna. Espanta-me que se possa comparar este livro à [*Recordações da*] *casa dos mortos* de Dostoiévski. (CARDOSO, 2012, p. 456, 07 jun. 1958)

Cardoso considera a narrativa de prisão de Graciliano como artificiosa e incomoda-o profundamente uma possível comparação com uma das obras de Dostoiévski. Para Cardoso, a escrita autobiográfica deveria atingir tanto o âmago do ser quanto sua totalidade, resultando, assim, numa representação mais completa e complexa do sujeito.

Nesse conjunto de leituras, os diários têm, claramente, um papel significativo. Cardoso, em setembro de 1949, lê e critica negativamente o *Journal*, de Charles du Bos, que lhe “(...) parece uma conversação sem interesse, mole em seus infinitos meandros, em suas idas, vindas e recuos, em suas massacradas descobertas.” (CARDOSO, 2012, p. 212, 23 set. 1949). Em junho de 1950, lê o *Journal*, de Delacroix, que o encanta por sua capacidade de observação: “Prazer de encontrar novamente, alguém que “veja”, mais do que “ouça”. (CARDOSO, 2012, p. 266, 01 jun. 1950). O diário de Kafka, bastante popular entre outros diaristas, também aparece em sua lista, mesmo que lido sem grande compromisso: “Trechos, dispersos, do *Journal* de Kafka.” (CARDOSO, 2012, p. 448, 02 fev. 1958). Amiel surge em seu diário em meio a uma reflexão sobre o gênero, num trecho em que já citei em meu primeiro capítulo, em que Cardoso diz preferir o diário que sirva “(...) não mais como um índice de confissões pessoais gênero Amiel, mas pela descrição do itinerário pelo qual conseguiram subsistir alguns espíritos.” (CARDOSO, 2012, p. 356, 16 mar. 1951). A leitura de diários serve, dessa maneira, para colocar em contraste sua própria forma de levar adiante seus escritos, nesse caso, Cardoso opta por fazer um diário que mostre sua subsistência às adversidades do mundo no lugar de um texto confessional, como o que o diarista suíço celebrizou em seu texto. A relação entre subsistência e escrita volta à tona com a leitura do *Diário de Anne Frank*, sobre o qual ele declara: “(...) aí está um modelo de como deve ser a existência de um escritor: como um prisioneiro.” (CARDOSO, 2012, p. 464, 23 jul. 1958). A escrita ideal seria aquela feita numa situação limite, como aquela de Anne Frank, o escritor que não tem outra solução para enfrentar – e mesmo para viver – o mundo, senão escrever. A leitura é encarada com tal seriedade que produzir no diário um comentário à altura do texto lido é uma preocupação constante de Lúcio Cardoso. Pode-se perceber esse traço a propósito de sua leitura do diário de Virginia Woolf: “Leitura: *Diário* de Virginia Woolf. Muito complexo para ser analisado rapidamente. Quando tiver terminado, voltarei ao assunto.” (CARDOSO, 2012, p. 473, 09 out. 1958). Contudo, apesar da decisão, quando enfim a leitura é concluída, no lugar de fazer um comentário aprofundado, Cardoso apenas coleta uma frase de seu texto, a mais antiliterária possível, que transcreve em seu próprio diário: “Do *Diário* de Virginia Woolf: “Todos os escritores são desgraçados. A pintura do universo refletida nos livros é, por isto mesmo, sombria demais. As pessoas sem palavras é que são felizes.” (CARDOSO, 2012, p. 473, 15 out. 1958).

Há ainda um terceiro grupo de leituras autobiográficas bastante relevante, constituído por autores como Jean Genet, Julien Green e André Gide, todos eles homossexuais e que, de algum modo, tematizam isso em seus escritos de si. É interessante pensar que, nesse caso, além de um modelo de comparação para a própria prática diarística, esses autores ainda

compartilham mais um traço com Cardoso, têm a mesma orientação sexual e um desejo bastante parecido de criar uma dimensão escrita para esse aspecto de suas vidas. Jean Genet (1910-1986), escritor, poeta e dramaturgo francês, que através de uma escrita rica e refinada exaltou a perversão, o mal, a homossexualidade e o erotismo, é apresentado ao diarista por um amigo, Marcos Konder Reis: “Converso com Marcos que me fala em Jean Genet.” (CARDOSO, 2012, p. 340, 25 fev. 1951). Aparentemente, a partir dessa sugestão de leitura, Cardoso adquire um livro de Genet, ainda que não fique claro qual obra lê, talvez o *Journal du voleur*, publicado em 1949: “Leitura: Jean Genet. Como compreendo esse dom de insuflar poesia a um mundo árido, de embelezá-lo, de torná-lo único e grandioso, apenas pela força do amor...” (CARDOSO, 2012, p. 366, 21 jun. 1951). O estilo de Genet encanta intensamente o diarista, que se encontra plenamente identificado a ele, atingindo um estado de compreensão em que parece que é a obra que o lê e não o inverso. Pouco mais de um ano depois, Cardoso parece ler outro livro de Genet, novamente não há indicação do título, e também a admiração não é mais a mesma: “Leitura: um livro de Jean Genet, que ainda leio com grande admiração, mas sem os transportes da descoberta.” (CARDOSO, 2012, p. 391, 17 ago. 1952). Outro autor também é constantemente lido, Julien Green (1900-1998), conhecido durante sua vida e ainda hoje não somente por seus romances, mas também por seu diário, publicado em dezenove volumes de 1919 a 1998. Toda a obra de Green foi profundamente marcada tanto por sua homossexualidade quanto por sua fé católica, e toca muito frequentemente na questão da sexualidade e na questão do bem e do mal. O diário de Cardoso já o encontra familiarizado à obra de Green, a quem relê com avidez: “Releio Julien Green: de novo, com a curiosidade de um adolescente, apalpo as nossas escandalosas diferenças, encontrando-as nas qualidades que o tornam único e, ai de mim, completamente diferente das minhas tendências.” (CARDOSO, 2012, p. 189, 19 ago. 1949). O tópico que conduz esse esforço de releitura são as semelhanças e diferenças entre os dois diaristas, é a prática de Green que orienta, de alguma forma, a de Lúcio Cardoso, ainda que seja mostrando caminhos que ele não se sente em nada tentado a seguir<sup>97</sup>. Não há como saber exatamente o teor dessa comparação empreendida pelo diarista, mas uma entrada posterior fornece uma pista bastante concreta sobre as questões que motivariam seu afastamento em relação a Green: “Acho um pouco desconcertante que um escritor da categoria de Julien Green, cujo IV tomo do *Journal* termino de ler agora, mostre-se ainda hesitante entre o problema da carne e a fé católica.” (CARDOSO, 2012, p. 194, 29 ago. 1949). O que provoca desacordo entre

---

<sup>97</sup> Não me aprofundo na questão das semelhanças e diferenças entre os diários de Green e Cardoso, até porque esse trabalho já foi feito, mas indico uma obra que o faz de modo satisfatório: ALMEIDA, Teresa de. *Lúcio Cardoso e Julien Green, transgressão e culpa*. São Paulo: Edusp, 2009.

a postura dos dois diaristas é uma questão de fundo religioso, aparentemente as incertezas e hesitações do catolicismo de Green afiguram-se como já ultrapassadas e bem resolvidas para o – igualmente católico – diarista brasileiro. O próprio tom demasiado correto do diário de Green inquieta:

Releio algumas páginas do último *Journal* de Green – e o tom é tão certinho, tão límpido nas suas intenções como intencional nas suas obscuridades, que não posso esconder a impressão de que o autor é exatamente o que se chama “um menino bonzinho”. O primeiro da classe, naturalmente. Pode ser que reunido ao que ele diz ter guardado para publicação após a sua morte, esta opinião desapareça. Mas tanta tranquilidade afinal exaspera um pouco. (CARDOSO, 2012, p. 381, 29 set. 1951)

Parece-me que o que está em jogo, nesse caso, é a performance exageradamente controlada e moldada no sentido de criar um personagem benevolente que tem lugar nos diários de Julien Green. A expectativa de Cardoso, ousado dizer, é a de um diarista que falasse mais claramente sobre questões polêmicas, como sua homossexualidade, e que se mostrasse de corpo inteiro, sem temor em exhibir aquilo que outros julgariam como sendo suas falhas e pecados. Apesar disso, a meu ver, o estilo de Cardoso, no que concerne à exposição de temas do mesmo campo, é bastante parecido, ou até mesmo igual, evidenciando que, ainda que o diarista consiga identificar uma postura da qual deseja se manter distante, acaba não conseguindo transpor suas descobertas para o próprio texto. Cardoso lança também um olhar de esperança em direção a possíveis publicações póstumas, que porventura revelem a chave das obscuridades da escrita de Green, uma vez unidas ao texto já publicado. Outra questão importante para Lúcio Cardoso, que ele vê levantada pela leitura dos diários de Green, diz respeito à sua obsessão pela verdade: “Por que é que Julien Green se ocupa tanto em saber se o seu *Journal* está dizendo a verdade inteira ou não? A verdade inteira jamais poderá ser dita. O importante é escrever aquilo que nos ocorre – sua “verdade”, seu “peso”, virá depois, se houver necessidade disto.” (CARDOSO, 2012, p. 447, 23 jan. 1958). A busca da verdade, que aparentemente é um dos motores de escrita do diário de Green, é considerada pelo diarista brasileiro uma questão na qual não se deve demorar exageradamente, bastando dar continuidade ao texto diarístico, que ela virá à tona naturalmente e por si própria, apenas no caso de ser estritamente necessária. Assim, a verdade ocupa um espaço secundário dentro da escrita diarística, na visão de Lúcio Cardoso, ela é apenas um dos muitos acessórios de um procedimento central, narrar os fatos e ideias ocorridos ao diarista no espaço de um dia. Até onde pude observar no diário de Cardoso, essa pouca importância dada ao questionamento da veracidade ou da exatidão do que se registra é levada à risca e o diarista não se perde em longas divagações sobre a fidedignidade do que relata. A

religião reaparece nas leituras do diarista, novamente confrontado com o que considera exagero nas explorações realizadas por Green em torno do bem e do mal, de Deus e do Diabo: “Anotações em torno do *Journal* de Julien Green (*Le bel aujourd’hui*). Green é desses espíritos que veem o diabo em todos os lugares, inclusive nas coisas mais simples. (...) A meu ver, uma presença tão constante só consegue um resultado: sublinhar a ausência de Deus.” (CARDOSO, 2012, p. 479, 01 fev. 1960). Incomoda a Cardoso o excesso de interpretações que o diarista realiza de simples fatos e objetos do cotidiano, o que, para o brasileiro, funcionaria mais a favor de um afastamento do divino que em conquistar sua proximidade. O mesmo Lúcio Cardoso que, no começo de seu diário, em lugar de anotações pessoais, transformava seu caderno num compilado de citações bíblicas e de reflexões sobre a divindade, parece, nesse momento, numa escrita realizada alguns anos mais tarde, avesso a uma presença constante de um sentimento religioso, ou, mais especificamente, de uma religião formal:

Tanta sensibilidade, nuançada de melancolia e de ingenuidade faz ressaltar, como uma espécie de remorso, a força, o ímpeto, o grau enorme de nossos apetites, de nossas mentiras, de nossas pompas. Não que eu deixe de admirar essa simplicidade de Julien Green – mas esse *Journal* me faz lembrar sempre o de uma solteirona, culta e beata. Mas não o *Journal* de uma solteirona católica – oh, isto, jamais... e sim o de uma protestante. Ele remove céus e terras para espanar o demônio sempre por detrás dos móveis, se bem que ele próprio saiba, e de há muito, que a casa está perfeitamente arrumada. (CARDOSO, 2012, p. 480, 01 fev. 1960)

A postura de Julien Green, de permanente policiamento de seu comportamento, de seus atos e do registro deles, é até mesmo ridicularizada, pois revelaria mais a impetuosidade e a grandeza dos desejos que tenta calar, que os sentimentos bondosos que o diarista pretensamente possui. Um exagero inútil, precaver-se tanto contra o mal e contra o demônio acaba por soar como uma impostura, uma escrita artificial de alguém que, em verdade, disfruta de uma invejável paz de espírito no mundo real. O “menino bonzinho”, a “solteirona, culta e beata”, Julien Green é um modelo de intelectual e de diarista do qual Lúcio Cardoso se distancia progressivamente, até uma rejeição quase integral. Uma relação profundamente diferente daquela que vai tecer com a obra de outro diarista, que vai prevalecer até o fim como um modelo, um verdadeiro símbolo a ser lido, admirado, reproduzido: André Gide (1869-1951), cuja trajetória, bem como a de seu diário, já tracei anteriormente. A leitura de Gide para Lúcio Cardoso parece ter sido iniciada muito antes do período coberto pelo seu diário, uma vez que não há o registro de um momento de descoberta, o diarista, pelo contrário, na primeira vez em que o autor aparece citado *in media res*, sem que se façam apresentações ou se deem justificativas: “Servir por servir...” diz Gide.

Sim. Poderia querer voltar, poderia querer me dedicar à Nova Lei (...)" (CARDOSO, 2012, p. 103, s.d.). Contudo, mais adiante, o diarista elabora um longo comentário sobre a obra de Gide, e pode-se ver que é dela leitor de longa data, dado que estão gravados em sua memória os momentos de contato e comoção com seus livros:

Enquanto esperava X., detive-me lendo algumas folhas do último *Journal* de Gide, de pé, sobre o balcão de uma livraria. Curiosa aventura – se bem que já não nos sirva nenhuma novidade, o jogo desse espírito ainda tem todo o fascínio da juventude, justamente dessa juventude que ele próprio é o primeiro a reconhecer em si, e que notifica ao público com tão cautelosa minúcia. E depois, que resistência, que *attachement* às suas ideias e aos seus princípios... Se descobrimos aqui e ali algumas brechas que nos fazem lembrar sua idade, é sem evitar certa tristeza, semelhante à que sentimos se abandonamos no caminho um pouco do que nos constituiu – e que no caso são as primeiras leituras de Gide, a surpresa dos *Faux Monnayeurs*, as grandes discussões, em intermináveis noites caminhadas a esmo, a favor ou contra o cantor dos alimentos terrestres. Tudo isto envelhece, enquanto sentimos o *Journal* empalidecer – aqui e ali, como uma nota mais forte que vibra, um ressaibo das antigas lutas. Talvez seja isto o signo mais visível de sua durabilidade. Visível, mas não o único – ou melhor, aquele apenas, que mais nos retém à música permanente de suas páginas. (CARDOSO, 2012, p. 261, 27 maio 1950)

Um dos volumes do diário de Gide, folheado descompromissadamente numa livraria, serve, assim, como pretexto para primeiramente falar sobre a escrita diarística, que em Gide é vista como uma aventura, imagino que a palavra possa ser compreendida dentro do significado de “empreendimento que envolve ousadia”, que evidencia a juventude, o apego aos princípios e ideias de seu autor. Em seguida, Cardoso rememora com um pouco de nostalgia a descoberta de obras como *Les faux monnayeurs* ou *Les nourritures terrestres*, sobre as quais aparentemente teve longas discussões no passado. Ao mesmo tempo, o *Journal* é visto como já sem novidade, exceto quando deixa transparecer algo que não é definido muito claramente, mas a que Cardoso se refere como “uma nota mais forte que vibra, um ressaibo de antigas lutas”. De que o diarista estaria falando? De lutas que Gide teria travado no campo das ideias literárias? Ou seriam suas ideias políticas, sua conversão ao comunismo? Talvez a referência seja à sua relação tensa com os valores e ideias do cristianismo? Ou ainda, talvez um pouco mais provável, seria uma menção aos escritos de Gide a tratar aberta e favoravelmente sobre a homossexualidade? Não há como saber ao certo, mas esse traço seria, para Cardoso, o responsável pela perenidade da escrita diarística gideana. Um novo encontro casual com o *Journal*, dessa vez na casa de um amigo, o poeta Lêdo Ivo, faz com que o diarista o guarde para si:

Da casa de Lêdo Ivo, aonde vou levado por esse desassossego que parece me consumir, trago dois livros que para lá enviaram endereçados a mim: um de Cassiano Ricardo e outro de uma senhora paulista sobre Goethe. Mas no momento, não são estes os que mais me interessam, e sim o último *Journal* de Gide, que não hesito em confiscar, e a cuja leitura me atiro, com uma curiosidade que nada retém. (CARDOSO, 2012, p. 269, 04 jun. 1950)

Nesse momento, no Brasil, os livros de André Gide parecem estar por toda a parte, há uma abundante circulação de seus volumes, por razões que explicarei adiante. Apesar de receber na casa do amigo dois livros que lhe enviaram, nenhum deles pode concorrer em prestígio e atenção com o *Journal*, a cuja leitura se entrega completamente, tanto que é possível encontrar Cardoso, apenas dois dias depois, já com a leitura finalizada e tecendo um comentário sobre o livro: “Fim do *Journal* de Gide, lido com um interesse sem esmorecimento. Curioso, ele parece preocupado com os julgamentos à sua obra e defende-se continuamente de alguém invisível que o acusa de um *échec* (...)” (CARDOSO, 2012, p. 272, 06 jun. 1950). No livro, que é lido com facilidade e prazer, o que chama a atenção é a preparação que o autor francês faz da recepção de sua obra literária, antecipando aqueles que possam considerá-la fracassada. Com o advento da morte de André Gide, em 19 de fevereiro de 1951, Lúcio Cardoso faz em seu diário um verdadeiro elogio fúnebre do autor, tão tocante e intenso que, apesar de longo, reproduzo a seguir integralmente:

Está enfim satisfeita a curiosidade de André Gide: desde ontem à noite não pertence ele mais a este mundo. Quase sem querer, rememoro minhas primeiras leituras de Gide, as frases que sei de cor (*par coeur*, como dizem impecavelmente os franceses...) os livros que ainda reabro – e sem dúvida parece-me estranho que não mais exista este homem que nunca vi, mas que ocupou lugar tão proeminente na minha vida, que foi matéria de tantas discussões, e com quem tanto aprendi a discernir o que é bom e o que é mau neste mundo. Gide morto, nossa época como que extingue mais uma das suas luzes – e o carro escuro que nos transporta, avança mais um pouco neste futuro de metálicas paisagens. Ainda é possível vê-lo no horizonte: Gide é uma das últimas figuras, das derradeiras grandes personalidades que encheram nossa mocidade com a força de pequenos e autênticos deuses. Com o seu desaparecimento, tornam-se mais nítidos os duros dias que se anunciam: muita ilusão, muito reflexo de vida, muita crença se despede com este que se vai. Mas ao mesmo tempo eu me pergunto se toda a veneração que tivemos por Gide não corresponde ao respeito que sempre sentimos por uma época morta, se Gide realmente não estava morto há muito, no esvaír deste século que deu seus últimos grandes relâmpagos com Proust, Claudel, Valéry e outros – e que, ao emergir, fez subir à tona esse monstro incoerente e desapiadado que é o mundo em que vivemos hoje. (CARDOSO, 2012, p. 338-339, 20 fev. 1951)

A presença de André Gide em sua vida e em sua obra é de tal modo forte que a morte do escritor francês motiva uma entrada mais pungente que aquelas escritas sobre o falecimento de amigos e familiares. O diarista relembra sua experiência gideana, suas leituras, tão penetrantes que chega a saber frases de cor, e até causa-lhe estranheza a constatação de nunca ter conhecido pessoalmente Gide, tamanha a ascendência que o autor desempenhou sobre ele, influenciando intelectualmente e moldando sua personalidade. O desaparecimento de Gide é tomado mesmo como signo do fim de uma era, dentro da qual ele representava uma força quase divina, estendendo seu domínio às juventudes de muitos intelectuais. Índice disso e digno de nota é que Cardoso passa a empregar a primeira pessoa do plural, reforçando ainda mais a ideia de que a perda – bem como a admiração prévia – não são exclusividade sua, mas algo partilhado por sua geração ou seu grupo. Simultaneamente, o diarista se questiona se Gide, na verdade, não pertenceria a um mundo há muito extinto e que sua morte apenas fazia ser lembrado. Um pouco do significado de Gide para Cardoso vem à tona no dia seguinte, quando a escrita de seu diário é questionada por um amigo:

João Augusto, que vem lendo este Diário desde o seu nascimento, aconselhou-me a ser mais sincero e a tocar em pontos que até agora, segundo ele, venho escamoteando. Não vejo, na verdade, nenhuma necessidade disto, primeiro porque não tenho nenhuma tese por assim dizer... gideana, a defender, segundo porque não vejo nenhum interesse em enumerar fatos que me parecem mais desdenháveis do que outra coisa. E depois, finalmente, porque fatos, quando não projetam uma claridade qualquer pela qual possam subsistir, são apenas fatos, e portanto destinados a serem arrolados na imensa lista de coisas devidas exclusivamente ao esquecimento. (CARDOSO, 2012, p. 339, 21 fev. 1951)

Aconselhado por um certo João Augusto – sobre o qual não há qualquer outra informação, mas próximo o suficiente do diarista para ter acesso a seus escritos e, ainda mais, para fazer sugestões a partir do que lê –, a ser mais sincero, mais claro, em relação ao tipo de informação que coloca no diário, o diarista declara não ver necessidade em fazê-lo. A justificativa, reveladora do conteúdo exato que seu leitor sugere que não guarde mais apenas para si, vem em seguida: “(...) porque não tenho nenhuma tese por assim dizer... gideana, a defender (...)”. Suponho que o que poderia se chamar de “tese gideana” seria algo como o que é desenvolvido por Gide no *Corydon*, conjunto de ensaios que tratam sobre a homossexualidade e a pederastia, publicado em edições privadas em 1911 e 1920, e, pela primeira vez com o nome do autor, para o grande público, em 1924. Gide repensa a cultura hegemônica ocidental estudando a influência civilizatória da homossexualidade na sociedade grega antiga. O *Corydon* indica, por exemplo, que períodos históricos nos quais a homossexualidade era socialmente aceita não foram

necessariamente decadentes, mas, em vez disso, conheceram grandes feitos e foram culturalmente e artisticamente muito avançados. A tese gideana seria, assim, de que a homossexualidade poderia ser considerada normal no seio de uma sociedade e, num prolongamento, que a experiência homossexual era digna de ser representada sem que fosse necessário disfarçá-la ou escamoteá-la. Lúcio Cardoso, contudo, não deseja, nesse momento, transformar seu diário em espaço de defesa dessa causa, o que poderia ser feito, por exemplo, com a simples inclusão, sem camuflagens, de fatos de sua vida amorosa. O diarista, inclusive, acrescenta à primeira razão uma segunda, de que considera “desdenháveis” tais fatos, ou seja, dignos de caírem no esquecimento e no silêncio, não possuiriam a grandeza necessária a serem lembrados. Essa entrada oferece, finalmente, um bom olhar sobre a leitura que Cardoso tinha de Gide, de um autor que portava um discurso positivo – ao menos para os padrões da época – da homossexualidade e que, de algum modo, se empenhava na defesa de sua existência e realização simbólica. Ainda que não capte para seu diário o mesmo tipo de estratégia da obra de André Gide – e mesmo que este último também não tenha sido nada explícito em seu *Journal* –, a questão não deixa de ser importante e integralmente absorvida por Cardoso, que, como mostrei anteriormente, guarda sempre uma atitude de reverência e gratidão pelo que sua leitura representou em sua formação intelectual. Passado mais de um ano do falecimento do escritor francês, uma leitura sobre ele e sobre Proust incomoda extremamente Cardoso:

Leitura penosa sobre Gide e Proust. Que estranha época a nossa, em que esmiúçam sobre sepulturas quentes ou ainda quase quentes, mazelas de grandes homens, inventário doloroso e triste de roupas conspurcadas, num afã, num delírio quase de rebaixá-lo, que evidentemente é um sintoma de uma mediocridade, de nossa incapacidade de suportar os que se acham acima da bitola comum... Ah! Mas como se abrigam eles, permanecendo indiferentes e altos – permanentes, insolúveis ante toda a grosseria da multidão ignara... (CARDOSO, 2012, p. 392, 05 set. 1952)

Cardoso não indica com exatidão o que lê, nem precisa o que se diz, apenas afirma que é algo que tenta rebaixar os dois autores, um deles ainda recentemente falecido, destacando “mazelas de grandes homens”. A tentativa de aviltar Proust e Gide é interpretada como uma mostra de vulgaridade e de falta de meios de lidar com a grandeza de ambos, que, de tão grandiosos, permaneceriam incólumes após quaisquer críticas. Suponho que o traço capaz de unir Proust e Gide sob acusações maliciosas, que no passado poderiam se interpretar por “mazelas”, seria algum tipo de insinuação ou de divulgação de fatos relativos à homossexualidade de ambos, algo muito provavelmente feito num discurso típico de reprovação dos anos de 1950, pleno de violência e culpa. O interessante a notar é que a truculência do texto comove o diarista, que faz

questão de registrar o acontecimento, mais uma lição a partir da leitura de Gide, um tipo de situação que poderia servir, talvez, como uma advertência para si mesmo caso, mais tarde, resolvesse adotar um tom mais aberto para escrever sobre a própria homossexualidade. Assim, possivelmente, é para evitar ser depreciado no futuro que Lúcio Cardoso escolhe adotar uma escrita diarística bastante fiel ao caráter nefando da homossexualidade, isto é, que não toque senão indiretamente no tema, usando sempre subterfúgios, máscaras, enfim, uma linguagem que permite apenas supor, nunca afirmar com certeza o que está, de fato, em jogo em seu discurso.

O diário de Walmir Ayala, sobretudo se comparado aos de Cardoso e Laus, parece imensamente contido no que diz respeito às citações de escritos de si. Isso, a meu ver, pode ter duas explicações. A primeira delas, mais simples, poderia ser uma mera escolha de estilo, os diários de Ayala têm, caracteristicamente, um tom que eu chamaria de lírico, isto é, tanto se ocupam mais de sentimentos, em detrimento de eventos práticos, quanto o fazem empregando uma linguagem bastante poética. Nesse estilo peculiar, caberia menos a anotação cotidiana das leituras, a cópia de trechos e mesmo a citação como forma de legitimar a própria vida intelectual, do que as leituras de formação, consideradas atemporais, como as que Ayala registra e sobre as quais já falei anteriormente. Por outro lado, ainda que Walmir Ayala não registre o fato em seus diários, pode-se muito tranquilamente supor que ele tenha lido certos autores, sobretudo diaristas. Sustenta essa suposição, em primeiro lugar, a própria adoção do gênero diário, a meu ver influenciada pelo êxito de alguns diaristas na época em que Cardoso, Ayala e Laus iniciaram seus registros. Além disso, a relação próxima com Lúcio Cardoso, relação pessoal e intelectual, faz supor que, além da partilha de leituras mútuas de seus manuscritos e projetos, de que o diário de ambos é testemunha, havia também a partilha de livros e leituras de terceiros. E, se Cardoso era leitor de Julien Green, Jean Genet, Proust e, principalmente, de André Gide, pode-se admitir que tais autores e suas obras fossem, no mínimo, familiares a Ayala, ainda que ele não tenha tido necessidade de citá-los em nenhum momento. E, de fato, no primeiro volume de seus diários, Ayala não faz qualquer menção a outros textos autobiográficos. Já no segundo volume, o diarista faz uma breve referência à leitura do diário de Jorge de Lima, utilizando-o para estabelecer uma comparação consigo mesmo: “Leio o diário de Jorge de Lima. Eu seria incapaz de me apoiar assim em Deus, de acreditar tão concretamente em seu auxílio. Contudo tenho fé. Uma fé que me dá forças em virtude de meu próprio destino.” (AYALA, 1963, p. 37, 19 mar. 1959). O diarista faz uma referência ao catolicismo engajado de Lima, que motiva uma escrita diarística carregado de referências religiosas e que exprime uma fé forte e profunda, traços que Ayala diz ser incapaz de adotar para si, ainda que tenha algumas

crenças que o ajudam a prosseguir. Uma outra referência que se faz, muito mais significativa, nesse mesmo volume do diário é às memórias que estavam sendo escritas por Maria Helena Cardoso, irmã de Lúcio Cardoso, na casa da qual Ayala viveu durante algum tempo:

Lelena sabe o que é o amor. E como sabe. Hoje lendo parte de suas memórias chego ao princípio do que me parece verdadeira explosão de sua personalidade tão fabulosa. É justamente o encontro com o amor. O relato da infância, até ali, fica como um quadro, uma relação de costumes e de ingênuas alegrias que a mais integral inocência fundou nesta alma rara e maciça que é Lelena. (AYALA, 1963, p. 54, 08 jul. 1959)

Walmir Ayala faz referência à leitura dos manuscritos de *Por onde andou meu coração*, livro de memórias publicado em 1967, em que a autora conta inúmeras histórias de sua família, incluindo relatos de sua infância, as primeiras descobertas, os livros, a música, etc. Leitor privilegiado da obra, que tem acesso a ela antes mesmo de sua publicação, Ayala utiliza seu diário para mostrar que é ainda mais que isso:

Sei que sou o primeiro responsável pela existência deste livro de Lelena, antes era uma simples narrativa de histórias de família, até que eu sonhei o registro escrito e forcei a montagem deste livro tão pouco literário e tão imensamente humano. Hoje, lendo-o, pude avaliar que séria responsabilidade é esta, em vista do que ameaça ser este livro com que já sonho. Aceito o risco e me felicito. (AYALA, 1963, p. 54, 08 jul. 1959)

O diarista afirma ser ele o grande motivador dessa escrita, até mais que isso, ele havia feito com que simples histórias de família se estruturassem de modo a compor uma narrativa complexa, um livro, ainda que a classifique de pouco literária. O leitor torna-se mentor. Walmir Ayala, no terceiro volume de seus diários, revisa as provas do diário que Lúcio Cardoso publicaria em breve:

Gasto a minha noite de sábado revisando as provas do DIÁRIO de Lúcio Cardoso. É uma das formas de eu aprender a minha lição de vida. Lúcio, por sua vez, deve estar vivendo sua festa permanente de angústia e instinto, é a sua maneira. Eu ganho a minha noite aqui, na casa de Silvia, e não me sinto roubado. Revisar este diário é como dissecá-lo, dissecar uma verdade tão obsedante e experimentar parte de sua realidade, a mais necessária. Assim ganho a vida por tabela. Não que eu também não me jogue à vida. Mas vou devagar, com parcimônia por enquanto, é o jeito de complementar meu temperamento tímido. Mesmo assim tenho tido embates terríveis nos terrenos mais banais e humanos. Tenho experimentado a traição, a violência, o amor, o ódio, o temor, o tédio, estas faces da solidão que me terrificam cada vez mais. Aqui estou no meu trabalho, no meu fervor pela confissão e pelo canto. (AYALA, 1976, p. 35, 13 ago. 1960)

A revisão feita no texto do amigo, longe de ser um favor ou uma obrigação que consome um tempo precioso, é vista como uma forma de aprendizado, uma “lição de vida”, diz Ayala, mas pode-se perceber que a leitura dá, igualmente, lições de representação do vivido. O escrito de Lúcio Cardoso é dissecado minuciosamente e o resultado é a experimentação da vivência do outro, que apesar de não substituir o próprio percurso por tudo que é humano, permite um caminho mais rápido. A vivência através do outro alimenta seu “fervor pela confissão e pelo canto”, que é canalizado para a própria produção e, especialmente, para o próprio diário. Perto do fim de seu terceiro volume, Ayala narra a perspectiva de enfim publicar a primeira parte de seus diários em livro, contudo, a possível polêmica de seu conteúdo faz com que o editor tema um insucesso da edição. O diarista demonstra firmeza na decisão de não alterar seu texto, de mostrar-se do modo que é, não do modo que deveria ser, numa referência possível à tematização da própria homossexualidade que aparece em seu texto:

Diante de um Jean Genet, de um Marcel Jouhandeau, sinto-me até envergonhado. Eles enfrentaram a opinião mundana com uma celeridade apocalíptica. Eu, com uma certa mansidão que me caracteriza como poeta, aqui tenho estado de joelhos, expondo as faces da minha natureza. O que me salva é a fidelidade a ela, ser como sou, não como um escritor “deve” ser, mas como o escritor que sou É — ou seja, como o ser humano que me contamina É. (AYALA, 1976, p. 120, 13 nov. 1961)

Um dos argumentos apresentados para convencer o editor a levar adiante o projeto, é de que, comparado a outros autores de temática homossexual – Ayala cita Jean Genet e Marcel Jouhandeau –, seu texto é inofensivo, pois enquanto os franceses seriam claros sobre o assunto, seu texto refletiria a mansidão de sua poesia, provavelmente porque utilizaria no diário o mesmo nível e os mesmos recursos de linguagem que empregava em seus poemas. Assim, tudo o que se deseja pode ser dito, mas o diarista não se veria sujeito ao mesmo gênero de reprimenda pública que suas contrapartes francesas, cujo conhecimento acaba por servir de exemplo, mas de uma conduta a evitar.

Harry Laus é o gideano por excelência, exceto por algumas poucas leituras autobiográficas variadas, Gide é de longe o autor mais lido e mais comentado pelo diarista. Além disso, o diário de Laus é o mais rico em citações e notas. Creio que sua longa e constante luta por fazer-se escritor, conduz a um agigantamento da utilização de seu diário como livro de leituras. O excesso de anotações literárias de Laus talvez mostre sua necessidade de se afirmar, de afirmar um destino, uma carreira literária, e o livro de leitura seria, em extensão, inversamente proporcional ao reconhecimento público do autor do diário. O diarista possui

familiaridade com alguns dos clássicos das escritas de si, como é o caso das *Confissões*, de Rousseau, que algumas vezes utiliza como fonte de conselhos de escrita e de vida:

O melhor seria que eu me esquecesse de que perdi meus manuscritos. Rousseau conta em suas *Confissões* que perdeu certa vez seus livros e algumas cousas que escrevera. Lembro-me de que me surpreendi como ele apenas se refere ao sucedido, quase sem lamentá-lo. Terá tentado reescrever alguma cousa? (LAUS, 2005, p. 116, 10 jan. 1951)

A perda de suas memórias de juventude, a que se refere inúmeras vezes, é lamentada como se significasse a destruição de seu melhor trabalho, que seria incapaz de recompor como da primeira vez. A partir disso, Laus tenta se consolar no exemplo de Rousseau, que havia encarado o descaminho de livros e manuscritos corajosamente. Numa entrada de outubro de 1950, que já citei no primeiro capítulo, Laus compara-se a Amiel, de quem parece ser também leitor, e a quem diz assemelhar-se por ter acalentado durante toda a vida o desejo de tornar-se um autor publicado e de relevo, mas que acabou sendo conhecido por seu diário (LAUS, 2005, p. 108, 08 out. 1950). Demonstra igualmente familiaridade com a autobiografia de Nabuco: “A poesia de Castro Alves, a poesia exaltada de libertação dos escravos, impressiona pela coragem, quando, pela leitura de *Minha Formação*, de Joaquim Nabuco, conhece-se o clima em que se desenvolveram as lutas e pretensões antiescravagistas.” (LAUS, 2005, p. 96, 02 jul. 1950), cita trechos do diário de Franz Kafka (LAUS, 2005, p. 146, 07 nov. 1951, e p. 147, 10 nov. 1951) e fala, apenas de passagem, de Genet: “Estive com alguns livros nas mãos, olhei outros na estante, cheguei a ler algumas páginas do *Journal du voleur*, de Genet, abandonei tudo.” (LAUS, 2005, p. 271, 16 jun. 1951). Como disse, Harry Laus vai se constituir num leitor assíduo de André Gide, transitando com reverência e paixão por toda a sua obra, seja ela crítica, ficcional ou autobiográfica. Até mesmo sua leitura de outros autores que lhe são caros, de algum modo, passam pela leitura que Gide fez deles, como vai ser o caso da entrada de 07 de janeiro de 1950, em que, após uma crise criativa, o diarista decide que não está maduro o suficiente para escrever, mas que, no lugar disso, deve se preparar melhor, estudando o trabalho de grandes autores: “Decidi que não é chegado o tempo. Por isso saí ontem de tarde à procura de livros de Dostoiévski. Encontrei *A Aldeia Stepantohikovo* e *Dostoiévski*, por André Gide.” (LAUS, 2005, p. 68, 7 jan. 1950). Laus compra dois livros, um de e o outro sobre Dostoiévski, sendo este último de autoria de Gide. A leitura parece interessá-lo muito, e leva-o a tomar longas notas em seu diário, ocupando várias entradas seguidas:

Leio de André Gide o trabalho sobre Dostoiévski. Eis um livro que há muito tempo desejava conhecer. Desde Natal, creio eu, quando entrei em contato com uma parte da obra de Gide, quando li sua biografia por Klaus Mann e lhe dediquei uma admiração quase irrestrita, também por

influência de D. T. e da revista *Joaquim*. Um dos pontos fundamentais dessa predileção era por haver Gide, sendo comunista, tido a coragem de, ao regressar de sua visita à Rússia, emancipar-se da doutrina e escrever dois livros em que expunha os motivos de sua decisão. Essa sinceridade e amor à verdade me impressionaram, e também *Os Moedeiros Falsos* que considerarei um dos livros fundamentais da literatura moderna. (LAUS, 2005, p. 71-72, 10 jan. 1950)

O diarista realiza, finalmente, o desejo de ler a apreciação de Gide sobre o grande autor russo. A ele dedica “uma admiração quase irrestrita”, ressaltando sua lucidez e apego à verdade, além da leitura de *Les faux monnayeurs*, que coloca entre as obras mais importantes de seu tempo. A admiração por Gide e sua obra fazem com que, ainda no mesmo dia, Laus repasse em seu diário tudo o que já leu do autor:

Não conheço toda a obra de Gide, mas admiro sua versatilidade. É estranho como são vários os assuntos de seus livros, de como se apresenta aos leitores, ou melhor, de como apresenta seus personagens em cada romance, (...). Mas dos trabalhos que conheço, *La Porte Étroite*, *Sinfonia Pastoral* e *Escola de Mulheres* chegam a ser desconcertantes ao se confrontarem com *Os Moedeiros Falsos* e *O Imoralista*, ou então estes é que desconcertam em relação aos outros. Já noutro ramo devem ser relacionados *De Volta da U.R.S.S.* e *Retoques no meu De Volta da U.R.S.S.*, assim como seu *Journal*, de que apenas li *Páginas de Diário* em uma edição em espanhol – mas esse grupo compreende-se que difira dos outros. Também li sua plaqueta sobre Oscar Wilde, e por aqui fica meu conhecimento de Gide, afora alguns artigos esparsos, trechos de revistas, e a adaptação de *Processo de Kafka*, para o teatro. (LAUS, 2005, p. 73, Noite de 10 jan. 1950)

O diário aparece, mais do que nunca, em sua utilidade prática de livro de leituras, auxiliando a fazer apontamentos ou inventariar o que já se leu. Laus diz não conhecer toda a obra de Gide, de quem admira a versatilidade, mas faz um cuidadoso levantamento de cada uma das obras que já leu, dividindo-as em grupos de acordo com o tema ou o estilo. É interessante notar que o parco conhecimento que afirma possuir dos diários de André Gide – lidos numa antologia espanhola – será sanado assim que possível, como mostrarei adiante, pois Laus vai adquirir os volumes em francês e lê-los com avidez. O estilo do autor francês em seu estudo sobre Dostoiévski também lhe chama a atenção, sobretudo quando se torna ensaístico:

O trabalho de Gide é valioso, pela maneira como estuda a obra do autor russo, pelo que de inédito apresenta, pelas conclusões que tira, e também pelos pensamentos que anexa, não se atendo somente à obra que pretende estudar mas expondo a si próprio no que julga haver concordância. (LAUS, 2005, p. 74, Noite de 10 jan. 1950)

A presença do autor naquilo que escreve é percebida como algo positivo, interessante e digno de nota, ainda que a utilização desse recurso esteja sujeita, para Laus, a uma declaração expressa de fazê-lo, sem o que se tornaria um defeito: “André Gide pôs muito de sua pessoa, de seus pensamentos nesse estudo. Talvez seja isso o defeito do livro, talvez fosse isto, mas o autor confessa-o, o que exclui sua falta.” (LAUS, 2005, p. 80-81, 21 jan. 1950). Laus parece utilizar o diário como um espaço de coleta de frases que possam motivar sua escrita e seu desenvolvimento como escritor, ao finalizar as notas ao livro sobre Dostoiévski, não faz diferente: “Para encerrar estas notas, desejo transcrever uma fórmula de Gide: “Para que uma ideia obtenha êxito, é preciso que apenas ela seja avante, ou, se se prefere: para se obter êxito, é preciso levar avante apenas uma ideia.” (LAUS, 2005, p. 82, 21 jan. 1950). A frase anotada é um claro incentivo à persistência e à concentração no trabalho intelectual, o que é possível ligar a uma constante busca de estabilidade e centramento de Laus para dar forma à sua escrita. No final de maio de 1951, Laus já está de posse de um dos volumes do diário de Gide, aquele que corresponde aos anos de 1939 a 1942, e dele copia inúmeras passagens, sobretudo relacionadas à verdade e à liberdade. A leitura parece ter sido rápida e proveitosa, pois já em de junho do mesmo ano ele declara: “Concluí ontem a leitura do volume do *Diário* de André Gide 1939-1942. Pretendo ler o diário completo. É verdadeiramente tremenda a capacidade crítica de André Gide (...)” (LAUS, 2005, p. 123-124, 2 jun. 1951). Tamanho é seu interesse que toma a decisão de ler o diário do autor francês em sua integralidade. Contudo, o que faz a seguir é uma releitura – acompanhada de um longo comentário – de *O imoralista*: “Estranha e absurda deve parecer a muitos a história de *O Imoralista*. De ontem para hoje reli este livro tão fundamental no conjunto da obra de Gide, e tão importante no conjunto da literatura moderna.” (LAUS, 2005, p. 135, 29 jul. 1951). Publicado por Gide em 1902, *L'imoraliste* conta a história de Michel, um homem que, depois de vencer uma grave doença, passa a encarar a sociedade, a natureza e sua própria sexualidade sob um olhar completamente diferente. O modo de Gide referir-se à homossexualidade de Michel é sempre caracteristicamente delicado e indireto, aparece mais por subentendidos que por uma referência clara e objetiva. A forma como Laus lê a obra é bastante reveladora de que ele era perfeitamente capaz de compreender o subtexto do livro, o que se pode perceber pelas notas que faz, que tentam localizar as referências à homossexualidade e definir seu grau de clareza: “Na terceira parte as manifestações são claras. Exemplo: O beijo que dá no cocheiro italiano, “belo como um verso de Teócrito.” Já então sente-se sem forças para lutar contra si.” (LAUS, 2005, p. 141, 29 jul. 1951). O desenvolvimento, ao longo da obra, do “sentimento *particulier*” de Michel interessa bastante

ao diarista, que dá um sentido bastante preciso ao final do livro, ele significaria a libertação de uma voz subterrânea que não quer se calar:

É perfeita a maneira como se desenvolve o processo psicológico de seu sentimento estranho e particular. E fica melhor provado essa correção no fato de haver reunido seus amigos e falado tudo, nessa dolorosa autoflagelação. Lembro-me de Dostoiévski em “O Espírito Subterrâneo”: – “Nós, habitantes do subterrâneo, precisamos ser refreados. Podemos guardar segredo durante quarenta anos. Mas, se abirmos a boca, falamos, falamos, falamos...” Michel saiu do subterrâneo para falar a seus amigos. (LAUS, 2005, p. 142, 29 jul. 1951)

Apesar disso, prevalece, da parte de Laus, um certo tom de repúdio, ou de distanciamento, ao tratar da temática homossexual em Gide, sugerindo algumas vezes, por exemplo, que o que move o personagem principal de *O imoralista*, seja tão somente o desejo sexual, tomado como demonstração de baixeza de espírito e de uma inteligência deformada. A atitude desaprovatória de Harry Laus em relação às teses que defende Gide em seus livros – especialmente a ideia de que a homossexualidade pudesse ser aceitável – persiste quando da leitura que o diarista realiza do *Corydon*. Laus diz ter adiado a leitura do livro desde 1948 (ele o afirma em 1951) quando, depois de ler *O amor interdito, três anjos na estrada de Sodoma: André Gide, Marcel Jouhandeau, Oscar Wilde*, do suíço Arnold Stocker (publicado no Brasil em 1946), sentiu um “temor” em relação à obra. Apesar disso, ele decide levar adiante seu projeto de leitura sistemática da obra de Gide, lê o *Corydon* e faz muitas notas a ele:

O que se pode dizer de *Corydon*? Julgava que se tratasse de uma obra simplesmente cínica. No entanto, tem a pretensão de ser científica, principalmente no Segundo Diálogo, essa pretensão chega quase à realidade. Mas faltam certos elos que impedem ao autor provar a sua tese. A argumentação é, por vezes, frouxa; e me parece que toda a soma de estudos feitos pelo autor tem em mente, antes de querer converter a alguém, o desejo de convencer a si próprio, ou de provocar reações, na esperança de que, atacando-o ou apoiando-o, dessem-lhe maior convicção. Pois não creio que seja um livro totalmente franco, leal e sincero. (LAUS, 2005, p. 147-148, 20 nov. 1951)

Laus encontra cinismo e um discurso científico insuficientemente fundado no texto de Gide, o qual, de acordo com o diarista, parecia mais necessitado de convencer a si mesmo que decidido a “converter” alguém. Desse modo, a obra seria um grande fracasso e não parece ter convencido Laus da veracidade de seus argumentos. Apesar disso, a mensagem do autor não deixa de lhe comover e não lhe escapam o significado e a utilidade que os ensaios possam ter, o que representariam na vida prática: “*Corydon* é uma das atitudes possíveis de um homossexual perante o mundo. E, como tal, pode servir de auxílio àqueles que, de gestos aparentemente

calmos e olhar aflito, recorrem ao suicídio como solução definitiva para seu problema.” (LAUS, 2005, p. 290, 20 nov. 1951). E, a seguir, cita Oscar Wilde, dando resumidamente o argumento do *De profundis* e considerando-o inferior ao texto gideano, por ser menos direto. A leitura de um livro, *L'envers du Journal de Gide*, de Henri Rimbaud, faz Laus pensar novamente na questão da sinceridade e da verdade relacionadas à escrita autobiográfica, bem como sobre a expressão da homossexualidade no autor francês:

Essa primeira parte, a fim de pôr-se de acordo com a segunda, recai sobre a parte autobiográfica da obra de Gide, isto é, sobre *Le Journal e Si le Grain ne Meurt*. O autor do livro acusa Gide de ter-se preocupado pouco em se conhecer, recusando-se a ver-se em sua verdade inteira. Escreve também, quase no final, que o verdadeiro pecado de Gide, o pecado essencial, não foi a pederastia – “car, vraiment, de celui-là, il a trop parlé pour qu'il soit le principal”<sup>98</sup> – mas “cette prétention de ne jamais être dans son tort”<sup>99</sup>. (LAUS, 2005, p. 292, 27 nov. 1951)

Gide teria cometido a falha de não ter conseguido olhar para si integralmente, não fazendo um exercício suficientemente profundo de autoconhecimento, com o que Laus não dá sinais de concordar. Para Rimbaud, além disso, o maior “pecado” gideano não poderia ser a pederastia (*sic*) uma vez que ele estava presente até mesmo em demasia em seus escritos, ou seja, um “pecado” tantas vezes confessado não poderia de modo algum ser tão grande. O importante a se notar, nesse caso, é a busca de Laus por livros que expandam seu conhecimento da obra de Gide, ele parece procurar se inteirar de tudo o que se edita sobre o autor, sempre buscando uma melhor e mais profunda compreensão de seus textos: “Durante as férias li somente *Notes sur André Gide*, por Roger Martin du Gard, curto mas cheio de observações sobre a obra e personalidade de Gide.” (LAUS, 2005, p 203, 27 jan. 1953). Além das muitas leituras sobre o autor, o diarista parece ter planos ainda mais ousados, como traduzir sua obra para a língua portuguesa: “Anteontem, recomecei a tradução de *La Porte Etroite*, de Gide, com um plano na cabeça.” (LAUS, 2005, p. 314, 20 jun. 1952). Apesar de se lançar a esse trabalho e registrá-lo em várias entradas subsequentes àquela que venho de citar, não há quaisquer indícios de que esse projeto tenha sido concluído. André Gide interessa como modelo a Laus por sua capacidade crítica:

Gide foi um grande crítico literário, a par de ser um grande escritor e, por isso, muitas vezes ele próprio analisa e emite julgamentos sobre sua obra, quando, no decorrer de seus livros, faz apreciações sobre os atos e as palavras de seus personagens. É o caso, por exemplo, de *Os Subterrâneos do Vaticano*, que li hoje, inteiro, em edição Vecchi, tradução de Miroel Silveira. (LAUS, 2005, p. 324, 12 set. 1952)

<sup>98</sup> “pois, na verdade, disso ele falou demais para que seja o mais importante”.

<sup>99</sup> “esta pretensão de nunca admitir seu erro”.

O diarista destaca a atuação crítica de Gide em sua própria obra, sua competência de leitura, mesmo daquilo que está ainda escrevendo. A admiração pelo modelo intelectual que o autor encarna também está na sua constante inovação, que faz surgir, a cada livro que publica, algo de novo e inesperado:

Outra coisa espantosa é a versatilidade de Gide. De obra para obra, algo de novo e inédito é encontrado por ele. Não resta dúvida de que, por certas tonalidades sentimentais e pelo dilema “ser sincero ou ser mortal”, seus livros conservam uma harmonia sensível; mas esse dilema, a liberdade, a verdade, a sinceridade, o sentimento religioso, tudo isso ele experimenta nos mais diferentes caminhos. (LAUS, 2005, p. 325, 12 set. 1952)

Muito embora o autor mantenha alguns temas constantes, e Laus os enumera, há uma compreensão de que seria nos caminhos tomados para explorá-los, no modo de escrever, que estaria a chave da experimentação e da inovação que o autor representa. Finalmente, Gide constitui-se, dentro do diário de Harry Laus, num modelo de escrita autobiográfica possível: “Sou mais inclinado a escrever uma pequena autobiografia. De certo modo, “recordações de infância e adolescência”, como Gide em *Si le Grain ne Meurt..*, (...). Junto com essa ideia, vem sempre a recordação de que perdi a primeira biografia, na viagem Natal – Porto Alegre. (LAUS, 2005, p. 261-262, 10 jan. 1951). É no curso de uma completa revisão de sua trajetória como escritor, a partir da qual o diarista planeja seu futuro, que surge a ideia de criar algo como o *Si le grain ne meurt...*, narrativa autobiográfica de Gide, publicada em 1924. O livro é composto de duas partes, na primeira o autor conta suas memórias de infância, seus primeiros contatos com a literatura e o início de sua relação com a prima, com quem se casaria; na segunda parte, bem mais curta que a primeira, Gide traça sua descoberta do desejo e de sua homossexualidade numa viagem à Argélia. De acordo com Laus, a possibilidade de fazer algo parecido viria de sua inclinação natural para esse tipo de escrito e, talvez, seu manuscrito perdido, a que ele alude mais uma vez, tenha sido um primeiro exercício nesse sentido. Não há como saber se, no que diz respeito à reconstituição de sua experiência homossexual, Laus seguiria o autor francês na elaboração de sua autobiografia, mas citar justo esse trabalho, em meio a todo um universo possível de obras autobiográficas, é no mínimo um indício de que não seria por conta do acaso toda a sua admiração por Gide, mas sim consequência de uma intensa identificação intelectual e pessoal que o diarista brasileiro nele encontrava. Se é verdade que Gide interessava mais a Harry Laus como ficcionista – pois era ficção o que ele mais desejava escrever – também é verdade que o diarista jamais descartou sua importância em outros campos, incluindo o das escritas de si – provavelmente no escritor francês é que se inspirou para a adoção da forma

diário – e o da tematização da homossexualidade – ainda que não estivesse em tudo de acordo com Gide, Laus emprega, como os outros dois diaristas, uma forma circunspecta mas constante de se referir ao assunto.

Diante de um apreço tão expressivo pela obra e pela personalidade de André Gide por parte de mais de um diarista, creio que seria interessante verificar como se deu a recepção de seus escritos no Brasil. Quais foram as circunstâncias que transformaram Gide numa leitura dominante entre os intelectuais brasileiros de toda uma época e que o alçaram à categoria de símbolo de um modo de fazer e pensar a literatura – que inclui a promoção de um gênero, o diário, elevado à categoria de literário – e de uma forma de interação com o mundo e a sociedade – caracterizada pela aceitação e expressão, ainda que discreta, da própria homossexualidade. A pesquisa da recepção à obra de Gide na primeira metade do século XX me levou a constatar um crescente interesse da imprensa por sua trajetória e sua obra e, ainda, à materialização desse interesse na publicação, obviamente mais destinada à permanência, de um livro sobre seu diário, no começo dos anos de 1950, numa coleção de grande alcance e importância e pelas mãos de um intelectual de prestígio como Antônio Olinto. Não ultrapasso essa barreira temporal da década de 1950 por, nessa época, os três diários que estudo já estarem com suas escritas a plenos vapores.

Até onde pude verificar no arquivo de periódicos da Biblioteca Nacional, as primeiras menções a André Gide na imprensa brasileira vão ocorrer nos anos de 1930, mesmo que se tratando apenas de notas ou artigos esparsos, quase nunca se detendo muito sobre suas obras. Em novembro de 1934, o *Diário de notícias* publica um artigo chamado *Pages de Journal*, referente ao livro homônimo de Gide, em que o autor fala de sua conversão ao comunismo. A reprovação a essa doutrina ocupa todo o texto, ainda que o autor lembre, próximo ao fim, que a obra “(...) fala muito mais de arte e de literatura que de comunismo” (*Diário de notícias*, p. 19, 11 nov. 1934). É também exclusivamente em reprovação às tendências políticas do autor, e sobre o mesmo *Pages de Journal (1929-1932)*, que Barreto Leite Filho escreve, alguns meses depois, o artigo *André Gide revolucionário*. Em agosto de 1935, Gide volta às páginas do *Diário de notícias*, por ocasião de sua participação no Congresso Internacional de Escritores, ocorrido em Paris, entre 21 e 25 de junho daquele ano. Outra vez o tema do texto não são seus livros, mas sua atuação política. Em 1939, o *Correio da Manhã* traz uma nota que, ainda que diminuta, trata enfim da produção gideana:

De *L'Immoraliste* a *Si le grain ne meurt*, o sr. André Gide escreveu sobretudo obras autobiográficas. Mas é o seu *Journal* numa versão completa e texto integral que acaba de aparecer sob a forma de enorme publicação de 1.300 páginas. Cobre 30 anos desde 1889 e contém certas

páginas de uma sinceridade tão brutal, de uma confissão tão completa, que não deixará de suscitar certa emoção nos círculos literários e outros. (*Correio da manhã*, p. 3, 21 jul. 1939)

O que é noticiado é a publicação, ocorrida em maio de 1939, do diário de Gide na *Bibliothèque de la Pléiade*, um momento decisivo para a história da escrita autobiográfica. Essa primeira nota a tratar realmente de um livro de Gide parece antecipar o considerável renome de que o autor vai disfrutar no Brasil a partir da década seguinte.

A popularidade e a difusão dos livros – e em especial do diário – de André Gide no Brasil não ocorreu por acaso e, na verdade, tem uma explicação bastante pontual. É Fernando Py que, ao estudar algumas das edições dos livros de Carlos Drummond de Andrade, faz um breve e preciso histórico da situação que levou, na década de 1940, uma considerável quantidade de autores franceses a serem impressos em terras brasileiras por uma recém-fundada, porém efêmera, editora:

A editora Americ=Edit foi fundada pelo francês Max Fischer, refugiado de guerra no Brasil. Numa época em que a importação de livros franceses era praticamente nula devido à ocupação da França pelos alemães, a Americ=Edit representou o papel de mediadora da cultura francesa. Publicava autores franceses no original, mantendo uma extraordinária atualização de títulos. E não somente: de autores também franceses, ou de expressão francesa, além de outros, publicou traduções muito cuidadas (p. ex., *Maria Chapdelaine*, do franco-canadense Louis Hémon, trad. de Dante Milano) e autores brasileiros contemporâneos: *Aspectos da Literatura Brasileira*, de Mário de Andrade; *Poesias completas*, de Manuel Bandeira – e também do século passado: *Obras escolhidas*, de Joao Francisco Lisboa (2 vols.). Nas palavras de Manuel Bandeira, “o fim da guerra veio pôr fim também as atividades” da Americ=Edit. Fischer voltou para a França, deixando no Brasil um saldo cultural apreciável” (cf. Manuel Bandeira, *Itinerário de Pasárgada*, Rio, *Jornal de Letras*, 1954, p. 121). (PY, 1987, p. 84)

Dentro dos planos de publicação da Americ=Edit, as obras de Gide ocuparam um espaço bastante privilegiado e, se antes era possível acompanhar apenas notas bastante espaçadas sobre a produção gideana na imprensa nacional, a edição de seus livros no Brasil parece ter mudado completamente tal situação. Prova disso é que, no período entre 1944 e 1945, quando a Americ=Edit estava já bem estabelecida, as notas na imprensa são numerosas e constantes. Em abril de 1944, Roberto Alvim Corrêa dedica um artigo bastante extenso ao diário de Gide, em que chama a atenção logo no início para a “importância excepcional” (CORRÊA, 1944, p. 3) da obra que acabava de vir a público em quatro volumes – em francês, como todas as outras que se publicou de Gide no Brasil pela Americ=Edit! –, produto do “escritor de maior prestígio de nosso tempo” (CORRÊA, 1944, p. 3), ainda que advertisse para suas “particularidades

censuráveis” (CORRÊA, 1944, p. 3). Segundo o autor, o diário de Gide teria a capacidade de fornecer a chave de seus grandes temas e, ainda, de uma parte considerável de sua personalidade. Corrêa trata também de alguns dos temas recorrentes do diário, como a busca da sinceridade, a luta em torno dos valores e dogmas cristãos e a preocupação com problemas sociais, sempre ilustrando suas proposições com trechos colhidos em algum dos quatro volumes. Alguns meses depois, em agosto de 1944, pode-se encontrar uma nota na revista *O Cruzeiro*, então a de maior circulação no país, dando conta da publicação de *Les faux monnayeurs* pela Americ=Edit, mas dando ainda destaque à edição anterior de *La symphonie pastorale*, *La porte étroite* e, obviamente, do *Journal*. Em setembro de 1944 é a vez de *O Dia* noticiar a edição de *Les faux monnayeurs*, o que também serve como pretexto para um artigo que repassa as últimas publicações da editora de Max Fischer, dando destaque para a qualidade e bom-gosto de seus livros. No ano seguinte, em junho de 1945, *A Manhã* traz nota, um tanto tardia, é verdade, sobre a publicação do *Journal* no Brasil, partindo dele para fazer um apanhado das outras obras do autor, que tem ressaltado seu caráter renovador nas letras francesas. O mesmo jornal *A Manhã*, em 15 de agosto de 1945, vem com a seguinte matéria de capa: *Uma arma que ajudou os franceses a reconquistar a liberdade: os livros editados no exílio*. Destacase, no texto, o papel de resistência desempenhado por Max Fischer durante a ocupação francesa, responsável por salvar a “sorte da inteligência francesa” (*A Manhã*, 15 ago. 1945, p. 01) e abre-se espaço para o próprio editor falar sobre sua trajetória depois de deixar a Flammarion, após 28 anos em sua direção, por não aceitar trabalhar sob o comando alemão. Ao avaliar sua empreitada brasileira, Fischer tem um índice capaz de medir o sucesso de sua editora:

Um exemplo preciso (...): nas três primeiras semanas decorridas após o lançamento à venda da nossa edição do *Journal* de Gide, nós vendemos mais de 300 exemplares no Rio, quase outro tanto em São Paulo e quantidades excelentes em Belo Horizonte, Porto Alegre e Recife. Este era, entretanto, um livro caro, pois que, com suas 1.600 páginas e os seus quatro tomos, o exemplar custava aproximadamente cento e cinquenta cruzeiros. (*A Manhã*, 15 ago. 1945, p. 01)

A venda de mais de 600 exemplares, sobretudo de um livro em francês e de preço elevado, no Brasil dos anos de 1940 é, realmente, um fato considerável, mostrando que havia um real interesse pelos diários de Gide pelo público-leitor brasileiro. Como é possível constatar, o nome e a obra de Gide estavam na ordem do dia no Brasil, tanto que, após o fim da guerra, cogitou-se mesmo a possibilidade de que o autor viesse ao país, o que é noticiado em dezembro de 1945 na coluna literária d'*A Manhã*: “Noticia-se a próxima vinda do grande escritor francês André Gide, sem dúvida uma das maiores glórias do espírito humano em nosso século, e uma das

inteligências mais lúcidas e admiráveis de quantas têm passado sobre a terra.” (*A Manhã*, 04 dez. 1945, p. 2). Alude-se, para comprovar sua popularidade e o sentido de sua visita ao Brasil, ao sucesso da edição de seus diários: “Ainda recentemente foi publicado por uma editora francesa desta capital o seu famoso *Journal*, que constituiu um belo êxito de livraria, o que comprova a popularidade do grande romancista francês.” (*A Manhã*, 04 dez. 1945, p. 2). Faz-se um levantamento de sua vida, de sua atuação intelectual e de suas publicações para, em seguida, terminar com:

Sua influência literária no mundo é das mais vastas. Ele é consagrado unanimemente como um escritor cuja poderosa personalidade intelectual – agora em plena e pujante maturidade – não pode ser medida facilmente pelos seus críticos mais perspicazes e pelos milhões de seus leitores. (*A Manhã*, 04 dez. 1945, p. 2)

E, passados alguns anos, mesmo depois do retorno de Fischer à Europa, a semente aqui lançada continuou a germinar, pois é possível acompanhar na imprensa um interesse contínuo por Gide. Ainda nos anos de 1940, Wilson Martins, então um jovem crítico literário, dedica dois artigos ao diário de Gide n’*O Dia*, sob o título *A significação literária do “Journal” de André Gide*. Os textos de Martins mostram uma leitura muito mais profunda e detalhada da obra gideana que tudo que se havia publicado na imprensa até então. O autor começa tratando do interesse múltiplo do *Journal*, que não seria apenas a expressão de um homem de letras, mas uma porta de entrada, um prefácio, à sua obra literária. Assim, o diário funcionaria como um instrumento capaz de unir o homem e o artista e, ainda, serviria a clarificar a leitura de seus textos e de sua vida, pois: “Os enigmas de seus livros e a “anormalidade” de sua vida (entendida essa palavra nos seus sentidos), somente pelo *Journal* podem ser esclarecidos, ou, pelo menos, interpretados.” (MARTINS, 1949a, p. 1). Martins ressalta também o caráter crítico de Gide, sempre preocupado em explicar profunda e minuciosamente cada um dos textos que escreveu, o que faz, obviamente, através de seu diário e, ainda, disposto a mergulhar nos recônditos mais profundos de si mesmo para se compreender. Sua conclusão é de que a importância de seu diário advém das “(...) possibilidades que nos oferece de chegar a uma interpretação possível de André Gide, embora guiados pela sua mão e pelos esclarecimentos que ele próprio nos adianta.” (MARTINS, 1949a, p. 1). O segundo artigo começa propondo que o *Journal* tenha duas faces distintas, uma íntima, referente à personalidade complexa de Gide, outra externa, referente aos seus escritos sobre literatura e sobre a sociedade francesa. E, mais uma vez, fala-se consideravelmente sobre o importante papel crítico desempenhado pelo diário, capaz mesmo de instruir sobre o papel do crítico literário:

Uma verdade geral, como se vê, que não se refere exclusivamente a Gide mas às próprias atitudes que o crítico deve ou não deve tomar. Eis porque o *Journal* acima de tudo uma obra de crítica – e das mais importantes da literatura mundial nos últimos cinquenta anos. (MARTINS, 1949b, p. 1)

Por ocasião da morte de Gide, saem notas e artigos em praticamente todos os jornais e revistas em atividade na época, que em geral refazem o percurso de sua obra e lembram o Prêmio Nobel que havia recebido em 1947. É o que trazem, por exemplo, *A Manhã*, de 20 de fevereiro de 1951, e *O Dia*, de 1º de abril do mesmo ano. *O Cruzeiro* também se ocupa de Gide após seu falecimento, com uma nota de Geraldo de Freitas, em 03 de março, e um artigo de Austregésilo de Athayde, em 17 de março, em que se fala sobre o isolamento do autor por conta de sua decisão de viver de um modo que sai “dos caminhos normais” (ATHAYDE, 1951, p. 5), sempre exemplificando com trechos do *Journal*. Um ano depois, o mesmo Austregésilo de Athayde publica na revista um artigo intitulado *Assim foi André Gide*, em que conta um encontro que teria com o autor francês, mediado por François Mauriac, mas que acabou não acontecendo. Athayde trata do *Journal* de Gide, que sempre havia despertado sua curiosidade sobre a vida e a mente do autor, tratando como fundamental para a compreensão do “enigma gideano” a oposição entre o que sentia pela esposa e “os desvarios passionais de sua mórbida singularidade” (ATHAYDE, 1952, p. 5), um modo rebuscado de se referir à sua homossexualidade. Por fim, também em 1952, a coluna de Geraldo de Freitas n’*O Cruzeiro* trata da inclusão da integralidade da obra de Gide no *Index*, a listagem de obras proibidas pela Igreja Católica, criada em 1559, pelo Concílio de Trento, e abolida somente em 1966, pelo Papa Paulo VI. Terminei minha pesquisa na imprensa no início dos anos de 1950 por crer que não haveria sentido em ultrapassar a época em que os diaristas que estudo principiaram a escrita de seus diários. A recepção à obra de Gide na imprensa brasileira, se por um lado mostra e justifica sua crescente popularidade na época em que Cardoso, Ayala e Laus escreveram seus diários, por outro deixa evidente a prevalência de uma certa abordagem de seus escritos que ainda que reconheça, obviamente, a grandeza e a relevância do autor e da obra, em geral trata mais de aspectos íntimos e polêmicos do que fornece uma leitura profunda de seu texto. Talvez isso seja o natural a se esperar de jornais e revistas não-especializados, ou ainda da divulgação de um autor cuja intimidade estivesse tão presente em seu diário, mas fica a impressão de que qualquer menção que se faça a Gide deve ser acompanhada de uma ressalva sobre sua orientação sexual, considerada reprovável.

Destaco, em meio à recepção brasileira da obra de Gide, um livro que se torna de fundamental importância por, em primeiro lugar, se firmar a partir da análise do *Journal* de

Gide, em segundo, por tratar de sua obra sem meias-palavras – ainda que num tom carregado de desprezo pela homossexualidade do autor – e, por fim, por ser livro publicado numa prestigiosa coleção do Ministério da Educação e Cultura. A obra, intitulada *O “Journal” de André Gide*, e publicada por Antonio Olinto em 1955, mostra que Gide, já na década de 1950, apenas quatro anos após a morte do autor, era alvo de um estudo publicado em livro e que sobre ele discorria, sem subterfúgios, como um reconhecido homossexual, ainda que o tratasse em termos como “apenas um homossexual” (p. 63, em oposição a alguém “capaz de gestos nobres”), considerando haver “algo de errado naquele homem” (p.62, em referência ao que sua esposa não teria sido capaz de perceber senão demasiado tarde) e, ainda, num léxico rico de expressões como “erros”, “defeitos”, “condenado”, “tragédia”, “leviandade” (tudo isso encontrado apenas na página 68!). Isso evidencia, a meu ver, algo de significativa importância para considerar a leitura de Gide no Brasil: o fato de que essa leitura fosse feita, ao menos em torno da época de publicação do livro de Olinto, dentro de uma chave que considerasse seu autor como um escritor homossexual, data que é possível fazer recuar ainda até 1924, ano da publicação do *Corydon*, seu conjunto de ensaios sobre a homossexualidade e a pederastia. Se essa informação era algo reprovável, como para Olinto, ou um fator decisivo para criar uma identificação com o escritor, tornando-o fundamental, é cada leitor que deveria decidi-lo.

O abismo entre a defesa da homossexualidade levada a cabo no *Corydon* e toda uma sociedade que tratava a “queda no homossexualismo (*sic*)” (OLINTO, 1955, p. 8) nesses exatos termos, deixa bem claro o que Gide tinha a oferecer a um sem-número de homossexuais que o seguiam como a um verdadeiro mentor. Sobretudo porque, nesse caso, a palavra de apoio, a solução para o dilema de toda uma vida, vem, não por vias marginais ou obscuras, mas sim do centro reconhecido como irradiador de cultura, de um dos mais prestigiados escritores de seu tempo, enfim, uma voz com um enorme poder legitimador capaz de servir ao papel de defesa de uma causa ou de uma condição de vida. O significado de Gide é imensurável e a apropriação de sua obra por autores brasileiros seria, talvez, um caso mais de identidade que de influência. Muito se fala em Stonewall, cuja importância é inegável, mas bem antes disso parece que causou grande impacto a figura de André Gide, sua bibliografia (em que há um papel importantíssimo dado às escritas de si), sua vida e seu reconhecimento mundial fazem com que ele tenha valido, ao menos no Brasil, por todo um movimento de libertação homossexual e de luta por voz e possibilidade de representação.

Olinto destaca alguns pontos na escrita do diário de Gide que, se são comuns a todos os diários, e estão presentes nos de Cardoso, Ayala e Laus, podem muito bem ter chegado a eles através da leitura de Gide. O autor fala de seu constante questionamento da prática diarística

(“De vez em quando, examina as razões do diário.” OLINTO, 1955, p. 7), do recorrente descontentamento com a escrita (“Em fevereiro de 43, como já o fizera muitas vezes antes, mostra-se descontente com o que tem escrito.” OLINTO, 1955, p. 7), do constante debate consigo mesmo, motivando um diário centrado mais nas ideias que em fatos (“Gide vivia em permanentes debates consigo mesmo e isto bastava, e basta, para o situar num terreno digno de respeito.” OLINTO, 1955, p. 4-5), da busca do diário em momentos fundamentais (“Bastava, no entanto, ser atingido por uma alegria ou por um desespero, e ei-lo mergulhado em si mesmo, estudando-se, pesquisando-se, explicando se.” OLINTO, 1955, p. 6-7) e ainda de uma vida repleta de silêncio e de como o diário era provavelmente seu único meio de quebrá-lo (“Era no *Journal* que ele quebrava esse silêncio (como quebrava todos os outros silêncios)” OLINTO, 1955, p. 11). Olinto aborda também o modo como o procedimento de escrita de Gide estava sujeito ao *Journal*, o quanto toda a sua vida literária orbitava em torno do diário (“Todos os livros de Gide parecem um prolongamento do *Journal*”, OLINTO, 1955, p. 9) e o diz não como uma descoberta sua, mas como algo já integrado à leitura da produção gideana. Isso mostra como, desde muito cedo, mesmo no Brasil, havia uma compreensão bastante difundido do papel do diário de Gide em relação à sua obra literária, o que dá uma pista sobre o porquê da escolha desse gênero – e justamente nesse período – pelos três diaristas que estudo. Manter um diário pode ter se apresentado, então, como uma condição imprescindível ao engendramento de uma obra relevante, como a ferramenta articuladora de uma obra bem elaborada, ou, como diz Roland Barthes em seu artigo sobre o diário gideano: “A obra de Gide constitui sua profundidade; admitamos que seu *Diário* é sua superfície; ele se desenha e justapõe seus extremos; leituras, reflexões, narrativas mostram quão distantes são esses extremos, quão vasta é a superfície de Gide.” (BARTHES, 2004, p. 4). O diário funciona, então, como uma carta de navegação pela imensidão de uma obra, sendo capaz de evidenciar suas reais dimensões, seus procedimentos, caminhos e alcance.

Antonio Olinto vai dedicar um dos capítulos de seu livro ao André Gide leitor, segundo ele “Todo livro de alguma importância, publicado no mundo, passou pelo pensamento desse homem insaciável.” (OLINTO, 1955, p. 46), o que vale muito mais do que fazer uma longa lista de livros que o autor tenha lido. Sua atitude diante da literatura parece ter sido também bastante democrática: “Todos os escritores de seu tempo, os de sua geração e os mais novos, recebem, de Gide, alguma atenção. Gosta do romance policial e a ele dedica muito tempo de leitura.” (OLINTO, 1955, p. 53). O contato com muitas e diversificadas obras é apresentado por Olinto como o grande segredo do alcance e da longa permanência de Gide: “O permanente interesse de Gide por novos livros, e pelos livros em geral, dá um sentido positivo à sua

disponibilidade, transformando-a num instrumento de receptividade e de compreensão capaz de realizar o difícil ato de autorrenovação.” (OLINTO, 1955, p. 46-47). Se, por um lado, sua insaciável curiosidade garante renovação intelectual, por outro, Gide é acusado de ter uma atitude de leitura bastante peculiar diante do material pelo qual passa, de retirar dele apenas aquilo que corrobore o que já pensa: “Como sempre, Gide escolhe trechos onde possa encontrar confirmação das ideias que vem desenvolvendo, sem dar maior atenção ao sentido geral da obra de onde os extrai.” (OLINTO, 1955, p. 58). Seria, talvez, o caso de se questionar se essa atitude de leitura, de escolhê-las a partir do que já possui em si muito mais do que se deixar formar e formatar pelo que lê, não gera, de algum modo, um efeito também sobre os leitores de Gide de que venho tratando. Creio que seja importante pensar se esses diaristas não chegam a Gide, mais do que pelas ideias que ele possa oferecer, pelo que nele há de interessante para a legitimação de suas representações pessoais.

É possível ver no livro de Olinto que há uma noção já bastante bem estabelecida de que Gide representa um influenciador de opiniões e comportamentos, não necessariamente considerados como positivos. O diarista teria cometido uma grande falha: “Gide confundiu seus erros com as fontes de sua criação, crendo-os indissolúvelmente ligados.” (OLINTO, 1955, p. 67). Isto é, Gide teria acreditado que em sua homossexualidade teriam origem seus grandes temas, e a persistência nessa ideia representaria um grande perigo:

A confusão, que existe em torno do assunto, é extremamente perigosa, porque pode levar muitos das novas gerações (muitos dos que sentem o ímpeto da admiração pela obra de André Gide) a julgarem que o homossexualismo (*sic*) fazia parte integrante da qualidade de sua mensagem. (OLINTO, 1955, p. 68)

Gide é temido por levar seu leitor, sobretudo o jovem, a crer que na homossexualidade haveria algo de positivo, que poderia mesmo ser parte de seu pensamento e ocupar um lugar de relevo em sua obra. Sua capacidade de exercer influência é assimilada a um possível corrompimento, correm perigo os jovens que, a partir da leitura de Gide, possam ter a ideia de que a homossexualidade possa ser minimamente aceita, e não sublimada ou curada, e de modo algum pode ser considerada como um elemento importante da constituição de um sujeito e de sua visão artística do mundo. Contudo, ao mesmo tempo em que critica seus “erros”, Olinto acaba por reconhecer, em primeiro lugar, a força de sedução e convencimento do discurso de Gide sobre a homossexualidade, em segundo, a existência de um público-leitor potencialmente homossexual que poderia não mais ocultar ou negar sua condição sexual.

Segundo Antonio Olinto, “a obra de Gide exigia uma explicação” (OLINTO, 1955, p. 60), referindo-se ao modo um tanto vago como o diarista sempre tratara, mesmo no *Journal*,

temas como a própria homossexualidade. O silêncio, já mencionado anteriormente, era uma constante; em suas próprias palavras: “Também eu guardava silêncio sobre certos fatos importantes de minha vida, sobre certos seres, cujos nomes mesmo não eram jamais pronunciados, era fora de questão fazer algo que pudesse fazê-la sofrer; de modo que a zona de silêncio se alargava mais e mais entre nós.”<sup>100</sup> (GIDE, 1954, p. 1143, tradução minha). Gide teria criado, então, uma chave decodificadora para toda sua obra – para restituir-lhe a “sinceridade” que tanto prezava –, trata-se de *Et nunc manet in te...*<sup>101</sup>, que traz passagens de seu diários relativas a Madeleine, sua esposa, que o autor havia suprimido da edição de 1939, com o intuito de protegê-la enquanto fosse viva. No texto revelava-se a verdadeira natureza de seu casamento, aparentemente uma união espiritual que nunca fora consumada fisicamente, bem como sua orientação sexual, a forma como Madeleine o descobrira, as vezes em que o surpreendera em situações que a perturbaram. Além disso, são revelados os pseudônimos que utilizou para referir-se a ela em todas as suas obras. A mim interessa, contudo, a leitura que se fazia do *Journal* até a publicação desse texto esclarecedor, a de um diário escrito, de certo modo, em código, sabe-se que a homossexualidade de seu autor existe e é de algum modo expressa em sua escrita, constatação muitas vezes feita a partir de informações extratextuais, mas ao mesmo tempo é muito difícil apontar um trecho que deixe absolutamente clara a natureza do desejo e da afetividade de seu autor. A meu ver essa dinâmica de escrita, de utilizar um tom cifrado, de falar sobre a homossexualidade sem mencioná-la diretamente, é bem parecida com o que Cardoso e Laus, inequívocos seguidores de Gide, empregam. O *Journal* me parece encorajador de uma discrição que, se por um lado oculta, silencia, apaga, por outro também protege a si e a seus próximos de um mundo que, como já creio que tenha ficado bem claro, não deseja ver representado o homossexual. Acredito que seja via Gide que entre na escrita de Cardoso e Laus – e incluiria também Ayala, ainda que não haja como comprovar todas as suas leituras, apenas supô-las – um procedimento de escrita oblíqua:

Oblíquo, conforme o dicionário, é, em sentido figurado, o “dissimulado”, o tortuoso, sinuoso”. Por escritura oblíqua queremos significar, aqui, uma manobra de construção simbólica tangencial aos jogos verbais próprios à escritura poética e que possibilite uma investigação de rastros fragmentários de um imaginário cerceado pelos limites de uma forma especial de marginalidade a que chamamos de gueto. Gueto porque circunscrito, radicalmente revolucionário,

<sup>100</sup> No original: “Aussi gardais-je le silence sur certains faits importants de ma vie, sur certains êtres, dont le nom même n’était plus jamais prononcé, et jamais il n’était question de ce dont elle pouvait souffrir; de sorte que la zone de silence s’étendait de plus en plus entre nous.”

<sup>101</sup> *Et nunc manet in te...* (frase de Virgílio, que pode ser traduzida como *E agora permanece em ti...*) foi publicado na Suíça, em 1947 (13 exemplares distribuídos apenas entre seus amigos) e, somente após a morte de seu autor, editado para o grande público, em 1951.

marginal não apenas porque contraposta ao cânon, mas inscrita em suas brechas ou margens. (RIBEIRO, 2003, p. 129)

Como é possível observar, a escrita oblíqua é característica de grupos colocados à margem da sociedade, um modo de se expressar que se aproxima do poético ao deixar apenas pistas de uma mensagem que não pode ser expressa a todos, por ser proibitiva num dado meio, mas que é transmitida numa linguagem compreendida por outros membros do mesmo grupo. Esse *modus operandi* está em tudo de acordo com o que diz Éric Marty, naquele que é provavelmente o mais completo livro a tratar do diário de Gide, *L'écriture du jour, le Journal d'André Gide* [A escrita do dia, o *Journal* de André Gide], publicado em 1985, sobre a estratégia de enunciação da homossexualidade na escrita diarística gideana. Marty afirma que “À medida que o *Journal* avança, a homossexualidade nele aparece cada vez mais claramente; nesse sentido [estão] certas descrições de adolescentes, reveladoras menos por seu conteúdo que pela enunciação insuflada do desejo que as fomenta (...)”<sup>102</sup> (MARTY, 1985, p. 180, tradução minha). O autor cita uma cena, registrada bem no início do diário de Gide, que seria um perfeito exemplo dessa forma oblíqua de falar sobre a homossexualidade:

Émile X. (...) passa nos banhos sua tarde inteira. Chega a uma hora e não sai antes das sete. É a isso que deve o fato de ser belo como uma estátua grega? Nada extraordinariamente bem, e coisa alguma, além da natação, creio eu, não impõe aos músculos um ritmo, uma harmonia, nem lhes fortalece, nem lhes alonga. Nu, é admirável de desenvoltura, é vestido que parece incomodado. (...) Sua pele, inteira, é loura e pubescente; sobre as covinhas do sacro, exatamente nesse local onde a estatuária antiga coloca o buquê de pelos dos faunos, essa leve penugem se escurece; e realmente, na tarde de ontem, em sua pose ao estilo de Praxíteles, o ombro apoiado contra a parede da piscina, e muito naturalmente assentada como o Apolo Sauroctone, com seu rosto achatado e debochado, tinha o ar de um fauno fora do tempo.<sup>103</sup> (GIDE, 1941, p. 118-119, tradução minha)

Essa descrição não implica ativa e diretamente Gide, é pelo objeto em que se detém seu olhar que se dá o desvelamento de seu desejo. Note-se ainda o cuidado de esconder a identidade, ao

<sup>102</sup> No original: “À mesure que le *Journal* avance, l’homosexualité y apparaît de plus en plus nettement; ainsi certaines descriptions d’adolescents, révélatrices moins par leur contenu que par rénonciation gonflée du désir qui les soutient (...)”.

<sup>103</sup> No original: “Émile X. (...) passe aux bains son après-midi tout entière. Il arrive à une heure et ne repart qu’à sept. Est-ce à cela qu’il doit d’être beau comme une statue grecque? Il nage extraordinairement bien; et rien, autant que la nage, je pense, n’impose aux muscles un rythme, une harmonie, ni ne les affermit, ne les allonge. Nu, il est admirable d’aisance; c’est vêtu qu’il paraît gêné (...). Sa peau, partout, est blonde et duveteuse; sur les fossettes du sacrum, exactement à cette place où le statuaire antique met le bouquet de poils des faunes, ce léger duvet s’assombrit; et vraiment, l’après-midi d’hier, dans sa pose à la Praxitèle, l’épaule appuyée contre le mur de la piscine, et très naturellement campé comme l’Apollon Sauroctone, avec sa face un peu camuse et moqueuse, il avait l’air d’un faune attardé.”.

menos em exatidão, do jovem, procedimento largamente empregado por Cardoso, Ayala e Laus em seus diários. Marty acrescenta: “Primeiramente, é através desse tipo de passagens que o *Journal* desvenda a homossexualidade de Gide, bem antes de sua revelação pública; a um só tempo, ele se atém a uma certa prudência, e se abandona a certas confidências.”<sup>104</sup> (MARTY, 1985, p. 181, tradução minha). Assim, a forma de registrar a homossexualidade escolhida pelo diarista francês é ambivalente, ao mesmo tempo em que guarda alguma cautela deixa uma porta aberta ao entendimento do que está em questão. No *Journal*, portanto, não haveria espaço para a confissão pura e simples, o que Marty explicaria de uma forma bastante lógica:

(...) a confidência simples se inscreve no discurso autobiográfico (*Si le grain ne meurt...*), que o *Journal* não duplica de forma alguma: ele lança um outro olhar, um olhar que está além do discurso para o outro sobre si. Daí que uma confidência do tipo “Sou homossexual” não teria nunca lugar no *Journal*, e pelo simples fato de que Gide já o sabe, e que uma vez ultrapassada a timidez prudente, ele não tem porque escondê-lo, mas muito menos dizê-lo.<sup>105</sup> (MARTY, 1985, p. 181, tradução minha)

O texto autobiográfico – a autobiografia, as memórias, enfim, relatos retrospectivos destinados por sua própria natureza à publicação e que colocam em cena um possível leitor – seria o espaço discursivo para a declaração das confidências mais básicas, enquanto isso, a escrita diarística – que pode ou não vir a ser publicada, mas cuja publicação não está obrigatoriamente em seu horizonte durante a escrita, ou seja, não há necessariamente um outro, que nada saiba sobre o diarista, a quem seja preciso dar as informações mais básicas sobre si – seria, como já disse anteriormente, o espaço discursivo caracterizado pela presença do fragmento, do implícito e da alusividade, e, assim, o diarista não tem, no mais das vezes, a necessidade de colocar em seu diário informações que para ele são óbvias, como a própria orientação sexual. Para Éric Marty, se, no texto autobiográfico, Gide inclui um Outro, o leitor, a quem ele deve informações sobre si mesmo,

(...) no *Journal*, passa-se a um outro regime, entra-se no domínio do que se poderia chamar uma *arquiconfidência*, a confidência simples supõe desvelamento de algo já conhecido do próprio sujeito a um outro que não lhe conhece; o discurso íntimo procede de modo completamente diferente, ele está em busca (o que é muito mais

<sup>104</sup> No original: “D’abord, c’est à travers ce genre de passages que le *Journal* découvre l’homosexualité de Gide, bien avant sa révélation publique; tout à la fois, il s’en tient à une certaine prudence, et s’abandonne à certaines confidences.”

<sup>105</sup> No original: “(...) la confidence simple s’inscrit dans le discours autobiographique (*Si le grain ne meurt...*), que le *Journal* ne redouble nullement: il pose un autre regard, un regard qui est au-delà du discours pour l’autre sur soi. De là qu’une confidence du type “Je suis homosexuel” n’aura jamais lieu dans le *Journal*, et pour cette bonne raison que Gide le sait déjà, et qu’une fois dépassée la timidité prudente, il n’a pas à se le cacher, mais pas non plus à se le dire.”

interessante e fecundo), de algo não sabido sobre si mesmo.<sup>106</sup>  
(MARTY, 1985, p. 182, tradução minha)

Desconsidere-se inicialmente da fala de Marty que ele trata a escrita diarística de “parole intime” [fala/discurso íntimo], o que é bastante questionável, pois, como disse, a intenção de publicação pode estar presente desde a gênese dessa escrita, e por isso tem-se preferido nos estudos sobre o diário em francês chamá-lo de “journal personnel” [diário pessoal] no lugar do tradicional “journal intime” [diário íntimo], uma distinção que, todavia, não faz sentido em língua portuguesa, em que tudo é chamado de “diário”. Além disso, acrescente-se que o interlocutor pode ou não pode existir no diário, pode inclusive ser imaginário, como o de Anne Frank, pode ser o próprio diarista no futuro, ou pode a escrita diarística ser partilhada e acessível a um círculo de amigos ou familiares. Mas voltando ao texto de Marty, o tipo de confiança que suscita a escrita diarística seria de uma maior amplitude, o que o autor chama de arquiconfidência, isto é, resultante não da escrita como modo de registrar um fato conhecido sobre si, mas sim da escrita diarística como forma de autoconhecimento, em que o sujeito descobre novas informações sobre si à medida que avança. Tudo isso explicaria a estratégia de escrita sobre a homossexualidade no diário de Gide e, ainda que sejam práticas comuns a todos os diários, as estratégias de escrita de Cardoso, Ayala e Laus em seus próprios diários, uma vez que é através da obra gideana e da mítica construída em torno de sua personalidade que, a meu ver, tais práticas entraram na tradição brasileira.

Concluindo, creio que tenha sido possível constatar como a relação com a leitura desempenha um papel primordial no diário de escritor, sendo encenada de modo a exprimir as origens e modelos intelectuais que cada diarista possui ou propõe para si. A leitura de outros textos autobiográficos, nesse contexto, desempenha um papel ainda mais relevante, uma vez que o contato com outros escritos de si permite situar-se num universo textual mais amplo, inscrever-se numa tradição, possibilitando ainda encontrar modelos e estratégias de escrita anteriormente empregadas e bem-sucedidas, algo de suma importância sobretudo quando o que está em questão é a abordagem de um tema considerado tradicionalmente como difícil ou impossível de ser tratado, como é o caso da homossexualidade. Cardoso, Ayala e Laus possuíam um amplo rol de leituras que, além de autobiográficas, se compunha de autores que, como eles, eram desejosos de erigir uma representação artística que considerasse, também, a dimensão

---

<sup>106</sup> No original: “(...) dans le *Journal*, on passe à un autre régime, on entre dans le domaine de ce qu’on pourrait appeler une *archi-confidence*; la confidence simple suppose dévoilement d’un déjà connu du sujet lui-même à un autre qui ne le connaît pas; la parole intime procède tout différemment, elle est en quête (ce qui est beaucoup plus intéressant et fécond) d’un *non-su* sur soi-même.”.

homossexual de suas vidas. Tentei mostrar que esses textos e autores, mais até do que modelos de escrita, significaram símbolos de uma postura diante da vida, de possibilidade de existência de vozes que haviam sido sempre silenciadas. Nesse cenário, a figura de André Gide se destacou por tematizar, em seus escritos, seu desejo e suas experiências homossexuais, por fazê-lo também através de um diário, gênero considerado “menor” que o autor ajudou a legitimar e a consagrar. Além disso, minha pesquisa me levou a compreender a razão da primazia de André Gide naquele momento da cultura brasileira, levando-o a ser uma leitura quase obrigatória de toda uma geração, fato incentivado, principalmente, pela edição e divulgação massiva de seus livros no Brasil durante a Segunda Guerra. Por fim, mostrei como a *escrita oblíqua*, característica do diário gideano ao tratar da homossexualidade, está também presente na obra dos três diaristas que estudo. Vale também dizer que todos esses mecanismos e estratégias de utilização da prática diarística empregados por Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus terão uma importante repercussão nos tópicos que tratarei adiante: a forma de mediar o silêncio e a escrita/voz, o privado e o público, o desafio representado pela publicação de um diário, e, finalmente, a expressão do amor e da sexualidade na escrita diarística.



## 5 – Os limites entre o íntimo, o privado e o público

Nos capítulos anteriores, apresentei principalmente motivações estéticas que guiaram a configuração assumida pelos diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus. Ainda que algumas dessas razões tenham, no fundo, motivações éticas, a forma como os três autores se expressam em seus diários encontra seus caminhos através da afinidade estética que desenvolvem com a escrita oblíqua de autores como André Gide, através da leitura de um sem-fim de textos autobiográficos, em especial os que tocam na questão da homossexualidade. Além disso, é preciso considerar-se a emergência de um novo padrão estético a partir do século XVIII, marcado pela valorização do rascunhal e do fragmentário. Após ter tratado dessas motivações majoritariamente estéticas, gostaria de adentrar no campo das interferências éticas que os diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus possam ter sofrido, ou seja, investigar os modos como a realidade social impõe normas e valores de modo a disciplinar, orientar ou distorcer o comportamento humano, conseqüentemente influenciando na forma como o sujeito vai se autorrepresentar. Nesse caso, especificamente, como a escrita diarística será empregada, considerando os limites entre o íntimo, o privado e o público, sobretudo quando o que está em jogo é a expressão, a enunciação da (homos)sexualidade.

### 5.1 – O diário e a invenção da intimidade

Para o senso comum, diário e intimidade são quase sinônimos, a escrita diarística é considerada como sendo a mais secreta, a mais íntima e a menos partilhada de todos os gêneros, rivalizando apenas como outros gêneros paralelos, como a carta. A própria noção de intimidade parece, por sua vez, a esse mesmo senso comum, como tendo existido desde sempre, sobretudo numa época como a atual, que a tudo chama de íntimo, até esvaziar o próprio sentido da palavra. De acordo com Françoise Simonet-Tenant, em *À la recherche des prémices d'une culture de l'intime* [Em busca dos prelúdios de uma cultura do íntimo], “é difícil de imaginar um tempo em que se inventa a cultura do íntimo e em que se prepara uma verdadeira revolução copernicana: dar uma existência verbal e um vestígio escrito a seu foro interior”<sup>107</sup> (SIMONET-TENANT, 2009b, p. 39, tradução minha). Apesar disso, como mostrarei em meu texto, tanto a intimidade, quanto sua associação à escrita diarística, são invenções relativamente novas, que tento, a seguir, definir e contextualizar.

<sup>107</sup> No original: “(...) il est difficile d’imaginer le temps où la culture de l’intime s’invente et où se prépare une véritable révolution copernicienne : donner une existence verbale et une trace écrite à son for intérieur.”

Para Simonet-Tenant, definir o que seja o íntimo passa, obrigatoriamente, por inscrevê-lo numa triangulação íntimo/privado/público. Público e privado são realidades históricas construídas de maneiras diferentes, variando de acordo com o contexto social ou com a realidade nacional (SIMONET-TENANT, 2009b, p. 39-40). Enquanto a esfera pública sempre foi extremamente valorizada, tida como aquela em que se realizavam os grandes feitos de uma vida, onde se delineavam os perfis dos grandes homens, enfim, onde se concentrava a maior parte da energia de uma existência, a vida privada era relegada a um segundo plano, ao estatuto de banal e frívola. A autora, citando Michelle Perrot, afirma que “Na França, o século XVIII “afinou a distinção do privado e do público”, e o privado, “outrora insignificante e negativo”, foi “revalorizado ao ponto de tornar-se sinônimo de felicidade”, assumindo “um sentido já familiar e espacial”.<sup>108</sup> (SIMONET-TENANT, 2009b, p. 40, tradução minha). Essa valorização da vida privada, da “(...) necessidade experimentada de um espaço de si, de um espaço onde abrigar uma vida privada individual, uma vontade de se pertencer plenamente, de experimentar esse pertencimento e de dar uma existência material à densidade da relação que se mantém consigo mesmo.”<sup>109</sup> (SIMONET-TENANT, 2009b, p. 44, tradução minha) passa também pela difusão ou pelo surgimento de inovações técnicas, tais como o espelho e o relógio, que favorecem um melhor domínio e posse de si. Esses e outros objetos do cotidiano “(...) participam da complexa relação de si consigo mesmo, que implica o confronto à sua imagem, sempre o mesmo e o outro, e o controle de uma duração intangível.”<sup>110</sup> (SIMONET-TENANT, 2009b, p. 47, tradução minha). Além disso, a vida em família, o círculo de amigos, a vida no interior da casa, que se torna cada vez mais adaptada a permitir o recolhimento, ou ainda a permitir várias gradações diferentes entre vida pública (como a sala de visitas, pensada de modo a mostrar uma faceta pública de uma família) e vida privada (como o quarto de dormir, que se torna cada vez mais um espaço particular e inacessível a olhares externos), também são elementos do gosto de clausura que se desenvolve a partir do século XVIII.

Nesse contexto, definir o conceito de íntimo significaria, em primeiro lugar, investigar as origens e primeiros usos da palavra. O vocábulo “íntimo” vem do latim “intimus, -a, -um”, superlativo de “interus”, podendo ser traduzido como “o mais afastado, o mais

<sup>108</sup> No original: “En France, le XVIII<sup>e</sup> siècle a “affiné la distinction du privé et du public”, et le privé, “jadis insignifiant et négatif”, s’est “revalorisé au point de devenir synonyme de bonheur”, revêtant “un sens déjà familial et spatial”.”.

<sup>109</sup> No original: “(...) le besoin éprouvé d’un espace à soi, d’un espace où abriter une vie privée individuelle, une volonté de s’appartenir pleinement, d’éprouver cette appartenance et de donner une existence matérielle à la densité de la relation que l’on entretient avec soi-même.”.

<sup>110</sup> No original: “(...) participent à la complexe relation de soi à soi, qui implique la confrontation à son image, toujours même et autre, et le contrôle d’une durée insaisissable.”.

recôndito, o mais profundo”. Em francês, Françoise Simonet-Tenant aponta que, antes de qualificar a profundidade da relação que se mantém consigo mesmo, o adjetivo íntimo foi usado para qualificar a ligação entre duas pessoas, como o que pode ser visto em “amigo íntimo”, empregado em francês desde o século XVII, e, segundo apontaram as pesquisas que realizei nos *corpora* da língua portuguesa, encontrável na língua desde o século XIX. A partir do século XVI, na França, íntimo passou também a se aplicar à vida interior, geralmente secreta, de uma pessoa, de onde viria o conceito de que íntimo é aquilo que está imediatamente acessível à intuição do sujeito e que não é comunicável, especialmente em matéria religiosa (SIMONET-TENANT, 2009b, p. 40).

Para Brigitte Diaz e José-Luis Diaz, em *Le siècle de l'intime* [O século do íntimo], se os séculos precedentes foram importantes para o estabelecimento social da intimidade, vai ser no século XIX em que ela vai se legitimar como um valor: “Incontestavelmente, o século XIX foi o século do íntimo: se não aquele de seu nascimento, que remonta sem dúvida ao século precedente, ao menos aquele de sua invenção e de sua consagração como valor ao mesmo tempo existencial e estético.”<sup>111</sup> (DIAZ; DIAZ, 2009, p. 117, tradução minha). Dessa valorização estética derivam as primeiras representações artísticas a privilegiarem o íntimo:

É sobre essa idade de ouro do íntimo que nos debruçaremos, retornando primeiramente à sua origem, a esse *desejo de íntimo* que se faz sentir na virada do século XVIII para o XIX no florescimento de múltiplas práticas de escrita pessoal, dentre as quais as correspondências, para chegar à sua apoteose poética nessas formas privilegiadas – Memórias, romances pessoais, autobiografias, poemas em prosa... – que vão se constituir como os gêneros literários do íntimo.<sup>112</sup> (DIAZ; DIAZ, 2009, p. 117, tradução minha)

É nessa época de consagração do íntimo que se dá sua literarização, ou seja, que gêneros literários que priorizam a expressão daquilo que há de mais privado tomam forma e ganham destaque.

Véronique Montémont, no artigo sobre o íntimo que escreveu para a revista *La faute à Rousseau*, vai acrescentar às definições de íntimo correntes até o século XIX e ao desenvolvimento de gêneros literários em seu entorno, as mudanças trazidas ao conceito

<sup>111</sup> No original: “Incontestablement, le XIX<sup>e</sup> siècle a été le siècle de l'intime: sinon celui de sa naissance qui revient sans doute au siècle précédent, du moins celui de son invention et de son sacre comme valeur à la fois existentielle et esthétique.”

<sup>112</sup> No original: “C’est sur cet âge d’or de l’intime que nous reviendrons, en remontant d’abord à sa source, à ce *désir d’intime* qui se fait sentir à la charnière des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles dans l’efflorescence de multiples pratiques d’écriture personnelle, dont les correspondances, pour arriver à son apothéose poétique dans ces formes privilégiées – Mémoires, romans personnels, autobiographies, poèmes en prose... – qui vont se constituer comme les genres littéraires de l’intime.”

durante o século XX, época que vai lhe acrescentar novas significações, “nesse século, o íntimo torna-se espaço de expressão de uma exteriorização limitada e (s)eletiva (...)”<sup>113</sup> (MONTÉMONT, 2009, p. 10, tradução minha). Assim, a fronteira do íntimo se desloca, seu espaço se amplia e as barreiras que o protegem, que o século XX vai tornar bem porosas, se modificam e o foco do íntimo será, mais do que a interioridade, a capacidade de protegê-lo de certos olhares, ao mesmo tempo em que o expõe de bom grado a outros (MONTÉMONT, 2009, p. 11). De certo modo, essa é a mesma ideia expressa por Simonet-Tenant, que afirma que “O gozo de si passa pela possibilidade dada de não dizer tudo de si, ou de dizê-lo a interlocutores livremente escolhidos.”<sup>114</sup> (SIMONET-TENANT, 2009b, p. 47, tradução minha). Voltando ao texto de Véronique Montémont, a autora afirma que o conceito de íntimo se desloca “(...) em direção a noções ligadas à percepção, ao sentido, aos afetos: de certa maneira, é íntimo tudo aquilo que é sentido como tal.”<sup>115</sup> (MONTÉMONT, 2009, p. 11, tradução minha). Além disso, ela destaca ainda outra mudança do íntimo, que migra do psicológico para o fisiológico: “O íntimo não é mais somente uma questão de foro interior, mas se aplica também a certas partes do corpo, especialmente aos órgãos genitais: doença íntima, cuidados íntimos.”<sup>116</sup> (MONTÉMONT, 2009, p. 11, tradução minha). Por fim, a autora nota que, fora dos dicionários, íntimo pode também ser empregado para eufemizar a sexualidade, ou até mesmo a pornografia (MONTÉMONT, 2009, p. 11). Acrescento, ainda, a distinção que Catherine Viollet faz entre privado e íntimo: “(...) o privado é uma coisa diferente do íntimo. O privado é o que se passa em casa, detrás da porta capitonada de seu apartamento.”<sup>117</sup> (VIOLLET, 2009, p. 23, tradução minha). Assim sendo, o privado seria o meio-termo entre o que se passa em público e o que se passa dentro do sujeito.

Recapitulando e resumindo, o conceito de público refere-se à esfera mais exterior da vida, desde há muito valorizada, o de privado refere-se à esfera oposta, pouco valorizada historicamente, mas que, a partir do século das luzes, passa a ter prestígio. Tal processo ocasiona, no século seguinte, um aprofundamento do apreço pela vida privada, a intensificação de uma cultura da intimidade que se traduz também no surgimento de uma literatura que emprega gêneros que privilegiam o privado. No seio desse mundo de primazia do privado sobre o

<sup>113</sup> No original: “L’intime y devient l’espace d’expression d’une extériorisation limitée et (s)élective (...)”.

<sup>114</sup> No original: “La jouissance de soi passe par la possibilité donnée de ne pas tout dire de soi ou de le dire à des interlocuteurs librement choisis.”.

<sup>115</sup> No original: “(...) vers des notions liées à la perception, au ressenti, aux affects: d’une certaine manière, est intime ce que je ressens comme tel.”.

<sup>116</sup> No original: “L’intime n’est plus seulement une question de for intérieur, mais s’applique aussi à certaines parties du corps, notamment aux organes génitaux: maladie, toilette intime.”.

<sup>117</sup> No original: “(...) le privé, c’est autre chose que l’intime. Le privé, c’est ce qui se passe chez soi, derrière la porte capitonnée de son appartement.”.

público, a noção de íntimo nasce e se consolida. Inicialmente usada para demarcar o grau de intensidade de uma relação com o outro, mas também a profundidade da relação que o sujeito mantinha consigo mesmo, íntimo passa a dizer, sobretudo a partir do século XX, além do grau mais profundo da relação consigo próprio, sobre a capacidade de gerir o acesso ou a interdição ao que se considera íntimo, que pode variar segundo a percepção de cada um. Assim, íntimo fica sendo o que existe no mundo interior do sujeito e que pode ser mostrado ou ocultado de acordo com seus próprios desígnios.

Na esteira do conceito de íntimo, surge ainda o conceito de extimo, que Françoise Simonet-Tenant define: “*Extimo*, claro antônimo de íntimo, designa o que é voltado ao exterior, ligando-se a acontecimentos exteriores.”<sup>118</sup> (SIMONET-TENANT, 2009c, p. 12, tradução minha). Seria, assim, uma expressão da esfera pública, assim como o íntimo o seria para a esfera privada. A autora acrescenta ainda a utilização que a psicologia faz do termo: “O extimo é, na obra de Lacan, um íntimo saído da interioridade, um íntimo que o sujeito espera encontrar, fora de si, no terreno do outro.”<sup>119</sup> (SIMONET-TENANT, 2009c, p. 12, tradução minha).

Definidos esses conceitos, cabe verificar sua relação histórica com a escrita diarística, o modo como o diário se modifica ao longo do tempo, deles se aproximando ou afastando. A origem do diário explica, em grande parte, a relação do gênero com a vida privada e com o íntimo, o que Françoise Simonet-Tenant coloca nos seguintes termos:

Crer que a carta e o diário sempre veicularam a intimidade de seus escritores é uma visão imensamente mitológica. A intimidade que virá caracterizar esses escritos não é senão um traço tardio... e talvez transitório. O que caracteriza, antes de tudo, o diário e a carta é sua articulação em relação ao tempo, que se inscreve no texto sob sua forma datada.<sup>120</sup> (SIMONET-TENANT, 2009b, p. 49, tradução minha)

Desse modo, pode-se ver que a ideia de que o diário sempre foi espaço de expressão íntima, de segredo e confissão, é qualificada de mitológica, uma vez que a presença de tais elementos acontece tarde em sua história e corre mesmo o risco de ser transitória. Mais do que a intimidade, o que caracterizaria uma escrita como a diarística seria sua relação com o tempo, a datação e a proximidade entre o que é narrado e o momento do registro. Philippe Lejeune

---

<sup>118</sup> No original: “*Extime*, clair antonyme d’intime, désigne ce qui est tourné vers le dehors, en prise sur les événements extérieurs.”

<sup>119</sup> No original: “L’extime, c’est chez Lacan un intime sorti de l’intériorité, un intime que le sujet espère trouver, hors de lui, dans le champ de l’autre.”

<sup>120</sup> No original: “Croire que la lettre et le journal ont toujours véhiculé l’intimité de leurs scripteurs est une vision largement mythologique. L’intimité qui viendra caractériser ces écrits n’est qu’un trait tardif... et peut-être transitoire. Ce qui caractérise avant tout le journal et la lettre, c’est leur articulation au temps qui s’inscrit dans le texte sous sa forme datée.”

complementa o raciocínio sobre esse primeiro estágio da escrita diarística em *Le journal au seuil de l'intimité* [O diário no limiar da intimidade]:

No século XVIII, o diário entrou na intimidade... de má vontade. Ou então, digamos que a intimidade veio habitar o diário... a contragosto. Estamos de tal modo habituados à expressão “diário íntimo” [*journal intime*] que é difícil percebermos que o que para nós é um pleonasmo pôde ser, no século XVIII, um oximoro, uma contradição nos termos: o diário era então feito para tudo, menos para o íntimo! Era uma escrita, se não pública, ao menos partilhável, aberta à leitura de outrem, e, algumas vezes, à sua escrita. Era feito para ser consultado e transmitido. Era uma escrita, se não factual, ao menos objetiva, precisa, memorial, em que o comentário, a interpretação, a afetividade, não tinham lugar.<sup>121</sup> (LEJEUNE, 2009a, p. 75, tradução minha)

A chegada da intimidade à escrita diarística se dá apenas no século XVIII, até então o diário se tratava de uma escrita partilhada, que estava aberta à alteridade, podendo inclusive receber a contribuição escrita de terceiros, mas sem espaço para subjetividades; precisão e objetividade eram as palavras de ordem. Lejeune acrescenta que o caráter social desse gênero de escrita é uma herança dos gêneros de que ele descende: “Os modelos do diário eram o livro de contas, a crônica histórica, o livro de razão familiar, o livro de bordo e a relação de viagem. Seja pelo seu autor (no caso do livro de razão), seja por seu objeto (contas, história, viagem), os diários eram fundamentalmente *sociaux*.”<sup>122</sup> (LEJEUNE, 2009a, p. 75, tradução minha). O diário deriva, assim, de toda uma série de textos que são caracterizados, em primeiro lugar, pela obediência à forma datada, de calendário, e, além disso, são textos feitos para serem registros comunitários, que, ainda que sejam calcados sobre o cotidiano, não abrem espaço para o mundo interior de seus escritores. A informação, no início, vai prevalecer sobre quaisquer outras funções expressivas que o diarista possa dar a seu caderno, como afirma Simonet-Tenant: “Não é senão bem progressivamente que a carta e o diário vão abandonar sua função informativa primeira para deixar o campo livre a outras funções – mais particularmente à função emotiva –

<sup>121</sup> No original: “Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le journal est entré dans l'intimité... à reculons. Ou bien, disons que l'intimité est venue habiter le journal... à regret. Nous sommes tellement habitués à l'expression “journal intime” qu'il nous est difficile de réaliser que ce qui est pour nous un pléonasme a pu être, au XVIII<sup>e</sup> siècle, un oxymore, une contradiction dans les termes: le journal était alors fait pour tout, sauf pour l'intime ! C'était une écriture, sinon publique, du moins partageable, ouverte à la lecture d'autrui, et parfois à son écriture. Il était fait pour être consulté et transmis. C'était une écriture, sinon factuelle, du moins objective, précise, mémorielle, où le commentaire, l'interprétation, l'affectivité n'avaient pas leur place.”

<sup>122</sup> No original: “Les modèles du journal étaient le livre de comptes, la chronique historique, le livre de raison familial, le livre de bord et la relation de voyage. Soit par leur auteur (pour le livre de raison), soit par leur objet (comptes, histoire, voyage), les journaux étaient fondamentalement *sociaux*.”

e para entrar na cultura da intimidade (...)”<sup>123</sup> (SIMONET-TENANT, 2009b, p. 49-50, tradução minha). Philippe Lejeune complementa essa ideia, acrescentando que, obviamente, não havia qualquer impedimento para que o diário assumisse um papel de depositário de registros subjetivos, mas que a verdade é que essa ideia não se afigurou a nenhum diarista antes do século XVIII:

“Fazer um diário”, era então fazer uma prestação de contas, relatório ou relato preciso, detalhado, de fatos ou ocupações, seguindo a ordem do tempo. Nada impedia, por princípio, que o objeto relatado fosse um estado de alma, e que a escrita não tivesse outro destinatário senão seu autor. Mas na prática, na França, parece que jamais uma ideia tão absurda ocorreu a alguém.<sup>124</sup> (LEJEUNE, 2009a, p. 76, tradução minha)

Essa situação, todavia, iria se modificar profundamente a partir do século XVIII, com a já referida valorização da vida privada, com a emergência de uma cultura e de um gosto pela confiança e com o desenvolvimento de um apreço pelo pertencimento de si:

Um grande movimento em direção à intimidade da escrita anima os escritores europeus na segunda metade do século XVIII, que toma conta dos diários e das cartas a ponto de fazer do diário, alguns decênios mais tarde, o arquétipo da literatura íntima. Mesmo essa transformação não é linear, estreitamente dependente das personalidades que se exprimem.<sup>125</sup> (SIMONET-TENANT, 2009b, p. 50, tradução minha)

O diário passa a representar o exemplo máximo da literatura íntima, da escrita que faz daquilo que vai mais profundamente em direção ao âmago do sujeito sua matéria-prima, uma mudança que, todavia, não se processa de uma só vez. Ainda assim, a carta é que vai avançar em direção à intimidade bem antes do diário: “No momento em que a carta já pode parecer para alguns como um verdadeiro campo de batalha afetivo, o diário teria com dificuldade se desprendido de sua matriz de neutralidade, e, nesse momento, os diaristas não avançam senão a pequenos passos nos caminhos da interioridade”<sup>126</sup> (SIMONET-TENANT, 2009b, p. 52, tradução minha). Simonet-Tenant chega a se questionar se não seria a carta, tanto a autêntica quanto a fictícia,

<sup>123</sup> No original: “Ce n’est que très progressivement que la lettre et le journal personnel vont délaissier leur fonction informative première pour laisser le champ libre à d’autres fonctions et plus particulièrement à la fonction émotive et pour entrer dans la culture de l’intimité (...)”.

<sup>124</sup> No original: “Faire un journal”, c’était donc faire un compte rendu, rapport ou récit précis, détaillé, de faits ou d’occupations, en suivant l’ordre du temps. Rien n’empêchait, en principe, que l’objet rapporté fût un état d’âme, et que l’écriture n’eût d’autre destinataire que son auteur. Mais dans la pratique, en France, il semble que jamais une idée aussi saugrenue n’était venue à personne.”.

<sup>125</sup> No original: “Un grand mouvement vers l’intimité de l’écriture anime les scripteurs européens dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui s’empare des journaux personnels et des lettres au point de faire du journal, quelques décennies plus tard, l’archétype de la littérature intime. Encore cette transformation n’est-elle pas linéaire, étroitement dépendante des personnalités qui s’expriment.”.

<sup>126</sup> No original: “Au moment où la lettre peut déjà apparaître chez d’aucuns comme un véritable champ de bataille affectif, le journal se serait à peine dégagé de sa gangue de neutralité, et pour l’heure, les diaristes n’avancent qu’à petits pas sur les chemins de l’intériorité.”.

que teria fornecido ao diário o modelo de uma escrita na qual seria possível desafogar seu coração, criando uma espécie de carta em que o destinatário não é outro senão o próprio diarista, mas conclui que isso forneceria apenas uma explicação bastante parcial da conversão do diário à intimidade (SIMONET-TENANT, 2009b, p. 52-53). Há que se somar a isso, também, os modelos literários vindos da ficção, como o romance epistolar, em que a carta desempenha papel central tanto no encadeamento das ações quanto na confiança e expressão dos tormentos interiores, exemplos que podem muito bem ter influenciado as primeiras gerações de diaristas da intimidade (SIMONET-TENANT, 2009b, p. 55). É na época romântica que, segundo a autora, reúnem-se todas as condições para que o diário se junte à carta na aspiração da confiança e, assim, o diário acaba por se intimizar, vai constituir-se como um espaço típico do interior, uma “caixa de ressonância da alma” (SIMONET-TENANT, 2009b, p. 55). É a partir de então que o diarista passa a falar a seu diário como se se dirigisse a um confidente, isso porque “A personificação do caderno permite escrever a si mesmo, e essa postura de autodestinação facilita um distanciamento de si propício à análise e também à expressão do conflito íntimo na qual pode-se ver a emergência do indivíduo moderno.”<sup>127</sup> (SIMONET-TENANT, 2009b, p. 56, tradução minha). Dessa maneira, o diário se transforma numa ferramenta que permite espelhar e analisar o que está no íntimo do indivíduo, participando do processo de posse e conhecimento de si, aparecendo, cada vez mais, ligado ao segredo, de onde surge a necessidade cada vez maior de esconder o diário, protegendo-o de olhares indiscretos (SIMONET-TENANT, 2009b, p. 57).

Todo esse processo evidencia, a meu ver, que o diário é um gênero em constante mudança. Tome-se, por exemplo, o critério que faria, de acordo com o senso comum, distinguir os diários na atualidade: a intimidade. Ela não é senão uma invenção relativamente recente que nada garante que perdure, pois, aparentemente, o gênero muda de acordo com seu entorno. Se as grandes mudanças sociais ocorridas a partir do século XVIII, que fizeram com que a vida privada fosse valorizada e o conceito de íntimo se desenvolvesse, foram capazes de alçar a escrita diarística a novas utilizações, a novas funções e formas de expressão, é porque o diário é um gênero sensível aos elementos que o constituem e que o circundam. Assim, é natural o questionamento de que o século XX, com todas as inovações técnicas (no princípio, a popularização da máquina de escrever e, a partir de um dado momento, a invenção e popularização do computador pessoal) e com as mudanças editoriais (o aumento considerável

---

<sup>127</sup> No original: “La personification du cahier permet de s’écrire à soi-même, et cette posture d’autodestination facilite une mise à distance de soi propice à l’analyse et aussi à l’expression du conflit intime dans laquelle on peut voir l’émergence de l’individu moderne.”

da publicação de diários, principalmente de escritores, que passam a escrevê-los quase com a certeza de que seriam, um dia, de interesse editorial), o diário dessa época tenha seu caráter único, que reflita o conjunto de condições em que foi criado. Como diz Lejeune, em “*Mais ce n’est plus intime!*” [“Mas isso não é mais íntimo!”]: “A expressão íntima em um diário nada tem de natural, é um fenômeno historicamente e socialmente variável. Ela depende da evolução dos códigos, dos modelos, das injunções e, o que se observa bastante atualmente, das mídias.”<sup>128</sup> (LEJEUNE, 2009b, p. 14, tradução minha).

## 5.2 – Conflitos entre o público e o privado na escrita diarística

Parte do processo de constante mudança no diário é a convivência de ideias muitas vezes dissonantes sobre a prática numa mesma época. As fronteiras entre o público e o privado em constante oscilação ao longo do tempo tendem a produzir dilemas de expressão do eu, normalmente associados à necessidade ou ao desejo de cruzar esses limites, que cada diarista tenta resolver em seus diários. A negociação entre o que mostrar e o que ocultar na escrita diarística, que, como mostrei anteriormente, seria uma das tônicas da expressão do íntimo no século XX, vai ser um constante motivo de tensão para inúmeros autores, conflito que acabam por registrar frequentemente em suas escritas. Acrescente-se a essas questões a particularidade de serem os diaristas homossexuais e de pretenderem, de algum modo, criar ou expressar suas identidades através da escrita. Nesse caso, será preciso lidar, também, com um elemento recorrente na vivência da homossexualidade: o silêncio – o não-dito e o que não se deve nunca dizer –, associação constante à homossexualidade, inclusive em termos que ao longo do tempo buscaram defini-la, como na expressão “pecado nefando”, usada pela Igreja Católica para nomear a homossexualidade, ao mesmo tempo que a desnomeia, ou ainda no “amor que não ousa dizer seu nome”, nas palavras de Lord Alfred Douglas, citadas e tornadas famosas por Oscar Wilde, e até na “conspiração do silêncio” identificada por João Silvério Trevisan (2007, p. 256) nas dinâmicas de ocultação e esquecimento com que a existência do homossexual foi tratada pela história.

Para Emmanuel Cooper, em *Breaking out, private faces in public places* [Escapando, faces públicas em lugares privados], capítulo de seu livro *The sexual perspective; homosexuality and art in the last 100 years in the West* [A perspectiva sexual;

---

<sup>128</sup> No original: “L’expression intime dans un journal n’a rien de naturel, c’est un phénomène historiquement et socialement variable. Elle dépend de l’évolution des codes, des modèles, des injonctions et, on le voit bien actuellement, des médias.”.

homossexualidade e arte nos últimos 100 anos no Ocidente], o conflito entre as instâncias pública e privada é um problema inerente à expressão artística, em suas próprias palavras:

O conflito entre o privado e o público é um problema para todos os artistas: enquanto toda arte é sobre ‘vida’, nem todas as experiências e sentimentos podem ser contados. O complexo processo de ingestão e regurgitação da experiência antes que ela possa ser expressada toma tempo e, muitas vezes, coragem para desafiar convenções limitadoras. A maioria de nós é levada a aceitar que valores éticos e morais preexistem e não podem mudar. A constatação de que esses valores podem ser desafiados ou que eles podem nem mesmo existir e que os indivíduos, quer seja sozinhos, quer seja coletivamente, podem construir seus próprios valores, oferece ao artista uma abundância de possibilidades.<sup>129</sup> (COOPER, 1986, p. 134, tradução minha)

O atrito entre público e privado viria, assim, do fato de a arte ser constituída a partir das vivências do artista, mas passível de utilização somente após um processo que absorve e reelabora suas experiências, isso porque a vida, pura e simples, nem sempre serviria à arte. Suponho que, no caso da escrita autobiográfica, esse processo se opere com ainda mais intensidade. Se bem compreendi a proposta de Cooper, o autor diz que a arte nasce de uma experiência no âmbito privado e é devolvida como objeto estético elaborado a ser consumido no âmbito público. Se esse processo força as convenções sociais é que, muitas vezes, a experiência do sujeito desafia os padrões de seu meio – e nesse ponto é de fundamental importância lembrar que o autor fala especificamente de artistas homossexuais criando em sociedades que os censuram e que negam a eles uma existência simbólica e representações públicas – e, assim, para esse artista há dois caminhos possíveis: usar a arte como válvula de escape ou tornar a arte como meio de desafiar preconceitos e, talvez, modificar os comportamentos em seu entorno (COOPER, 1986, p. 134). A contribuição dessas ideias para o presente trabalho está em, como sugiro acima, mostrar a constância dos conflitos entre público e privado na arte – o que proponho que se aplique também à escrita diarística, que parece mesmo potencializar seus efeitos –, e explicar ainda o desconforto experimentado pelos diaristas que estudo com o estabelecimento de limites entre a vida pública e a vida privada, bem como com o nível de intimidade colocado em cena em seus textos, como buscarei mostrar adiante.

---

<sup>129</sup> No original: “The conflict between the private and the public is a problem for all artists: while all art is about ‘life’, not all experiences and feelings can be told. The complex process of ingestion and regurgitation of experience before it can be expressed takes time and often courage to challenge restricting conventions. Most of us are brought up to accept that ethical and moral values pre-exist and cannot change. The realisation that these values can be challenged or that they may not even exist and that individuals either alone or collectively can construct their own, offers the artist a wealth of possibilities.”.

O diário de Lúcio Cardoso dá lugar, frequentemente, a um questionamento sobre a oposição entre público e privado, dando especial ênfase à forma como – num manifesto resquício de conceitos do passado – a vida privada deve ser guardada de olhares externos, pois sua única contribuição possível seria no sentido de diminuir o valor da representação de uma personalidade. É o que encontro, por exemplo, numa entrada de 07 de maio de 1950:

Visita a um poeta, a propósito de editores. (...) Conta-me o poeta anedotas a respeito de Bandeira e de Schmidt, o que de repente me faz pensar na miséria do jogo literário, de tudo o que não sendo a obra pura e nua em sua candente solidão, transforma-se em veneno de artistas e trânsito miúdo de vaidadezinhas machucadas. Jamais deveríamos conhecer o particular da vida dos grandes homens. Para que suas obras de arte existam, não é preciso trazer a público os cacoetes que melancolicamente se agarram à esteira até mesmo dos maiores. (CARDOSO, 2012, p. 243-244, 07 maio 1950)

Para o diarista, a vida pública, aqui representada pela literatura e pela vida literária e ilustrada por dois grandes nomes como os de Manuel Bandeira e Augusto Frederico Schmidt, é ameaçada pela presumida mesquinhez da vida privada desses e de quaisquer outros “grandes homens”. Essa dimensão da vida deveria, portanto, ser ocultada o máximo possível, pois só prejudicaria a existência de verdadeiras “obras de arte”. Enfim, a opinião de Cardoso, nesse momento, ainda que fale de outras pessoas e não da própria vida, é de que público e privado permanecendo separados e em seus limites mais tradicionais só fariam um serviço ao bem comum.

A desconfiança do diarista quanto ao revelar-se aparece desde o princípio de suas entradas e, o mais interessante, quase sempre numa associação com o possível valor ou desvalor estético que a inclusão do privado ou do íntimo possam acrescentar ao texto:

Estou certo de que amo a beleza (“Ah! se pudésseis suportar de minha parte...”) e agora confessarei um absurdo: às vezes sinto um elemento estético, uma beleza que me satisfaz nestes problemas torturantes que surgem em mim e em tantos outros. Entretanto, tal como confessa Papini, preferiria ser limpador de latrinas a ator de problemas filosóficos. Sei que muitas vezes represento, mas... / Confessarei também agora porque me vêm à mente todas essas questões: pelo fato de estar escrevendo, de estar fixando em papel meus pensamentos. Sempre olhei tal coisa com desconfiança desde que, pela primeira vez, julguei que eu também pudesse escrever. Agora que de fato começo, sinto certo pudor. Entretanto, ah!, que alívio, que purgação!... (CARDOSO, 2012, p. 45, 1942)

O diarista afirma perceber valor estético nos “problemas torturantes” de seu íntimo, ainda que a contragosto, uma vez que, citando provavelmente o escritor italiano Giovanni Papini (1881-1956), diz preferir uma existência sem questionamentos filosóficos à sua, com seus problemas

aflictivos. O que despertaria esse julgamento, segundo Cardoso, seria a própria escrita, o registro de seus pensamentos, pelo que imagino que se possa considerar também a escrita do diário, que parece absorver essa tensão a ponto de causar mesmo certo embaraço. Ainda que essa revelação escrita dos problemas mais profundos seja sentida como levemente vexatória, por outro lado, parece desempenhar também uma função catártica. Esse meio termo entre desejar desnudar-se e temer a exposição demasiada de si persiste no diário:

Meus assuntos não são úteis nem divertidos, mas se quiser publicar, publico; mostro a qualquer um as minhas maiores intimidades. Desnudo-me. E então... oh meu Deus!... que deserto seria eu, que coisa árida! – com todos os meus mais “verdadeiros problemas” e “mais profundos sentimentos”, com todas as minhas fixações e todos os meus “momentos”! Que coisa nua!. Que sobraria disso tudo? Chego a desconfiar que um homem (no caso eu) é algo que pode ser esvaziado até o fim. (CARDOSO, 2012, p. 72, 1943)

Ao avaliar a própria escrita, Lúcio Cardoso acaba por concluir que seu diário não teria utilidade nem proporcionaria recreação, mas que ainda assim valeria a publicação, mesmo custando a exibição de suas “maiores intimidades”. Note-se que, nesse caso, o ato de desnudar-se, de mostrar ao outro o que há de mais íntimo em si, é representado como um gesto de esvaziamento. Aquele que se oferece ao olhar alheio passa integralmente a ele o que tem em si, num gesto que lembra o da confissão católica, em que o fiel, ao comunicar detalhadamente ao sacerdote as coisas mais secretas de sua alma com arrependimento, é absolvido e tem seus pecados purgados. Esse ato, trazido para a escrita do diário, a meu ver, pode ser visto tanto como uma herança da formação profundamente católica de Lúcio Cardoso – bastante presente em sua obra –, quanto como um vestígio da influência exercida pela instituição da confissão na história das escritas de si – que desempenhou um papel fundamental para o desenvolvimento de uma cultura da expressão do eu, fazendo parte do processo de “lenta escalada da confiança” de que fala Françoise Simonet-Tenant (2009b, p. 40-41). Bastante significativos e também bastante típicos do modo de expressão do diário de Cardoso são os termos que o autor emprega para referir-se às suas questões íntimas: “verdadeiros problemas”, “mais profundos sentimentos”, “minhas fixações” e “meus momentos”. Todos os termos utilizados são, em minha opinião, bastante ambíguos e deixam abertas variadas possibilidades de interpretação sobre a que realmente estariam se referindo, ainda que seja possível supor, por sua combinação, que o que está em jogo sejam questões de ordem amorosa e sexual e que, a partir de uma informação

extratextual<sup>130</sup>, seja possível conjecturar que a principal razão para a adoção dessa linguagem oblíqua seria o cuidado em ocultar sua homossexualidade. O processo de colocar por escrito todos esses elementos produz um efeito poderoso e “deserto”, “aridez”, “nudez” e “esvaziamento” são os vocábulos utilizados para representá-lo. O interessante a considerar, a partir da opinião que o próprio Cardoso demonstra ter de seu diário, é que, para o diarista, sua escrita coloca a nu o mais íntimo de seu ser, mesmo se, ao ser analisado friamente, seu diário pareça bastante discreto ao leitor, especialmente ao dos dias atuais. Talvez haja aí um dos indícios de que, no caso da revelação da vida privada e da intimidade, a percepção da intensidade varie de acordo com a posição que se desempenha no quadro geral da situação.

Existe também, na atitude do diarista, uma aceitação de que há uma lacuna entre a identidade pública e a identidade privada, tais como são representadas no diário. Em um dado momento, Cardoso chega a afirmar: “Há uma dualidade entre nosso pensamento oficial, principalmente aquele que escrevemos, e a nossa vida. Agora, porém, que renunciei de todo ao “heroico” para me identificar com a variedade e a bagunça da vida, poderei talvez diminuir bastante essa dualidade.” (CARDOSO, 2012, p. 86, 1943). Mesmo reconhecendo a presença da elaboração na escrita diarística, uma vez que ela não é vista apenas como transcrição da “nossa vida”, o autor entende a questão sob uma ótica que considera a adoção de uma identidade “heroica” como o meio mais adequado de representar a si mesmo. Por um eu “heroico” entendo uma face pública polida e moldada segundo as expectativas da sociedade, que levaria a ser considerado entre os “grandes homens” de que falei anteriormente. Oposta a ela estaria outra identidade menos bem-comportada, mas considerada mais genuína, com a qual o diarista pretende identificar cada vez mais a escrita de seu texto. Lúcio Cardoso, a partir de um certo momento, passa a se preocupar também com a profundidade atingida por sua escrita, pois, se o diário que pretende escrever, como ele mesmo afirma, se diferencia dos outros por ser um diário de ideias e não de fatos, a acuidade com a qual seu pensamento é registrado passa a importar mais que tudo:

Se passo a vista nalgumas folhas deste caderno, sinto que deslizei sem atingir coisa alguma – que nada foi tocado em sua profundidade. Melhor fora então que em vez de anotar sentimentos que me ocorrem, apenas arrolasse fatos, como tantos o fazem. Pelo menos não teria, como o tenho neste minuto, a sensação de uma coisa frustrada, pois o puro vazio das páginas escritas, corresponderia perfeitamente ao puro vazio das minhas intenções. (CARDOSO, 2012, p. 351, 05 mar. 1951)

---

<sup>130</sup> Chamo de informação extratextual, nesse caso, a todos os discursos exteriores aos textos desses autores – como vídeos, documentários, reportagens recentes, apresentações e prefácios de livros, artigos de divulgação, etc – que veiculem a informação de que eles teriam sido homossexuais.

Mais uma vez, parece que há uma correspondência entre o que é da esfera pública, o diário de fatos, comum e desinteressante, e o que pertence à esfera privada, o diário de ideias, capaz de reunir aquilo que haveria de melhor na mente do diarista. Cabe notar que há uma inversão de valores, dessa vez é a dimensão íntima e sentimental que é desejada e o que escapa disso ficaria apenas na superficialidade e seria inútil. Creio que, desse modo, fique bastante claro como, num mesmo diarista, vai haver uma enorme oscilação nos espaços e nas fronteiras ocupadas pelo público e pelo privado, resultando em variadas formas de se posicionar em relação a esses conceitos e, até mesmo, numa dificuldade de conseguir expressar adequadamente o que se considera mais íntimo. É o que encontro também na seguinte entrada, de 02 de agosto de 1961:

J. C. me pergunta por que não falo sobre literatura. É difícil explicar: literatura para mim não é fábula, mas uma condição de vida. Poderia conversar, e facilmente, sobre aquilo que me fosse exterior, mas jamais com naturalidade suficiente sobre aquilo que reveste meu íntimo, e é o tônus do sangue que me percorre sem descanso as veias. (CARDOSO, 2012, p. 492, 02 ago. 1961)

Um leitor de seu diário, indicado apenas pelas iniciais, questiona a razão de o escrito não se deter muito em assuntos relativos à literatura – o que, a meu ver, é mais uma impressão pessoal ou então elaborada a partir de uma leitura fragmentária do texto de Cardoso, que trata bem frequentemente de temas literários. A resposta é de que a literatura é que ocuparia o espaço mais profundo e íntimo da personalidade do diarista e, dessa maneira, importaria uma dificuldade muito maior de ser abordada que assuntos considerados mais exteriores.

Mesmo no diário de Walmir Ayala, que, na maioria das vezes, não apresenta demasiado temor em colocar-se a nu em sua escrita, é possível identificar resquícios de uma preocupação com a transgressão de limites entre sua vida privada, suas questões íntimas, e aquilo que diz ou que coloca por escrito:

Um dia pagarei pelas palavras impensadas que escrevo ou pronuncio. Mesmo em carta. Há sempre em mim a desconfiança em relação às amigadas, como se estivessem me explorando sentimentalmente. Por isso torno-me áspero, fico só, desolado, arrependido, e sofro terrivelmente. (AYALA, 1962, p. 79, 20 ago. 1958)

As “palavras impensadas” proferidas ou registradas por Ayala colocam-no numa situação de insegurança e, ainda que não haja como saber exatamente a que o autor se refere, pode-se supor que esteja em questão algo bastante íntimo, algo que mesmo que dito apenas a seus próximos coloque-o em risco. Essa desconfiança sobre o que se disse ou não o levam a um estado de constante sofrimento que coloca em xeque tanto suas relações com os outros quanto a sua

própria escrita. Mas nada comparado ao que Ayala vai chamar de seu “problema de autorrevelação”:

Recebo carta de O. L. irritado com a minha rebeldia em relação aos conselhos literários que me dita. Eis uma coisa de que não me curarei nunca, de espernear sempre. Escrevendo, digo as coisas que me vêm à cabeça, e o que eu preciso chamar em auxílio de mim, nestes momentos, é a minha ingênua disponibilidade. Sinto que por carta não chegaria a um acordo com o meu dialogante, pois é o reverso de mim, um precavido, cuidadoso, um empirista com paciência e vigilância. Eu me jogo a um vivo instinto, sempre munido do que a circunstância me apresenta. E é claro que escrevendo acumulo páginas (de que me acusa O. L.) pois do contrário nem saberia que escrevi. Mas posso distinguir em cada nova página um sinal de acréscimo no meu problema de autorrevelação. Não tenho a pretensão de dizer que vá revelar alguma coisa a alguém, mas a mim mesmo, e nem acredito em público. “É preciso ser entendido por uma minoria” (D. H. Lawrence) — endosso, e não nasci para ser um Jorge Amado. (AYALA, 1962, p. 124, 12 dez. 1958)

Uma carta de alguém que é indicado apenas pelas iniciais O.L. – seria Orígenes Lessa? – aparentemente oferece ao diarista conselhos literários no sentido de que seja mais prudente naquilo que escreve. Ayala, por sua vez, se insurge contra o correspondente, alegando que faz parte de sua constituição dizer o que vem à cabeça, sem se preocupar se foram transgredidas barreiras que exponham a olhares indesejados sua vida íntima. Ao mesmo tempo, o diarista reconhece que seu excesso de exposição faz com que “acumule páginas”, pelo que suponho que esteja dizendo que não consiga publicar seus textos, por transgredirem os limites do que seria publicável, provavelmente por serem considerados indiscretos, reveladores em demasia da vida privada de seu autor. Ayala dá indícios de aceitar esse destino, conformando-se em ser uma leitura para um pequeno número de pessoas – e realmente entendido por um número ainda menor –, o oposto de um autor popular como Jorge Amado. A atitude de Waldir Ayala, de reconhecimento da exposição que faz de sua vida íntima e, ao mesmo tempo, de aceitação do preço a ser pago por fazê-lo, é bastante condizente com a conduta geral de seu diário, que normalmente enfrenta com bastante ousadia as tensões entre público e privado, ousando expor mesmo as questões mais delicadas sem muitos subterfúgios.

Para Harry Laus, a linha que separa público e privado não deveria ser cruzada, nem mesmo no diário, e pelo bem da literatura. O diarista faz questão de anotar, por exemplo, um trecho de uma carta a ele enviada por Mário Faustino, em que está dito “A despersonalização é o primeiro passo da grande literatura. Mesmo quando falamos na primeira pessoa, que seja sempre outra primeira pessoa, um alter ego, ainda que com raízes no nosso ego.” (LAUS, 2005,

p. 393, s.d.). Assim, Laus guarda em seu diário o conselho literário de que a chave para as obras de qualidade seria a despersonalização, ou seja, aparecer no texto o mínimo possível e, mesmo quando o fizesse, que fosse através de um eu que não correspondesse verdadeiramente ao real. O diarista parece levar o conselho ao pé da letra, a ponto de tentar se corrigir quando julga estar infringindo as regras que para ele, se seguidas, levariam à realização literária: “Os amigos do Rio desertam, não tenho uma pessoa com quem discutir certos assuntos, a solidão me pesa, esmoreço, e eis-me aqui dando um ar pessoal e íntimo a este diário, coisa que restringe minha possível literatura.” (LAUS, 2005, p. 442, s.d.). Dar “um ar pessoal e íntimo” ao diário acontece como uma consequência de sua solidão, não é de modo algum um recurso planejado. Para o diarista, desde que sua vida privada, seus pensamentos e vivências mais íntimos fiquem o mais distante possível da faceta pública que deseja construir, mais próximo ele estará da realização de seu desejo de entrar para a chamada grande literatura.

Philippe Lejeune lembra, em *Le journal: genèse d'une pratique*, que é uma ilusão pensar no diário como meio de acesso privilegiado à intimidade, ou supor que a escrita diarística seja a mais sincera, a ponto de clarificar a vida do diarista: “Contrariamente a um preconceito que encoraja a retórica da sinceridade, se o diário esclarece um pouco a vida do autor, ele tem, sobretudo, muita necessidade de ser esclarecido por ela.”<sup>131</sup> (LEJEUNE, 2013, p. 340, tradução minha). Sendo assim, nem sempre a intimidade vai estar presente na escrita diarística; prática lacunar e alusiva, o diário não requer de seu autor transparência e exatidão. Na verdade, como creio que até aqui já esteja bem estabelecido em meu texto, a intimidade é apenas um dos elementos do todo, ou, como diz Lejeune: “Évitei (...) definir o diário pela intimidade ou pelo segredo: é uma dimensão importante, mas secundária, facultativa e recente (fim do século XVIII). O essencial é a relação com o tempo e o apoio que ele traz para a busca da verdade.”<sup>132</sup> (LEJEUNE, 2007, p. 05, tradução minha).

Marca da convivência de ideias conflitantes no diário, a preocupação com a própria sinceridade pode ser encontrada nos textos de Lúcio Cardoso, Waldir Ayala e Harry Laus. Assim, mesmo se é possível constatar a expressão de um desejo de que o íntimo não habite seus diários, concomitantemente vê-se a busca de uma “retórica da sinceridade”, o que talvez ocorra porque os diaristas que estudo associem o texto sincero com a expressão de uma certa verdade, elemento que, como diz Lejeune, é uma busca fundamental para a escrita diarística.

<sup>131</sup> No original: “Contrairement à un préjugé qu’encourage la rhétorique de la sincérité, si le journal éclaire un peu la vie de l’auteur, il a surtout beaucoup besoin d’être éclairé par elle.”

<sup>132</sup> No original: “J’ai évité (...) de définir le journal par l’intimité ou le secret: c’est une dimension importante, mais secondaire, facultative et récente (fin XVIII<sup>e</sup> siècle). L’essentiel est le rapport au temps et le soutien qu’il apporte à la recherche de la vérité.”

Lúcio Cardoso associa a sinceridade a algo difícil de se alcançar e mais difícil ainda de se colocar em prática, é o que afirma na seguinte entrada, de 1943:

Não tenho autoridade para escrever e escrevo sobre coisas a respeito das quais não se escreve. Quando se quer ir muito longe no pensamento fica-se impossibilitado de escrever. Entretanto, se teimo em escrever sobre isso, que importa? Estarei cometendo uma falta de sinceridade? Mas que importa ainda? Afinal, quero escrever, quero publicar; e não posso escrever coisas absolutamente sinceras assim como fazem os inocentes (Dostoievski, por exemplo...) (CARDOSO, 2012, p. 71-72, 1943)

O diarista afirma escrever sobre algo que não se escreve, que sua teimosia é que força a empreitada de tratar de algo que torna a própria escrita impossível. Escrever coisas sinceras seria algo associado ao que Cardoso chama de autores “inocentes”, como as que escreveu Dostoiévski, citado como exemplo. Minha proposta é de que nesse contexto o vocábulo “inocente” seja empregado não como sinônimo de “ingênuo”, mas sim na acepção de “que não cometeu pecado, que não foi contaminado pelo mal”. Assim, Lúcio Cardoso se encontraria numa situação de impossibilidade de ser totalmente sincero por julgar que essa postura implicaria em revelar coisas sobre as quais não se deve deixar um rastro escrito. Não há, como de costume, clareza sobre o que realmente estaria em questão, o diarista vai mesmo registrar logo em seguida à entrada anterior: “Conheço perfeitamente a “sinceridade”. Que nome darei a ela? Haverá um nome? Para que arranjar nome?” (CARDOSO, 2012, p. 72, 1943). O diarista escreve, o leitor pode até fazer suas conjecturas, mas nunca se saberá realmente o que está em questão, apenas tem-se certeza da existência de um sentimento de profunda angústia e do risco de sua origem ser revelada, a tal ponto que nem ao menos um nome essa origem pode receber. O diarista prossegue: “Haverá regras, haverá nomes, haverá leis dentro das quais eu...?” (CARDOSO, 2012, p. 72, 1943). Mais uma vez no universo das deduções, o gesto de nomear é evitado e a frase deixada em suspenso, como se melhor fosse nem terminar a sentença para não correr o risco de se comprometer, ainda que o diarista pareça buscar seu lugar no mundo, lugar marcado por regras, nomes e leis. Mais adiante ele vai registrar: “A única lei (Lei?...), a coisa que importa: ser sincero. (CARDOSO, 2012, p. 76, 1943). Parece que, por fim, a reflexão sobre o tema levou a uma decisão em favor da sinceridade, que passa a ser chamada de o único valor que realmente importa. Já próximo ao fim do diário, oito anos depois das entradas que acabo de citar, o diarista volta, ainda que indiretamente, ao tema da sinceridade:

E apesar de tudo, somos outros, somos muito diferentes do que o que fica dito num caderno como este. Somos ainda muito mais o que não cabe aqui, os impulsos incertos e sem categoria definida, o que se distancia das afirmativas, e nos faz erguer outros, solitários até mesmo

na profunda incompreensão de si mesmos. (CARDOSO, 2012, p. 339, 20 fev. 1951)

O diarista fala da busca de uma compreensão de si, de uma verdade sobre o sujeito, mas conclui que o diário parece não auxiliar suficientemente nessa pesquisa, pois haveria um grande espaço entre o que se é no mundo e o que se consegue representar por escrito. Isto é, uma falta de sinceridade advinda da impossibilidade de a escrita do diário comportar toda a complexidade do sujeito.

Em Walmir Ayala, a questão da sinceridade é raramente evocada, salvo para declarar que tudo que está registrado em seu diário deve ser lido como se o diarista fosse sempre absolutamente sincero, ou ao menos que essa era sua percepção: “Ah, me assalta uma restrição: tudo aqui escrito conta como verdade para mim. Cada um que se encarregue das suas imposições.” (AYALA, 1962, p. 35, 08 maio 1958). Dias depois o tema ressurge: “Ou ser sincero e expor-se ao escrever um diário, ou ser amável e hipócrita e não escrevê-lo. Hipocrisia assinada, nunca!” (AYALA, 1962, p. 42, 23 maio 1958). Para ele, a sinceridade implica, logicamente, em exposição de sua própria intimidade, o que é tido como preferível, uma vez que a alternativa seria a hipocrisia e nada escrever. Assim, é possível dizer que, para Ayala, a própria existência da escrita diarística está condicionada a um pacto de sinceridade com a escrita, se não de dizer toda a verdade, ao menos de dizer a si mesmo que se diz toda a verdade, sujeitando-se pacificamente às consequências desse ato.

A leitura de *O espírito subterrâneo*, de Dostoiévski, leva Harry Laus a refletir sobre a questão da sinceridade e da verdade na escrita diarística. Ele faz questão de copiar um trecho do livro em seu diário:

Todos guardamos recordações que só ousaríamos revelar a amigos íntimos. Há outras, porém, que nem a amigos íntimos poderíamos revelar, mas apenas a nós mesmos, e, ainda assim, no maior sigilo. (;;;)  
Agora que me decido a escrevê-las, quero experimentar a possibilidade de ser inteiramente sincero para comigo mesmo e não temer a verdade total. – Eis o que se lê no Capítulo XI, da 2ª parte de “O Espírito Subterrâneo”, de Dostoiévski. (LAUS, 2005, p. 85-86, 23 abr. 1950)

Desse modo, a lição aprendida na obra do autor russo é de que, uma vez que se decida passar para o papel as coisas mais íntimas, é preciso fazê-lo com sinceridade, buscando a verdade, mesmo que seja apenas para si mesmo. A semente plantada por essa leitura leva Laus a refletir sobre sua própria escrita:

Lembro-me de que, há alguns anos atrás, quando escrevia o perdido “Ideal de um jovem medíocre”, senti essa dificuldade, e naturalmente com muito mais razão que (...) Dostoiévski não por incapacidade de

análise ou abstenção de certos sentimentos mal definidos. E nessa ocasião escrevi ao relutar em expor um fato, que, uma vez abordado, devia ser dissecado – conforme um compromisso assumido comigo mesmo. (LAUS, 2005, p. 86, 23 abr. 1950)

O diarista menciona, mais uma vez, a escrita de sua autobiografia perdida, processo que teria apresentado mais dificuldade para o autor do que para Dostoiévski. Isso porque, como ocorre também na escrita de Lúcio Cardoso, Harry Laus vai relatar a existência de um fato que dificulta a sinceridade em seu texto. Existe um assunto que, quando há a decisão de ser sincero e dizer a mais absoluta verdade sobre tudo, torna-se um obstáculo. Todavia, Laus não é nem um pouco claro sobre o que realmente estaria em questão naquele momento, não há nem sequer elementos suficientes para tecer uma hipótese.

Sintetizando, a escrita do diário coloca em cena, constantemente, a questão dos limites entre público e privado. Nos diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus, essa discussão está presente e se traduz na repulsa ou no desejo por mostrar suas vidas privadas e sua intimidade através da escrita. Poder-se-ia dizer que, sobre os três autores, parece haver a ascendência de um ideal de que não se cruzem os limites entre público e privado, e especialmente de que a vida íntima permaneça distante da literatura. Todos eles, bons observadores das regras que absorveram, tendem a se sentir incomodados quando julgam estar transgredindo as fronteiras da mostra da privacidade e, à exceção de Walmir Ayala que vai acabar por aceitar e enfrentar a situação, buscam se proteger contra a exposição excessiva. Os três, ao lidar com esse sentimento de violação dos limites do que deveriam exhibir sobre as próprias vidas, adotam o procedimento de tratar dos temas mais delicados empregando uma linguagem marcadamente ambígua, oblíqua, tema que já tratei extensivamente nos capítulos anteriores. Nessas passagens de seus diários, sobressai, para o leitor, a impressão de que há mais informações ausentes que presentes, como se sempre que os diaristas estivessem em vias de confessar algo realmente íntimo, escolhessem se calar, voltar atrás, ocultar algo em proveito de seu próprio bem-estar. E isso ocorre com os mesmos diaristas que, se numa parte de seus diários esforçam-se por não deixar traços íntimos, noutra demonstram expressamente o desejo de serem sinceros em seus textos, de dizer a mais absoluta verdade ou, ao menos, de assumirem um pacto, dizendo que dizem a verdade. A relação de Cardoso, Ayala e Laus com esse compromisso de sinceridade também será conflituosa, dizem querer ser sinceros, mas temem se comprometer, sentem dificuldade quando essa sinceridade flerta com seus assuntos indizíveis. A palavra não-dita na escrita diarística, muitas vezes percebida pelo leitor como uma ausência, um vazio, ou mesmo uma falha, vai ser, a meu ver, uma escolha consciente, a partir da qual o que dizer e o

que ocultar no diário configura-se como uma estratégia de preservação do sujeito, como mostrarei adiante.

### 5.3 – “Dizer tudo”, ocultar mais. O dito e o não-dito na escrita diarística

A questão do não-dito na literatura já foi amplamente estudada e, dentre a bibliografia existente, merece menção, em especial, o trabalho de Peter Schnyder e Frédéric Toudoire-Surlapierre, *Ne pas dire – Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes* [Não dizer – Por um estudo do não-dito na literatura e na cultura europeias], que reúne diversos artigos de especialistas sobre o tema. Destaco, inicialmente, o que dizem os organizadores, em sua introdução, sobre a relação entre o não-dito e a linguagem. Longe de ser considerado um empecilho para o estudo do texto, o não dizer pode ser associado a um modo até mesmo privilegiado de leitura: “(...) o estudo do não-dito nos autoriza a assistir ao próprio funcionamento da linguagem! Ela nos convida a determinar as ligações da linguagem com a realidade, e a nos dar conta da distância que separa a palavra da coisa.”<sup>133</sup> (SCHNYDER; TOUDOIRE-SURLAPIERRE, 2013a, p. 07, tradução minha). Desse modo, investigar um escrito caracterizado pelo não-dito permite remover a capa mais superficial do texto e vislumbrar suas estruturas mais profundas, em que opera a linguagem pura, permitindo verificar a elaboração presente entre o real e sua representação. O não-dito, ao contrário da discrição, incita à interpretação, chama a atenção para aquilo que se deseja ocultar:

Quer se trate de um “não-dizer” ou de um “demais-dizer”, a mensagem permanece alterada num sentido ou em outro e pede para ser interpretada: elementos extralinguísticos podem entrar em jogo. Os índices são inúmeros, variam segundo as situações, podem dizer respeito ao olhar, à mímica, aos gestos, ao tom, à insistência. A enunciação retoma seus direitos. Eles são todos significativos e podem ajudar a decodificar o dito que o não-dito cala.<sup>134</sup> (SCHNYDER; TOUDOIRE-SURLAPIERRE, 2013a, p. 07-08, tradução minha)

O leitor percebe a ausência, a alteração feita com o intuito de não dizer algo, inferência muitas vezes feita com elementos exteriores, a linguagem é chamada a comparecer em sua

<sup>133</sup> No original: “(...) l’étude du non-dit nous autorise à assister au fonctionnement même du langage! Elle nous convie à cerner les liens du langage avec la réalité, et à nous rendre compte de la distance qui sépare le mot de la chose.”

<sup>134</sup> No original: “Qu’il s’agisse d’un “non-dire” ou d’un “trop-dire”, le message en reste altéré dans un sens ou dans l’autre et il demande à être interprété: des éléments extralinguistiques peuvent entrer en jeu. Les indices sont nombreux, ils varient selon les situations, ils peuvent concerner le regard, la mimique, les gestes, le ton, l’insistance. L’énonciation reprend ses droits. Ils sont tous significatifs et peuvent aider à décoder le dit que le non-dit tait.”

integralidade e força para se decodificar o que falta, o que não é dito. Os autores tratam, igualmente, da predominância de temas relacionados ao não-dito, propondo que são os assuntos mais íntimos aqueles que implicam na maior parte das omissões: “(...) se ela [a intimidade] toca no erotismo e na sexualidade. Desde sempre, esse domínio suscita o interesse, pois é o domínio do não-dito por excelência.”<sup>135</sup> (SCHNYDER; TOUDOIRE-SURLAPIERRE, 2013a, p. 08, tradução minha). Dessa feita, normalmente o não-dito vai estar presente no mesmo ambiente de escrita em que se trata de assuntos relacionados ao erotismo e ao sexo, isso, obviamente, por serem esses assuntos mais passíveis de censura e reprovação social ao longo do tempo.

No texto que eles próprios compuseram para a coletânea que organizaram, *Les dits du non dit* [Os ditos do não dito], Schnyder e Toudoire-Surlapierre vão falar sobre a relação entre o não-dito e a literatura, relação próxima e enormemente produtiva: “O não-dito é para a literatura o que o silêncio é para a música (...)”<sup>136</sup> (SCHNYDER; TOUDOIRE-SURLAPIERRE, 2013b, p. 11-12, tradução minha). Isso equivale a dizer que o não-dito é um elemento constitutivo fundamental para a escrita literária, desempenhando uma função complementar, que dá sentido à existência do todo do discurso. Para os autores, o não-dito se divide, basicamente, em dois tipos: “*Non dizer* reparte o discurso em dois campos, de acordo com que seja ele escolhido (não quero dizer) ou sofrido (me proibem).”<sup>137</sup> (SCHNYDER; TOUDOIRE-SURLAPIERRE, 2013b, p. 12, tradução minha). Assim, há tanto a possibilidade de o não-dito ser uma opção, quanto ser uma imposição. Fala-se ainda em uma poética do silêncio: “O silêncio é ambíguo, e a variabilidade da interpretação que ele permite é uma forma de liberdade brutal, pois possui uma parte de indecisão que compete ao leitor eliminar (ou não). Ora, é precisamente essa parte de incerteza que estimula também sua poeticidade.”<sup>138</sup> (SCHNYDER; TOUDOIRE-SURLAPIERRE, 2013b, p. 15, tradução minha). A partir disso, o leitor pode, ou não, querer investigar o silêncio e o que ele oculta, e, nas duas possibilidades, o incerto, a imprecisão da mensagem, apenas contribui para estimular a poeticidade do texto.

Anne-Claire Rebreyend, em *Sexualités et autocensure* [Sexualidades e autocensura], vai trazer a discussão do não-dito para a escrita autobiográfica. Primeiramente, a

<sup>135</sup> No original: “(...) si celle-ci [l’intimité] touche à l’érotisme et à la sexualité. Depuis toujours, ce domaine suscite l’intérêt, car c’est le domaine du non-dit par excellence.”

<sup>136</sup> No original: “Le non-dit est à la littérature ce que le silence est à la musique (...)”.

<sup>137</sup> No original: “*Ne pas dire* divise la parole en deux camps, selon qu’elle est choisie (je veux ne pas dire) ou subie (on me l’interdit).”

<sup>138</sup> No original: “Le silence est ambigu, et la variabilité de l’interprétation qu’il permet est une forme de liberté brutale, tant il possède une part d’indécision qu’il revient au lecteur de lever (ou non). Or, c’est précisément cette part d’incertitude qui stimule aussi sa poéticité.”

autora lembra – contrariando o que certamente indicaria o senso-comum – como a intimidade não necessariamente estará presente nas escritas de si:

Mas atenção, os segredos são raramente desvelados e, frequentemente, bem guardados – sobretudo nas narrativas autobiográficas – e os autores não contam de suas vidas senão aquilo que desejam. No fundo, nessa encenação de si que é a autobiografia, o íntimo só se exhibe raramente, isso quando não está totalmente ausente, por mais paradoxal que isso possa ser.<sup>139</sup> (REBREYEND, 2002, p. 52, tradução minha)

É o autor quem regula o que deve e o que não deve dizer e, no mais das vezes, escolhe o caminho do não-dito. Tal procedimento se explica, em grande parte, por um desejo de preservação de seus próximos: “Algumas vezes, os autores se explicam: eles se sentem pouco à vontade, têm medo de chocar seus próximos (pois a vida privada de cada um está ligada àquela de outras pessoas como o esposo ou a esposa, os filhos, os pais...)”<sup>140</sup> (REBREYEND, 2002, p. 52, tradução minha). Por outro lado, não é porque uma experiência, um sentimento, uma memória não estão presentes no texto, que deixam de existir: “(...) o que não é dito não é forçosamente não vivido.”<sup>141</sup> (REBREYEND, 2002, p. 52, tradução minha). É nesses casos que se abre a possibilidade para o leitor, como falei anteriormente, investigar, supor, colocar em movimento os elementos da linguagem em busca do que não se disse. Um último ponto importante do trabalho de Rebreyend se refere ao estatuto da sexualidade nos escritos autobiográficos: “Se a maior parte dos autores não tem muito pudor quando se trata de evocar emoções infantis ou namoros adolescentes (mesmo quando se trata de relações homossexuais), esses mesmos autores fornecem ainda menos informações sobre sua sexualidade na idade adulta.”<sup>142</sup> (REBREYEND, 2002, p. 52, tradução minha). A sexualidade vai permanecer, como já havia dito anteriormente, no domínio do não-dito, especialmente quando se trata da vida recente do autor, quanto ao passado distante, ele pode comportar um número maior de revelações.

Em *Le journal au seuil de l'intimité* [O diário no limiar da intimidade], Philippe Lejeune também fornece algumas considerações relevantes para o estudo do não-dito, em particular por tratar de modo específico da escrita diarística. Lejeune fala, em primeiro lugar,

<sup>139</sup> No original: “Mais attention, les secrets sont rarement dévoilés, et souvent bien gardés - surtout dans les récits autobiographiques - et les auteurs ne racontent de leur vie que ce qu'ils veulent. Au fond, dans cette mise en scène de soi qu'est l'autobiographie, l'intime ne s'exhibe que rarement, quand il n'est pas totalement absent, aussi paradoxal que cela puisse être.”

<sup>140</sup> No original: “Parfois, les auteurs s'expliquent: ils se sentent mal à l'aise, ont peur de choquer leurs proches (puisque la vie privée de chacun est liée à celle d'autres personnes comme l'époux ou l'épouse, les enfants, les parents...)”.

<sup>141</sup> No original: “(...) ce qui est non-dit n'est pas forcément non-vécu.”

<sup>142</sup> No original: “Si la plupart des auteurs ne sont pas trop farouches quand il s'agit d'évoquer des émois enfantins ou des flirts adolescents (même quand il s'agit de relations homosexuelles), ils dispensent moins d'informations sur leur sexualité une fois adulte.”

de uma das razões fundamentais do não-dizer no diário: “Parece haver uma proporção inversa entre a importância dos acontecimentos e a manutenção do diário. Quanto mais a vida é plena, mais o diário é vazio.”<sup>143</sup> (LEJEUNE, 2009a, p. 82, tradução minha). Dessa forma, muitas vezes a escrita diarística vai se concentrar em períodos de poucos acontecimentos, pois quando há muito o que viver, a existência do diário nem ao menos é lembrada. O texto de Lejeune trata do primeiro volume do diário de Louis-François Guiguer, barão de Prangins, escrito em fins do século XVIII, nos primórdios da escrita diarística, período em que ainda predominava a concepção do diário como texto social. Guiguer é defrontado com uma prática que é aberta à leitura de outros, mas, por conta de um amor que nasce durante essa escrita, acaba por sentir a necessidade de empregar o diário de uma forma mais íntima. Desse conflito entre uma utilização pública e uma utilização privada da escrita diarística advém a dificuldade de expressão do barão de Prangins: “Ele gostaria de dizer qualquer coisa, mas se contém. Uma das razões dessa contenção é o caráter aberto, público, desse diário. Ele cultivava então uma retórica da alusão.”<sup>144</sup> (LEJEUNE, 2009a, p. 83, tradução minha). O não-dizer acontece a partir da novidade de uma situação, de querer expressar algo íntimo através de um gênero que, à época, era avesso a essa intimidade. Para lidar com essa situação dúbia, o diarista recorre a uma retórica da alusão, isto é, falando da mulher que ama apenas obliquamente. Creio que esse raciocínio possa ser levado para a reflexão sobre os diaristas que estudo, pois, uma vez que o diário de escritor possui a perspectiva ou a intenção de ser publicado, isso faz a prática, de certa forma, retornar aos seus primórdios, reganhando seu caráter de escrita compartilhada, social, que, portanto, cria um ambiente rarefeito para a intimidade. É por essa razão que julgo de fundamental importância ter em conta as origens do diário, pois assim é possível compreender, dentro de um quadro mais amplo, a utilização que Cardoso, Ayala e Laus fazem de seus textos. Lejeune aponta a dificuldade encontrada por Louis-François Guiguer em expressar mesmo os sentimentos mais superficiais através da escrita diarística: “Ele nos faz saber de tempos em tempos que está feliz, mas que não saberia dizê-lo senão dizendo que ele é incapaz de dizer.”<sup>145</sup> (LEJEUNE, 2009a, p. 84, tradução minha). A meu ver, nesse momento, a dificuldade de expressão advém, talvez, da invenção de um gênero novo, ou de uma nova utilização dada a um gênero, a dificuldade de negociar a tradição e, ao mesmo tempo, imprimir algo novo que se

---

<sup>143</sup> No original: “Il semble y avoir une proportion inverse entre l’importance des événements, et la tenue du journal. Plus la vie est pleine, plus le journal est vide.”

<sup>144</sup> No original: “Il voudrait dire quelque chose, mais se retient. Une des raisons de cette retenue est le caractère ouvert, public, de ce journal. Il cultive donc une rhétorique de l’allusion.”

<sup>145</sup> No original: “Il nous fait savoir de temps en temps qu’il est heureux, mais qu’il ne saurait le dire qu’en disant qu’il est incapable de le dire.”

deseja dizer. A expressão de um certo tipo de intimidade é gerida como uma conquista a ser assegurada ao longo do tempo. A intimidade é inventada, mas ao mesmo tempo conquistada, no sentido de criar-se uma forma de dizê-la, ela é uma conquista também no plano linguístico.

A transposição dessas observações para a leitura dos diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus ajuda a evidenciar inúmeros pontos de silêncio, percebe-se que há um incômodo que vem da impossibilidade de comunicar uma informação a fundo. Lúcio Cardoso, por exemplo, por mais de uma vez trata, em seu diário, da existência de algo a confessar, mas ao mesmo tempo da constatação de não poder fazê-lo: “Mas existe sempre uma coisa em meu íntimo que não quero confundir. Para que enganar a respeito disso então? Posso ser safado, cabotino e mentiroso, mas não quero enganar nesse ponto. Apenas não “quero”, puro “querer”.” (CARDOSO, 2012, p. 99, 1943). Apesar de dizer que não admite modificar algo dentro de si, algo que parece ser importante, fundamental para a constituição de sua personalidade, o diarista não dá em momento algum um nome a essa “coisa” de seu íntimo. O que Cardoso oculta do mundo é, segundo escreve, a parte mais essencial de seu ser: “Dentro de mim, sombra – mas fria e calma. Fora, sombra onde cumpro os gestos que todos sabem. O que aprendemos, é como nos ocultar de um modo banal, como toda gente mais ou menos se oculta. O que ocultamos, é o que importa, é o que somos.” (CARDOSO, 2012, p. 203, 15 set. 1949). A afirmação de que aquilo que se oculta é o que realmente importa, é o que diz a mais pura verdade sobre o sujeito, e de que no exterior se leva uma aparência de normalidade, faz pensar em como o autor concebe o mundo a partir de uma acentuada separação entre sua face pública e sua face privada. Com o passar do tempo e com a recorrente inscrição do não-dito nas páginas do diário, de informações veladas, Cardoso reconhece sua incapacidade de se exprimir sobre o que deseja, o que coloca a própria existência do seu diário em questão:

Comumente tenho a impressão de que repito, repito incansavelmente, as mesmas palavras, as mesmas queixas, os mesmos gritos e temas que percorrem este Diário. Mas não é de repetições que se compõe a verdade de cada um, como as notas destacadas, incisivas, da mesma extensa e amargurada melodia? (CARDOSO, 2012, p. 335, 10 fev. 1951)

A repetição que o diarista trata com certo estranhamento é uma das características da escrita diarística e, como ele percebe muito bem, é capaz de evidenciar os temas e as questões que cada diário coloca em cena, ou como Cardoso diz, “a verdade de cada um”. Nesse caso, o que está em jogo são as “informações veladas” a que seu texto recorre frequentemente, ou como ele mesmo continua a explicar, ainda na mesma entrada:

Foi um coração sem voz que ditou a informação velada – e se ela nada exprime, é porque substituímos pela verdade mais funda uma verdade de momento. É que, às vezes, nem sempre a oportunidade é boa para se tocar no que é mais autêntico – ou porque a soma inteira da experiência ainda não formou uma verdade completa, ou então porque a perturbação que ela causa obriga-nos a tomar de empréstimo uma verdade menos essencial. (CARDOSO, 2012, p. 336, 10 fev. 1951)

A chamada “informação velada”, pelo que entendo todas as vezes em que o autor adota uma linguagem cifrada para se referir a eventos de sua vida ou a sentimentos sobre os quais escreve, toma no diário o lugar da verdade mais profunda, que suponho se referir às questões que se afiguram ao diarista sem qualquer filtragem ou subterfúgio narrativo. A razão de tal substituição: ou porque a “verdade mais funda” ainda não esteja suficientemente amadurecida, ou porque – o que julgo mais relevante, nesse caso – essa verdade causa uma “perturbação”, um incômodo que obriga a substituí-la por uma versão menos inibidora, menos desagradável socialmente, o que ganha especial importância num diário, como o do escritor, que se escreve supondo que, um dia, venha a ser de interesse editorial.

Em seu diário, Lúcio Cardoso também aborda reiteradas vezes a difusão de boatos sobre sua pessoa. O diarista diz que se fala sobre seu nome, mas não revela em momento algum com precisão o que se diz. Lembrando o que dizem Schnyder e Toudoire-Surlapierre (2013a, p. 08) sobre o não-dito estar normalmente presente num ambiente de escrita que aborda a sexualidade e o erotismo e, ainda, Anne-Claire Rebreyend (2002, p. 52), que diz que na escrita autobiográfica a sexualidade é o principal motivo de desencorajamento dos autores a se abrirem e perscrutarem suas memórias mais recentes, pode-se supor que tais boatos refiram-se à sua homossexualidade, uma vez que, nessa época, essa seria talvez a maior calúnia que se pudesse fazer a alguém, algo que não poderia nem ao menos ser mencionado, para não correr o risco de aumentar ainda mais a proporção da difamação. O caráter nefando da homossexualidade na sociedade brasileira dos anos de 1950, de algo que não se deve nem ao menos mencionar, por ser abominável, aparece em toda a sua força:

O que se fala, o que se afirma das pessoas sem conhecê-las! Escuto casos que correm a meu respeito, maldades e desconhecimentos intencionais – e nada posso fazer, senão medir através do silêncio e do susto, a imagem do que tenho sido. O que mais louvo em mim é o que me fez diferente dos outros. Não quero saber se é bom ou mau, mas todo o mal que me tornou assim sozinho, é um bem cuja medida só eu tenho nas mãos. (CARDOSO, 2012, p. 333-334, 08 fev. 1951)

A única resposta possível diante daquilo que ainda se considera como injúria, mas que Cardoso faz questão de registrar que é o que o “fez diferente dos outros”, são o “silêncio” e o “susto”.

Mostra de que a detração penetra e se enraíza no íntimo do sujeito, o diarista não tem nem ao menos certeza se essa diferença seria algo bom ou mau. Pouco mais de um ano depois, há mais um registro que gira em torno da maledicência que cerca seu nome, mesmo à distância:

Nilton Cardoso de Moraes, que fiquei conhecendo através de Almir Castro, adverte-me com muita simpatia que falam bastante mal a meu respeito no Norte. Acredito – mas como lhe fazer ver que isto em nada me interessa, que esse Norte é uma coisa vaga, acumulado numa distância incerta, uma espécie de rumor que me dizem existir sem que eu escute coisa alguma? Também aceito, os olhos quase cerrados – sinto que é inútil conversar mais tempo e que ambos falamos, cada qual do lado oposto do muro. (CARDOSO, 2012, p. 388-389, 22 maio 1952)

Não sei se pela força do costume de ouvir falar mal de si, se numa tentativa de se mostrar forte contra as críticas e, assim, demarcar seu espaço e sua personalidade, Cardoso parece aceitar com resignação o que é contado a ele por um conhecido, de quem se afasta assim que possível. Anos depois, o diarista fala sobre os boatos de uma suposta imoralidade que circulam associados a seu nome:

Esses que afetam me temer tanto, por me considerarem imoral, não é a mim que temem, nem ao que eles imaginam que eu sou — mas ao que apresento deles próprios, à possível tradução dessas faltas — as mesmas que eu sei que não são minhas, mas que sendo deles compreendo tanto, como tudo mais que é humano. No fundo, é a minha compreensão que os aterroriza. Calando-me, sei exatamente que elas são faltas — e eles, é falando e protestando que delas se esquecem como de um acontecimento sem importância. (CARDOSO, 2012, p. 476, 20 jan. 1959)

Mais uma vez a citação é feita numa linguagem oblíqua, dúbia, o leitor não tem acesso explícito à verdadeira razão de pensarem que Cardoso seja imoral. Por outro lado, o autor afirma que o mesmo que criticam e temem nele são os defeitos de seus detratores, mas com os quais ele sabe lidar pacificamente. Novamente, só é possível supor o que levaria alguém, nesse contexto, a ser considerado publicamente imoral. Meu palpite seria algo relacionado à sexualidade e, lançando ainda outra vez mão de uma informação extratextual – a homossexualidade de Lúcio Cardoso – poderia supor que as especulações que se fazem a respeito dele estariam relacionadas a seus casos amorosos e há mesmo a possibilidade de os autores dos comentários serem, eles também, homossexuais. Todo esse processo, antes de ser uma mera sucessão de suposições, como apontou o texto de Schnyder e Toudoire-Surlapierre (2013a), obriga mesmo a uma leitura atenta, que pesquisa e valoriza cada termo e cada aspecto da linguagem.

No primeiro volume de seus diários, Walmir Ayala descreve com riqueza de detalhes uma cena de confissão, ocorrida em sua infância:

Desatino, desatino! Pois haveria maior loucura do que confabular com o Criador a respeito das minhas ações impróprias? Pois não tivera tendências inconfessáveis? (...) Propositadamente apressava a confissão, dizia baixinho para que não tocassem nisso, nesse pecado que cada vez mais se incrustava em minha alma e para o qual estava fatalizado. Mas era preciso confessar tudo e sobretudo sabia inevitável a reincidência. Que na outra semana voltaria para a mesma confissão. E tudo parecia pecado na concepção do confessor. E se o pecado da carne abrangia todo aquele terreno de minúcias e detalhes de pensamento, palavra e obra, então estava irremediavelmente condenado ao fogo eterno. (AYALA, 1962, p. 14, 13 mar. 1956)

Ayala fala em “ações impróprias”, “tendências inconfessáveis”, num pecado sobre o qual se devia falar baixo e “para o qual estava fatalizado”, em “reincidência”, em “pecado da carne” e em ser “condenado ao fogo eterno”, mas deixa no terreno do não-dito o nome do pecado em si. Após toda essa cena de confissão, seu suposto pecado é entregue sem subterfúgios ao confessor, mas na escrita do diário tudo permanece incerto. Arriscaria dizer que, nesse caso, o diarista também trata de sua homossexualidade, que estaria bem de acordo com os elementos que elenca, sobretudo com o silêncio e com a inconfessabilidade de sua suposta falta, os quais, mesmo em sua vida adulta e contando algo ocorrido há algumas décadas, deveriam ser reproduzidos, mantendo o evento envolto em obscuridade. Mais adiante, ainda no primeiro volume de seu diário, Ayala registra a atração que sente pela visão de um homem desconhecido nos seguintes termos:

Já se tornou lugar-comum chamar as pessoas belas de deuses. Mas vi um há pouco, não há outra explicação: um ser rude, os cabelos louros encaracolados e brilhantes duas suaves costeletas ladeando o rosto. Do olhar não lembro porque me perturbou quando me olhou. A manga da camisa, comprimida, arregaçada, um braço perfeito. A calça, de uma fazenda grosseira, sem bainha, apertava na boca o couro arranhado das botas. E o andar, a luminosidade, a auréola. Santo! Santo! Santo! Apenas as mãos me repeliram. De uma terminação imprecisa, como se os dedos tivessem sido decepados, eram curtos demais. Mas como foi breve o lamento pelas mãos. Apenas andou, toda a beleza nadou-lhe de músculo a músculo, de fio a fio, de ângulo a ângulo, como um enorme e sub-dérmico peixe musical. (AYALA, 1962, p. 53, 19 jun. 1958)

Esse é um caso que mostra muito bem a ambiguidade do diário de Ayala, cala algumas coisas, expõe outras. Ainda assim, o diarista não fala em atos que o comprometam diretamente, ele é aqui um observador externo levado por um deslumbramento que é mais estético que erótico, e assim compromete menos. É impossível não associar essa descrição àquela que Gide faz de um jovem desejado e que citei no capítulo anterior, descrição que não implica diretamente o observador, vai ser pelo destinatário de seu olhar que se desvela o desejo homossexual. Nesse

sentido, ainda que menos impenetrável, esse procedimento narrativo seria também uma forma de não-dito.

Passando ao diário de Harry Laus, algumas vezes o não-dito é associado ao não-escrito: “Tenho desejado escrever neste caderno bastante cousas que se têm passado comigo neste mês de julho, mas sempre acontece uma coisa qualquer que me impede de realizar esse desejo. E, assim, creio que como surgem, desaparecem e deixam de ser ditas.” (LAUS, 2005, p. 97, 09 jul. 1950). Apesar da vontade de escrever, o diarista não consegue fazê-lo, algo que não é especificado acontece e, por conta disso, tudo se perde. A esse propósito, é possível lembrar o que diz Philippe Lejeune (2009a, p. 82) sobre a forma como o diário parece se calar quando a vida vai mais rápido, quando é mais plena de vivências e acontecimentos. Em outras passagens, Laus parece ter a certeza de dizer absolutamente tudo em seu diário: “Afinal, nada disso tem valor, e se digo tudo a meu diário é pela necessidade que sinto de conversar com alguém sobre todas essas cousas, de apresentar minhas dúvidas.” (LAUS, 2005, p. 116, 10 jan. 1951). Sua solidão o obrigaria a expor mesmo as suas dúvidas mais profundas ao seu caderno, pois assim poderia refletir sobre sua vida. Todavia, diferentemente dessa promessa de sinceridade bem ao gosto de Rousseau, que retoma aqui mesmo o “dizer tudo” tornado famoso pelas *Confissões*, Laus não vai fugir ao não-dizer (como, aliás, o próprio Rousseau). Em abril de 1952, por exemplo, o diarista está visivelmente perturbado por uma angústia cuja causa alega não poder revelar:

(...) tenho empenhado o melhor de minha inteligência e toda a minha lucidez para resolver os problemas. Gostaria de expor as causas de toda essa angústia, de todas as preocupações atuais; de justificar as palavras que escrevo. Se eu fosse só, ficaria tudo simplificado, mas há outros dependendo de mim, e eu mesmo tenho de dar ouvidos às diversas correntes que se formam e se debatem dentro de mim. (LAUS, 2005, p. 165-166, 02 abr. 1952)

Há o desejo de dizer, de participar ao diário suas angústias, seus problemas, mas tal gesto torna-se impossível. A explicação dada para a adoção dessa circunspeção é o cuidado, a proteção daqueles que o circundam, que poderiam sofrer caso resolvesse por ser direto. O não-dizer incomoda, mas assume aqui a dimensão de um gesto que preserva a vida privada dos outros, como bem mostrou Anne-Claire Rebreyend (2002, p. 52), em texto que citei anteriormente. Mais uma vez resta apenas supor o verdadeiro motivo da angústia de Laus. E mais uma vez poderia dizer, sem grande risco de incorrer em erro, que a grande questão da vida do diarista que poderia colocar em risco sua vida tal como ele a conhecia e complicar sua relação com familiares e amigos seria algo relacionado à sua orientação sexual. De fato, foi pela exposição

pública desse aspecto de sua vida que, após o Golpe de 1964, Harry Laus foi expulso do exército. Pouco mais de um mês depois, o leitor se depara com uma entrada levemente menos obscura quanto ao seu conteúdo: “(...) pensara até em escrever um conto que há alguns dias vem me perseguindo. Mas um pequeno incidente, ou acidente, sentimental tem me atormentado... e isso é horrível. Ontem de noite perdi o sono e hoje ainda anda agarrado comigo.” (LAUS, 2005, p. 175, 14 maio 1952). Nessa passagem, o diarista fala de um incidente ou acidente sentimental, um envolvimento amoroso que é capaz de cortar até mesmo seu fluxo criativo e turbar sua vida durante vários dias. O contexto leva a pensar que a única razão possível de Laus não falar claramente sobre esse caso amoroso, não declinar seu nome, nem dar qualquer detalhe é, muito provavelmente, por ser outro homem o envolvido na relação.

Como creio que tenha ficado suficientemente evidente, as formas e os graus do não-dito são diversas, somente é única, no caso dos três diaristas, a homossexualidade que, no mais das vezes, tentam ocultar. Contudo, para além do não-dizer, há ainda todo um vasto campo de possibilidades para a ocultação do que não se pode ou não se deseja expor. A linha é tênue entre o não-dito e a censura, enquanto o primeiro apenas oculta, disfarça, tergiversa, a segunda promove um grau mais profundo de silenciamento, diz, mas apaga, retira o dito, ou diz e impede que a palavra chegue ao fim do processo. A seguir, passo a tratar mais detalhadamente da presença da censura e da autocensura nos diários de Cardoso, Ayala e Laus.

#### 5.4 – Censura e autocensura

A prática da censura na literatura nasce consideravelmente cedo, junto à invenção da imprensa: “Líderes, governos e a Igreja rapidamente se deram conta do poder da palavra impressa para disseminar a insurreição e a heresia.”<sup>146</sup> (CUDDON, 1999, p. 118, tradução minha). Assim, a censura tem seu principal propósito fixado na manutenção do *status quo* de grupos que detêm o poder, através da supressão de informações, opiniões e formas de expressão artística, de modo a coibir a modificação do pensamento num dado grupo e o nascimento de um desejo de mudança. A censura vai entrar em cena a cada vez que os valores de grupos detentores de poder estão em desacordo com ideias novas ou de grupos minoritários.

Para a psicanálise, a censura é uma função permanente, uma barragem seletiva entre os sistemas inconsciente e pré-consciente/consciente e está na origem do recalque, sendo, mais tarde, englobada por Freud no campo mais vasto da defesa. Freud fala, numa carta a Fliess, de

---

<sup>146</sup> No original: “Rulers, governments and the Church quickly realized the power of the printed word to spread sedition and heresy.”

dezembro de 1897, sobre os jornais estrangeiros censurados na fronteira russa, de modo que acabavam por se tornarem ininteligíveis. Em sua obra, o conceito de censura já nasce a partir de uma comparação prática. O autor vai desenvolver o conceito na *Interpretação dos sonhos* (1900) para dar conta dos diferentes mecanismos de deformação dos sonhos, onde é possível ver seus efeitos, dado que neles a censura se relaxa (LAPLANCHE; PONTALIS, 2007, p. 62-63).

A autocensura, como mostrarei mais adiante, está ligada a um sentido de preservação de si, de uma imagem do eu que o sujeito já construiu ou deseja construir, ou ainda de preservação do outro, a quem se busca poupar da revelação de informações que se julga desconcertantes. Desse modo, ao escrever ou produzir qualquer outro tipo de expressão artística ou texto de comunicação, o autor pode decidir consciente ou inconscientemente por suprimir, ou por nem chegar a passar para o papel, elementos que poderiam vir a constituir o todo. Na escrita autobiográfica, que lida mais frequentemente – ainda que não obrigatoriamente – com a vida privada e com o íntimo, a autocensura vai funcionar como um mecanismo ligado a várias questões, como a conversão do texto em obra publicável – escapando à censura de terceiros ao retirar informações que poderiam chocar os leitores ou invadir a privacidade alheia –, controlar o grau de informação que se fornece sobre si, proteger-se dos preconceitos e julgamentos externos, escapar à vigilância, manejar a escrita de modo que se obtenha o favor do leitor futuro.

Num artigo intitulado *Rousseau coupé* [Rousseau com cortes], Philippe Lejeune trata dos cortes que os primeiros editores das *Confissões*, amigos do autor, fizeram à obra. Tratam-se de passagens relacionadas ou à homossexualidade alheia ou ao exibicionismo de Rousseau, quando jovem, diante de algumas mulheres. São omissões não assinaladas no texto e sobre as quais Lejeune comenta:

Essas censuras vão de encontro ao projeto de Rousseau: ele insistiu frequentemente sobre a necessidade, para ele, de dizer tudo, e sobre a importância, para o leitor, do detalhe e dos encadeamentos: só uma pintura precisa e completa permitiria seguir a cadeia dos afetos secretos e apreender o que ele se tornou à luz daquilo que foi. Se se pula um elo, perde-se o fio: tudo está ligado. No quadro extraordinário que Rousseau faz de uma sexualidade ordinária, esses cortes vão, por exemplo, ofuscar sua relação (horrorizada) com a homossexualidade.<sup>147</sup> (LEJEUNE, 2002, p. 42, tradução minha)

---

<sup>147</sup> No original: “Ces censures vont à l’encontre du projet de Rousseau: il a souvent insisté sur la nécessité, pour lui, de tout dire, et sur l’importance, pour le lecteur, du détail et des enchaînements: seule une peinture précise et complète permettra de suivre la chaîne des affections secrètes et de saisir ce qu’il est devenu à la lumière de ce qu’il a été. Si on saute un maillon, on perd le fil: tout se tient. Dans le tableau extraordinaire que Rousseau fait d’une sexualité ordinaire, ces coupes vont par exemple aveugler son rapport (horrifié) à l’homosexualité.”

É certo que a censura em questão foi realizada por terceiros e, o próprio Lejeune diz, não é uma operação sobre a imagem de Rousseau, dado que essa mesma edição, fiel ao espírito de sinceridade e pesquisa do autor, traz os episódios mais incômodos: sua inclinação masoquista, a masturbação, a relação incestuosa com Mme. de Warens, etc. Rousseau sai das *Confissões* um homem “em toda a verdade da natureza”, tendo realizado “um empreendimento que não teve jamais exemplo”, “Então por que essas censuras? Elas não têm por objetivo evitar o escândalo, mas limitá-lo.”<sup>148</sup> (LEJEUNE, 2002, p. 42, tradução minha). Seus amigos, querendo poupar Rousseau de algum modo – a edição foi feita após sua morte – fazem pequenos cortes, mas deixam o essencial. Tiram da obra tudo que envolvia a homossexualidade, que, para complicar a situação, estava sempre referida em relação à Igreja e seus membros. O critério de escolha do que remover parece ter sido principalmente linguístico, o problema não era a homossexualidade, até mesmo porque nas passagens censuradas o autor era assediado por outros homens, mas a forma de se referir aos episódios. De acordo com Lejeune, o que aconteceu com relação a esses trechos é que Rousseau era considerado “(...) culpado de falar disso, e em termos claros e crus. Nas passagens cortadas, Rousseau peca contra o bom gosto. “Um estilo de criado” se disse à época.”<sup>149</sup> (LEJEUNE, 2002, p. 42, tradução minha). Portanto, mais que o conteúdo em si, importava o modo escolhido para a narração. O autor prossegue dizendo que “As passagens litigiosas sobre o masoquismo, a masturbação, sua ligação com a madame de Warens, estão envolvidas numa linguagem alusiva e indireta, elas não são compreendidas a não ser que se queira muito.”<sup>150</sup> (LEJEUNE, 2002, p. 42, tradução minha). Penso que esse exemplo mostra muito bem como na escrita autobiográfica, desde seus primórdios, desde um texto fundador como as *Confissões*, há ao menos dois graus distintos para a enunciação de temas considerados incômodos ou transgressores. Um deles, alusivo e indireto, transmite a mensagem e está destinado a permanecer, mas só pode ser decifrado após um considerável esforço interpretativo, ou então de posse de elementos decodificadores. O outro, nu e cru, mais próximo à linguagem referencial, constrange em demasia e está fadado ao silêncio e ao apagamento da censura. O “dizer tudo” de Rousseau torna-se possível desde que se diga do modo adequado, uma adequação que, obviamente, vai variar no tempo e no espaço.

Penso que até esse ponto de meu percurso já tenha insistido suficientemente e demonstrado, através do texto literário, como os diaristas que estudo empregam uma linguagem

---

<sup>148</sup> No original: “Alors pourquoi ces censures? Elles n’ont pas pour but d’éviter le scandale, mais de le limiter.”

<sup>149</sup> No original: “(...) coupable d’en parler, et en termes clairs et crus. Dans les passages coupés, Rousseau pêche contre le bon goût. “Un style de valet”, a-t-on dit à l’époque.”

<sup>150</sup> No original: “Les passages litigieux sur le masochisme, la masturbation, ses rapports avec madame de Warens, sont enveloppés, eux, dans un langage allusif et indirect: on ne comprend que si l’on veut bien.”

indireta e oblíqua – uma retórica da alusão – para falar, entre outros assuntos, sobre sua homossexualidade. Privilegio agora, continuando a análise das estratégias de autocensura, uma incursão sobre aquilo que esses mesmos diários suprimem ou cogitam suprimir, por julgarem demasiado direto ou constrangedor. O que entra em questão, nesse caso, é, mais uma vez, o controle da exposição de si. Expor-se ao mundo, especialmente quando se possui um grande segredo, capaz de lançar por terra tudo que já foi conquistado em uma vida, torna-se um exercício delicado, ao qual os diaristas se lançam com considerável cautela. Philippe Lejeune, num pequeno artigo chamado *S'exposer* [Expor-se], trata sobre algumas das questões levantadas pela exposição ocasionada pela escrita diarística, sobretudo quando publicada:

Publicar... para qual público? Existem dois: os próximos, os desconhecidos. Suponhamos que se tenha escrito um diário realmente íntimo, que seria o inverso de sua vida, sua face oculta. Onde se exprimiria não seu verdadeiro eu (seria naïf pensá-lo), mas o que se cala para poder conviver com seus próximos. — A vontade é de se mostrar um pouquinho. Mas como expor-se aos outros, sem se expor ao risco — ao risco de não ser amado? Primeiro sonho: alcançar um público de leitores desconhecidos, sem alertar seus próximos.<sup>151</sup> (LEJEUNE, 1998a, p. 229, tradução minha)

Dizer num diário o que se silencia na vida quotidiana e depois publicar incorre no risco de atingir e ferir seus próximos. Corre-se ainda o maior risco de todos, o que nenhum diarista parece suportar, o de não ser amado por um possível leitor futuro. O ideal seria, como o autor sugere, encontrar uma forma de publicar apenas para desconhecidos, sem que seu círculo de amigos e familiares se desse conta. Alternativa complicada que forçaria a não passar por um editor tradicional, ou optar pela adoção de um pseudônimo. Outra possibilidade ideal: “Segundo sonho: abrir-se, apesar de tudo, a alguns íntimos, ou a um só, com o qual se tem uma relação privilegiada.”<sup>152</sup> (LEJEUNE, 1998a, p. 230, tradução minha). Experimentar, assim, a eleição de um leitor privilegiado, alguém que tenha acesso à escrita diarística enquanto ela se desenvolve. Igualmente difícil, pois o outro é frequentemente imprevisível, pode responder de qualquer forma à leitura, pode, muito facilmente, desagradar, inibir. Como diz Lejeune: “Uma confiança, mesmo quando não impõe a reciprocidade, a desencadeia sub-repticiamente. Ela abre abismos junto àquele que a recebe. Ela reabre suas feridas. Desestabiliza-o. Incomoda-

<sup>151</sup> No original: “Publier... pour quel public? Il y en a deux: les proches, les inconnus. Supposons qu'on écrive un journal vraiment intime, qui serait l'envers de sa vie, sa face cachée. Où l'on exprimerait non point son vrai moi (il serait naïf de le penser), mais ce qu'on tait pour vivre avec ses proches. — On voudrait mettre le bout du nez dehors. Mais comment s'exposer à d'autres, sans s'exposer au risque — au risque de n'être pas aimé? Premier rêve: atteindre un public de lecteurs inconnus, sans alerter ses proches.”

<sup>152</sup> No original: “Second rêve: s'ouvrir malgré tout à quelques intimes, ou à un seul, avec lequel on a une relation privilégiée.”

o.”<sup>153</sup> (LEJEUNE, 1998a, p. 230, tradução minha). Isso porque, no diário, conseguir moldar uma imagem de si que conquiste a benevolência do outro é algo difícil, incerto. Os autores que abordo experimentaram variados graus dessa empresa arriscada representada pela escrita diarística: dão seus diários a ler a pessoas de confiança – o que nem sempre dá certo –, algumas vezes falam a um público virtual, incerto, e publicam, de fato, expondo-se ao julgamento de todos. Comparado com a autobiografia, que trabalha a imagem como um todo, captando mais facilmente a generosidade do leitor, “O diário é o risco máximo, a cartada de pôquer, a agressão.”<sup>154</sup> (LEJEUNE, 1998a, p. 231, tradução minha).

A partir da exposição a que estão sujeitos os diaristas, a prática também está sujeita a transformar-se num instrumento de controle. Mas não é somente de fora que o diário controla, ele exerce um minucioso controle também a partir do íntimo do sujeito. Lejeune, em *Le journal, instrument d'éducation* [O diário, instrumento de educação], alude a um diário, mantido no fim do século XVIII, por um jovem holandês de apenas 11 anos, Otto van Eck, sob o incentivo e o controle dos pais. Essa prática, que Otto manteve até os 17 anos, totalizando 1500 páginas, servia a seus pais, que o liam regularmente, para acompanhar de perto o desenvolvimento de seu filho, participando ativamente de sua educação e, o que era também um de seus objetivos, ajudando-o a dominar suas emoções e distinguir o bem do mal (LEJEUNE, 2009d, p. 53). Por inúmeras vezes, o jovem Otto revolta-se contra a escrita do diário, abandona-a durante vários dias, na esperança de que seus pais se esqueçam daquela obrigação:

Ao retomar seu diário, ele se constitui um prisioneiro. Prisioneiro do olhar de seus pais. Seu sistema de controle pode ser comparado ao “panóptico”, dispositivo de vigilância imaginado por Bentham em 1780 no âmbito de uma nova arquitetura das prisões. Mas esse “panóptico”, o sistema do diário o interioriza.<sup>155</sup> (LEJEUNE, 2009d, p. 53, tradução minha)

Quando reassume a escrita, o diarista volta a si um olhar extremamente severo, condena-se, diz-se decepcionado consigo mesmo e acredita ter decepcionado profundamente seus pais. O diário tornou-se, então, um mecanismo perfeito de vigilância, que nada deixa escapar do olhar do outro, colocando dentro do sujeito o poder daquele que o controla. É nesse ponto que a escrita diarística parece ter uma relação bastante íntima com o panóptico, de que Lejeune fala, certamente em referência ao *Vigiar e punir*, de Michel Foucault, que trata detidamente do

<sup>153</sup> No original: “Une confiance, même quand elle n'impose pas la réciprocité, la déclenche en douce. Elle ouvre des abîmes chez celui qui la reçoit. Elle rouvre ses plaies. Le déstabilise. Le gêne.”

<sup>154</sup> No original: “Le journal est le risque maximal, le coup de poker, l'agression.”

<sup>155</sup> No original: “En reprenant son journal, il se constitue prisonnier. Prisonnier du regard de ses parents. Leur système de contrôle peut être comparé au “panoptique”, dispositif de surveillance imaginé par Bentham en 1780 dans le cadre d'une nouvelle architecture des prisons. Mais ce “panoptique”, le système du journal l'intériorise.”

assunto. Instrumentos como o panóptico entram, de acordo com Foucault, no conjunto dos recursos para o bom adestramento, para o disciplinamento ideal “que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício” (FOUCAULT, 2014, p. 167). O panóptico é um sistema de construção que permite, desde determinado ponto, avistar todo o interior do edifício, “(...) é uma máquina maravilhosa que, a partir dos desejos mais diversos, fabrica efeitos homogêneos de poder” (FOUCAULT, 2014, p. 196). Foucault fala de modo conciso e definitivo sobre a forma como o panóptico promove a interiorização do controle e da censura, o trecho é razoavelmente longo, mas creio que valha a citação:

Uma sujeição real nasce mecanicamente de uma relação fictícia. De modo que não é necessário recorrer à força para obrigar o condenado ao bom comportamento, o louco à calma, o operário ao trabalho, o escolar à aplicação, o doente à observância das receitas. Bentham se maravilha de que as instituições panópticas pudessem ser tão leves: fim das grades, fim das correntes, fim das fechaduras pesadas: basta que as separações sejam nítidas e as aberturas bem distribuídas. O peso das velhas “casas de segurança”, com sua arquitetura de fortaleza, é substituído pela geometria simples e econômica de uma “casa de certeza”. A eficácia do poder, sua força limitadora, passaram, de algum modo, para o outro lado – para o lado de sua superfície de aplicação. Quem está submetido a um campo de visibilidade, e sabe disso, retoma por sua conta as limitações do poder; fá-las funcionar espontaneamente sobre si mesmo; inscreve em si a relação de poder na qual ele desempenha simultaneamente os dois papéis; toma-se o princípio de sua própria sujeição. Em consequência disso mesmo, o poder externo, por seu lado, pode-se aliviar de seus fardos físicos; tende ao incorpóreo; e quanto mais se aproxima desse limite, mais esses efeitos são constantes, profundos, adquiridos em caráter definitivo e continuamente recomçados: vitória perpétua que evita qualquer defrontamento físico e está sempre decidida por antecipação. (FOUCAULT, 2014, p. 196)

Assim, o paralelo entre a escrita autobiográfica e as instituições panópticas se justifica pois, a partir de uma estrutura de controle bastante simples – “leve”, nas palavras de Foucault – o sujeito vigiado é levado a tomar para si também o papel do vigilante, cumpre um determinado papel, censura seus movimentos e ações, pois se julga dentro do campo de visão do sentinela, que é dispensado de qualquer tipo de confronto físico e, na verdade, desde que passe a impressão de estar em seu posto, pode até mesmo se ausentar. Isso me faz pensar em como, na escrita diarística, o diarista se controla, evita dizer, ou diz e expurga seu texto daquilo que já foi dito, pensando, algumas vezes, num leitor ou num editor que nem ao menos existem ainda – e que talvez nunca existirão –, lidando com uma situação de monitoramento que está implantada muito mais dentro de sua consciência que no mundo que o circunda. Essa autocensura, a meu ver, é internalizada também por conta do ambiente social em que o autor está inserido, assim, é

esperável que alguém vivendo num ambiente claramente homofóbico, em que o homossexual não possui qualquer representatividade pública positiva, busque silenciar ao máximo quaisquer referências diretas à homossexualidade, supondo que, caso insistisse na permanência de tais trechos, seria brevemente alvo de algum tipo de patrulha, o que resultaria invariavelmente em punição.

Um exemplo bastante concreto das práticas de autocensura na escrita autobiográfica é dado pelo artigo de Émeline André, *Parcours génétique du Journal de guerre de Simone de Beauvoir. Genre, sexualité et représentation mémoriale* [Percurso genético do *Diário de guerra* de Simone de Beauvoir, sexualidade e representação memorialística], em que a autora aborda os procedimentos de autocensura empregados por Beauvoir na passagem de seu diário para seus volumes de memórias, suas motivações e suas consequências. O primeiro ponto a tratar refere-se ao modo como a autora maneja muito habilmente o espaço dado à intimidade em suas memórias segundo suas estratégias de autorrepresentação: “Mesmo se a diarista evoca repetidamente sua vida sexual, o diário não é o lugar de uma análise aprofundada de sua intimidade.”<sup>156</sup> (ANDRÉ, 2016, p. 94, tradução minha). Esse exercício de Beauvoir, de não se demorar demasiadamente sobre assuntos íntimos, contrariamente ao que faz em seu diário, vai ainda mais longe, suprimindo totalmente um aspecto em especial de sua vida: “A memorialista, longe de fazer de sua intimidade, tal como ela aflora no diário, um tema memorialístico, toma o cuidado de suprimir toda referência à sua vida sentimental ou sexual. A autocensura se aplica, nesse sentido, sistematicamente às suas relações homossexuais.”<sup>157</sup> (ANDRÉ, 2016, p. 95, tradução minha). André afirma ainda que, se em seu diário – que em vida Beauvoir se negou a publicar, mas ao qual recorreu para escrever suas memórias – a autora falava abertamente de sua homossexualidade e de casos amorosos, como o que teve com Jacques-Laurent Bost, como memorialista, ela aparece como um “ser memorialístico assexuado” (ANDRÉ, 2016, p. 95). A razão de tal censura, Émeline André explica nos seguintes termos:

Em 1960, por ocasião da publicação do segundo tomo de suas *Memórias*, Beauvoir já teve que sofrer o escândalo e a calúnia, em seguida à publicação do *Segundo sexo*. Ela escreve n’*A força das coisas*: “Insatisfeita, frígida, priápica, ninfomaniaca, lésbica, cem vezes abortada, fui tudo, até mesmo mãe clandestina”. Para seus detratores, sua homossexualidade, revelada em plena luz do dia e como que reivindicada pela publicação de suas *Memórias*, teria sido uma razão legítima de fustigar novamente o ensaio filosófico. Seu silêncio lhe

156 No original: “Même si la diariste évoque à plusieurs reprises sa vie sexuelle, le journal n’est pas le lieu d’une analyse approfondie de son intimité.”

157 No original: “La mémorialiste, loin de faire de son intimité, telle qu’elle affleure dans le journal, un thème mémorial, prend soin de supprimer toute référence à sa vie sentimentale ou sexuelle. L’autocensure s’applique ainsi systématiquement à ses relations homosexuelles.”

permite assim não dar azo aos ataques *ad hominem*. A autocensura participa dessa forma da implementação de uma representação identitária controlada, e até mesmo distorcida, mas amplamente condicionada pela recepção de seu ensaio. A diarista se conforma à *norma* heterossexual e monogâmica, condição *sine qua non* da legitimação de seu discurso teórico na opinião pública de 1960.<sup>158</sup> (ANDRÉ, 2016, p. 96, tradução minha)

O grande objetivo de censurar seu texto memorialístico seria, desse modo, resguardar a leitura e a legitimidade do *Segundo sexo*, evitando ataques que tomassem como ponto de partida sua vida privada para desqualificar a sua escrita como um todo. Contudo, apesar de censurar sua própria intimidade na passagem do diário para o livro de memórias, Beauvoir não deixa de inserir nesse último episódios que deixem bastante claras suas ideias quanto a questões de gênero. Ela insere, por exemplo, uma narrativa sobre Colette Thomas, mulher que incarna para a autora a figura da amante que perde sua individualidade por conta da paixão que sente, ou ainda o episódio sobre como conheceu um hermafrodita e sobre as dificuldades que essa característica impunha sobre sua vida, especialmente em tempos de guerra. Beauvoir percebe a sexualidade e sua dimensão psicológica como um meio de compreender a condição feminina, é o caso de Colette Thomas, e a importância da dimensão política do gênero, como é o caso do hermafrodita (ANDRÉ, 2016, p. 98). O tratamento desses mesmo episódios no *Segundo sexo* é mais contido e única e exclusivamente presente em razão de uma reflexão teórica que a eles dá suporte (ANDRÉ, 2016, p. 98-99). Émeline André fornece uma explicação para a adoção desses múltiplos graus de autocensura na escrita de Simone de Beauvoir:

Essa censura se justifica em diversos níveis, dos quais o principal, aos nossos olhos, é a consideração do poder teórico do *Segundo sexo* na luta feminista, de que se deve garantir a legitimidade, mesmo em detrimento da narrativa sobre si. Apesar da censura, a versão memorialística do diário não é despida de um certo discurso sobre a mulher, discurso que dialoga amplamente com *O segundo sexo*. Em conformidade com o princípio da autocensura, essas ilustrações do pensamento feminista não repousam jamais sobre a própria pessoa de Beauvoir, mas sobre as pessoas que conhece.<sup>159</sup> (ANDRÉ, 2016, p. 99, tradução minha)

<sup>158</sup> No original: “En 1960, lors de la publication du deuxième tome de ses *Mémoires*, Beauvoir a déjà dû subir le scandale et la calomnie, à la suite de la parution du *Deuxième Sexe*. Elle écrit dans *La Force des choses*: “Insatisfaite, glacée, priapique, nymphomane, lesbienne, cent fois avortée, je fus tout, et même mère clandestine”. Pour ses détracteurs, son homosexualité, révélée au grand jour et comme revendiquée par la publication de ses *Mémoires*, aurait été une raison légitime de fustiger à nouveau l’essai philosophique. Son silence lui permet donc de ne pas donner prise aux attaques *ad hominem*. L’autocensure participe ainsi à la mise en œuvre d’une représentation identitaire contrôlée, voire biaisée mais largement conditionnée par la réception de son essai. La diariste se conforme à la *norme* hétérosexuelle et monogame, condition *sine qua non* de la légitimation de son discours théorique dans l’opinion publique de 1960.”

<sup>159</sup> No original: “Cette censure se justifie à plusieurs niveaux, dont le principal, à nos yeux, est la prise en compte du pouvoir théorique du *Deuxième Sexe* dans la lutte féministe, dont il s’agit d’assurer la légitimité, même au détriment du récit sur soi. Malgré la censure, la version mémoriale du journal n’est pas dénuée d’un certain discours

O manuseio que a autora faz da narrativa tem como intuito, como já se disse, garantir legitimidade para seu ensaio, *O segundo sexo*, até mesmo quando estão em questão suas memórias publicadas, que poderiam ser utilizadas no sentido de desvalorizar seu texto. Desse modo, Beauvoir se eclipsa o quanto pode, todavia não deixando de lado, em seu texto memorialístico, elementos através dos quais possa defender seus pontos de vista sobre questões de gênero e sexualidade. Apenas o faz empregando narrativas de terceiros, de maneira que, ainda que se reprove sua escrita, essa reprovação não pode ser associada à sua vida privada, o que, em seu contexto, tornaria qualquer acusação mais digna de validação. E assim, em prol de uma mensagem considerada maior, mais universal, a autora se autocensura. Uma aproximação que acho possível e bastante razoável é a dessa renúncia de Simone de Beauvoir com a que fazem Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus a uma enunciação que coloque diretamente – e, talvez, mais satisfatoriamente para eles próprios – todas as questões que os afligem, notadamente a da homossexualidade. Para esses três autores, a meu ver, o bem maior em nome do qual eles aceitam se autocensurar seria o estabelecimento ou a consolidação de um nome no meio literário e o sucesso editorial, algo que eu diria impossível no Brasil dos anos de 1950 para autores que tivessem seus nomes associados a um tema considerado de tal modo incômodo.

Pensar no que é possível dizer e no que é possível ou necessário ocultar nos anos de 1950 e início dos anos de 1960, época de escrita da maior parte dos diários do meu *corpus*, implica, também, em refletir sobre como se tratava publicamente o homossexual – e, nesse caso, especialmente o intelectual, o escritor, a pessoa de vida pública – no Brasil desse tempo. Seria possível, nesse país, nos anos de 1950 e 1960, construir uma carreira pública que fosse respeitada e reconhecida tendo seu nome – e sua obra! – associados à homossexualidade? Teria sido possível para Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus tornarem-se escritores – e escritores lidos, como todos desejam – sendo e, além disso, escrevendo abertamente sobre a homossexualidade numa sociedade machista e homofóbica? Ou eles apenas puderam escrever e publicar devido às censuras e autocensuras que sofreram seus textos?

A meu ver, a figura controversa de Cassandra Rios fornece um exemplo bastante emblemático do tratamento reservado pela sociedade brasileira a um escritor que tenha decidido, em sua obra, tocar no “amor que não ousa dizer o nome”. A digressão que faço a partir desse momento, apesar de consideravelmente longa, me parece fundamental por fornecer, como

---

sur la femme, discours qui dialogue largement avec *Le Deuxième Sexe*. En accord avec le principe de l'autocensure, ces illustrations de la pensée féministe ne reposent jamais sur la personne même de Beauvoir, mais sur des connaissances.”.

nenhum outro argumento seria capaz, um consistente exemplo do tipo de recepção a que estariam sujeitos Cardoso, Ayala e Laus caso tivessem feito a escolha de adotar uma linguagem mais aberta e clara. Cassandra Rios foi, de acordo com o que João Silvério Trevisan expõe em *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*, o pseudônimo adotado pela escritora Odette Rios, “considerada como sublitterata pela crítica acadêmica, que teima em não lhe dar a devida importância, enquanto fenômeno de massa que foi, no contexto da literatura de entretenimento” (TREVISAN, 2007, p.264). A autora experimentou um enorme sucesso durante seu período de atividade, chegando a vender, nos anos de 1970, no auge da Ditadura, 300 mil exemplares de seus livros no espaço de apenas um ano, número espetacular para o mercado brasileiro, mesmo atualmente. Apesar de fazer páreo, por sua popularidade, a autores reconhecidos como Jorge Amado, Trevisan lembra que a autora sofreu pesada censura pelo regime de 1964, tendo proibidos quase todos seus romances, que então passavam de cinquenta (TREVISAN, 2007, p.264). O mais interessante é a razão dada pelos censores para a interdição:

Motivo alegado: pornografia. Mas o fato mais significativo, e pouco comum na literatura brasileira até então, é que o elemento pornográfico em Cassandra Rios tinha uma nuance particular: a homossexualidade feminina, que caracterizava muitas das suas personagens — inclusive com conotações sadomasoquistas. Foi acusada, à esquerda e à direita, de se comprazer em descrever cenas amorosas entre lésbicas, “sem nenhuma contribuição que possa facilitar a inteligência do problema” — como dizia dela um crítico católico-marxista, confundindo ficção com sociologia. (TREVISAN, 2007, p.264)

Assim, o grande empecilho para a aceitação de Cassandra Rios seria o conteúdo subversivo de sua obra, a utilização, sem tergiversações, da temática homossexual feminina. Suas personagens e suas cenas, qualificadas de pornográficas, têm sua própria razão de existir questionadas. Aparentemente, no caso da homossexualidade, o recomendado seria guardar silêncio, de nada valeria o desejo de criar pares para todas as expressões do amor e das sexualidades heterossexuais já existentes, seja na dita alta literatura, seja nas culturas de massa. Algo interessante a se notar é que Trevisan destaca que a autora sofria com a censura mesmo antes do golpe de 1964:

Em 1954, perdeu a conta das vezes em que foi intimada a comparecer perante diferentes juízes e delegados, acusada de “atentado à moral e aos bons costumes” — por causa de um romance em que a protagonista lésbica vivia feliz e integrada a si mesma, enquanto homossexual. Cansada, Cassandra nunca mais permitiu a publicação de tal livro. E consagrou a punição. (TREVISAN, 2007, p.265)

Seus romances causavam ainda mais incômodo quando ousavam propor – o que nem mesmo era a tônica predominante em seus escritos, cheios de personagens homossexuais culpadas e problemáticas – que a homossexualidade pudesse ser tolerada, vivida dentro do espectro da normalidade, ideia que, anos mais tarde, a autora viria a afirmar publicamente, “coisa que nenhum intelectual, por mais progressista que fosse, ousaria afirmar, em plena década de 1970” (TREVISAN, 2007, p.264).

Cassandra Rios foi censurada sob a ditadura de Vargas e sob a ditadura civil-militar de 1964, isso é óbvio, esperável fora do estado de direito. Contudo, no período que separa esses dois períodos políticos – de relativas liberdades civis, mas também de forte populismo – ela foi igualmente perseguida e censurada. Isso mostra que, mais do que regimes repressores de direita, existiu – e existe! – no Brasil uma tendência generalizada ao conservadorismo e à repressão de tudo que seja desviante dos padrões éticos e morais propagados oficialmente pela parcela dominante da sociedade. Parcela que não representa, muito provavelmente, os horizontes de expectativa da maioria, caso contrário o sucesso dos livros de Cassandra Rios não teria sido tão pronunciado. A pesquisa que realizei na imprensa do período entre esses dois regimes apenas confirmou essa hipótese e, ainda que Cassandra Rios não apareça em nenhum dos jornais e revistas dos anos de 1950 a que tive acesso, seu nome é bem frequente desde o início dos anos de 1960, o que se presta a ilustrar a interação da sociedade com um autor de temática homossexual. O *Diário Carioca* trouxe, em sua edição de 27 de agosto de 1960, uma nota intitulada *O perigo da subliteratura*, que advertia sobre os riscos de se perder o apetite físico e espiritual ao andar pelas livrarias, isso por conta da subliteratura aí presente, pela qual Cassandra Rios seria a principal responsável. O autor diz: “Esta “escritora” escreve obras pornográficas, com o único objetivo de ganhar uns cobres” (VIANNA, 1960, p. 6) e também “O conteúdo de seus livros é indecente, visando somente a despertar as paixões baixas. As situações expostas são escabrosas, sem a menor arte literária em seu enredo.” (VIANNA, 1960, p. 6). A isso se segue a lembrança de que na literatura há os autores naturalistas, como Zola e Maupassant, fala-se mesmo no caso de *A Carne*, de Júlio Ribeiro, obra que “Tem erotismo, sexo e todos os ingredientes... Mas é bem escrita, obra de peso no gênero. Já a senhora Cassandra Rios...” (VIANNA, 1960, p. 6). Aparentemente, tanto o conteúdo quanto a forma dos livros de Cassandra são um problema. Sua obra é desqualificada de todas as formas possíveis — feita com o exclusivo propósito de ganhar dinheiro, despertando o pior do ser humano e elaborada sem “arte literária”—, nem mesmo o estatuto de escritora é atribuído a Cassandra sem ressalvas, menos ainda quando comparada a outros autores, diante dos quais sua escrita é menosprezada. Algum tempo mais tarde, a revista *O mundo ilustrado* trazia entre seus

artigos um texto intitulado *Esta é a mulher maldita*, que traz inclusive uma foto da autora, prometendo revelar quem é “a escritora de maior público no Brasil” (SÁ, 1961, p. 34). Apesar do que faz supor o título, a matéria da revista é bastante imparcial, ainda que, ao mesmo tempo, parta sempre do caráter polêmico associado à autora, destacando os obstáculos de sua carreira. Fala-se, inicialmente, sobre como Cassandra começou sua carreira aos 17 anos, como foi difícil conseguir editor para seu primeiro livro, sempre recusado sob as alegações de ser pornográfico, e, uma vez editado, como foi a própria autora a encarregada de promovê-lo de ponto em ponto de venda. A despeito disso, ela obteve um rápido sucesso, o que minimizou, ao menos em parte, os reveses de sua relação com os editores. Por outro lado, seu sucesso jamais foi reconhecido publicamente, segundo a revista porque “(...) ela é considerada uma escritora obscena” (SÁ, 1961, p. 35), ao que a própria Cassandra responde, apelando para o fundo de verdade humana existente em seus textos: “Não creio que quem aborda uma verdade possa ser considerada imoral, indecente. O escritor deve ser coerente com seus pontos de vista. Reconheço que os temas de meus livros são ousados. Mas é preciso que se diga a verdade de cada coisa.” (SÁ, 1961, p. 35). O texto prossegue chamando a atenção para o fato de a autora não se apresentar em público – para sessões de autógrafos, por exemplo –, o que Sá explica de modo bastante insistente pela forte diferença que encontra entre a imagem que a obra de Cassandra poderia suscitar e sua imagem real. A própria autora parece ter feito um esforço de dissociar autor e obra na entrevista que concedeu ao jornalista, que afirma que ela “Nega terminantemente que algum livro seu represente sua autobiografia e diz que, realmente, sua vida dá um bom romance, mas que não tem coragem de escrevê-lo.” (SÁ, 1961, p. 35). Pode-se supor que, através de declarações como essa, a autora esteja tentando criar algum tipo de proteção para sua vida particular, o que seria difícil ou impossível caso sua obra fosse autobiográfica, daí a obstinação de declarar o contrário. Além disso, Cassandra insiste no valor de sua obra, dizendo: “Sei que existe o boicote, o despeito e a inveja, além da frustração de alguns. Livros como *A Carne*, de Júlio Ribeiro, e *Amante de Lady Chatterley*, de D. H. Lawrence, sempre foram combatidos e hoje são exaltados. Espero, também, um reconhecimento futuro.” (SÁ, 1961, p. 35). Cabe notar que seu apelo é feito no sentido de que sua escrita seja compreendida junto à de outros expoentes do mesmo gênero, nem a tolerância da sociedade nem seu modo de escrever é que devem mudar. A reportagem termina tratando sobre a então recente apreensão de um de seus últimos livros, ordenada por um juiz de São Paulo, e sobre uma peça que havia escrito – *A mulher proibida* –, mas que teve sua montagem proibida pela censura. No ano seguinte, o *Última Hora* trazia, na edição de 10 de março, uma nota intitulada *Pornografia*:

Por determinação da Procuradoria Geral da Justiça, a Delegacia de Costumes expediu ordem de serviço aos seus agentes, no sentido de que a escritora Cassandra Rios seja localizada, presa, e conduzida àquela especializada, para ser indiciada em inquérito por crime de corrupção. Cassandra é autora de vários livros, todos eles de natureza pornográfica. (*Última Hora*, 10 mar. 1962, p. 2)

A partir desse momento, dá-se início um período de intensa perseguição à autora, que aparentemente ainda não havia sido encontrada ou não havia comparecido à polícia, pois, dias depois, aparece no *Diário do Paraná* a notícia de que um *habeas-corporis* havia sido negado a ela, e que Cassandra não estava dispensada de comparecer diante do delegado. Em abril, outra nota no *Última Hora*, intitulada *São Paulo apreende os livros imorais*, dá conta de que o Juizado de Menores paulistano elaborou uma lista de “cinquenta e nove livros de escritores nacionais e estrangeiros”, que “juntaram-se a outros 15 que este ano entraram na lista negra do Juizado de Menores, além de outras 140 publicações consideradas imorais” (*Última Hora*, 04 abr. 1962, p. 4). Entre os autores destacam-se os contemporâneos, como Cassandra Rios e Eva Feghali, mas também os clássicos, como Rabelais e Júlio Ribeiro. Ao que tudo indica, a constante apreensão de livros e a perseguição de autores tornam-se uma longa polêmica, pois, em maio, o *Diário do Paraná* traz a informação do surgimento de uma opinião discordante. O promotor Carlos de Barros Brizolla, ao examinar o inquérito a respeito das publicações consideradas obscenas, chama a atenção para a inconstitucionalidade de todo esse processo. Baseando-se na Constituição, o promotor alega que “(...) é livre a manifestação de pensamento, salvo quanto a espetáculos e diversões públicas” (*Diário do Paraná*, 06 maio 1962, p. 12), assim, não caberia censura prévia das obras, apenas sua não-recomendação para menores de idade. A seguir o jornal faz uma pequena exposição sobre a suposta baixa qualidade dos livros que estão sendo defendidos, algo realizado nos seguintes termos:

Em linguagem ruim, em estilo primário, as cenas se seguem em sequências descontínuas, sem qualquer liame, levando-nos a concluir que a preocupação maior do escritor era imprimir um colorido realista ou naturalista que obrigasse o sôfrego e desavisado leitor a continuar a leitura. (*Diário do Paraná*, 06 maio 1962, p. 12)

O promotor, todavia, não se preocupa com a qualidade literária dos textos e alega que os livros não são exatamente obscenos, podem até ferir a sensibilidade de algumas pessoas, mas que a época era de transformação de valores, concluindo que “Não se pode esquecer que o conceito de decência e daquilo que é obsceno, durante determinado tempo, sofre alterações, modificando-se.” (*Diário do Paraná*, 06 maio 1962, p. 12), razão pela qual pede o arquivamento do inquérito. Em outubro de 1962, o *Última Hora* traz, em sua página policial, a

nota intitulada *Cassandra Rios às voltas com a polícia paulistana*, em que se dá notícia da ação da Delegacia de Costumes em sua “campanha de repressão à literatura fescenina”, que havia indiciado a autora após realizar a apreensão de seus livros e ainda o indiciamento de funcionários e proprietários da editora que os havia publicado. A seguir destacam-se os outros processos em que Cassandra estava envolvida, bem como a decisão do delegado de costumes de ouvir e indiciar todas as pessoas envolvidas no processo de publicação dos livros da autora. Em abril de 1963, *A Noite* traz notícia sobre outro juiz de menores, dessa vez do então estado da Guanabara, que ordenou a apreensão de algumas obras consideradas de caráter obsceno, entre elas *Copacabana Posto 6*, de Cassandra Rios. O juiz declara ainda que a proibição dos livros se baseia em se tratarem de publicações “(...) revelando o exclusivo intuito de excitar a lascívia, de despertar o exacerbar o instinto genésico (*sic*), orientando o espírito para o terreno de perigosa fantasia” (*A Noite*, 30 abr. 1963, p. 4). Em julho do mesmo ano, o *Última Hora* informa sobre a chegada de campanha similar a Minas Gerais, em *Livros obscenos apreendidos em Minas*, o leitor é informado de que a mesma lista de obras proibidas aplicada em São Paulo – que contava com obras de Cassandra Rios – seria empregada em todos os municípios do estado pela Delegacia de Costumes e Diversões mineira, não sem o protesto dos donos de livrarias ouvidos pelo jornal, que julgavam suficiente a interdição das publicações a menores de 18 anos. Se até então a perseguição que se fez a Cassandra Rios havia sido referente à sua obra, a partir desse momento sua presença nas páginas policiais ultrapassa a polêmica de seus escritos serem considerados imorais por retratarem relações homossexuais femininas, a perseguição contamina sua vida particular, exposta numa situação bastante próxima àquela de seus personagens. Vida e obra se misturam. Assim, o *Diário da Noite* de 17 de julho de 1963 trouxe a notícia *Cassandra Rios acusada de raptos e corrupção de menor*, dando conta de como a escritora que “(...) encontrou melancólica celebridade com a publicação de livros escritos à base do mais baixo quilate moral (...)” (*Diário da Noite*, 17 jul. 1963, p. 10) era agora acusada pelos pais de uma jovem de 15 anos, moradora de São Miguel Paulista, de tê-la sequestrado e corrompido. O caso foi registrado na Polícia Feminina e repassado à Delegacia de Costumes, que se encarregaria de procurar Cassandra, a autora de “vida irregular” (*Diário da Noite*, 17 jul. 1963, p. 10) para que desse explicações de sua ligação com a jovem desaparecida. Como provas contra a autora, os pais apresentaram “(...) livros imorais com dedicatórias do próprio punho da escritora encontrados num dos cômodos da casa da jovem” (*Diário da Noite*, 17 jul. 1963, p. 10). Apenas um dia depois, o *Última Hora* repercute a história, em artigo que traz uma foto da autora com a legenda “Cassandra Rios, famosa pela crueza da linguagem de seus livros, defende-se das acusações de raptos e sedução da menor: “é chantagem”. ” (*Última Hora*, 18 jul.

1963, p. 3). No texto, a escritora, que procurou a redação do jornal, afirma não reconhecer a jovem a partir de uma foto e diz ainda: “(...) não é a primeira vez que sou chamada de corruptora e que aparece alguém tentando arrancar de mim o dinheiro que não tenho, apesar da fama que os meus livros alcançaram.” (*Última Hora*, 18 jul. 1963, p. 3). O repórter arremata, destacando um depoimento de Cassandra Rios:

A escritora — famosa em todo o Brasil pelos 15 livros que publicou e pela proibição de alguns considerados obscenos — se diz vítima do uma campanha de calúnias e classifica a proibição de seus livros como “outra tentativa de chantagem, pois plano de moralização é que não é: muita coisa pior já se escreveu neste país sem que recebesse condenação de ninguém. Eu apenas defendo um tema que, embora continue sendo tabu no Brasil, é colocado nos grandes países da Europa entre as coisas naturais da vida: o homossexualismo (*sic*). Nada têm de imorais, são depoimento de uma mulher ofendida, infeliz e que sofre de solidão”. (*Última Hora*, 18 jul. 1963, p. 3)

A fala de Cassandra é fundamental por lançar dúvida sobre os procedimentos dessa verdadeira caça às bruxas que se fez no Brasil de então. Ela destaca que o que se persegue em sua obra não é exatamente a obscenidade alegada pelas inúmeras delegacias de costumes<sup>160</sup>, visto que outras expressões artísticas tão ou mais obscenas que seus livros nunca sofreram o mesmo tipo de repressão. De fato, basta olhar para a página anterior à notícia para encontrar anúncios de cinemas e casas de espetáculos, alguns ilustrados e ocupando quase um quarto de página, como o do filme *Nudismo não é pecado*, prometendo “As mais lindas garotas do universo num paradisíaco banho de sol com toda sua nudez exposta aos favores da natureza” (*Última Hora*, 18 jul. 1963, p. 2), de algumas peças de teatro de revista que propunham, entre outras coisas, strip-teases, e os anúncios de inúmeros cinemas da Cinelândia, como o Apolo, o Líder e o Áurea, que, pelo que pude averiguar, eram casas conhecidas por apresentar filmes pornográficos ou sexo ao vivo, e que chamavam seus espectadores garantindo coisas como “Sessões contínuas – dia e noite – 100 modelos nus” (*Última Hora*, 18 jul. 1963, p. 2), “Strip-teases e nudismo” (*Última Hora*, 18 jul. 1963, p. 2) e “Sexualidade, morfinomania, sexo invertido, prostituição, perversidade, lesbianismo” (*Última Hora*, 18 jul. 1963, p. 2). Ora, diante de tamanha incoerência, a aposta de Cassandra Rios para a verdadeira motivação da censura sofrida por sua obra parece bastante plausível, o que ela coloca de novo em sua escrita é a discussão aberta da

<sup>160</sup> As delegacias de costumes são órgãos que tiveram, historicamente, a competência de atuar nas chamadas contravenções penais, ocupando-se de investigar e reprimir práticas como a prostituição, a pornografia, o jogo, a vadiagem e, até mesmo, práticas religiosas desviantes das religiões oficiais, como a umbanda e o candomblé. Enfim, um órgão compromissado com o combate violento e com a repressão de tudo aquilo e de todos aqueles que incomodam na sociedade oficial. Por incrível que pareça ainda existem, espalhadas pelo país, algumas dezenas de delegacias desse gênero.

homossexualidade, em especial da feminina – não como uma aberração exibida em um show de horrores – mas ousando mesmo propor sua aceitação e normalidade, como expliquei anteriormente. Apesar das explicações dadas publicamente através da imprensa, a acusação prossegue e, alguns dias depois é a vez do *Diário Carioca* noticiar o envolvimento da autora com a polícia por conta do desaparecimento de uma jovem, identificada como E.M.S. Parece que, a cada nova notícia, alguns pequenos detalhes sórdidos eram acrescentados à narrativa, provavelmente fantasiosa:

A mãe da jovem, ao prestar depoimento na polícia afirmou que Cassandra Rios pretende prostituir sua filha com a promessa de fazê-la escritora também. Assistida por um advogado, Cassandra Rios esteve na Delegacia de Costumes e Diversões, negando o fato. Foi aberto inquérito. (*Diário Carioca*, 07 ago. 1963, p. 6)

Após essa data, provavelmente a investigação foi terminada, visto que não encontrei qualquer outra referência ao caso na imprensa. O nome de Cassandra Rios volta a aparecer na imprensa, ligado a uma repressão ainda mais ostensiva aos seus livros, em maio de 1964, depois, portanto, da instalação do regime militar, razão pela qual finalizo aqui minha consulta aos periódicos, visto que após esse período a censura de tornou institucionalizada, sobretudo com a promulgação do Ato Institucional Número Cinco, em 1968, que, entre outras medidas, recrudescer a censura à imprensa e às artes.

Não discuto aqui o valor literário da obra de Cassandra Rios, o que me interessa é, antes, questionar em que medida a perseguição sofrida pela autora pode auxiliar a compreender as possibilidades que estariam abertas para Lúcio Cardoso, Waldir Ayala e Harry Laus caso desejassem adotar uma linguagem mais explícita para tratar da homossexualidade. Se por um lado Cassandra Rios era mulher – o que sempre, ao longo da história, tornou a rejeição à homossexualidade especialmente mais rígida, mais dura – por outro, sua obra publicada é ficcional, não há, em momento algum, uma identificação entre autora, narradora e personagem, isto é, não há um pacto autobiográfico, o que deveria tornar sua exposição menor e menos arriscada, sua escrita comprometeria principalmente seu trabalho, não sua vida particular, a qual, todavia, sempre foi “cuidadosamente envolta em mistério” (TREVISAN, 2007, p. 264), mistério do qual a adoção de um pseudônimo é apenas um dos indícios. Contudo, mesmo assim, com a distância oferecida pela ficção e adotando uma postura de razoável proteção, o que ocorreu com Cassandra Rios foi que a vida de Odette foi resgatada quando sua conduta – o fato de ser ela lésbica como suas personagens – a aproximou do mito da autora Cassandra, a quem a imprensa não cansava de denegrir e questionar. E, assim, a autora se viu desqualificada publicamente por sua escrita, situação que, posteriormente, transbordou para sua vida pessoal.

No diário, gênero que os três autores de que trato elegeram, a relação entre vida e escrita torna-se simbiótica. Se hoje, com uma teoria e uma crítica literária especializadas nas escritas de si, ainda há quem tenha dificuldade em separar vida real e narrativa autobiográfica, imagino que nos anos de 1950 e 1960 essa separação fosse ainda mais rara. Escrever um diário numa sociedade como essa – a mesma em que uma figura como Cassandra Rios foi perseguida e censurada –, e sobretudo um diário que toque no tema da homossexualidade, é expor-se ao risco máximo, é fazer, para utilizar as palavras de Michel Leiris, no prefácio de seu livro autobiográfico *A idade viril*, intitulado *Da literatura como tauromaquia*, uma literatura em que o chifre do touro está presente:

(...) distingo, em literatura, uma espécie de gênero para mim maior (que compreenderia as obras em que o chifre está presente, de uma forma ou de outra: risco direto assumido pelo autor seja de uma confissão, seja de um escrito de conteúdo subversivo, modo como a condição humana é olhada de frente ou “agarrada pelos chifres”, concepção da vida que compromete seu defensor diante de outros homens, atitude diante das coisas como o humor ou a loucura, posição assumida de fazer-se o ressoador dos grandes temas do trágico humano) (...) (LEIRIS, 2003, p. 24-25)

O diário é dessas obras que colocam seu autor como um toureiro diante do perigo iminente, mas que ele bravamente enfrenta. E essa tensão aumenta se esse diário carrega em si as marcas do “amor que não ousa dizer seu nome”, o que torna seu conteúdo, além de confessional, subversivo, imoral. E, diante do perigo, é natural que os diaristas adotem procedimentos de autocensura, como mostrarei adiante.

Lúcio Cardoso, no prefácio de um de seus diários reconhece ter censurado seu texto, dizendo nele apenas o que devia, tudo que ultrapassava essa barreira foi prudentemente calado:

Aqui e ali, por erros circunstanciais, posso ter falseado o pé e dito mais do que pretendia – jamais do que devia. Pode parecer, nesta grande festa democrática que viu nascer o meu caderno, que prossegui dedilhando solitário a minha lira de entusiasmos atrasados. Por mim, acreditava estar inaugurando uma das coisas mais novas do mundo. (CARDOSO, 2012, p. 179-180, prefácio do *Diário I*)

Mesmo ultrapassando o que seria recomendado, o que o próprio diarista julga sensato dizer, ele afirma ter se mantido dentro de um certo limite de segurança, ter relegado ao silêncio aquilo que poderia representar um risco demasiado grande. Cardoso fala em “grande festa democrática que viu nascer o meu caderno”, pelo que imagino que esteja se referindo ao momento de considerável liberdade política e, especialmente, cultural compreendido entre o fim da década de 1940 e o princípio da década de 1960, que permitiu que autores como ele se dedicassem a

gêneros relativamente novos no Brasil, como o diário, enveredando por estratégias de escrita e representação de si sem um grande número de precedentes. Diante dessa época, o diarista sente como se estivesse produzindo algo fundador, inaugural, algo que lembra as palavras de Rousseau, no começo das *Confissões*, sobre sua “resolução de que jamais houve exemplo” (ROUSSEAU, 1965, p. 15). A última entrada desse mesmo conjunto de textos estabelece um diálogo com seu prefácio:

Termina aqui o primeiro volume do meu Diário. Repasso as páginas, que tanto tédio já me causam. Não tentei me ocultar, nem me fazer melhor do que realmente sou. Nem melhor, nem pior. Se de nem tudo falei, se sobre aquilo que provavelmente constituiria o interesse do público mais numeroso calei-me ou apenas sugeri o que devia ser a verdade, é que um arrolamento constante de fatos sempre me pareceu monótono e sem interesse para ninguém. A questão sexual, por exemplo, que alguns leitores provavelmente reclamariam, que adiantaria estampá-la, destituída de força, apenas para catalogar pequenas misérias sem calor e sem necessidade? Mas por outro lado, procurei, para com as minhas ideias e os meus sentimentos, ser tão exato quanto possível. (CARDOSO, 2012, p. 358, 17 mar. 1951)

O diarista reafirma seu compromisso com a verdade, com um pacto de sinceridade, dizendo não ter se ocultado em sua escrita, não tê-la modulado de modo a se mostrar diferente – nem para melhor, nem para pior – daquilo que supõe ser a realidade. Ao mesmo tempo, assume ter silenciado, ou apenas deixado entrever, aquilo que imagina que seria de interesse da maior parte dos leitores. Cardoso assume que, ainda que seja isso o que supõe que as pessoas quisessem ler, censurou em seu diário a “questão sexual”. É, mais uma vez, a reafirmação de que sua escrita diarística se diferencia de outros diários por desprezar os fatos – as “pequenas misérias sem calor e sem necessidade” –, e valorizar ideias e sentimentos – aos quais o diarista reclama ser “tão exato quanto possível”. Isso mostra, a meu ver, que a autocensura não é compreendida, por Cardoso, como um ataque contra o texto. Ela é pensada como um exercício de proteção da própria imagem, pois permite não exhibir as misérias do ser humano, e também como um exercício estético, pois permite que a escrita diarística alcance aquilo que seu autor considera como sendo um modo elevado de se expressar. Na mesma entrada, Cardoso prossegue, falando de ousadia e medo:

No entanto, este livro é um puro fruto do medo. Não ousei tudo o que imaginei, não imaginei tanto quanto o poderia ser. (Sempre tive medo. Tudo o que fiz, tudo o que faço, este livro mesmo, é em reação ao medo que tenho. E do medo de chegar a um Universo branco e sem terrores, leva-me ao medo supremo, que é o de afrontar todos os medos, e saber que existo, ainda que isto me faça tremer, e de corpo e de alma...) (CARDOSO, 2012, p. 359, 17 mar. 1951)

O diário é produto do medo, que parece ter sido, ele também, responsável pelo direcionamento do que foi mostrado e do que foi ocultado em sua escrita. Aparentemente, o diarista cogitou expor-se mais, porém se viu guiado pelo medo, tomou consciência sobre o que poderia acontecer caso não calasse algumas das coisas que pretendia dizer. Num trecho longo, de setembro de 1952, mas bastante significativo, Cardoso relata um diálogo que teve com seu irmão, a partir do qual tece inúmeras considerações sobre aquilo que está acostumado a calar na vida e, conseqüentemente, na escrita:

Conversando hoje com meu irmão, que me contava por alto alguns casos de desquite que lhe vem às mãos como advogado, e como indagasse ele minha opinião, e eu a manifestasse, disse-me ele que eu era um “niilista”. Pensei em tudo o que eu calo, e que no entanto alimenta o fundo das minhas ideias. Que nome não daria ele a esse total desgosto por quase tudo o que sinto e que vejo, por quase tudo o que me ensinaram como justo e como certo? Certo, como ele diz, a liberdade que eu pretendo só conduz à destruição – mas não é à liberdade que eu pretendo, pelo menos no sentido que ele encara e que tudo, minhas inclinações e meus defeitos, levam a crer que seja a minha intenção – mas no restabelecimento de uma justiça, que talvez já não seja mais humana, e que à força de apelar para as forças principais do homem, transformam-no, quem sabe, num ser solitário, carrasco de si mesmo e dos outros. Porque, a bem dizer, conservar de certo modo, não constrói coisa alguma, apenas faz durar, com aparência de saúde, um velho corpo carcomido, e já empestado por todos os miasmas da morte. (CARDOSO, 2012, p. 401, 27 set. 1952)

“Tudo o que eu calo e que no entanto alimenta o fundo das minhas ideias”, eis uma frase difícil de conciliar com o pacto de sinceridade que Lúcio Cardoso havia firmado anteriormente, a não ser que esse silêncio se aplique somente à vida, à convivência em família especialmente, mas encontre na escrita um meio de expressão, ainda que sujeita a um processo de censura posterior. O diálogo de Cardoso com o irmão ajuda a reiterar a dinâmica de seu diário, fala-se de seu modo de vida que incomodaria os outros, inclusive a família, algo que poderia ser a homossexualidade, mas não se deixa isso dito claramente, apenas sugerido, através de vocábulos e expressões como “inclinações” e “a liberdade que pretendo”. Ainda que por um breve instante, Lúcio Cardoso pode ser assimilado ao seu personagem Timóteo, da *Crônica da casa assassinada*, um homossexual que se travestia e que passou quase toda a vida trancado em seu quarto no casarão da família Meneses por ser incômodo, por desafiar todos os padrões sociais existentes. Demétrio, o irmão de Timóteo, era extremamente moralista e, em suas tentativas de manter a aparência de respeitabilidade da família, estava em constante conflito com a figura que tentava esconder por conta de “suas tendências”. E, nesse caso, o diálogo de

Lúcio Cardoso com o irmão, o confronto de suas visões tão díspares sobre a vida e sobre o mundo são extremamente significativos. Todavia, no fim, ainda será o olhar do outro o responsável por ditar o que deve permanecer e o que deve partir na versão final do diário:

Tudo se pode dizer, ah, como tudo se pode dizer. As palavras foram feitas para serem ditas e pronunciadas e para traduzir o que o pensamento incessantemente gera. Só um gênero de coisas é que não pode ser dito: o que atenta contra a nossa própria pessoa. É pelos outros que somos sagrados. (CARDOSO, 2012, p. 442, 05 dez. 1957)

Para Cardoso, virtualmente, não há o que não possa se dizer através da escrita de seu diário, com uma pequena, mas substancial, exceção: “o que atenta contra a nossa própria pessoa”, pelo que entendo todas aquelas informações que possam comprometer sua imagem social, isso porque, pelo que o diarista diz, é o olhar do outro o responsável por “sagrar” o sujeito, por definir qual o seu espaço no mundo, algo que se torna ainda mais relevante para um escritor de vida pública.

No primeiro volume de seus diários, Walmir Ayala escreve sobre um texto que está criando, mas cuja censura já está prevista mesmo antes de seu término:

Escrevo uma novela autobiográfica sabendo-a, antecipadamente, impublicável. Naturalmente por razões em que não incluo covardia ou mistificação da minha realidade. Por outro lado tenho medo da tal autocomplacência contra a qual Paulo Hecker Filho sempre me adverte, pois os fatos que relato são indiretamente defendidos. (AYALA, 1962, p. 67, 24 jul. 1958)

Ayala crê que seu texto não seja publicável, mas não porque ele seja autobiográfico, ou porque molde sua realidade de modo a engrandecer sua imagem, e sim porque os fatos que relata “são indiretamente defendidos”. Tendo em conta que o texto fala sobre sua vida, que cria no autor a suspeita de estar sendo autocomplacente, ou seja, tolerante com as próprias faltas, que defende algo que o torna impublicável, pode-se cogitar que, muito provavelmente, trata-se de algo que envolve sua homossexualidade, tema que Ayala também procura “defender” em seu diário, empregando termos do mesmo campo semântico. Ainda que a referência aqui seja à censura de um outro texto que não o diário, o raciocínio ainda se aplica e a prática continua a interessar, especialmente porque, nem para falar sobre aquilo que se censura, há a possibilidade de colocar às claras o que se diz, o diarista como que censura a própria censura. Existe nele uma ideia bastante bem definida do tipo de informação ou vivência que entra e do que não entra no diário, do que se escreve e do que se censura. Ayala anota, por exemplo, o seguinte: “Hoje tenho um encontro à meia-noite. Não será um encontro carnal — se fosse eu não registraria aqui, não interessam além da dualidade combativa que armam. Mas o encontro é com uma pessoa

fundamental — sob um certo sentido a mais fundamental agora.” (AYALA, 1963, p. 88, 29 jan. 1960). Esse trecho, muito significativo, pode ser relacionado àquele de Lúcio Cardoso que acabo de citar, em que o autor diz que a questão sexual não deve estar presente na escrita de seu diário. De modo muito parecido, Walmir Ayala pensa que em seu diário cabem apenas as ideias elevadas, a formação de uma identidade que não se componha apenas das “pequenas misérias” humanas. Ao resto, ao que não possui tanta importância, ele denomina “dualidade combativa”, o lado carnal e efêmero da relação com o outro. A anotação entra para o diário porque o evento desencadeia algo importante num plano sentimental, uma experiência do tipo que Ayala deseja, que julga – é o termo que ele próprio emprega – fundamental. Numa outra passagem, que já citei anteriormente, mas que, rica em significações, vale sempre ser relida sob novos aspectos, o diarista está às voltas com o editor do primeiro volume de sua produção diarística. Preocupado com as consequências da publicação, com a reação do público e da crítica ao caráter subversivo que sua escrita representa em relação aos costumes da sociedade que a veria em livro, o editor adverte-o, aconselhando cautela, ou, mais propriamente, censura. Ayala reage, escrevendo: “Se soubesse o editor que o que me inquieta é a dúvida de que não disse o quanto devia...” (AYALA, 1976, p. 120, 13 nov. 1961). Mais uma vez me vem a comparação com a postura de Lúcio Cardoso, que afirma, como citei há pouco, não ter dito mais do que devia, apenas mais do que pretendia. Walmir Ayala, por sua vez, declara que o que causa insegurança é dizer menos do que devia, insistindo no caráter provocador e subversivo de seu diário. Ainda que tenha se censurado, moldado o diário para dizer apenas o que devia, se arrepende da autocensura. O perigo, o chifre do touro, é que motiva a escrita, não fugir a ele, mas enfrentá-lo, o que parece acabar por convencer o editor: “Logo o editor concordou que o meu Diário tem um caráter, e que isto deve ser defendido a todo custo, mesmo com o perigo (este perigo e o que mais me fascina).” (AYALA, 1976, p. 120, 13 nov. 1961).

O diário de Harry Laus, graças à existência da edição crítico-genética organizada por Taíza Mara Rauen Moraes, que inclui, além das versões que o próprio Laus havia preparado para publicação, o cotejo com seus manuscritos, serve bastante bem a um estudo das autocensuras a que a escrita diarística está sujeita. Numa entrada de novembro de 1951, por exemplo, Laus decide excluir um longo trecho íntimo, que reproduzo a seguir, a partir da transcrição da organizadora do volume:

Ter de partir... Sem se saber para onde. Ou, se sabe, até quando? – é a pergunta. Depois, para outro lugar, e outros. E tantas cousas, tantas explicações, que muitas vezes gostaríamos de negar a nós próprios, temos de dá-las aos outros. E a razão de tudo? Está em nós, está nos outros, mas na verdade, não se encontra em parte alguma. Pois, se

pensamos por eles a razão está com eles. Mas se pensamos por nós ela está conosco. No entanto, procuremos distribuí-la equitativamente, e e-la que se vai para o infinito. Bom seria se pudéssemos dizer, simplesmente: “Je suis comme je suis./Je suis faite comme ça/Que voulez-vous de plus./Que voulez-vous de moi.” (LAUS, 2005, p. 147, 20 nov. 1951)

O texto é, como de hábito, um tanto cifrado, não há como saber exatamente sobre o que o diarista se queixa. Pelo que é possível inferir, Laus trata do incômodo, a que se refere em outras partes do diário, que encontra nas constantes mudanças a que a carreira militar obriga. A partida é tida como algo mais presente e garantido que até mesmo saber um destino ou uma data. A seguir, faz referência às explicações que teria que dar constantemente aos outros, mas que nem para si próprio teria condições ou disposição de fornecer. Creio que seja possível associar esse pedido de explicações constante com aquilo sobre o que Laus se queixa em outras entradas do diário, as constantes especulações que se faz em torno de sua vida quando muda para uma cidade nova, por não ser ele casado e, ao mesmo tempo, não se mostrar disposto a buscar uma namorada, transformá-la em noiva e decidir por se fixar na cidade em que se encontra. Na porção de seu diário escrita em Corumbá ele anota: “E, aos poucos, a cidade pequena nos envolve. Festas, cinema comum, restaurante único, presença contínua, bom dia, boa tarde, aquele é o capitão, dizem que é escritor. Solteiro, bom partido. Como se ele ignorasse o estado civil e, num estalo ficasse noivo em seguida (...)” (LAUS, 2005, p. 431, s.d.). A vida em cidades pequenas tornava seu cotidiano mais opressivo, vigiado, difícil de gerir ao seu modo. Laus continua: “Você acaba casando por aqui. Não volta mais para o Rio. Mal-estar. O mesmo em Natal, Caxias do Sul, Porto Alegre, Juiz de Fora, Só o Rio admite o homem só.” (LAUS, 2005, p. 431, s.d.). No trecho excluído, o diarista propõe que a solução para tal dilema seria poder dizer: “Je suis comme je suis./Je suis faite comme ça/Que voulez-vous de plus./Que voulez-vous de moi.” [Sou como sou/Sou feito assim/O que quer mais?!/O que você quer de mim]. Os versos que Harry Laus cita, pertencentes a um poema intitulado *Je suis comme je suis*, de Jacques Prévert, são bastante significativos. O texto de Prévert, basicamente, é uma afirmação da liberdade de dispor de seu corpo como se deseja e, assim, creio que auxilie a compreender melhor o subtexto do trecho que o diarista exclui. Se Laus decide censurar essa entrada, provavelmente é por julgá-la demasiado reveladora, desnecessariamente íntima, ação que estaria de acordo com sua estratégia de publicação, que ele registra nos seguintes termos:

Estive relendo ontem e hoje grande parte de meu diário. Voltou-me o desejo de publicá-lo, com o título “Diário quase íntimo”, uma vez que os assuntos devem ser selecionados. A vida integral de um escritor só

passa a interessar, quando isto acontece, depois de sua morte, ou quando já firmou um valor ponderável. (LAUS, 2005, p. 203-204, 08 fev. 1953)

Na concepção de Laus, convém, para que um diário seja publicado, que haja uma seleção prévia do que poderia ser lido e do que deveria ser excluído. Essa seleção parece compreender como digno de interesse aquilo que seja universal, no diário de um escritor interessaria, portanto, apenas a literatura, suas discussões intelectuais, relações literárias, etc. Sua vida privada só passaria a ter valor a partir de sua morte ou, exceção à regra, caso sua consagração, sua transformação em mito, se desse ainda em vida. Uma queixa tão íntima como a que Laus colocou em seu diário não seria jamais, de acordo com suas ideias, considerada digna de figurar nas páginas de um livro. Um outro ponto contribui a ilustrar essa concepção, a supressão de um trecho sobre a homossexualidade que Harry Laus opera na passagem do manuscrito para o datiloscrito e desse para um datiloscrito posterior, processo documentado no volume organizado por Taíza Mara Rauen Moraes. Estando lotado, à época, em Juiz de Fora, Laus narra a ida ao Rio de Janeiro para assistir a uma peça teatral, *Jezabel*, de Anouilh. No manuscrito conhecido como “Caderno marrom, volume II”, Laus acrescenta ao comentário que fez à peça:

O tema do drama por uma simples transposição, pode bem ser visto e equiparado a esse “amor que não se atreve a dizer seu nome”. O mesmo sacrifício completo da dignidade, do respeito, da honra, das mais sagradas afeições pela mais completa e eterna insatisfação: “O amor do amor”; esse amor não de sentimentos, mas dos sentidos, esse amor em que nunca se pode esperar reciprocidade. (Na vida, nada é recíproco, diz a mãe; poucas cousas são recíprocas, diz mais tarde, para concluir que em sua prostituição “não poderia encontrar reciprocidade de sentimentos”). (LAUS, 2005, p. 178, 19 ago. 1952)

O diarista relaciona o tema da peça, um amor impossível por conta de uma diferença de classe social entre os amantes, às torturas do “amor que não se atreve a dizer seu nome”, que seria, nas palavras de Laus, um amor que sacrificaria a dignidade, o respeito, a honra, os sentimentos mais puros, tudo em troca de uma completa e eterna insatisfação. Uma visão bastante triste, pungente, da homossexualidade, e que desaparece completamente quando Laus datilografa seu diário com a finalidade de transformá-lo no livro que intitularia *Diário quase íntimo*. Eis como nesse primeiro datiloscrito foi refeita a passagem:

O tema do drama é “O amor do amor”, que exige o sacrifício completo da dignidade, da honra, das mais sagradas afeições pela mais completa e eterna insatisfação; esse amor não de sentimentos, mas de sentidos, esse amor em que nunca se pode esperar reciprocidade. (Na vida, nada é recíproco, diz a mãe; poucas cousas são recíprocas, diz mais tarde, para concluir que em sua prostituição “não poderia encontrar reciprocidade de sentimentos”). (LAUS, 2005, p. 178, 19 ago. 1952)

Totalmente esterilizada de qualquer referência ao amor homossexual, a passagem torna-se apenas um comentário da peça, que em nada implica Harry Laus. O *Diário quase íntimo* acaba por, na verdade, remover qualquer traço de intimidade, ou, para ser mais preciso, por remover qualquer informação que, ainda que não represente a vida íntima de Laus, represente uma posição considerada subversiva dos padrões de comportamento da sociedade em que vive, para a qual a própria existência do amor homossexual, mesmo que descrito de modo negativo, seria algo digno apenas de silêncio e menosprezo. Num datiloscrito posterior, preparação para um livro que ganharia o título de *Impressões de vida e leituras*, que, de acordo com Taíza Mara Rauen Moraes, “(...) constitui-se numa síntese crítica do *Diário quase íntimo* e prioriza as impressões de leitura e de vida, em detrimento dos dados íntimos.” (LAUS, 2005, p. 14), o comentário desaparece completamente (Cf. LAUS, 2005, p. 317, 19 ago. 1952), numa mostra clara do modo como, para o diarista, existiam diversas gradações para o que é considerado íntimo e, especialmente, para as possibilidades de edição de um texto destinado à publicação, verificável até mesmo nos títulos que escolheu para suas obras.

Concluindo, através desse capítulo tentei mostrar como a escrita diarística se relaciona com as noções – que tentei definir – de íntimo, privado e público, especialmente quando está em jogo a enunciação da homossexualidade. Mostrei inicialmente que, apesar da ideia muito disseminada de que o diário é um gênero tipicamente íntimo, isso foi, na verdade, resultado de um processo histórico de valorização da vida privada e do surgimento de uma cultura da intimidade que tornaram um gênero a princípio social e partilhado em um texto de expressão e cuidado do eu. Verifiquei que o diário se constitui como um gênero em constante mudança, o que ocasiona, algumas vezes, a convivência de ideias dissonantes sobre a prática numa mesma época. Tratei, por exemplo, sobre a questão dos limites entre público e privado nos diários de Cardoso, Ayala e Laus, que vão, cada um a seu modo, expressar repulsa ou desejo por representar suas vidas privadas, cruzando, ou não, os limites que separam a vida íntima da literatura. A forma dos três autores lidarem com a sensação de violar os limites do que exibem sobre a própria vida é adotar uma linguagem oblíqua para tratar de temas mais delicados, de modo que o leitor tem a impressão de que há mais coisas ausentes que presentes no texto, como se a cada vez que os diaristas estivessem em vias de confessar algo realmente íntimo, escolhessem se calar, voltar atrás, ocultar algo pelo bem de seu próprio bem-estar. Tentei mostrar, nesse sentido, que o não-dizer e a autocensura constituem-se como estratégias de preservação do sujeito num contexto que repudia veementemente a orientação sexual dos três diaristas, especialmente quando ela é afirmada publicamente e quando se ousa incluí-la no

espectro da normalidade. O estudo das tensões entre público e privado, bem como da censura e da autocensura na escrita diarística abre caminho para uma reflexão sobre a publicação do diário, pois ela potencializa seus efeitos. Assim, no capítulo seguinte, me dedico a estudar o contexto de enunciação do diário, que torna-se fundamental para sua leitura, e ainda a reflexão sobre as tentativas fracassadas de publicação, sobre o tempo entre registro e publicação, sobre a publicação de versões censuradas e sobre o modo em que a publicação – ou a não publicação – afetou esses diários.



## 6 – Publicar um diário

No capítulo anterior, tratei de alguns temas que, de certo modo, antecipam a discussão que pretendo realizar no presente capítulo. A perspectiva de publicação, ao que tudo indica, potencializa o risco da escrita diarística, fazendo com que a presença do chifre do touro, para recuperar a expressão de Michel Leiris, seja pressentida como mais forte, mais próxima. Isso, certamente, porque publicar o diário em livro representa a transposição definitiva do limite entre privado e público, ação que, como mostrei anteriormente, representa um ponto de tensão para o diarista, traduzindo-se, por vezes, no emprego de uma linguagem oblíqua e em práticas de autocensura. Aos riscos de exposição habituais, a publicação de textos que toquem de algum modo na homossexualidade numa sociedade extremamente avessa a tudo aquilo que represente um desvio dos padrões comportamentais tradicionais revela-se um desafio ainda maior, o que acredito que tenha sido bem ilustrado através da exposição que fiz da forma como a imprensa brasileira tratou a escritora Cassandra Rios.

O diário vai se constituir num gênero resistente à publicação, ou, até mesmo, impossível de se publicar. O que se publica não seria o diário de verdade, pois, como diz Lejeune, o diário é um objeto único e o que se edita seria uma mera sombra da verdadeira coisa, o que discutirei mais adiante. Todavia, antes de prosseguir, devo esclarecer que, no caso dos autores que estudo, fiz a escolha consciente de trabalhar com diários publicados. Acredito que para a questão que me interessa em relação a esses diaristas, homossexuais vivendo numa sociedade homofóbica, é de fundamental importância a forma como esses autores se apresentam publicamente através de seus escritos. Essa é a razão pela qual, para esse trabalho, me recusei a buscar o detentor do espólio de Walmir Ayala para consultar os diários originais, que o autor manteve até os anos de 1990 (Cf. CONDE, 2010, p. 1), a Fundação Casa de Rui Barbosa, detentora dos manuscritos de Lúcio Cardoso, ou ainda que evitei consultar os manuscritos de Harry Laus, disponíveis em meio eletrônico, fazendo-o somente quando absolutamente imprescindível. Assim, mais do que o objeto diário, interessa-me a performance dessa escrita, interessa-me acompanhar de perto como esses diaristas prepararam a própria imagem para ofertá-la ao público, especialmente no que diz respeito à abordagem da própria (homos)sexualidade.

Desse modo, a grande pergunta que desejo responder nesse capítulo é: o que a publicação representa para esses diários, o que ela traz para a composição desses textos?

## 6.1 – Um gênero que resiste à publicação, mas que se publica

“O diário é melhor quando é um diário.”<sup>161</sup>, diz Philippe Lejeune (1998b, p. 58, tradução minha), em *Au pays du journal* [No país do diário]. O autor se explica: “O diário é um vestígio. É essa folha de papel que foi escrita naquele dia, e nenhuma outra. Do mesmo modo que uma transcrição deixa se evaporar a voz, a impressão perde uma boa parte do que exprime um caderno manuscrito.”<sup>162</sup> (LEJEUNE, 1998b, p. 58, tradução minha). Assim, o autor sustenta a ideia de que a escrita diarística verdadeira, a que representa a realidade da prática, seria antes a do diário manuscrito (ou mesmo que mantido em outro suporte, do diário que se poderia dizer original) e não a de sua versão em livro. Consciente da polêmica que tais afirmações poderiam suscitar, Lejeune vai insistir que sua posição não seria um mero fetichismo, propondo mesmo uma comparação: o autor diz que, caso fossem perdidos os manuscritos de *Madame Bovary*, isso seria lamentável, mas não chegaria a representar a perda de algo essencial, pois, nesse caso, a obra final e substancial seria o texto publicado. Por outro lado, se se perdessem os cadernos em que Marie Bashkirtseff manteve seu diário, isso sim seria catastrófico, uma vez que as transcrições que se fez e editou desde sua morte são meros arremedos do diário original; a obra da autora, nesse caso, é o manuscrito (LEJEUNE, 1998b, p. 58). Lejeune prossegue: “Um diário é um pouco o que os artistas chamam de “livro único”. É como uma pintura, ou uma relíquia. Único, sagrado, e isso não se substitui.”<sup>163</sup> (LEJEUNE, 1998b, p. 58, tradução minha). Haveria, assim, uma questão de incompatibilidade entre o diário e a forma livro e editar um diário seria um pouco como tentar encaixar algo muito maior dentro de um pequeno recipiente. Em outro de seus textos, *“Un journal à soi”: de l’expo au livre* [“Um diário todo seu”: da exposição ao livro], Lejeune continua a descrever os problemas do diário impresso: “Calibrado, censurado, glosado: não apenas o texto foi privado de seu sabor gráfico, mais foi alterado enquanto texto. Raras são as edições realmente fiéis ao texto original. Essas alterações inevitáveis são, em geral, feitas não pelo diarista, mas por um editor.”<sup>164</sup> (LEJEUNE, 2005, p. 95, tradução minha). Assim, a figura do editor agiria, ao tentar tornar o diário mais adequável à publicação, concomitantemente no sentido de tornar o texto diarístico “infiel” à sua verdade, ao objeto de

<sup>161</sup> No original: “Le journal, c’est meilleur quand c’est un journal.”

<sup>162</sup> No original: “Le journal est une trace. C’est cette feuille de papier qui a été écrite ce jour-là, et nulle autre. De même qu’une transcription laisse s’évaporer la voix, l’impression perd une bonne part de ce qu’exprime un cahier manuscrit.”

<sup>163</sup> No original: “Un journal intime, c’est un peu ce que les artistes appellent un “livre unique”. C’est comme une peinture, ou une relique. Unique, sacré, et ça ne se remplace pas.”

<sup>164</sup> No original: “Calibré, censuré, glosé: non seulement le texte a été privé de sa saveur graphique, mais il est altéré en tant que texte. Rares sont les éditions réellement fidèles au texte original. Ces altérations inévitables sont en général le fait non du diariste, mais d’un éditeur.”

origem. A independência do diário em relação a qualquer tipo de publicação é de tal modo absoluta que Lejeune chega a afirmar, ainda comparando ficção e escritas de si:

Os manuscritos de romances ou de poemas são antetextos de obras já disponíveis impressas; ou então, em 95% dos casos, há uma razão para que eles tenham continuado inéditos. Sua vocação era serem publicados: eles são, portanto, fracassos. Um diário manuscrito não é um “inédito”, nem um livro abortado, mas simplesmente um diário. Um verdadeiro diário.<sup>165</sup> (LEJEUNE, 1998b, p. 60, tradução minha)

Dessa maneira, o diário, quer seja publicado ou não, é pleno em sua razão de existir, a escrita enquanto prática se sobrepõe à escrita enquanto produção de texto literário. Ao mesmo tempo, Lejeune reconhece o exagero de sua postura<sup>166</sup>, considerando que, obviamente, seria impossível que os diários atingissem um público se cada leitor fosse obrigado a recorrer ao manuscrito como único meio de acesso ao texto (LEJEUNE, 1998b, p. 59). Consequentemente, o conhecimento que se tem do diário é, em geral, “livresco”, situação que pode, de acordo com Lejeune, ser transposta através da experiência pessoal com o próprio diário, ou ainda através de entrevistas, pesquisas e pedidos de testemunhos junto a outros diaristas. E, após ter interrogado o produtor, lançar-se à leitura de sua produção (LEJEUNE, 2007, p. 11). Sobre a publicação, Lejeune pondera ainda sobre o modo como o conjunto de textos publicados pode não representar uma visão ampla e inclusiva da integralidade da escrita diarística:

Por muito tempo, o único diário verdadeiro que conheci foi o meu. Eu não tinha contato com os outros senão através do impresso. E o que se imprime? Sobretudo diários de escritores, de homens célebres, ou testemunhos sobre acontecimentos históricos. Como saber se há uma relação entre a parte que se vê do *iceberg* e as centenas de milhares de diários mantidos na França há dois séculos? E ainda, esses raros diários publicados, onde estão seus manuscritos? Seus editores o indicam raramente. Mais estranho ainda: na França, os estudos clássicos sobre o diário enquanto gênero não comportam nem fac-símile, nem indicação de textos manuscritos. Perguntamo-nos se seus autores já viram um

---

<sup>165</sup> No original: “Les manuscrits de romans ou de poèmes sont des avant-textes d’oeuvres déjà disponibles en imprimé; sinon, dans 95% des cas, il y a une raison pour qu’ils soient restés inédits. Leur vocation était d’être publiés: ce sont donc des échecs. Un journal manuscrit n’est pas un “inédit”, ni un livre avorté: mais simplement un journal. Un vrai journal.”.

<sup>166</sup> Além disso, é necessário considerar que, se a crítica que Lejeune faz da transposição do diário em livro parece demasiado acirrada, ela tem um contexto que, de certo modo, a relativiza. Lejeune está, no mais das vezes, defendendo uma posição mais democrática na abordagem dos diários, desviando a atenção dos textos canônicos, de figuras já conhecidas e reconhecidas, e buscando legitimar como objeto de estudo o diário da pessoa comum, postura que está de acordo com sua própria trajetória dentro dos estudos das escritas de si. Considere-se também que o autor está trabalhando no sentido de valorizar o papel e a ação da APA (Associação pela autobiografia), associação por ele fundada, que recebe, preserva e promove leituras de manuscritos autobiográficos de toda natureza e de todos os tipos de procedência.

diário. Se eles sabem do que falam.<sup>167</sup> (LEJEUNE, 1998b, p. 60, tradução minha)

Nesse ponto, creio que, mais que comentar o texto do autor, eu devesse assegurar ao leitor que, em primeiro lugar, tenho sido diarista contumaz desde os oito anos de idade, além disso que tenho algum conhecimento e leitura de diários manuscritos (posso mesmo um manuscrito inédito de uma jovem dos anos de 1940 sobre o qual pretendo um dia escrever). E, principalmente, reiterar que a decisão de desconsiderar, ao menos nesse momento, os manuscritos dos diários que estudo está fundamentada no interesse de pensar a performance desses diaristas diante da publicação, o modo como sua escrita se apresenta diante de uma sociedade com a qual está em discordância quanto aos valores de que se ocupa. Todavia, ao menos para os diários de Harry Laus e Lúcio Cardoso, as edições, bastante recentes, são marcadamente criteriosas e guiadas pelos princípios da edição genética. No mais, o principal motivo de eu trazer textos como esses, que a princípio arriscariam invalidar o tipo de leitura que proponho para os diários de Cardoso, Ayala e Laus, é que eles serão fundamentais para estabelecer as tensões que surgem na escrita do diário diante da perspectiva de publicação, tensões essas que são rastreáveis, como terei oportunidade de mostrar mais adiante, mesmo na versão publicada dos diários.

O diarista não é, ao contrário do que se possa supor, alheio nem às dificuldades referentes à publicação de diários, nem ao processo que se opera na escrita no sentido de que ela se adequa da melhor maneira possível ao destino público desses textos. Longe de se lançarem inocentemente a essa prática, os diaristas sabem a cada dia o valor crescente que se atribui a esse gênero de escrito, sobretudo quando o diarista é um escritor publicado. Assim, de certo modo, a escrita do diário para os três autores que estudo representa uma caderneta de poupança a ser acumulada rumo a um futuro em que ela poderá tomar parte como um dos fatores de reconhecimento e legitimação da importância como escritor de seu possuidor. Leitores de um Gide que acabava de ser imortalizado pela atribuição de um prêmio Nobel e, mesmo antes disso, aceito entre os grandes nomes da literatura francesa com a publicação justamente de sua obra diarística na *Bibliothèque de la Pléiade*, os três diaristas sabem perfeitamente que o investimento que fazem não é de grande risco e que um movimento de interesse pelas escritas

---

<sup>167</sup> No original: “Longtemps, le seul vrai journal que j’aie connu fut le mien. Je n’accédais aux autres que par l’imprimé. Qu’imprime-t-on? Surtout des journaux d’écrivains, d’hommes célèbres, ou de témoignages sur des événements historiques. Comment savoir s’il y a un rapport entre la partie émergée de l’iceberg et les centaines de milliers de journaux tenus en France depuis deux siècles? Et même, ces rares journaux publiés, où sont leurs manuscrits? Leurs éditeurs l’indiquent rarement. Plus bizarre encore: en France, les études classiques sur le journal en tant que genre ne comportent ni fac-similé, ni indication de sources manuscrites. On se demande si leurs auteurs ont jamais vu un journal. S’ils savent de quoi ils parlent.”.

de si começava a se instalar no Brasil. Lejeune atribui a essa consciência um valor negativo, mesmo que não chegue a generalizar: “Existe coisa pior: já há um século (ou seja, desde que se publica diários), certos escritores, quando mantêm um diário, interiorizam essas limitações, e têm tendência a produzir diretamente um tipo de *ersatz*<sup>168</sup>, para serem mais facilmente publicáveis.”<sup>169</sup> (LEJEUNE, 2005, p. 95, tradução minha). A partir do momento em que alguns diaristas – especialmente os escritores – passam a ter como pressuposta a publicação de seus diários no futuro, passariam a produzir não mais textos genuínos, como antes, mas meros simulacros, pensados milimetricamente para atender às necessidades de uma futura publicação. Se a afirmação de Lejeune faz lançar desconfiança sobre o tipo de diarista que, a cada ano, traz uma nova safra de seu diário na forma de um recém-publicado livrinho, por outro lado ela chama a atenção para o outro lado da questão, ou seja, há como encontrar um certo ar de autenticidade naqueles textos que se mostram resistentes à publicação, naqueles que colocam em questão o esforço necessário para transformarem-se em livro. Françoise Simonet-Tenant, em *L'édition du journal de Catherine Pozzi: un défi difficile* [A edição do diário de Catherine Pozzi: um desafio difícil] chama a atenção para alguns pontos dessa empreitada complexa que pode se tornar o processo de edição de um longo texto diarístico:

O diário de Catherine Pozzi apresenta as dificuldades comuns às edições de diários: para além dos problemas de deciframento de uma grafia inerentes à leitura de todo texto manuscrito (relativamente limitados, todavia, no caso de Pozzi), seu diário, como a maior parte dos diários, resiste à publicação por conta de duas características principais: o excesso (as repetições e a amplitude de um texto que podem acompanhar o conjunto da vida de seu *scriptor*) e o obscuro, devido ao alusivo e ao implícito que reinam em tais textos. Além disso, o diário de Pozzi, como muitos outros, é inicialmente uma prática de escrita que duplica a vida, fornecendo-lhe uma espécie de caixa de ressonância. Resulta dessa prática um texto depósito, um objeto composto, uma escrita sedimentária que se acomoda mal às normas do impresso.<sup>170</sup> (SIMONET-TENANT, 2012, p. 368, tradução minha)

<sup>168</sup> Um *ersatz*, ou simulacro, é um subequivalente, normalmente considerado de menor qualidade, ou ainda todo produto de substituição que preencha as mesmas funções que o original, mas que não seja muito eficaz.

<sup>169</sup> No original: “Il y a pire: depuis un siècle (c'est-à-dire depuis qu'on publie des journaux personnels), certains écrivains, quand ils tiennent un journal, intériorisent ces contraintes, et ont tendance à produire directement de l'*ersatz*, pour être plus facilement publiables.”

<sup>170</sup> No original: “Le journal pozzien présente les difficultés communes aux éditions de journaux: outre les problèmes de déchiffrement d'une graphie inhérents à la lecture de tout texte manuscrit (relativement limités néanmoins dans le cas de Catherine Pozzi), son journal, comme la plupart des journaux personnels, résiste à la publication à cause de deux caractéristiques majeures: le trop plein (les répétitions et l'ampleur d'un texte qui peuvent accompagner l'ensemble de la vie de son scripteur) et le trop obscur, dû à l'allusif et à l'implicite qui régissent en maîtres sur de tels textes. En outre, le journal pozzien, comme beaucoup d'autres, est d'abord une pratique d'écriture qui redouble la vie, lui apportant une sorte de caisse de résonance. Résulte de cette pratique un texte fourre-tout, un objet composite, une écriture sédimentaire qui s'accommode mal des normes de l'imprimé.”

A extensão e a obscuridade seriam os dois grandes obstáculos para uma edição do texto de Pozzi. De um lado, a quantidade de texto de um diário não é pensada, normalmente, para atender aos limites do publicável e, sobretudo num diário que acompanha um longo trecho de uma vida, o conjunto de textos manuscritos pode ultrapassar em muito as possibilidades de uma edição. Disso tem-se que um dos indícios que se verifica num diário que pensa com antecedência sua publicação vai ser a preocupação do diarista em ater-se ao essencial, em não se perder em longas divagações ou, ainda, a sugestão a si mesmo de que aquele texto precisaria, caso editado, de sofrer consideráveis modificações. Por outro lado, o diário adota normalmente o procedimento de fazer referência a pessoas sem a preocupação de apresentá-las, ou ainda, cita fragmentos de fatos e narrativas sem o cuidado de retomá-los integralmente. Isso porque esses detalhes lógicos fazem parte de um conhecimento que é óbvio para o diarista, que em geral não pensa que haveria a necessidade de tornar tudo isso explícito para um leitor que ele ainda não visualiza com clareza. Disso resulta que, num diário em que seu autor concebe um público-leitor mais amplo que somente ele mesmo no futuro, é possível colher vestígios de uma escrita que busca se adequar a certos padrões de lógica na narrativa e através da qual o diarista demonstra uma certa preocupação em tornar explícitos detalhes que seriam completamente desnecessários para sua própria leitura. Esses seriam alguns dos traços mais gerais e mais perceptíveis da metamorfose que tem lugar na escrita diarística diante do desejo ou da perspectiva concreta de publicação, é através desse tipo de ajuste textual efetuado pela mão do autor que se pode assistir à transposição dos limites entre privado e público na escrita do diário. Catherine Viollet, num de seus textos, aborda a complexidade e extensão desse processo de metamorfose:

Tentar conciliar o discurso íntimo, o do “eu” privado, com os obstáculos que engendra o olhar dos outros e da sociedade, por ocasião de uma publicação, não é uma coisa fácil. As ações de censura que o estudo dos manuscritos permite constatar são normalmente ligadas ao projeto de publicação, à forma de controle extraliterário (obstáculos de ordem social, econômica, moral, religiosa, risco de atingir a vida privada de outro). Para além das supressões puras e simples, essas ações podem se manifestar por silêncios, brancos, interferências enunciativas, jogos polissêmicos autorizando diferentes níveis de leitura. (VIOLLET, 2014, p. 21)

A autora fala em conciliação entre o discurso íntimo da escrita diarística e a imagem pública que seria propagada através da edição do diário em livro, processo que seria consideravelmente laborioso para o diarista, que se veria inclinado a operar toda uma série de alterações no seu texto para escapar ao controle de instâncias exteriores a ele. Nesse primeiro momento, farei uma incursão mais geral nessa questão, no nível da conciliação entre público e privado, mais

adiante tratarei detidamente de alguns elementos do processo de metamorfose do diário em texto editado.

Publicar um diário no Brasil nunca foi algo simples, mesmo após o aumento do interesse pelas escritas de si e de sua valorização, algo que, como disse anteriormente, situo em meados dos anos de 1950, prevalece, em primeiro lugar, a atitude de atribuir importância editorial principalmente àqueles textos que vêm da pena de figuras já ilustres. Some-se a isso uma considerável, quase absoluta, resistência a todo tipo de texto que coloque em questão valores tradicionais; ao menos no domínio das grandes editoras parece haver uma postura resoluta de não dar voz àqueles que estão à margem da sociedade. A cultura oficial brasileira continua a ser branca, masculina e heterossexual. Quando se publica algo considerado polêmico, tal publicação vem acompanhada, via de regra, de estratégias tortuosas de censura e edição. Cite-se, a título de exemplo, o caso, a que já me referi na apresentação de meu texto, do diário de José Vieira Couto de Magalhães. Escrito entre 1880 e 1887, permaneceu inédito até 1998, sendo que, em 1974, sua família havia fornecido à *Coleção Revista de História* uma versão censurada para os diários dos anos de 1887 a 1890, em que todas as passagens ligadas à sua homossexualidade haviam sido cuidadosamente expurgadas para publicação.

O processo de publicação dos diários de Lúcio Cardoso, Waldir Ayala e Harry Laus não foge à regra e não foi menos complexo que o habitual. Contudo, cada um dos três diaristas representa três estágios ou estatutos consideravelmente distintos no que diz respeito à publicação de sua produção diarística.

Lúcio Cardoso, nesse quadro de publicações diarísticas, representa um meio-termo, chega a publicar uma parte de seus diários em vida, mas deixa uma parte considerável inédita, provavelmente por conta do acidente vascular cerebral que sofreu em 1962 e que o incapacitou para o trabalho. O autor mantinha seu diário com clara intenção de publicá-lo, nos melhores modelos daqueles diários de que era leitor, em suas próprias palavras, numa nota introdutória ao texto, datada de 1957:

Quando estas anotações foram primeiro tomadas, havia a intenção firme de uma publicação posterior integral e sem qualquer retoque na sua redação instantânea, quase sempre propositadamente bárbara. Mas o tempo passou desde então, e percebeu-se ser insustentável aquela pretensão: as anotações eram desnecessariamente volumosas, e muitas vezes – quer por deliberada selvageria, quer por inépcia – tão mal escritas que seria simplesmente estupidez publicá-las assim. Era preciso um corte que lhe reduzisse o volume pelo menos a uma quarta parte do total primitivo, e uma refusão também, ainda mesmo quando se adotava o propósito de não se alterar de qualquer maneira mais significativa o estilo e a capacidade intelectual originais. (CARDOSO, 2012, p. 39)

Cardoso ampara a publicação de seus diários com um discurso que afirma, entre outras coisas, a intenção de publicar sem qualquer alteração no texto inicial, parecendo ter um respeito pela sacralidade da escrita diarística. Todavia, a tentativa de preparo dos originais mostrou ao autor a dificuldade do processo. A longa extensão das anotações, que ele atribui a si próprio e não à natureza do diário, e o descuido com a linguagem são listados como os fatores que teriam tornado as alterações inevitáveis, ainda que o diarista afirme também o propósito de fidelidade ao que existe de genuíno em sua escrita. Em um ponto, logo no princípio do diário, Cardoso afirma a intenção de publicar, dessa vez dentro do próprio texto: “Se escrevo e publico é com desejo de glória. O que publico torna-se público e pode ser que alguém descubra algo.” (CARDOSO, 2012, p. 72, s.d.). O interessante a notar, nesse caso, é a consciência de que esse processo poderia resultar em uma exposição de sua vida privada, do descobrimento, por parte de um possível leitor, de algo que aparentemente se busca ocultar ou ao menos circunscrever num espaço mais íntimo, sentimento que convive com o anseio de glória, algo que passa invariavelmente pelo reconhecimento e pela aceitação desse mesmo leitor que representa perigo de revelação. Noutro momento, o diarista chega a escolher uma dedicatória para seus cadernos, uma vez que fossem editados: “Nova dedicatória (ou seja, antidedicatória) para os meus cadernos: Merda aos intelectuais.” (CARDOSO, 2012, p. 115, s.d.). Irreverente, a dedicatória obviamente não foi usada, mas serve, para além de evidenciar a intenção de dar a público o texto, para mostrar um pouco da atitude iconoclasta da escrita do autor, especialmente no que diz respeito à transgressão de padrões e valores tradicionais. Oito anos antes de qualquer edição da escrita diarística de Cardoso, o *Diário Carioca* trazia uma pequena nota dando conta de um projeto de publicação diferente do livro que parecia se anunciar até então: “João Condé está de posse do diário de Lúcio Cardoso, estudando a possibilidade de publicá-lo parceladamente em “Jornal de Letras”. Segundo o primeiro trata-se de uma obra “muito ousada”, o que justamente causa a indecisão.” (*Diário Carioca*, 23 nov. 1952, p. 03). A publicação seriada de um diário pelas páginas do *Jornal de Letras*, importante periódico cultural que foi editado entre 1949 e 1993, só não teria sido levada a cabo por conta do elevado grau de ousadia desse texto. É interessante considerar que, nessa que é a primeira menção pública aos diários de Cardoso e ao seu possível destino de texto a ser lido por terceiros, já exista uma alusão ao seu teor supostamente transgressor, e mais, ao empecilho que isso representaria para uma possível publicação. Em 04 de dezembro de 1957, o projeto de uma edição seriada parece já abandonado há muito, e Cardoso registra no diário a decisão de publicar uma parte de seus escritos: “Deliberação de publicar o primeiro volume deste *Diário*.” (CARDOSO, 2012, p. 442, 04 dez.

1957). Pelo que pude apurar, o autor tencionava publicar a obra dividida em cinco volumes (Cf. MEIRA, 1960, p. 06), talvez motivado pelo suporte em que mantivesse essa escrita, dividida em vários cadernos que iam se sucedendo. Os livros que Cardoso publicara até o momento da edição dos diários haviam saído ou pela José Olympio ou pela Civilização Brasileira, duas casas de prestígio naquele momento, e ser editado por uma delas significava, quase sempre, êxito na carreira de escritor, tanto por ser um reconhecimento do valor de uma obra, quanto por essa publicação se traduzir em divulgação, repercussão e alcance do público-leitor. Em fevereiro de 1958, o diarista dá novas notícias sobre o prosseguimento do projeto de publicação de um volume:

Procurei hoje o editor Ênio Silveira a fim de falar sobre a publicação do primeiro volume deste *Diário*. Não o conhecia ainda, ele me recebeu um tanto formal, e pediu o livro para exame. Disse-me que tem um grupo de leitores, o que me causou mal-estar – quem serão eles? Mas, afinal, é razoável que ele queira conhecer aquilo que vai editar, e eu prometi levar o original dentro de alguns dias. (CARDOSO, 2012, p. 448, 06 fev. 1958)

A editora procurada foi, logicamente, uma das que vinham editando sua obra ficcional, a Civilização Brasileira, então dirigida por Ênio Silveira. O diarista registra, não sem um certo estranhamento a recepção demasiado formal por parte do editor e a submissão da obra não apenas ao seu próprio crivo, mas ainda a uma espécie de conselho editorial. Apesar do mal-estar, Cardoso acaba por dar razão a Silveira, ou ao menos preocupa-se em registrar no diário que era perfeitamente natural que ele quisesse ter conhecimento do que publicaria. Todavia, o livro ainda demoraria quase dois anos a sair e não seria nem pela Civilização nem pela José Olympio que viria a público, mas pela menos importante Elos, um selo da Organização Simões. Isso ocorreu, aparentemente, porque o diário havia sido recusado pelas suas editoras habituais, versão corroborada por um artigo de Maurítônio Meira, intitulado “*Diários íntimos*” de *Lúcio Cardoso serão publicados finalmente: pela Simões*, de 31 de maio de 1960, que dá conta de mais um capítulo desse longo processo de edição começado anos antes. O livro, como se vê pelo título do texto, ainda não fora publicado, mas Meira dá notícia não apenas do primeiro volume como dos outros que se seguiriam:

Vão ser publicados, finalmente, os cinco volumes do *Diário íntimo* do romancista Lúcio Cardoso. A edição do primeiro volume está sendo feita febrilmente pela Simões que, para isso, suspendeu todo seu trabalho editorial. Simões planejou o lançamento da primeira edição para julho, anunciando que guardará a composição do livro para uma segunda edição “que será necessária imediatamente”, dado o grande interesse que o livro despertará. (MEIRA, 1960, p. 06)

Misto de notícia literária e propaganda editorial, o texto engrandece a preparação da obra que, antes mesmo de se concretizar, já suscitara a previsão de sucesso e a necessidade de uma nova edição. Em seguida, o autor reúne ainda certo número de especulações, algumas um tanto exageradas, diga-se de passagem, sobre o teor dessa obra que se prepara com ares de urgência e importância:

Como se sabe, correm as seguintes informações nas rodas literárias sobre esse livro: / 1 – É uma confissão aberta de cenas do dia-a-dia do escritor, incluindo até descrições de práticas de homossexualismo (*sic*); / 2 – É um livro que foi recusado por alguns editores, inclusive por José Olympio, lançador tradicional das obras de Lúcio Cardoso; / 3 – Pessoas que tiveram acesso aos originais consideraram-no um “livro forte demais para o Brasil”. (MEIRA, 1960, p. 06)

Um livro que faz uma “confissão aberta” até “de práticas de homossexualismo” (*sic*) e, provavelmente por isso, “forte demais para o Brasil” e, consequência da soma dos dois fatores, “recusado por alguns editores”, “inclusive por José Olympio”. Ainda que, como se sabe após ler o texto (o que Meira não parece ter feito, fiando-se claramente em informações de terceiros), o diário de Cardoso não seja nem tão aberto, nem tão confessional, o grau real que possuía parece ter sido o suficiente para afugentar alguns possíveis editores. O articulista toma o cuidado de registrar uma resposta de Lúcio Cardoso às recusas por parte das editoras: “Não é bem isso. O livro não foi recusado por editores, como se diz. Levei-o ao editor Ênio Silveira, da Civilização, que, para publicá-lo, exigiu uma leitura prévia de um comitê de pessoas – que nomearia – com o que não concordei.” (MEIRA, 1960, p. 06). A fala de Cardoso casa com o relato presente no diário, com a diferença de que, na entrevista, o procedimento proposto por Ênio Silveira é recusado pelo autor, que procura então outra forma de publicar o livro. A urgência anunciada por Meira parece ter sido impedida por algum fator, pois em setembro do mesmo ano o *Diário I* de Cardoso não havia saído, mas se anunciava para breve, tanto que motivou a Walmir Ayala a escrita do artigo *Diário: Lúcio Cardoso, A véspera do livro*, publicado pelo *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. O texto de Ayala começa por uma exposição sobre o diário como gênero literário, ressaltando, basicamente, o modo como um diário pode ser um texto de criação importante para um escritor. Essas ideias servem de preâmbulo ao tema do texto: “A literatura brasileira é pobre de documentos íntimos. Esta frase é de Lúcio Cardoso, romancista maior do Brasil, de cujo diário venho falar aqui.” (AYALA, 1960, p. 01). Ao que Ayala acrescenta:

Muitos encontrarão precedentes mais ou menos certos, mas eu direi que Lucio Cardoso publica o primeiro *Diário* em literatura brasileira. Tudo o que houve antes foi impreciso e econômico, diante da avalanche

existencial que o romancista de *A Crônica da Casa Assassinada* nos reservou. Ele é dos que constroem a par da confissão. Seu diário é uma obra literária, tem a mesma música de sua novelística, o mesmo ardor poético que dá sangue aos seus episódios, a mesma paixão pelo subterrâneo, o mesmo deslumbramento luxuoso diante das luminosidades. (AYALA, 1960, p. 01)

A escrita diarística de Cardoso é destacada como inaugural, posto conquistado por conta de sua “avalanche existencial”, pelo que imagino que o autor esteja se referindo a uma habilidade de representar a existência humana em toda sua amplitude. Ayala se preocupa em destacar o caráter literário do diário de Cardoso, numa clara postura de defesa do estatuto de um gênero literário, que é cuidadosamente equiparado a outros em suas qualidades artísticas. Em seguida, Ayala passa a destacar trechos do texto, dando especial importância às razões alegadas por Cardoso para manter um diário, bem como a alguns dos temas que trata, como a experiência com o cinema e a relação com a religião. Uma das questões que se destaca é a da escrita da intimidade, ou melhor, a ausência de revelações íntimas no texto, justificada nas palavras do próprio diarista: “Que importa dizer que tal ou qual relação nos endereçavam a determinados relances de instinto. Isto é pobre, isto é pouco.” (AYALA, 1960, p. 01). Esse, não por acaso, é o mesmo tipo de discurso que aparece no diário publicado, de que os fatos, sobretudo os relacionados mais de perto ao amor físico, importavam muito menos que as ideias. Ao mesmo tempo, como que para não decepcionar um possível leitor, Ayala promete que essa dimensão da vida do diarista não está de todo ausente de sua escrita: “Nem por isso deixamos de encontrar no Diário de Lúcio Cardoso, frequentes referências ao problema da carne, sua importância e o tempo útil de sua revelação nas almas.” (AYALA, 1960, p. 01). O autor do artigo termina por dizer que haveria tantas coisas importantes no livro, prometido para o mês seguinte, que seria impossível continuar citando e comentando, e mais, que esse seria apenas o primeiro, de um total de cinco volumes. O lançamento não aconteceu em outubro, como esperado, mas apenas no final de novembro de 1960. No dia 27 de novembro, uma nota, intitulada *Lúcio Cardoso acrescenta algo à literatura nacional: o diário*, sai no *Diário de Notícias*, informando sobre a sessão de autógrafos do *Diário I*, que se realizaria numa livraria em Copacabana, no dia seguinte. A importância do novo livro é anunciada pelo jornal como sendo dupla, para além de obra de um autor de primeira grandeza, com todas as qualidades literárias esperáveis, ainda desempenharia o papel de acrescentar algo novo à literatura brasileira, algo que estaria em falta: “Um diário no sentido real da palavra como o fizeram os franceses Delacroix e Gide, sem que o assunto transcendesse às confissões e memórias como se verifica no *Diário*, de Humberto de Campos.” (*Diário de Notícias*, 27 nov. 1960, p. 03). A empreitada de Cardoso é valorizada de

tal modo que chega a sobrepor-se e invalidar o que já preexistia a ela, caso do diário de Humberto de Campos, isso porque se apega a modelos considerados mais nobres, por supostamente se aproximar de diários como os de Delacroix e de Gide. No dia do lançamento de fato, é a vez da *Tribuna da Imprensa* trazer notícia sobre o livro. O apelo do texto é a carreira literária precoce e bem estabelecida de Cardoso:

O grande romancista brasileiro, que realizou uma estreia triunfal ao lançar, aos 20 anos, seu “Maleita”, e ao longo de sua carreira tem-se consagrado como uma das mais originais figuras de nossa ficção, apresenta agora, com o tomo inaugural de seu “Diário”, uma nova dimensão de sua personalidade literária. (*Tribuna da Imprensa*, 28 nov. 1960, p. 04)

O diário seria, assim, a ampliação de um perfil literário, que se desenvolve em novos gêneros e que engrandece ainda mais seu autor. O texto do jornal termina nos seguintes termos, mais positivos impossível: “Não apenas este “Diário” é um dos maiores acontecimentos do ano, como se destina a permanecer na história literária do Brasil como um livro-chave que ilumina a personalidade de um dos mestres do romance nacional.” (*Tribuna da Imprensa*, 28 nov. 1960, p. 04). O livro é então publicado, pela Elos, e se tornaria o único volume de diários editado em vida por Lúcio Cardoso, ainda que, antes de sofrer um AVC, em 07 de dezembro de 1962, o autor tivesse acalentado a continuação do projeto de publicação em vários volumes:

Acho-me diante deste ano que começa, diante de dois compromissos que considero graves: a publicação de *O viajante*, que sem ser uma continuação da *Crônica da casa assassinada*, é uma sequência diretamente ligada a este romance, e a do “Diário II”, que aprofunda e amplia ideias expostas no primeiro. (CARDOSO, 2012, p. 500, s.d./1962)

A resolução que Cardoso toma, no começo de 1962, é de dar prosseguimento a seus projetos de publicação, tanto ficcionais quanto autobiográficos. Todavia, poucos meses depois, o projeto toma novo rumo:

Decisão de não publicar mais os meus “Diários” senão em conjunto, e sob outro título – provavelmente “Itinerário de um Escritor” ou qualquer coisa no gênero. Não creio que eu interesse a ninguém, e aos pedaços, esse constante ser que me forma e que eu com uma vivacidade tão à tona, esmiúço incansavelmente para um possível leitor. (CARDOSO, 2012, p. 508, 06 ago. 1962)

Com essa decisão, estava sepultada a ideia dos cinco volumes que sairiam pela Elos, cedendo lugar a uma publicação “em conjunto”. Texto que se escreve contra a morte, contra o tempo, decidir por publicar um diário em sua integralidade equivale a pensar ou numa edição *in extremis*, ou numa edição póstuma. E foi o que aconteceu. Com o falecimento de Lúcio

Cardoso, em 1968, nada mais que a edição de 1960 foi publicado, mas rapidamente surgiria a possibilidade, para sua irmã Maria Helena, detentora de seus direitos, de dar continuidade à edição dos diários. A publicação póstuma parece ter se refletido numa valorização editorial da escrita diarística de Cardoso, visto que seria pela José Olympio, em coedição com o Instituto Nacional do Livro, que, em 1970, sairia o *Diário Completo*, que continha, além das entradas que constavam no *Diário I* (14 de agosto de 1949 a 17 de março de 1951), material deixado inédito pelo diarista (do período entre 1951 e outubro de 1962) e enriquecido com fotos, fac-símiles de manuscritos, transcrição de textos críticos a seu respeito, etc<sup>171</sup>. A edição da José Olympio permaneceria a única por décadas, com todos seus erros, trocas de datas e lacunas (Cf. SANTOS, 2008), até que, em 2012, Écio Macedo Ribeiro organiza, para a Civilização Brasileira, o volume *Diários*, que busca corrigir as falhas de seu antecessor, acrescentando ainda uma considerável quantidade de material inédito proveniente do acervo do autor guardado pela Fundação Casa de Rui Barbosa.

Localizei, em periódicos da época, alguns artigos que tratam do *Diário I* após seu lançamento. O *Correio da Manhã*, de 10 de dezembro de 1962, faz um apanhado sobre os diários de escritores que já haviam sido publicados – dos irmãos Goncourt a Gide –, para chegar ao de Cardoso, cujas entradas divide em três categorias: impressões de leitura, as que exprimem angústia, conflitos íntimos, e as que descrevem flagrantes da vida quotidiana. O texto faz também questão de assinalar que o diário demonstra unidade de composição e o talento de um grande escritor. Tristão de Athayde, num artigo intitulado *O Jesucentrismo*, no *Jornal do Brasil*, de 12 de janeiro de 1961, tratando do problema religioso na literatura, aborda, entre outros textos, o *Diário I*, de Lúcio Cardoso, que coloca essa questão em seu texto. Tristão de Athayde destaca que o texto de Cardoso não é daqueles “(...) que exploram a intimidade no sentido do escândalo como um Jean Genet ou um Henry Miller (...)” (ATHAYDE, 1961, p. 03). O *Diário de Notícias*, de 22 de janeiro de 1961, destaca a intensidade da vida espiritual do diarista e a perfeição de sua linguagem, além de sugerir que seu diário pode funcionar como testemunho da época em que foi escrito. Por fim, Alcântara Silveira, no *Suplemento Literário* de 02 de setembro de 1961, além de destacar a novidade que representa a publicação de diários de escritores no Brasil, salienta que o diário de Cardoso “(...) é livro sério, que deveria ser meditado pelos que – se não sofrem as mesmas dores do romancista – pelo menos procuram compreendê-las e justificá-las. Eis um homem que se interroga, que se debate, que procura uma solução e que sente a ausência de um amigo a quem pudesse confiar suas perplexidades.” (SILVEIRA,

---

<sup>171</sup> Há uma grande discussão sobre quem teria organizado o texto para a parte inédita do *Diário Completo* (Cf. SANTOS, 2008).

1961, p. 01). Todas essas são, no geral, resenhas bastante positivas dos diários de Cardoso, que têm quase o tom laudatório empregado por alguém que divulga o livro de um amigo. Apesar de me interessarem apenas as críticas a obras que tenham sido publicadas em vida do autor, destaco aqui também um artigo que Wilson Martins dedica, no. *Suplemento Literário* de 07 de fevereiro de 1971, ao *Diário Completo*, e que afirma fundamentalmente que Cardoso escreveu um “falso diário”, por ter querido traçar somente um itinerário espiritual, um inventário de ideias, e por recusar-se às revelações íntimas que justificariam a existência de um diário. Diante disso, o crítico questiona: “(...) pode-se desde logo perguntar, com desagradável mas inevitável brutalidade, para que e por que foi ele afinal de contas não somente escrito (o que, de resto, não tem maior importância), mas publicado.” (MARTINS, 1971, p. 04). Para Martins, o resultado da leitura do diário de Cardoso, por se furtar aos procedimentos que julga característicos no gênero, é uma grande frustração. O crítico acusa o diarista, ainda, de covardia, por recusar-se a escrever claramente o essencial, sobre sua homossexualidade, como havia, segundo ele, feito Gide muitos anos antes.

Relendo essas notas sobre o tortuoso itinerário de publicação da produção diarística de Lúcio Cardoso, percebo que alguns elementos se destacam em sua recorrência e em sua importância para a configuração final e para a forma como são lidos esses textos. Inicialmente, vejo que há uma clara intenção, expressa desde o princípio da escrita do diário, de torná-lo público, em íntima relação com os projetos de autores de diários consagrados, como o de Gide. Além disso, há uma constante elaboração e reelaboração de projetos editoriais com o intuito de possibilitar a concretização da transformação do diário em livro, muitas vezes lutando contra um mercado editorial conservador. Em seguida, é possível encontrar, mais nos textos que o abordam do que no diário, a noção bastante difundida de que esse escrito representava algo de inovador para a literatura brasileira. Intimamente ligado a esse último elemento, há também a defesa de que essa era uma escrita literária de qualidade, afirmação ancorada, normalmente, na obra pregressa de Cardoso, autor que passa a ser destacado como precoce, prolífico e hábil no manejo da palavra escrita, numa clara tentativa de transmitir a legitimação de sua obra como um todo para sua produção diarística. Por fim, há a ideia de que o diário de Cardoso se trata de um texto que transgride normas sociais e que pode, ainda, revelar a intimidade de seu autor, o que pode ter sido um empecilho para sua publicação, forçando o diarista a buscar vias alternativas de edição.

Para os diários de Walmir Ayala, a publicação parece ter sido um caminho menos difícil, ou, ao menos, não muito diferente daquilo a que estava habituado. Até então, entre 1955 e 1961, Ayala havia migrado de editora em editora, cada um dos seis livros que publicou saiu

por uma editora diferente: inicialmente editado às custas de seu pai, passou também pela Organização Simões, Edição Teatro Universitário, Edição do Serviço Nacional de Teatro, J. Ozon Editor e Livraria São José. Essa mudança contínua, a cada nova obra buscando um editor, mostra um pouco a diferença de posição entre Cardoso e Ayala. Enquanto um já estava bem estabelecido, tinha até mesmo seus editores habituais, o outro havia trocado Porto Alegre pelo Rio de Janeiro havia somente alguns anos, era mais jovem e possuía menos relações de que pudesse se valer para o benefício de sua carreira literária. Todavia, considerando a recepção que o diário de Cardoso obteve junto às editoras, é possível afirmar que, de algum modo, a escrita diarística os iguala. Diante do preconceito em relação às escritas de si, do pequeno apelo comercial e do reconhecimento literário ainda menor, todo diarista é um escritor iniciante, buscando uma forma de ser lido sem qualquer certeza sobre o sucesso dessa empreitada. Ainda assim, Ayala chega a publicar três volumes de seu diário em vida. A questão da publicação se coloca para ele desde o início da escrita, logo no primeiro volume de seu diário é possível flagrar uma clara menção à intenção de editar seus cadernos:

Cartas de P. H. F. / (11-4-56) “Muitos têm inteligência, ininterrupta como em regra, mas têm: o que lhes falta é boa vontade, abertura para a vida e os livros, manietados por um defensivismo que só aceita o favorável a si mesmos e desdenha o E (*sic*) no entanto o mundo é tão maior que a gente, mesmo que se fosse o que se sonha ser...” / Esta última frase, como eu a colocaria de epígrafe num diário que publicasse! (AYALA, 1962, p. 41, 23 abr. 1958)

A escolha de uma epígrafe – nesse caso um trecho de uma carta de Paulo Hecker Filho – mostra a ideia nascente de um livro. É interessante pensar na escolha feita, o excerto da carta parece falar sobre um modo aberto de usar a inteligência, um modo capaz de absorver todo tipo de informação, mesmo aquela que fosse desconcertante para a própria imagem. Imagino que seja esse o sentimento que leva Ayala a identificar o texto do amigo com sua própria escrita diarística, ela também espaço de uma imagem intelectual que, não necessariamente, seja elogiosa, assumindo riscos e se expondo. Em 1962, pela GRD, uma pequena editora do Rio de Janeiro, sai o primeiro volume dos diários do autor, compreendendo entradas de 1º de março de 1956 a 31 de dezembro de 1958. Sobre esse livro, creio que seja notável o pequeno espaço entre a data de escrita dos textos e a data de publicação, algo que era absolutamente novo no Brasil e parece seguir bem de perto o costume que estava se instalando cada vez com mais força na França. A meu ver, isso mostra de algum modo que esses autores têm o intuito de instaurar em terras brasileiras o mesmo tipo de prática que orientava a produção dos diaristas de que eram leitores assíduos. Apesar do que diz em seu texto, Ayala não utilizou como epígrafe da

obra o trecho da carta, no lugar, utilizou versos de Cecília Meireles<sup>172</sup> e um trecho de uma obra de um filósofo catalão, Raimundo Lúlio<sup>173</sup>. Assim, entre planejamento e execução da obra pretendida há um grau de separação que, se como disse é pequeno, permite muitas possibilidades de mudança, há espaço para mudar de ideia e para criar. A imprensa dá poucas notícias do lançamento da obra, apenas alguns pequenos anúncios informando o dia de lançamento e breves notas dizendo que ele foi um sucesso, mas não existe, ao menos até onde pude verificar, nenhuma menção a um possível conteúdo polêmico da obra. Por outro lado, pude encontrar uma entrevista e dois textos críticos que dão conta dessa publicação. A entrevista, feita por Eneida, começa por destacar o caráter transgressor do livro de Ayala:

Eis um livro que mereceria, talvez, aquela cinta antigamente usada, com palavras de advertência para o leitor pudico ou pelo menos cauteloso em suas aventuras pelo mundo do papel impresso.” Assim comentou o crítico e colunista literário Valdemar Cavalcanti ao falar deste primeiro volume do Diário de Walmir Ayala que tem o título (belo título) de “Difícil é o Reino”. (ENEIDA, 1962, p. 02)

A autora se vale do testemunho de outro crítico para tocar na questão colocada pela leitura do diário, mas, apesar disso, não se faz um juízo de valor a partir dessa característica da obra. A isso, segue-se um apanhado da produção de Ayala até o momento, dados biográficos e bibliográficos, e parte-se para a entrevista em si. A primeira pergunta a ser feita é sobre o motivo de o autor escrever um diário. Ayala responde que escreve em vários gêneros e que seu diário ocupa o espaço de registrar vivências e expressões, além de ajudar a escrever sempre melhor. Ele diz: “Quando cheguei ao Rio, em 1956, sozinho e sem conhecer ninguém, comecei a escrever este “Diário” (...) Estava num momento grave de minha vida, era preciso existir e subsistir.” (ENEIDA, 1962, p. 02). O diário aparece, assim, numa de suas funções mais frequentes, de um escrito que auxilia a subsistir numa situação limite, especialmente quando se está só. Walmir Ayala resume do seguinte modo a trajetória de sua escrita diarística da composição até a publicação:

Eu precisava anotar a crônica da minha sede de amor, do meu remorso, das minhas exigências, da minha defesa perante o mundo absorvente. Daí surgiu este “Diário”, do qual só tive uma noção como livro em 1961. Levei-o datilografado a Adonias Filho, que o leu, e, em seguida, recomendou ao editor Gumercindo Rocha Dorez. O editor por sua vez, ao lê-lo, me advertiu para a periculosidade de certos ângulos da minha fábula, já disposto a editá-la. Não abdiquei da fidelidade a mim mesmo, sabia que difícil é o reino e era preciso estar nele de cara limpa e voz

<sup>172</sup> “Nunca ninguém viu ninguém / que o amor pusesse tão triste. Cecília Meireles.” (AYALA, 1962, p. 07).

<sup>173</sup> ““Dize-me, amigo” — perguntou o Amado — / terás paciência se redobro tuas penas?” / “Sim — respondeu o amigo — conquanto / que redobres meus amores”. Raimundo Lúlio” (AYALA, 1962, p. 07).

exata. Assumi a coragem da confissão. É tudo. Só posso acrescentar que tenho já quatro volumes prontos para editar e sinto que não pararei de escrever meu diário, enquanto viver. (ENEIDA, 1962, p. 02)

A afirmação de que a ideia de publicar em livro tenha surgido apenas em 1961 é um tanto discutível, especialmente porque, como mostrei, já em abril de 1958, o diarista escolhia e anotava uma possível epígrafe para seu futuro livro. A seguir, Ayala menciona o episódio, que aparece também no terceiro volume de seu diário, em que o editor mostra-se temeroso quanto a certos aspectos de seu texto, especialmente a defesa que faz da homossexualidade (Cf. AYALA, 1976, p. 119-120, 13 nov. 1961). O diarista reafirma, diante do conselho do editor – que aqui aparece mais preocupado com a repercussão que a polêmica possa representar para Ayala que com um possível fracasso editorial –, sua decisão de manter-se fiel à sua própria verdade, assumindo a coragem da confissão. Além disso, anuncia um projeto, pois, afora o volume publicado, possuía mais quatro prontos para serem editados e pretendia continuar escrevendo sempre seu diário. A entrevistadora termina com uma declaração extremamente positiva: “Repito Valdemar Cavalcanti: “Este diário do poeta (...) contém confissões surpreendentes, observações lúcidas, revelações que nos perturbam e reflexões de forte acento lírico.” Walmir Ayala tem razão: ele é, principalmente, um poeta.” (ENEIDA, 1962, p. 05). Octávio de Faria dedicou ao livro um texto intitulado *O “Diário” de Walmir Ayala*, saído nas páginas do *Diário de Notícias*. No artigo, o autor trata da questão dos muitos gêneros abordados pelo autor e demonstra uma visão predominantemente positiva da escrita diarística, apesar de dizer que apenas grandes autores são capazes de dar um cunho literário a ela. Faria preocupava-se com a pouca idade de Ayala, o que poderia deixar sua escrita em desvantagem em relação a outros autores que vinham publicando diários – Lúcio Cardoso, Roberto Alvim Corrêa e Valdemar Cavalcanti – mas decide que, comparado às memórias de um Goethe ou ao diário de um Gide, “Seu diário não é um fim de caminho, mas um começo; não é o resultado de uma rede lançada ao mar, mas uma promessa, uma dádiva.” (FARIA, 1962, p. 02). Apesar de destacar a temática recorrente do amor no diário de Ayala, Octávio de Faria não menciona em nenhum momento de seu texto a presença de qualquer tipo de tema polêmico na obra. Algo parecido faz Heitor O’Dwyer, no pequeno texto que escreve sobre o livro para *O mundo ilustrado*, preocupando-se em destacar antes o amor como tema do que falar em amor homossexual: “Com um grande cuidado ao objeto de seu trabalho – a palavra – o poeta, num livro onde nada pretende além de mostrar-se, grita de sua solidão humana pela certeza imediata do homem – amor.” (O'DWYER, 1963, p. 41). Após essa primeira publicação, o segundo volume dos diários de Ayala se segue muito rapidamente, o projeto anunciado tem logo uma sequência e, em dezembro

de 1963, sai, dessa vez pela José Álvaro Editor, o *Diário II, o visível amor*, reunindo entradas de 1º de janeiro de 1959 a 25 de janeiro de 1960, pouco mais de um ano de escrita. Novamente, o espaço entre escrita e publicação é ínfimo, algo que era bastante novo no país. O livro recebeu uma publicidade considerável, pude encontrar mais de uma dezena de notas tratando de seu lançamento em jornais e revistas. A mudança da GRD para a José Álvaro, uma editora bem mais conhecida, parece ter se traduzido também numa maior recepção crítica, pois encontrei um número consideravelmente maior de textos que tratam desse segundo volume dos diários. Geir Campos transcreve, em sua coluna no *Última Hora*, algumas passagens da obra recém-publicada, não sem antes lamentar que o autor, algumas vezes “tropece e caia no mais corriqueiro beletismo” (CAMPOS, 1964, p. 04). As passagens que cita são, todavia, escolhidas entre as coisas mais insignificantes que o diário registra, de modo algum traduzindo a integralidade do texto. Ary da Matta, por outro lado, em sua coluna no *Suplemento literário do Diário de Notícias* destaca, sobre a obra: “É um livro cuja leitura produz fascinação e que consegue transformar o trivial da vida cotidiana numa obra de arte literária que reafirma sem sofismas as qualidades literárias do autor, na prosa e na poesia.” (MATTA, 1964, p. 04). Lago Burnett, no *Jornal do Brasil*, publica um artigo chamado *O mundo terrível de Ayala*, em que chama a atenção para o caráter polêmico da obra: “(...) é um livro que causa impacto pelas revelações nele contidas e que exige do leitor, por isso mesmo, compreensão e honestidade” (BURNETT, 1964, p. 03). Assim, o diário é divulgado como uma obra que revela algo que, de tão forte e profundo, exige do leitor que seja compreensivo, tolerante. O autor acrescenta: “*O Visível Amor* é um livro intimista, subjetivo, voltado para dentro e, sempre que possível, profundo.” (BURNETT, 1964, p. 03). Por fim, justifica o título de seu texto, explicando a razão de o mundo do diarista ser considerado terrível: “Terríveis – porque humanas – são muitas das confissões e indagações de Ayala diante de um mundo tão cedo revelado aos seus olhos de poeta, mundo que ele enfrenta quase sempre, mas que, às vezes, prefere espreitar com a timidez de um menino na ilusão de encontrar segurança.” (BURNETT, 1964, p. 03). A carga de humanidade presente no diário de Ayala, suas confissões e indagações, tornariam seu mundo terrível, um mundo ao qual seria difícil de se ajustar. Por fim, Aguinaldo Silva, em sua coluna no *Última Hora*, diz que a grande virtude do livro é “(...) a preocupação de Walmir Ayala em mostrar sua verdade absoluta. O escritor dispõe-se a fazer uma confissão, levando-nos corajosamente através de seus caminhos e mostrando, dessa maneira, que começou a sofrer muito cedo.” (SILVA, 1964, p. 03). Silva dá grande destaque ao modo como, no diário, Ayala mostra “sua maneira de se despir sem no entanto perder sua nobreza” (SILVA, 1964, p. 03). Se até esse momento parece haver um projeto de publicar ano após ano uma parcela do diário,

depois do segundo volume essa ideia ou teria sido abandonada, ou Ayala não teria conseguido outro editor que o continuasse publicando. Em minha pesquisa não consegui encontrar uma resposta precisa para explicar o que ocorre após a publicação do *Diário II*, mas fato é que somente 13 anos depois, em 1976, Ayala publicaria a sequência desse diário. Num momento bastante surpreendente, em plena Ditadura, sai pela editora Brasília/Rio, o diário que compreende o período de 26 de junho de 1960 a 26 de dezembro de 1961, com o título de *A fuga do arcanjo: diário III*, o projeto ressurgiu, portanto, exatamente de onde havia parado. Alguns poucos jornais dão notícia do lançamento, no mais das vezes pequenas resenhas do volume, que ressaltam não se tratar de um mero diário, que registra fatos corriqueiros, mas de uma obra de pensamento, em que o autor expõe sua visão de mundo:

Não se trata de um registro de acontecimentos, como poderia sugerir o nome de diário. Nem mesmo é possível considerá-lo como depoimento de uma época, como acontece com muitas obras no gênero. O que aqui vemos é o relato de uma aventura interior. O autor viaja através do mesmo com total despojamento e coragem. O amor é o tema central do diário e refletindo sobre ele (até que ponto um amor pode ser anormal?), Walmir Ayala inicia as suas notas. (*Letras da Província*, 15 mar. 1977, p. 14)

Repare-se que o periódico destaca, como outros, a forte presença da temática amorosa nos diários de Ayala, sugerindo que o autor aborda um tipo de amor que desafia o conceito de normalidade. Esse terceiro volume coloca fim ao projeto de publicação de seu diário.

Todavia, Walmir Ayala manteve ainda seu diário até o fim da vida. Quando faleceu, em 1991, deixou aos cuidados de André Seffrin um grande acervo que incluía, entre outros documentos, “(...) quinze cadernos manuscritos com os diários de Ayala de 1963 a 1991, nos quais ele comenta encontros e conversas com amigos como Lúcio Cardoso, Manuel Bandeira, Clarice Lispector, Glauber Rocha etc; (...)” (CONDE, 2010, p. 01). Não sei exatamente se a interrupção desse projeto de publicação se deu por decisão sua ou por recusa dos editores, talvez só a leitura dos manuscritos inéditos possa revelar uma resposta, ou não. De todo modo, é interessante pensar que, na parcela que Ayala decidiu publicar, há ao menos uma característica que diferencia sua produção dos outros dois diaristas, ele é o único que acompanhou em vida tudo o que de diário seu se publicou até hoje. Além disso, acho importante registrar que os três volumes do diário de Walmir Ayala não se ocupam com protocolos de abertura ou de encerramento, mesmo nos paratextos, o autor não faz referência metalinguística ao diário, não o cerca de discursos para ganhar a afeição do leitor. Minha primeira suposição é de que, publicados pouquíssimo tempo depois de sua escrita, esses textos não permitem ao diarista pensar demais sobre o que registrou, reescrever ou reelaborar as entradas ou, ainda, visualizar

com contornos mais nítidos a figura do leitor, fatores que suscitariam o discurso metalinguístico no diário. Há uma quase total inexistência de elementos que remetam à publicação dos diários, o que talvez ocorra porque Ayala esteja de tal modo confortável nesse gênero que a perspectiva de publicação não seja capaz de perturbar a escrita de seu texto, o que se pode inclusive notar no trecho em que o diarista trata sobre a publicação com o editor – esse sim cauteloso – e parece animá-lo a consciência de que a publicação de seus textos representaria um perigo. Ayala definitivamente se afeiçoa a esse perigo, escolhe enfrentá-lo, se preocupa menos com o que os possíveis futuros leitores possam pensar. Existe ainda a possibilidade de que esse discurso metalinguístico já tenha sido completamente removido na passagem entre o manuscrito e o diário como livro publicado, todavia, sem poder comparar o texto editado ao manuscrito não há como afirmar com certeza.

Harry Laus, a despeito de todas suas tentativas e preparativos, nunca conseguiu publicar em vida qualquer parcela de seus diários. O desejo de publicação seria uma constante em sua escrita, como é possível encontrar nessa entrada de março de 1953:

(...) atualmente, o que me domina é o desejo de publicar este diário, ainda que não integralmente. Se eu tivesse uma máquina, já teria iniciado o trabalho de seleção e datilografia. Ainda que de nada servisse, dar-me-ia um pouco de ilusão, sentimento de realização e conforto moral. (LAUS, 2005, p. 350, 02 mar. 1953)

É interessante notar que, em sua concepção de levar um diário a público, esteja embutida também a ideia de que isso só seria possível a partir de uma seleção. Durante sua vida, o autor trabalhou ao menos em dois projetos editoriais de publicação dos diários que abrangem o período de 1947 a 1959. O primeiro projeto teria o nome de *Diário quase íntimo*, com as anotações do período de 27 de dezembro de 1949 a 14 de março de 1953; mais tarde, esse mesmo período foi sintetizado sob o nome *Impressões de Vida e Leituras*, priorizando as anotações de leitura em detrimento daquilo que parecesse íntimo para o diarista. O segundo projeto ganhou o nome de *Monólogo da Provação*, reunindo a parcela de seu diário escrita em Corumbá, no período de fevereiro de 1958 a junho de 1959. Testemunham essa preparação os três conjuntos de datiloscritos presentes no arquivo do autor, Laus teria organizado o texto de modo a enviá-lo a algumas editoras, entre elas a José Álvaro, a Civilização Brasileira e a Leitura, mas todas teriam recusado (Cf. LAUS, 2005, p. 07). Com o falecimento de Laus, em 1992, é sua irmã, Ruth, quem reorganiza seus projetos e consegue, finalmente, publicar seu diário. Para o *Impressões de vida e leituras*, ela mantém o título, mas reparte o texto entre as impressões de vida e as impressões de leitura, compondo um livro com duas partes distintas, que sai pela editora Bernúncia, em 1998. O *Monólogo da provação* é publicado, também em

1998 e pela Bernúncia, de acordo com o datiloscrito que o autor deixou pronto. Em 2000, Claire Cayron, organiza, traduz e publica, pela José Corti, o *Journal absurde* [Diário absurdo], edição dos diários de Laus em francês que mescla a utilização de manuscritos e datiloscritos em sua preparação. Finalmente, em 2005, Taiza Mara Rauen Moraes organiza uma edição crítico-genética de toda a produção diarística de Harry Laus, editando pela primeira vez alguns de seus textos, numa publicação da Letradágua. Essa obra evidencia, mais que claramente, o contínuo processo de releitura e reescrita dos diários de Laus. O autor, nessa dinâmica de influências e publicações, apesar de inúmeros e repetidos esforços, não consegue editar seu diário. Seria preciso esperar 1998 para ver em livro pela primeira vez alguma de suas tentativas de edição realizada, mesmo que em edição póstuma. Afastado, por sua profissão, tanto dos centros urbanos onde se publicava – Rio e São Paulo –, quanto das instâncias influenciadoras culturalmente, seu acesso ao ato legitimador de se ver editado em letra de forma é muito difícil e tardio. E, mesmo quando publicado, é dentro de um movimento, legítimo, sem dúvida, de valorização de escritores sulistas, mas que, ao mesmo tempo, circunscreve sua leitura e sua zona de influência a algo visto, infelizmente, como regional. Por fim, imagino que não precise nem mencionar que não encontrei em jornais e revistas qualquer texto crítico que se ocupasse de sua escrita diarística.

Concluindo, creio que essa parte de meu texto tenha sido capaz de mostrar, em primeiro lugar, como desde sua gênese os diários de Cardoso, Ayala e Laus continham o expresso intuito de se verem um dia publicados. Diários de escritores, nutrindo a cada nova entrada sua relação especial com a literatura, esses textos vão testemunhar um longo processo até a realização do desejo de se transformarem em textos ao alcance do público, processo de que a sucessão de projetos, trabalhados e retrabalhados de modo a atender à realidade de um mercado editorial muitas vezes indiferente à publicação de diários, representa apenas uma das expressões. A tentativa de editar textos autobiográficos, como disse anteriormente, tem a capacidade de equiparar autores conhecidos e autores inéditos, submetendo-os em pé de igualdade aos mesmos tipos de obstáculos para que o texto diarístico se torne livro. Além disso, a recepção desses textos, apesar de normalmente elogiosa e bem contextualizada, especialmente por demonstrar uma compreensão de que há uma demanda crescente de textos autobiográficos na literatura brasileira e que o diário pode ocupar esse espaço, são marcadamente parcas e não necessariamente vão se traduzir em número de leitores e em reconhecimento editorial que sirva a impulsionar reedições ou a continuidade de projetos já começados.

## 6.2 – Do diário ao livro

Obras finalmente publicadas, apesar de todos os reveses que descrevi anteriormente, resta ver nesses diários transformados em obras literárias algumas das marcas que esse processo de metamorfose não conseguiu ou não desejou apagar do texto final. Nessa seção de meu texto, dedico-me a estudar alguns dos elementos que evidenciam o processo de preparação ou direcionamento do texto diarístico para sua transformação em livro.

Françoise Simonet-Tenant, em *Le journal personnel comme pièce du dossier génétique* [O diário como peça do dossiê genético], ainda que numa perspectiva que compara texto publicado e manuscritos – o que não é o caso do meu texto –, atenta para a presença de modificações que se procedem na escrita diarística diante de uma perspectiva de publicação:

Pode-se considerar que o diário manuscrito ou datiloscrito seja um elemento constitutivo do antetexto do diário publicado. Mesmo se nos contentamos com a autoedição, isto é, no caso em que o texto final do diário publicado foi determinado pelo próprio diarista, não se pode deixar de notar as transformações do diário (manuscrito ou datiloscrito) que fazem desse último, no caso de uma publicação, uma etapa em direção à obra final. A conversão à publicação exige diversas transformações, ditadas ao mesmo tempo por uma necessidade de lisibilidade, por uma eventual preocupação estética e por uma consideração de imperativos morais ou jurídicos.<sup>174</sup> (SIMONET-TENANT, 2011, p. 25, tradução minha)

Assim, até mesmo a publicação de um texto numa situação em que se desempenha o papel de seu próprio editor, produz toda uma série de transformações no texto diarístico, seja para tornar esse texto mais fácil de ser lido e compreendido por outrem que não seu autor, seja para “limpá-lo” de um tipo de escrita que, se faz sentido no diário como prática, não teria razão de ser num livro (repetições, equívocos, imprecisões, etc), e, por fim, a remoção de referências a pessoas e circunstâncias que teriam a possibilidade, por alguma razão, de constranger aqueles que são citados, o que poderia, em alguns casos, motivar uma ação judicial e, em último caso, resultar na retirada de circulação da obra que tanto se desejou editada. Mas não é só a publicação que produz efeitos sobre o texto do diário, a impossibilidade de publicar também obriga a malabarismos que têm por propósito último aumentar a possibilidade de o texto ser aceito.

---

<sup>174</sup> No original: “On peut considérer que le journal manuscrit ou tapuscrit est un élément constitutif de l’avant-texte du journal publié. Même si nous nous contentons de cas d’autoédition, autrement dit de cas où la leçon du journal publié a été déterminée par le diariste lui-même, l’on ne peut manquer de noter les transformations du journal (manuscrit ou tapuscrit) qui font de ce dernier, dans le cas d’une publication, une étape vers l’œuvre finale. La conversion à la publication exige maintes transformations, dictées à la fois par une nécessité de lisibilité, par un éventuel souci esthétique et par une considération d’impératifs moraux ou juridiques.”

Simon Dubois-Boucheraud, em *De l'auto-bio-graphique à l'auto-publication: les écritures des "moi" d'Anaïs Nin* [Do auto-bio-gráfico à autopublicação: as escritas dos “eus” de Anaïs Nin], mostra como Anaïs Nin, ao ver, em 1937, que nem mesmo a independente e recém-criada editora Faber and Faber publicaria seu diário, toma a importante decisão de modificá-lo, o que a diarista registra nos seguintes termos:

Previ os obstáculos, e me preparei espiritualmente para isso, para fazer do diário, com paciência e cuidado, um tipo de obra proustiana mais completa e mais artística. Considero a não-publicação como um golpe do destino, que me encoraja para a arte, longe da perspectiva documental. Vou retomar cada parcela do diário e transformá-lo.<sup>175</sup> (Carta a Hugh Guiler, 29 jun. 1937, *Journal* n° 54, p. 45, *apud* DUBOIS-BOUCHERAUD, 2012, p. 340, tradução minha)

Caso extremo, certamente, de uma autora disposta mesmo a transformar seu diário em outro texto, segundo ela um procedimento proustiano, que resultaria num aumento da qualidade artística do escrito, sua posição serve muito bem para mostrar o quão longe um diarista está disposto a ir – sacrificando mesmo a suposta intocabilidade do texto diarístico –, uma vez que tenha tomado a decisão de dar a público seu diário na forma de livro.

Mas quais são, no caso de Cardoso, Ayala e Laus as modificações e marcas presentes no texto final que dão indício desse processo? Uma das marcas mais perceptíveis em seus diários, a meu ver, vai se traduzir numa presença bastante notável da figura do leitor, que vai ser constantemente imaginado pelo diarista. É interessante pensar que, sobretudo no caso de diários que tratam de um tema considerado polêmico, como a homossexualidade, a preocupação com esse leitor caminha no sentido de tornar sua existência possível, ou seja, de que as “revelações” ou o tom do texto não terminem por afugentar um possível público-leitor. Leonor Arfuch, no capítulo *Vidas de escritores*, de seu livro *O espaço biográfico*, trata da presença do leitor no discurso metalinguístico do escritor. Em seu caso o gênero que está em jogo é a entrevista, mas creio que seu raciocínio possa funcionar perfeitamente bem se transportado para o discurso metalinguístico presente na escrita do diário. A autora diz:

Se por meio de suas leituras o escritor define sua dupla identidade como autor/leitor – e, mais ainda, sua posição relativa, seus esquemas valorativos, sua originalidade, sua distinção –, no traçado dessa cartografia não pode faltar a hipótese em torno de sua própria leitura como autor, como imagina seu “leitor modelo” – o comum, o crítico –

---

<sup>175</sup> No original: “J’ai prévu les obstacles, et me suis préparée spirituellement à cela, pour faire du journal, avec patience et soin, une sorte d’oeuvre proustienne plus complète et plus artistique. Je considère la non-publication comme un coup du destin, qui m’encourage dans l’art, loin de la démarche documentaire. Je vais prendre chaque morceau du journal et le transformer.”.

e como se confronta, ou deveria se confrontar, ao produto de sua escrita.  
(ARFUCH, 2010, p. 227)

Desse modo, faz parte da elaboração e da existência do discurso do escritor pensar uma destinação para sua obra, imaginar por quem ela seria consumida, como seria o destinatário desse ato de comunicação. No diário, a partir do momento em que essa preocupação com aquele que leria esse texto nasce, pode-se considerar que o texto já transpôs a barreira entre o diário considerado como uma prática íntima e o diário como um gênero literário que se destina à publicação. Mesmo o texto publicado vai, muitas vezes, deixar permanecer a imagem desse leitor, talvez porque se no diário manuscrito ele era apenas uma possibilidade ainda vaga, sua presença num livro sirva para mostrar que o texto cumpriu um dos destinos que seu autor planejava. Além disso, esse espectro de um leitor do passado, com quem o autor dialoga, permite falar ao leitor do presente, aquele que está com o livro nas mãos, direcionando sua leitura. Nas palavras de Arfuch “(...) a (re)configuração do público – orientação, explicitação, ajuste dos “pactos” ou acordos de leitura –, em suma, para uma intervenção – imaginária – no horizonte de expectativas.” (ARFUCH, 2010, p. 228). Diante disso, é possível afirmar que o diarista inventa e interage virtualmente com um leitor para, na verdade, atingir o leitor real futuro de modo a, ainda que de uma maneira bastante idealizada, conduzir a leitura de seu texto segundo seus próprios desejos e expectativas. Um leitor a quem se dá importância suficiente para não o apagar de um gênero de texto que permitiria perfeitamente essa ação, talvez esteja mais susceptível a ter sua empatia captada diante de um texto que ousa, diante de uma questão ética que demanda dele tolerância e compreensão. Isso serve ainda, em última instância, como um aviso do teor daquilo que possui em mãos, se depois disso o leitor quiser continuar a leitura, não é mais responsabilidade do autor.

No diário de Lúcio Cardoso o diálogo com o leitor é uma constante e vai aparecer, geralmente, entre as primeiras ou as últimas entradas de cada caderno, em momentos em que parece haver uma maior consciência do ato de escrever um diário e, portanto, em que se pensa mais claramente num destinatário possível para essa escrita. Logo no início de seu texto, o diarista fala ao leitor numa atitude que se aproxima de alguém que é flagrado em meio a uma falta:

Que ninguém se preocupe demais em descobrir causas escondidas e misteriosas em mim; e que ninguém, depois de longas ou rápidas meditações, me considere “um tanto duvidoso”, apontando as fontes secretas da minha personalidade e da minha atitude de vida. Isso seria mesmo uma grande descoberta! / Saibam todos que não me impressiono muito com tudo isso. Algumas vezes é desagradável, mas passa logo. Tudo passa comigo. (CARDOSO, 2012, p. 108, s.d.)

Cardoso parece querer dizer a esse leitor – que ele imagina extremamente curioso por sua vida, a ponto de esquadrihar cada frase escrita em busca de sentidos ocultos – que esse seria um gesto inútil, ou ao menos que nenhuma descoberta desse tipo teria o poder de perturbá-lo. É, sem dúvida, um discurso de um diarista um tanto incomodado com a possibilidade de que seu escrito seja demasiado revelador e que tenta, por isso, resguardar sua tranquilidade no futuro, minando quaisquer tentativas de utilização do texto diarístico, uma vez que fosse publicado, como arma de quem quisesse julgá-lo. É esse o sentimento presente numa outra entrada, não muito distante no tempo dessa primeira: “O que imploro a quem me ler é que sinta horror diante de mim, se não me compreender. Do contrário eu o mando à merda! / Merda, pois, aos que souberem de mim pela metade(!), aos que em mim vierem buscar justificção para mentiras!” (CARDOSO, 2012, p. 120, s.d.). Cardoso faz um apelo ao futuro leitor para que tente compreender sua personalidade, a partir da leitura de seu diário, de um modo profundo, caso contrário não mereceria mais que seu completo desprezo. Além da consciência de leituras futuras, da publicação dos próprios cadernos, o diarista tenta captar a benevolência desse leitor ainda indistinto, tentando transformá-lo num leitor ideal, ou seja, que vai decifrar sua mensagem do modo exato como se deseja. Caso contrário, se o leitor insistisse em sua independência de leitura e pensamento, se buscasse nas palavras do diário “justificção para mentiras”, se, ao não compreendê-lo, se recusasse ao afastamento, ao “horror”, seria imediatamente descartado como leitor, receberia “merda” como prêmio. Cardoso está constantemente preocupado com a reação do leitor às suas ideias, com a imagem que se constrói dele a partir da possível leitura de seus escritos. Por exemplo, ao citar a seguinte frase de Dostoiévski: “Durante toda a minha vida trabalhei por causa do dinheiro e durante toda a vida estive constantemente na necessidade; agora mais do que nunca.” (CARDOSO, 2012, p. 239, 05 maio 1950), o diarista preocupa-se, imediatamente, em fazer a seguinte emenda ao texto: “AGORA MAIS DO QUE NUNCA. Não em outra ocasião, mas precisamente agora. Ah, sei muito bem o que poderiam pensar certas pessoas, caso encontrassem esta frase solta assim nos meus diários.” (CARDOSO, 2012, p. 239, 05 maio 1950). Tabus em muitas culturas, o dinheiro e o ganho da vida não deixam aqui de suscitar um grande desconforto. Não há como saber exatamente a situação de necessidade que tanto incomoda Lúcio Cardoso, mas há várias referências em seu texto à busca de empregos, muitas vezes falhadas, ou à submissão a trabalhos ingratos, tudo isso motivado pela necessidade de conseguir ter o mínimo para viver e poder, a partir disso, dedicar-se à sua escrita. Assim, sua preocupação seria, talvez, com um leitor que soubesse dessa sua condição, que já o havia obrigado, por exemplo, a emprestar seu nome a textos de um jornal cujas posições políticas não

lhe agradavam, mas que pagava o dinheiro necessário ao sustento. A observação que o diarista faz, portanto, serve para se adiantar a possíveis acusações de que Cardoso colocaria o dinheiro antes mesmo de suas ideias, ou ainda, de dizerem que ele estava sempre alegando uma situação de penúria.

No diário de Walmir Ayala, o leitor aparece raramente. Isso ocorra, talvez, porque Ayala entra na classe de escritores que, conscientes de haver uma tradição nascente para a escrita de diários, escrevem de modo a facilitar o processo de edição, tendo sempre em vista a preocupação de manter a ilusão cênica, amputando seus textos de tudo aquilo que pudesse denunciar a presença de um autor consciente de seu papel e, principalmente, de seu poder. Todavia, ao menos em um momento, é possível encontrar um descuido do diarista, que, ao falar sobre amor, faz uma espécie de esclarecimento ao leitor:

(Antes de falar de amor quero deixar bem claro que mudarei sempre de objeto. Que não permaneço neles senão o tempo necessário para me desencantar. Eu nunca descreveria um dos meus casos sentimentais apenas, o que for verdadeiramente grande está para chegar, desconfio que estará sempre para chegar, porque o tamanho do meu coração, e seu desejo, ultrapassam qualquer fonte física de carícia e silêncio). (AYALA, 1962, p. 49, 15 jun. 1958)

O diarista que, de tão bem-ajustado à prática e hábil em seu manejo, consegue criar a ilusão de que seu texto não pressupõe uma publicação, de que não prevê um leitor, enfim, de que escreve um diário realmente íntimo, por um momento abre um parêntese, como o ator que se volta para plateia, quebrando a quarta parede. E tudo isso para explicar ao leitor porque o objeto de seu amor sempre muda, para afirmar que, mais importante que o caso amoroso é o sentimento em si e, de certo modo, para garantir que aqueles que talvez o julguem ao menos o façam considerando as reais razões daquilo que poderiam julgar como promiscuidade.

Já em Harry Laus, a pequena presença do leitor talvez se deva à imensa distância que o diarista sabe que separa sua escrita de uma publicação. Mesmo assim, é possível vislumbrar uma certa preocupação, se não com um leitor, com alguém que encontre seu diário, leia-o e, o pior, não saiba o que fazer disso: “Domingo próximo, estarei novamente em Porto Alegre, (de repente, me assalta a ideia de que o avião vai cair – pensamento obrigatório – e este diário caindo nas mãos de alguém que não saberá o que fazer dele: Ou seria destruído pelas chamas?)” (LAUS, 2005, p. 260, 10 jan. 1951). A temática da perda e da destruição da escrita, tão frequente em seu diário, parece se relacionar à incerteza do destino de sua produção. Seu desaparecimento, em certa medida, desobriga o diarista de se bater em busca de publicação, reconhecimento e tudo o mais, além de permitir o recomeço de sua escrita a partir do zero.

Desenvolvimento da preocupação com o leitor, a preocupação com o destino do diário também vai aparecer na obra de Cardoso, igualmente inquieto pelo que aconteceria com sua escrita no futuro:

Acaso algum dia o que aqui está escrito terá eco? Um programa de vida, o anúncio de uma verdade – gostaria de escrevê-los – mas como? Tudo em mim é instável, e eu navego sem destino certo. Constituirá isto um legado? Chegar, imagino, será como morrer – e que eco imaginar senão este, passar e acontecer, sem remédio e sem brilho? (CARDOSO, 2012, p. 429, 23 set. 1957)

O que detém a atenção do diarista é, antes de mais nada, saber se sua escrita teria repercussão, se o esforço colocado em sua obra se veria recompensado através de leitores capazes de reconhecer as virtudes de seu texto, de ver nele um verdadeiro legado. Todavia, sua tendência parece ser a aceitação de que a natureza do diário é que sua leitura marque uma precariedade entre o momento da escrita e o momento em que o leitor tem o livro nas mãos:

Às vezes eu me pergunto qual a vantagem de se manter um Diário destes. Para salvar o quê? Sensações? Pensamentos? E a que futuro chegarão um dia essas notas, sob que olhos tombarão, frios e desinteressados, que não arrancarão da minha frase acima, por exemplo, nada, nem um pouco dessa experiência que vivi, deste sol, desta paz, deste dia (...) Sim, jamais o verão, jamais terão dele a ciência exata que eu tenho: mas se um dia alguém achar em seu caminho um outro momento assim, saberá a que me refiro e o que quero – e entenderá a calma e o sol deste momento, porque para isto são feitos os diário[s], e o entendimento de suas sensações furtivas e precárias. (CARDOSO, 2012, p. 469, 25 ago. 1958)

O leitor do futuro, nesse caso, é esperado como sendo indiferente ao texto de Cardoso, especialmente por não ter acesso à verdadeira experiência que o levou a escrever. Por outro lado, o leitor que, por acaso, tiver vivido algo parecido, poderia se reconhecer na leitura de seu diário.

A leitura de terceiros, em grande medida, mostra um avanço do texto diarístico em direção à publicação. É como uma oportunidade, dada ao diarista, de expor sua escrita a um grupo reduzido e de sua confiança e, assim, testar suas reações antes de dar o passo definitivo de enviá-la a um editor. Confiar o próprio diário a outra pessoa representa uma saída desse texto do âmbito privado em direção à apreciação de um público mais amplo, é uma verificação de terreno que ajuda a refletir sobre os efeitos de uma possível publicação.

Lúcio Cardoso, por exemplo, oferece seu diário à leitura de alguém identificado como J., o resultado, contudo, não é dos mais agradáveis: “A opinião de J., a quem confiei este Diário, paralisou-me durante algum tempo. Volto agora, não com o objetivo de realizar qualquer

espécie de ideal literário, mas apenas por uma... vamos dizer, uma disciplina do espírito, já que carecemos de alguma, por mais leve que seja.” (CARDOSO, 2012, p. 308, 02 nov. 1950). A reação aos comentários é um abandono momentâneo da escrita, mas que tem fim em nome do prosseguimento daquilo que Cardoso chama de “disciplina do espírito”. O diarista, a seguir, explica as principais acusações que recebeu, suas ideias foram chamadas de fracas, antiquadas e pouco nítidas, até mesmo plagiadas de suas leituras e de seus amigos. Ele prossegue, considerando que a proximidade com aquele que o lê seria, na verdade, um empecilho para a maior clareza de julgamento: “E com a certeza de que se a opinião dos amigos ajuda, muitas vezes atrapalha. Impossível uma visão geral, um conceito definitivo sobre o todo, quando o autor é tão desconhecido nosso e as qualidades que prezamos se ramificam em tão sabidos e numerosos defeitos.” (CARDOSO, 2012, p. 308, 02 nov. 1950). Ao mesmo tempo, tenta equilibrar as coisas, vendo o lado positivo da apreciação dos amigos, mas que no fim das contas não seria útil para textos como o do diário: “Também, é verdade que os amigos acertam, indo diretos ao objetivo, sem prestar atenção aos detalhes. Mas em obras como esta, sem pretensão e sem objetivo, não são precisamente os detalhes que mais nos interessam?” (CARDOSO, 2012, p. 308, 02 nov. 1950). Alguns meses depois, seria a vez de um amigo, provavelmente Sábato Magaldi, crítico de teatro, jornalista e ensaísta, apontar praticamente as mesmas falhas que o leitor anterior:

Sábato, com quem estive ontem à noite, conversando sobre estes cadernos, testemunha contra a fraqueza de meus argumentos “políticos” e ressalta o lugar-comum de minhas ideias religiosas. Mas Deus, inicialmente, não tive a menor intenção de escrever um tratado de teorias políticas quando iniciei este Diário. E quanto às ideias religiosas, é que a minha fé talvez não seja suficientemente forte para encarar o fato sob pontos de vista mais ousados e interessantes. Num assunto como no outro, anotei simples sentimentos – e não ideias. Que estes sentimentos não sejam muito profundos, é possível. Mas nem por isto são menos autênticos. (CARDOSO, 2012, p. 342, 28 fev. 1951)

O amigo julga bastante severamente tanto as opiniões sobre política quanto aquelas sobre religião de Cardoso. O autor, por sua vez, parece chamar a atenção para o gênero em que escreve, talvez porque a expectativa do outro fosse mais a de encontrar um tratado científico que um diário. O diarista, apesar de muitas vezes insistir que seu caderno será o lugar de ideias e não de fatos, faz uma modificação profunda nessa premissa, dizendo que aquilo que escreveu eram principalmente sentimentos, não ideias, o que, para ele, não diminuiria seu valor. Muitos anos depois, o diário ainda corre de mão em mão, aparentemente sem grande cerimônia, pois ele chega a um jovem que não é apresentado como um de seus pares, como nos outros casos:

(Alguém, que acaba de folhear estas páginas, indaga-me: por que você nunca cita fatos, nem se refere ao que realmente lhe acontece? Quem me faz esta pergunta tem dezessete anos, e só a mocidade, evidentemente, justifica a pergunta. Pois o que narro aqui, acontece, mas com uma diferença – só acontece a mim mesmo. Quase sempre o que interessa para fixar, não é o que é vivido em comum, mas o particular. Uns são fatos apenas, os outros são experiências de fatos. Fatos são fatos, e experiências são as almas desses fatos.) (CARDOSO, 2012, p. 480, 01 fev. 1960)

O leitor, dessa vez, reclama da ausência de fatos no texto. Cardoso atribui tal questionamento à sua pouca idade, que faria com que o rapaz não compreendesse que as ideias importam mais que os fatos, sobretudo para a escrita, posição que, no mais das vezes, o diarista defende. É interessante considerar que, a despeito de tantas respostas negativas após a leitura de sua produção diarística, Cardoso opte claramente pela publicação. Pode ser que isso aconteça porque o autor tenha tido o cuidado de anotar tão somente as críticas negativas e que tenha mesmo escolhido reproduzi-las para defender-se daquilo de que foi acusado e para provar que, apesar de todos os defeitos que encontraram em seus textos, foi capaz de publicá-los.

Walmir Ayala, em seu diário, desempenha tanto a função de leitor do diário de terceiros, quanto tem seu diário lido por outra pessoa. No primeiro caso, é o diário de Lúcio Cardoso que ele não apenas lê, mas que revisa antes da publicação: “Gasto a minha noite de sábado revisando as provas do DIÁRIO de Lúcio Cardoso. É uma das formas de eu aprender a minha lição de vida. (...) Revisar este diário é como dissecá-lo, dissecar uma verdade tão obsedante e experimentar parte de sua realidade, a mais necessária.” (AYALA, 1976, p. 35, 13 ago. 1960). Sua leitura do diário do amigo é, como de hábito, bastante positiva, diria mesmo reverenciadora de um texto que, para ele, é tanto um exemplo de vivência quanto de escrita. Gesto que funciona em via de mão-dupla, Ayala parece ofertar-se abertamente para o amigo, com algo que pode muito bem ser a leitura de seu diário: “Lúcio Cardoso penetrou toda esta minha máquina sombria e eu me sinto mais descansado. Ele aprecia o verdadeiro peso das coisas. Sabe até que ponto sou vítima e culpado. Para quem me desvenda não tenho armas.” (AYALA, 1962, p. 90, 10 set. 1958). O diarista sente-se invadido, porém o resultado não é negativo, como seria de se esperar, mas sim um alívio, provavelmente por compartilhar profundamente com outra pessoa um pouco do peso de uma existência, sem “armas”, sem subterfúgios. Todavia, pelos motivos que apresentei anteriormente, a presença de um leitor, ou a leitura de terceiros, não desempenham um papel muito importante no diário de Walmir Ayala – o que também vai ser o caso de Harry Laus –, de modo que não se apresentam com a mesma frequência como para Lúcio Cardoso.

No processo de metamorfose do texto diarístico em obra publicada, um dos atos mais recorrentes – e que pode ser rastreado mesmo no texto final – é a releitura. Rer o texto do próprio diário é um gesto natural, frequente mesmo sem que esteja em jogo a possibilidade de publicá-lo, como diz Lejeune:

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

Desse modo, a releitura é um gesto presente na escrita diarística independentemente até mesmo de ser realizado ou não. Mais importante que o término do texto, é o ato de rer o que se escreveu que garante a própria existência do escrito. Todavia, no contexto de uma possível publicação, a releitura ganha uma função ainda mais significativa, pois vai ser a partir dela que o diarista vai selecionar o material a publicar, decidindo-se por realizar cópias de seu texto, cortes e reescritas. Enfim, é relendo o diário que vai começar a ser definida sua configuração como livro, tornando-o mais palatável tanto para o editor quanto para o leitor. Como diz Rana El-Gharbie, sobre o diário de Jean Cocteau:

O poeta relê seus diários antes de publicá-los, corrige-os, reorganiza-os, acrescenta parágrafos, algumas vezes faz notas de rodapé datadas, insere prefácios, posfácios, dedicatórias, etc. Ele transgredir o aspecto do diário bruto e transforma o texto em um verdadeiro livro, especialmente através de um trabalho minucioso com os paratextos.<sup>176</sup> (EL-GHARBIE, 2012, p. 325, tradução minha)

Cocteau opera modificações bastante profundas a partir da leitura que realiza do próprio texto, alterando o diário, fazendo cortes, acréscimos e reordenações, aparentemente insensível à intocabilidade do texto diarístico. Isso talvez ocorra porque a decisão de publicação, ainda que fragmentária ou póstuma, modifica o estatuto do diário, que torna-se, então, uma maneira de fazer literatura, estando sujeito a processos de preparação do texto final bastante semelhantes aos de outros gêneros literários. Muitas vezes, um dos primeiros indícios de que o texto começa a tomar um caminho em direção ao público, é a decisão de recopiar o diário num outro suporte,

---

<sup>176</sup> No original: “Le poète relit ses journaux avant de les publier, les corrige, les réorganise, ajoute des paragraphes, inscrit parfois des notes de bas de pages datées, insère des préfaces, des postfaces, des dédicaces, etc. Il transgresse l’aspect du journal brut et transforme le texte en un véritable livre, notamment par l’entremise d’un travail minutieux des paratextes.”

passar a limpo seu texto de modo a eliminar tudo aquilo que se afigure ao autor como um empecilho à edição do diário como livro. Lejeune trata sobre a temática da cópia do diário, evidenciando como o ato faz parte de um agenciamento do texto em relação mais ao outro que a si próprio: “(...) pode-se pensar que o gesto de copiar possa estar desprovido de toda uma ideia de comunicação? Copiaríamos, ou faríamos recopiar, apenas para nós mesmos centenas ou milhares de páginas?”<sup>177</sup> (LEJEUNE, 2013, p. 350, tradução minha). Copiar está, assim, relacionado ao ato de comunicar, de dar ao outro a oportunidade de ler esse texto surgido, pelo menos a princípio, apenas para aquele que o criou. Lejeune acrescenta, ainda, o tipo de alteração que essa cópia pode suscitar:

Pode-se copiar sem ser tentado a melhorar, ou, ao menos, a polir, em suma: a reescrever? E o que vai restar da autenticidade do vestígio? A fronteira é cruzada, eis-nos aqui de volta à lógica de uma produção de obra destinada a um público. O diário manuscrito não é mais um ponto de chegada intocável, mas um ponto de partida melhorável.<sup>178</sup> (LEJEUNE, 2013, p. 350, tradução minha)

Desse modo, quem prepara o texto pode ver-se tentado a fazer mais do que simplesmente copiar. Se o texto do diário é aquele que, após soar meia-noite, não pode mais ser alterado, é um vestígio datado e intocável, como o próprio Lejeune diz em mais de uma ocasião, basta que se pense em publicá-lo para que essa suposta sacralidade de seu texto caia por terra e esteja também no campo das alterações e melhorias que se faria, sem o menor problema, ao texto ficcional. O diarista vê diante de si um vasto terreno de possibilidades, cortes, reescritas, supressões, reordenações, enfim, toda uma série de operações que visam à entrega de um texto o mais polido possível ao leitor final. Rana El-Gharbie trata, por exemplo, da maneira como Jean Cocteau, no interesse de fazer seu texto mais fluido, deseja suprimir todas as repetições que encontra no diário:

A repetição caracteriza por excelência o gênero do diário. Ela testemunha a continuidade da existência. O discurso diarístico, à imagem da existência vivida, multiplica as repetições e marca ao mesmo tempo a novidade e a similitude das experiências do diarista. Cocteau tem consciência das repetições que se multiplicam em seus diários. A princípio, a repetição no diário é julgada negativamente pelo diarista. Esse último a considera como uma fraqueza que revela sua

---

<sup>177</sup> No original: “(...) peut-on penser que le geste de copier, lui, puisse être dépourvu de toute idée de communication? Copierait-on, ou ferait-on recopier, pour soi seul des centaines ou des milliers de pages?”.

<sup>178</sup> No original: “Peut-on copier sans être tenté d’améliorer, ou du moins de lisser, en somme de réécrire? Et que va-t-il rester de l’authenticité de la trace? La frontière est franchie, nous voici revenu dans la logique d’une production d’oeuvre destinée à un public. Le journal manuscrit n’est plus un point d’arrivée intouchable, mais un point de départ améliorable.”.

desordem interior e a incoerência de suas ideias.<sup>179</sup> (EL-GHARBIE, 2012, p. 327-328, tradução minha)

A repetição, então, é uma das marcas da escrita diarística, que replica o ciclo da vida, que volta constantemente às mesmas coisas, com variações muito tênues. Quando o diarista deseja remover conscientemente as marcas de repetição de sua escrita, tem-se um claro indício de que ela está sendo preparada para publicação, para atingir um público que, ele supõe, espera um texto limpo, no sentido de algo trabalhado e retrabalhado como um livro que se organiza e não mais como um diário que se mantém. A partir disso, os diaristas vão ser constantes na pesquisa linguística em seus próprios textos, vão buscar filtrar repetições e vão julgar a própria linguagem incessantemente.

É o que será possível encontrar no diário de Lúcio Cardoso, o registro de uma releitura contínua do texto, dando especial ênfase a uma análise da própria linguagem, que considera repetições, a relevância do que se escreve, a coerência, enfim, que julga, às vezes bastante severamente, o estilo da escrita. Logo no início do diário, o cuidado com a linguagem aparece associado a uma preocupação com o juízo que faria dela um possível leitor: “Quem me lê deve ter uma sensação de ida e volta, de confusão, de barafunda. Não tenho estética em clareza cartesiana, nem mesmo clareza pascaliana. Gosto porém de não possuir um estilo “mais bem acabado”.” (CARDOSO, 2012, p. 145, s.d.). Nem Pascal, nem Descartes, o texto de Cardoso, segundo ele mesmo, foge completamente aos princípios de ordem matemática, à lógica mais básica. Por outro lado, sua desordem, se não chega a configurar um estilo sistemático e metódico, ao menos é defendido como um estilo próprio, que o diarista não desdenha completamente de possuir. Mais adiante, Cardoso relê as últimas páginas que havia escrito:

Acho extraordinário, depois de tantos dias decorridos, tudo o que está escrito atrás. É verdade que há muito tempo não abro este caderno, preso aos acontecimentos que se precipitaram com enorme força: paralisação da filmagem de *A mulher de longe*, campanha nos jornais, três processos na Justiça do Trabalho. Não me queixo. Bem analisadas, essas coisas são imbecis, na sua essência e na sua finalidade. (CARDOSO, 2012, p. 231, s.d.)

A conclusão à qual o diarista chega com a leitura é de que sua escrita, bem como os eventos que ela registra, suas impressões e análises, não fazem sentido, até mesmo porque a vida parece

---

<sup>179</sup> No original: “La répétition caractérise par excellence le genre du journal personnel. Elle témoigne de la continuité de l’existence. Le discours diaire, à l’image de l’existence vécue, multiplie les répétitions et marque à la fois la nouveauté et la similitude des expériences du diariste. Cocteau est conscient des répétitions qui se multiplient dans ses journaux. D’abord la répétition dans le journal est jugée négativement par le diariste. Ce dernier la considère comme une faiblesse qui révèle son désordre intérieur et l’incohérence de ses idées.”.

atropelar e impossibilita a escrita. O diário pesa, torna-se quase um fardo do qual o diarista não consegue se livrar: “Não sei quem inventou o diário íntimo, que alma tocada pela danação e pelo desespero do efêmero – sei apenas que relendo páginas de meses atrás, senti-me de repente com o coração tão pesado que não pude continuar. Ah, como mudamos e como mudamos depressa!” (CARDOSO, 2012, p. 242, 06 maio 1950). A situação acentua-se consideravelmente pela releitura do texto já escrito, em particular porque o autor considera que sua personalidade se modifica mais rápido do que a escrita, nem sempre feita com assiduidade, consegue dar conta de captar. Alguns dias mais tarde, o sentimento de insatisfação com o próprio texto – bem como com a vida que ele procura descrever – não se dissipa, e uma nova releitura do diário leva ao entendimento de que ele reflete, na verdade, uma situação de profunda solidão:

Às vezes, relendo essas desordenadas notas que escrevo ao sabor da inspiração, sinto a tristeza de supor tudo isto apenas um eco da minha solidão. E serão realmente sonhos, deformações de um homem que se sente irremediavelmente – por que castigo, por que privilégio? – fora do tempo? Mas não, não pode ser, uma voz me diz que há alguma verdade dentro de tudo isto, um pressentimento certo. Não criei esses sentimentos, não alimentei essas coisas como produto de estufa. (CARDOSO, 2012, p. 255, 22 maio 1950)

O interesse está em notar que, como ocorre habitualmente em seu diário, Cardoso alinhava realidade e escrita. Se suas notas são desordenadas e escritas “ao sabor da inspiração”, é porque sua vida é solitária, porque ele se sente deslocado em seu tempo. O outro lado dessa assimilação é que ela deixa evidente para o diarista que todas suas impressões e ideias, se nascidas de sua percepção do mundo, não podem ser forjadas, falsas, e, assim, que mesmo considerando-o inferior depois de relido, seu texto pode guardar alguma verdade, pode ter valor, razão de o diarista prosseguir. Todavia, pouco mais de uma semana depois, eis novamente o registro da releitura seguida da sensação de desagrado:

Repassando estas páginas, vejo que falta quase tudo o que me sucedeu – e examinando as notas escritas até agora, pergunto se um determinado gênero de palavras – ou de sensações – em vez de criar a impressão de realidade, não levantaria, ao contrário, uma outra, substituindo a verdadeira e se impondo com uma autonomia cheia de força? Sim, o uso de certas expressões acaba criando uma realidade nova – talvez eu não esteja completamente dentro dela, e o seu manto, que é imposto a despeito meu, traduza somente os suspiros e as falhas de uma existência que não conseguiu se expressar. (CARDOSO, 2012, p. 266, 02 jun. 1950)

A capacidade de a escrita representar a realidade, de traduzir alguma verdade, que havia feito Cardoso persistir em seu diário a despeito de considerar seu texto inferior, é colocada aqui em

questão. Inicialmente, ao repassar o texto, tem-se a impressão de ele não captar nada que tenha sido realmente relevante, o que leva à desconfiança de que qualquer verdade ou representação da realidade presentes nas entradas do diário seriam, de fato, existentes apenas no texto, onde se imporião como únicas e, assim, acabariam por apagar tudo que fosse genuíno, permitindo que sobrasse apenas a tentativa malograda de deixar o vestígio de uma existência. O diário de Cardoso entra em crise, não é possível para seu autor saber se é realmente seu estilo que é canhestro ou se é a prática como um todo que é inepta para a finalidade que se deseja dar a ela. Em algumas semanas, a escrita é novamente questionada, o texto é considerado repetitivo e triste: “Este *Diário* todo, reparo agora, parece conter uma única nota, monótona e triste: a queixa, o remorso, a tentativa de justificação de alguém que não conseguiu ainda, e que provavelmente nunca conseguirá dominar as forças contraditórias que o movimentam.” (CARDOSO, 2012, p. 300, 22 ago. 1950). Persiste a ideia de que a escrita é ruim porque reflete a vida de um homem que não consegue se controlar, se regrar e limar como se faz a um texto. As repetições incomodam profundamente o diarista, mas ele escolhe, no lugar de se livrar delas, alterando o texto de seu diário, encontrar um sentido em sua existência, algo que justifique sua permanência no texto do diário:

Comumente tenho a impressão de que repito, repito incansavelmente, as mesmas palavras, as mesmas queixas, os mesmos gritos e temas que percorrem este *Diário*. Mas não é de repetições que se compõe a verdade de cada um, como as notas destacadas, incisivas, da mesma extensa e amargurada melodia? / Digo isto porque, à força de ver repetidas neste caderno as mesmas coisas, a anotação dos mesmos erros, das mesmas frases e conceitos, assalta-me a suspeita de que tudo isto possa parecer “literário”, “composto”, no pior sentido. (CARDOSO, 2012, p. 335-336, 10 fev. 1951)

A repetição é aceita como parte da “verdade de cada um”, da vida que prossegue seu curso cíclico, numa mostra de que Lúcio Cardoso compreendia como poucos certos aspectos da escrita diarística. O maior temor do diarista, contudo, era de que as repetições, longe de marcarem uma inabilidade de sua parte em relação ao registro do vivido, fossem interpretados como uma vontade ingênua de fazer literatura com alguns poucos elementos repetidos ao infinito. Esse receio faz com que Cardoso se afaste da escrita por alguns meses, para voltar apenas quando julga estar se comportando de um modo mais estável: “Regresso hoje a este *Diário*, depois de um longo período de ausência. Cansaço? Não: a desconfiança de que esteja repetindo sempre as mesmas coisas... a necessidade de amadurecer outras... e a consciência muito íntima de estar atingindo a um ponto de fixamento em minha vida (...)” (CARDOSO, 2012, p. 365, 13 maio 1951). No mesmo ano, ainda bastante longe do período de preparação

dos originais de seus diários para a publicação, Lúcio Cardoso decide realizar uma cópia de seu texto: “Recopio o primeiro volume do meu *Diário* com grande morosidade, sentindo que envelheci, que minhas ideias mudaram. É difícil resistir à tentação de intervir, de reformar tudo — mas então já não seria um *Diário* e sim uma obra composta, um livro de ensaios.” (CARDOSO, 2012, p. 380, 28 set. 1951). A cópia — bem como a releitura a que ela obriga — fazem o diarista hesitar pela supressão de tudo aquilo que, no texto, julga ultrapassado, que não mais correspondente à pessoa que se tornou. Todavia, ao menos é o que registra nessa entrada, decide não modificar nada, isso por entender que tal gesto destruiria algo fundamental da natureza do diário, capaz mesmo de transformá-lo num outro gênero de texto. Muitos anos depois, dessa vez sim em meio às preparações para publicar seu texto, Cardoso parece tomar consciência da extensão do texto que tem em mãos: “Revendo o primeiro volume do *Diário* para publicação — quanta coisa me parece inútil, que eu poderia ter deixado de dizer.” (CARDOSO, 2012, p. 443, 15 dez. 1957). No fim, tenho impressão que Lúcio Cardoso, dentre os três diaristas, é aquele que, a um só tempo, tem mais consciência dos elementos próprios do diário — em especial daqueles que representam um desafio à publicação — e que demonstra respeito ao texto e habilidade para lidar com seus possíveis limites. A própria afirmação constante de insatisfação com sua escrita pode ser vista, talvez, como uma espécie de recurso cênico, que cria uma representação de si como um escritor laborioso, sempre em busca da melhor forma de exprimir uma ideia e inconformado quando não se julga capaz de atingir um certo grau de expressão ideal.

Os diários de Walmir Ayala, como já disse, vão ser bastante “limpos” de metalinguagem se comparados aos de seus pares. Em todos os três volumes só fui capaz de encontrar uma breve consideração a respeito da própria linguagem. Em certo momento do terceiro volume, o diarista se defende de uma suposta acusação de hermetismo: “(...) sei que não sou absolutamente um hermético, apesar das aparências. Não estou (ainda) à disposição de uma história exterior, mas cada palavra funda em mim uma etapa de outra história, menos legível, mas muito mais rica de experiência.” (AYALA, 1976, p. 67-68, 23 fev. 1961). Imagino que o que esteja em questão nessa entrada seja o tipo de linguagem que Ayala adota em sua escrita, especialmente para o diário, ou seja, a linguagem oblíqua de que já falei bastante anteriormente. O diarista afirma que sua experiência se traduz numa história, numa expressão, que se opõe àquela que é mais exterior, mais acessível aos outros. Por conta disso, diz aparentar ser um hermético, mas somente porque o momento de sua palavra estar disponível para ser decifrada por um grande grupo de pessoas ainda não tenha chegado.

Harry Laus, por sua vez, registra o ato de releitura e o cuidado com o uso da linguagem com muito mais frequência, aproximando-se mais da postura de Lúcio Cardoso. O diarista se preocupa em escrever algo que tenha utilidade e importância em seu caderno: “Não foi unicamente para escrever data que me sentei e abri o caderno. Mas também não foi para discorrer sobre um assunto determinado. E por isto fiquei tantos minutos parado, sem saber o que dizer, e com medo mesmo de deixar escrito apenas Agosto, 3.” (LAUS, 2005, p. 100, 03 ago. 1950). A página em branco inquieta o escritor, mesmo naquela escrita que se faz dia a dia, mostrando uma concepção de que não basta tão-somente registrar fatos, mas sim que se está diante da constituição de um texto que se antecipa, para ele, como obra literária e que, portanto, deve transmitir, além da forma, conteúdo significativo. O diarista insiste em dizer que nada do que tem feito vale a pena escrever: “Penúltimo mês do ano / Nada tenho feito de útil, nem de digno. Nada digno de escrever ou de contar.” (LAUS, 2005, p. 109, 05 nov. 1950). A releitura traz para Laus uma espécie de desengano: “Será que se transforma inexplicavelmente o que escrevemos, ou nós é que nos transformamos inconscientemente? – Por que quantas vezes não relemos com ironia e desengano o que escrevemos com tanto amor e entusiasmo?” (LAUS, 2005, p. 102-103, 15 ago. 1950). Se o momento de criação produz a ilusão de que se faz algo de valor, a releitura faz mesmo crer numa misteriosa transformação do escrito, tamanha é a decepção com o resultado. O diário aparece como um modo de controlar a própria existência, tendo por principal intuito canalizar o máximo possível de energia para as atividades intelectuais e para tudo que possa produzir uma escrita que suscite interesse e que faça o valor do diário crescer como texto literário:

É bem verdade que não há, de minha parte, a necessária dedicação e o necessário amor, pois muitas horas livres eu esbanjo em conversas inúteis, sem ter a concentração e a capacidade de abstração necessária. / Tenho me dispersado demais, não me fixo em nada, esbanjo também o pensamento. E, infelizmente, em atos vulgares. Nem vida nem obras grandiosas. Se eu morresse hoje, por exemplo, por quanto tempo meu nome ressoaria? Até a missa do sétimo dia. / Minha letra está incompreensível, muito pior do que já é, pela posição em que me encontro: sentado na cama, o caderno sobre um travesseiro. (LAUS, 2005, p. 247, 18 ago. 1950)

Laus reclama de não conseguir se controlar, de não poder transformar seu tempo em algo que sirva a fazer seu nome ecoar após sua morte, até mesmo sua caligrafia provoca desgosto. Sua rotina, o trabalho no exército, é tida como um dos fatores que não permite seu avanço e que faz com que caia numa inevitável repetição em sua escrita diarística: “E que contar? Nada acontece além da rotina idiota do quartel, alguns filmes velhos a que se assiste, a conversa com o major

nos lentos passeios pela cidade, de noite.” (LAUS, 2005, p. 403, s.d.). Percebida como uma falha, a repetição de ações desaponta por não fornecer assunto que permita desenvolver suas ideias. O ambiente árido do quartel numa cidade pequena oprime o diarista, obriga a contar e recontar situações muito próximas umas das outras, frustrando os planos que tinha para seu caderno. Se noutra parte de seu texto, reler levava Laus à decepção, alguns anos mais tarde, repassar as páginas já escritas incita a publicar:

Estive relendo ontem e hoje grande parte de meu diário. Voltou-me o desejo de publicá-lo, com o título “Diário quase íntimo”, uma vez que os assuntos devem ser selecionados. A vida integral de um escritor só passa a interessar, quando isto acontece, depois de sua morte, ou quando já firmou um valor ponderável. (LAUS, 2005, p. 203-204, 08 fev. 1953)

Todavia, o texto, para ser publicado, deve ser devidamente retrabalhado, nem tudo que o autor encontra no diário serve a seguir o caminho em direção ao leitor. O valor do diário é uma grande questão para Laus, como já disse em outras partes de meu texto, para ele é preciso escrever e publicar ficção para que sua escrita autobiográfica tenha algum sentido de ser, sem isso, seria preciso fazer a seleção de assuntos que ele planeja, de modo a filtrar aquilo que tenha autonomia e possa ser dado a público. Esse projeto que Laus anuncia foi, de fato, preparado, retirando das entradas de seu diário tudo aquilo que fosse considerado como mais íntimo, deixando permanecer apenas suas impressões de leituras e ideias sobre literatura. Por fim, destaco uma entrada em que o diarista, relendo seus escritos, demonstra uma preocupação em não se esquecer de reproduzir alguns dados em seu texto:

Relendo este Diário, chego à conclusão de que cometo diversas injustiças por haver omitido, sem deliberação, referências a uma porção de pessoas. (...) Seria também o caso de citar diversos oficiais, sargentos, soldados. Mas, dentro de alguns anos, isso não terá sentido algum. (LAUS, 2005, p. 480-481, s.d.)

Essa entrada pertence ao fim do diário que Laus escreveu em Corumbá, e aí ele considera que não citar algum nome seria algo equivalente a uma injustiça, o ideal seria, seja para si mesmo no futuro, seja para um possível leitor, elencar o nome de todas as pessoas que foram importantes nessa fase de sua vida e, conseqüentemente, de sua escrita. Ainda que se decida por citar apenas o que possa ser atemporal, que tenha importância mesmo depois de muitos anos, o diário representa aqui uma garrafa lançada ao mar, ou, como diz Lejeune, um sinal de radar em direção ao futuro. O diário de Laus, ainda que flerte com alguns dos procedimentos que envolvem a preparação do texto para uma possível publicação, não dá espaço, de fato, para o processo de metamorfose do diário em livro, uma vez que o autor nada conseguiu publicar em vida nesse domínio de sua produção literária.

Nesse capítulo, mostrei inicialmente como podem ser tortuosos os caminhos que levam à publicação de diários no Brasil, como se deram as origens dos diários de Cardoso, Ayala e Laus e como eles continham, desde muito cedo, o intuito de se tornarem escritos publicados, ainda que o caminho de cada texto tenha sido bastante particular. Tratei um pouco sobre o acompanhamento que a imprensa fez desse processo, bem como da recepção que ela deu a esses textos, uma vez que tenham sido publicados. Essa pesquisa acabou por me fazer concluir que os diários com que trabalho, cada um deles a seu modo, foram pouco ou nada lidos e, menos ainda, lidos de modo a se constituírem numa espécie de cânone da escrita de temática homossexual brasileira. Talvez isso ocorra, em primeiro lugar, porque nas poucas leituras de que esses diários foram alvo, pouco ou nenhum destaque recebe o fato de seus autores serem homossexuais e tematizarem a homossexualidade, algo que, na cultura brasileira, equivaleu e equivale praticamente a fazer uma calúnia a um autor. Além disso, outra explicação talvez esteja no fato de seus autores não colocarem o tema da homossexualidade tão direta e claramente como seria o ideal de uma militância que, no mais das vezes, representa o público que tende a se aproximar de obras que coloquem em cena questionamentos e problematizações de gênero e sexualidades.

Mostrei ainda como, uma vez que tenham sido publicados, esses diários ainda guardam marcas do processo de metamorfose em livro, entre essas marcas estão a presença da figura do leitor, a preocupação com o destino do diário, a leitura de terceiros, a releitura do texto, a tentação de alterar o diário quando ele é copiado de modo a ser trabalhado como livro, o cuidado com a linguagem e o desejo de retirar do diário final algumas de suas marcas que se adaptam menos ao livro publicado, como é o caso da repetição. Todas essas alterações marcam, de acordo com o que apurei, o diálogo entre o diário como objeto único e sua versão em livro. Esse diálogo permanece, voluntária ou involuntariamente, no texto final dos diários e evidencia, antes de mais nada, aquilo que me parece mais fundamental sobre os três diários que tenho estudado: são textos que, acima de tudo, trazem mensagens que desejam ser ouvidas, que desejam ecoar no tempo e deixar a aparente efemeridade do diário, conquistando a eternidade representada pela transformação em livro.

## 7 – Registrar a (homos)sexualidade e o amor

Limites últimos do registro da vida privada no diário, da transposição do que há de mais íntimo para o sujeito numa escrita que se tornará pública, temas como a abordagem direta da homossexualidade, a relação com o próprio corpo e com a sexualidade e as relações amorosas se destacam por colocarem em evidência tanto os limites do diário e de sua publicação quanto os avanços e retrocessos, ousadias e ocultamentos presentes nessa escrita. Assim, nesse capítulo, pretendo explorar o espaço que a discussão direta da homossexualidade ocupa dentro dos diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus, buscando compreender a maneira como cada um dos autores se relaciona com essa questão que, embora seja de interesse fundamental, é carregada de preconceitos e tabus que fazem com que sua presença no texto escrito seja mais um problema do que uma solução. Além disso, interessa-me igualmente pesquisar como cada um desses diaristas inscreve o corpo e a sexualidade no texto diarístico. Finalmente, tratarei sobre o papel do amor e da vida (homo)afetiva nesses diários de escritores, em que o registro amoroso compete por espaço com anotações de livros lidos e de textos literários escritos.

### 7.1 – Falar sobre a homossexualidade no diário

Escrever algo sobre a homossexualidade, não importa o que fosse, especialmente na época em que Cardoso, Ayala e Laus o fizeram, era uma tarefa quase impossível. Como já disse mais de uma vez até aqui, o silenciamento vai ser a praxe no que diz respeito à voz dada ao homossexual e à homossexualidade. Por outro lado, como diz Edmund White, em seu ensaio *Writing gay* [Escrevendo gay], “Suponho que não tive muita escolha. Por alguma razão eu tinha uma ardente necessidade de explorar minha própria identidade gay na ficção.”<sup>180</sup> (WHITE, 2004, p. 04, tradução minha), essa premência, que vai aparecer também em outros autores – especialmente ligada à escrita autobiográfica –, de explorar a própria identidade através da escrita, enfrenta o silêncio imposto à voz homossexual, incentivando uma reflexão que passa, inclusive, pela compreensão do que seria a homossexualidade. White fala sobre como seus primeiros trabalhos sempre envolviam a temática gay, isso num tempo (início dos anos de 1960) em que praticamente não existia literatura gay e em que o próprio termo era desconhecido. E, apesar de dizer que escrevia ficção, praticamente todos os seus livros publicados são

---

<sup>180</sup> No original: “I suppose I never had much of a choice. For some reason I had a burning need to explore my own gay identity in fiction.”.

autobiográficos, mesmo que, nos primeiros, os paratextos afirmem diferentemente. De todo modo, ele diz: “Não importa o que eu escrevesse, mesmo bem no começo, estava ligado a uma temática homossexual.”<sup>181</sup> (WHITE, 2004, p. 04, tradução minha). Essa recorrência da homossexualidade como motivo literário, todavia, estava sujeita a uma determinada abordagem, em tudo ligada ao modo como a sociedade lidava com o gay, incluída aí a imagem internalizada que o sujeito homossexual tinha de si próprio:

Naqueles tempos, muito antes da liberação gay, ninguém podia escrever um texto gay com orgulho, respeito a si mesmo e autoafirmação, uma vez que nenhum gay, não importa o quão astuto fosse, havia encontrado um modo de amar a si mesmo – nem mesmo Proust, o intelecto supremo da ficção, conseguiu isso. Mas um escritor homossexual poderia ser impertinente, furtivo, *camp* – e foi esse o tom que adotei num romance que enviei para o Hopwood Committee no meu último ano de faculdade (...)”<sup>182</sup> (WHITE, 2004, p. 04-05, tradução minha)

Sendo assim, havia uma clara negociação entre a escrita que parte de uma imagem do gay que não poderia ser senão negativa, como White explica, e a possibilidade que essa espécie de desprezo interno e externo abre no campo da inovação do texto. Segundo Edmund White, o estatuto secundário da escrita de temática homossexual permite que seu autor subverta o sistema, seja *camp*, termo que se refere a uma estética – especialmente cara às minorias – que distingue seus objetos de interesse a partir de fatores como mau-gosto e ironia. Susan Sontag, em seu artigo *Notes on camp* [Notas sobre o *camp*], de 1964, define o conceito relacionando-o ao exagero, à afetação, a padrões estéticos que buscam ironizar ou ridicularizar tudo aquilo que é dominante. A estética *camp* rompe com muitas das noções contemporâneas do que é arte e do que pode ou não ser classificado como alta-cultura, invertendo atributos estéticos como beleza, valor e gosto, dando lugar a um tipo diferente de compreensão e consumo. Dessa maneira, a inexistência do amor-próprio seria compensada por uma enunciação, impertinente, furtiva e desafiadora de padrões e comportamentos considerados como majoritários e centrais. White acrescenta que essa situação poderia resultar também num texto áspero, desagradável: “(...) suspeito que naquele período, quando nenhum homossexual podia defender sua identidade como nada mais que uma doença, um pecado ou um crime, nossa raiva inexpressiva emergia

---

<sup>181</sup> No original: “No matter what I wrote, even at the very beginning, it was bound to have homosexual subject matter.”

<sup>182</sup> No original: “In those years, long before gay liberation, no one could write a proud, self-respecting, self-affirming gay text, since no gay man, no matter how clever, had found a way to like himself – not even Proust, the sovereign intellect of fiction, had managed that one. But a homosexual writer could be impertinent, elusive, camp – and that was a tone I adopted in a novel I submitted to the Hopwood Committee in my senior year (...)”.

em formas bizarras – como uma arrogância hostil e inapropriada, por exemplo.”<sup>183</sup> (WHITE, 2004, p. 05, tradução minha). Antes da invenção de uma imagem positiva da homossexualidade – o que White situa a partir dos eventos de junho de 1969, com a rebelião de Stonewall –, a forma como se dava a expressão das identidades gays podia ser através de raiva e hostilidade, pois já que não havia modos abertos de afirmação e autolegitimação, escrevia-se – a comparação que o autor faz mais adiante é bem precisa – como as *drag queens* que provocam umas às outras nas esquinas, para chamar a atenção, para chocar, mesmo para causar horror nos transeuntes heterossexuais (WHITE, 2004, p. 05).

Edmund White não está sozinho na proposição da existência de uma escrita que carregue as marcas do estatuto que a homossexualidade possui na sociedade, especialmente nos períodos de maior recrudescência de preconceito e silenciamento. No prefácio que escreveu para a obra *Tricks* (1978), de Renaud Camus, Roland Barthes também menciona as “proezas do discurso” suscitadas pela escrita de temática homossexual:

A homossexualidade choca menos, mas continua a interessar; ela ainda está na fase de excitação em que provoca aquilo a que poderíamos chamar proezas do discurso. Falar dela permite aos “que não são daqueles” (expressão já pinçada por Proust) mostrar-se abertos, liberais, modernos; e aos que “são”, testemunhar, reivindicar, militar. Cada qual se dedica, em sentidos diferentes, a alardeá-la. (BARTHES, 2012, p. 365)

Se naquele momento, no fim dos anos de 1970, escrever sobre a homossexualidade já era algo menos polêmico, ao mesmo tempo essa escrita não deixava de se relacionar com as suas predecessoras, especialmente por permitir que o sujeito que escrevia assumisse um claro posicionamento em seu discurso. Quando não é homossexual, o escritor que trata do tema tem a oportunidade de demonstrar sua abertura para uma das questões mais polêmicas da contemporaneidade, mas não só para ela, sua aceitação e, ainda mais, sua defesa, dão uma mostra consistente de um espírito aberto, pronto a lidar de um modo maduro com os desafios de seu tempo. No caso de um autor homossexual, tratar desse tema permite, certamente, oferecer o testemunho de sua experiência e, talvez mais importante que isso, militar de algum modo – mesmo que preso aos preconceitos de sua época – em favor de uma causa que toca diretamente em seu lugar no mundo.

Assim, recapitulando, se há uma necessidade por parte de autores homossexuais de perscrutar a própria identidade através da escrita, o resultado desse processo pode mostrar uma

---

<sup>183</sup> No original: “(...) I suspect that in that period, when no homosexual could defend his identity as anything other than an illness, a sin or a crime, our inexpressible anger came out in bizarre forms – as a hostile and inappropriate superciliousness, for instance.”

imagem predominantemente negativa do que significa ser gay e da própria homossexualidade, algo que resulta do modo generalizado como a sociedade tratava o sujeito homossexual. Por outro lado, esse estatuto marginal abre também a possibilidade para que esses mesmos autores explorem estilos alternativos em seus textos, que vão, muitas vezes, traduzir a atitude de desafio de padrões que a homossexualidade representa diante de um mundo que a rejeita. Finalmente, tratar de modo direto sobre a homossexualidade permite ao autor militar por essa causa. Minha ideia – que julgo importante sobretudo no caso dos diários de Cardoso, Ayala e Laus – é que ainda que paguem tributo a uma imagem bastante disforme do homossexual, esses textos desempenham um papel fundamental no sentido de colocarem sua existência em evidência, de chamarem a atenção para algo que o senso comum de sua época recomendaria ocultar e silenciar. Nesse caso, a militância, ainda que não seja aberta e reivindicadora de direitos – algo que no período dos diaristas que estudo seria impensável, vindo a surgir apenas décadas mais tarde –, não deixa de existir de alguma maneira: escrever sobre o assunto, dar a ele uma existência simbólica e textual já se configura como um grande avanço. Como disse a autora francesa Nina Bouraoui, ao ser questionada sobre sua demora em falar diretamente sobre a própria homossexualidade em sua escrita: “Sou militante à minha maneira: escrevo. Escrever é um ato de resistência. Dentro de mim, tem lugar um verdadeiro combate na escrita: é uma guerra! E melhor assim! Ter escolhido o ofício de escrever é também uma maneira de permanecer em território selvagem.”<sup>184</sup> (BOURAOUI, 2004, documento eletrônico, tradução minha). Do mesmo modo, proponho que o mero ato de inscrever no diário qualquer coisa que seja referente à homossexualidade seja um ato transgressor, ainda que esse gesto possa ser mais ou menos militante em razão da postura que cada um dos diaristas adota em relação ao tema que aborda. E, diante disso, qual a importância dessa quebra, ainda que tímida, do silêncio sobre a homossexualidade? Philippe Lejeune, em *L'autobiographie et l'aveu sexuel* [A autobiografia e a confissão sexual], destaca a relevância da inclusão desse tema na literatura. O autor fala de período anterior à publicação do *Si le grain ne meurt* [Se o grão não morre], de André Gide:

No plano da escrita confessional, o exemplo da homossexualidade mostra bem a evolução dos costumes, em que a confissão ocupa um lugar ambíguo: é essa evolução que torna possível a confissão, que por sua vez contribui para a evolução. Desde os princípios da autobiografia moderna até 1926, não é possível encontrar um só autobiógrafo que

---

<sup>184</sup> No original: “Je suis militante à ma manière: j'écris. Ecrire, c'est un acte de résistance. A l'intérieur de moi, il se mène un vrai combat dans l'écriture: c'est une guerre! Et tant mieux! Avoir choisi le métier d'écrire est aussi une manière de rester en terre sauvage.”

tenha sido homossexual, ou em todo caso que o diga.<sup>185</sup> (LEJEUNE, 2008b, p. 45, tradução minha)

Até a publicação da obra, em 1926, ninguém havia ousado transpor a barreira entre íntimo e público para incluir num escrito autobiográfico a própria homossexualidade. Assim, o livro de Gide é inaugural, ainda que, como seria de se supor, recorra a toda uma série de subterfúgios para afirmar uma identidade:

Hoje em dia, quando o *Si le grain ne meurt* é estudado como um clássico, temos tendência a esquecer que se trata da primeira autobiografia em que alguém ousou fazer falar a homossexualidade na primeira pessoa (e com quanta prudência e artimanhas nessa audácia). Diante desse silêncio da literatura, o adolescente que se descobria homossexual se acreditaria inicialmente um monstro.<sup>186</sup> (LEJEUNE, 2008b, p. 46, tradução minha)

Lejeune salienta, nesse processo, a relevância que a inclusão da homossexualidade como tema literário possui para a existência do sujeito que se descobre homossexual. Antes da publicação de textos como o de Gide, essa experiência faria chegar à conclusão de que se é um monstro, palavra que o autor emprega num sentido bem próximo do sentido latino para *monstrum*, isto é, tudo que se desvia do que é natural e que, portanto, não tem um par em que possa se reconhecer. Assim, a conquista do homossexual de uma representação literária em primeira pessoa, criada, obviamente, por um autor homossexual, é algo bastante significativo, uma vez que quebra o silêncio que até então reinou absoluto e, ainda, tem uma utilidade prática, coloca término à solidão do jovem homossexual que saía em busca de representações de sua forma de amar, algo que sempre existiu em abundância para os heterossexuais.

Passando, de fato, aos diários de Cardoso, Ayala e Laus, é preciso lembrar, antes de tudo, que os três foram textos escritos antes de quaisquer revoluções comportamentais ou sexuais e que, portanto, a forma como enunciam questões sexuais e amorosas não foge muito ao que se pode encontrar em outros autores do mesmo período. Esses diaristas serem homossexuais é, realmente, um dado novo, mas a forma comedida, oblíqua mesmo, como o afirmam está de acordo com a que seus contemporâneos heterossexuais empregariam para falar da própria sexualidade.

<sup>185</sup> No original: “Sur le plan de l’écriture des aveux, l’exemple de l’homosexualité montre bien l’évolution des mœurs, dans laquelle l’aveu occupe une place ambiguë: c’est cette évolution qui rend possible l’aveu, qui à son tour contribue à l’évolution. Depuis les débuts de l’autobiographie moderne jusqu’en 1926, on ne trouve pas un seul autobiographe qui ait été homosexuel, en tout cas qui le dise.”

<sup>186</sup> No original: “Aujourd’hui que *Si le grain ne meurt* est étudié comme un classique, on a tendance à oublier qu’il s’agit là de la première autobiographie où quelqu’un ait osé faire parler l’homosexualité à la première personne (et avec combien de prudence et de ruses dans l’audace). Devant ce silence de la littérature, l’adolescent qui se découvrirait homosexuel se croyait d’abord un monstre.”

Se é verdade que não há nada muito explícito no que diz respeito à sexualidade, ao amor e ao corpo nesses textos, é igualmente verdadeiro que nada obriga a registrar essas experiências mesmo que veladas, se isso ocorre é por conta de uma decisão consciente dos diaristas em ter em seus diários – para além da imagem de intelectual que predomina, que parece ser o centro dessa escrita – uma imagem mais ampla e, talvez, mais humana. Há, nesses tímidos episódios narrados, uma corajosa forma de marcar que, a despeito de todas as dificuldades e preconceitos, a existência do homossexual pode ser plena, completa, pode encontrar uma dimensão sexual e amorosa. E isso, a meu ver, constitui-se numa forma de engajamento e militância. Por outro lado, é preciso considerar que, na maior parte das vezes, os diaristas não falam em nome de um grupo – ainda que Walmir Ayala talvez tente fazê-lo –, seus projetos de engajamento são particulares, trata-se antes de mostrar ao mundo a coerência de si mesmo, para salvar sua própria trajetória intelectual. Se isso produz algo de bom coletivamente, é apenas um efeito colateral positivo.

No diário de Lúcio Cardoso, o que parece haver de mais pungente em torno de uma discussão da homossexualidade é a reprodução de uma carta que o autor teria escrito a um certo frei Gastão, mas que não teria chegado a enviar. Nesse documento consideravelmente longo, mas que Cardoso parece fazer muita questão de preservar para a posteridade, a discussão se desenrola em torno da necessidade do autor se declarar católico para conseguir do frade um emprego. Um ponto impede-o de se aproximar do catolicismo, não há como afirmar com certeza, mas ousaria supor que se trata da homossexualidade do autor, provavelmente a única questão ao mesmo tempo capaz de impedir com que seja aceito plenamente na religião e polêmica o suficiente para não ser enunciada de modo direto. De acordo com o texto, os dois haviam se encontrado no dia anterior, e Cardoso afirma ao outro: “(...) não lhe ocultei nada – o que não disse, foi talvez por julgar inoportuno ou simplesmente porque não me foi perguntado.” (CARDOSO, 2012, p. 323, s.d [jan. 1951]). Todavia, o diarista resiste a abraçar sem restrições o catolicismo, especialmente pela incapacidade de conciliar a religião com algo que trazia dentro de si:

(...) defeitos básicos da minha natureza, aos olhos de muitos pareceram sintomas de uma grave crise, de uma tragédia espiritual que precisava ser resolvida a todo pano. A crise existe, a tragédia é permanente. Fui compreendendo aos poucos o que se pensava a meu respeito – através de meu irmão, por exemplo, de quem tanto me lembrei, ao escutá-lo aí no último dia em que o procurei. (CARDOSO, 2012, p. 323, s.d [jan. 1951])

Cardoso seria possuidor de alguns traços que aqueles que estavam à sua volta, até mesmo seu irmão, pareciam ler como uma “tragédia espiritual” a ser resolvida. O diarista não é mais claro que isso sobre qual seria esse grande problema que o impediria de se aproximar da igreja de um modo irrestrito. Num certo ponto do contato que tiveram, frei Gastão parece ter sugerido uma espécie de cura para esse mal, que parecia afligir mais aqueles que observavam Cardoso que ele próprio. O autor prossegue:

Não, meu caro Frei..., não nos salvamos com um retiro de um mês, e nem coordenamos assim tempestades que não existem. Um problema existe, sim, e grave, mas há vinte anos que eu me debato dentro dele, e é possível que, ultrapassando-o, nada mais me afaste desses sacramentos que são a base de toda a vida eterna. Este problema sou eu mesmo, simplesmente. Não preciso ferir a natureza particular de meus defeitos, para confessar que unicamente eles me impedem uma submissão total à Igreja – é que, lá dentro, esses defeitos que sou eu mesmo, não teriam lugar e, sem eles, no momento eu não consigo imaginar-me bem. (CARDOSO, 2012, p. 323, s.d [jan. 1951])

Cardoso localiza esse “problema” como sendo ele próprio. Por outro lado, não parece disposto a submeter-se a procedimentos que extirpassem essas características suas que considerava fundamentais para a sua identidade, para a imagem que o diarista criou de si. Incapaz de “calar aquela parte dentro de mim” (CARDOSO, 2012, p. 323, s.d [jan. 1951]), Lúcio Cardoso recusa a suposta cura que o frade oferece e, conseqüentemente, perde a chance de conseguir o emprego, mas termina a carta dizendo: “(...) o dia em que puder aceitar um emprego após trinta dias de retiro espiritual, neste dia, pode estar certo, estarei de novo à sua porta e cheio de confiança de que ganhamos o céu para nós dois.” (CARDOSO, 2012, p. 325, s.d [jan. 1951]). É possível perceber uma certa ironia do autor, que desdenha da ideia de que um retiro de um mês fosse capaz de mudar algo tão fundamental em sua vida, sobretudo em proveito de um emprego. Por fim, Cardoso acrescenta um *post scriptum*, bastante melancólico: “Não veja orgulho nesta carta, mas uma grande tristeza. Sinto que as minhas possibilidades se reduzem, e o tempo passa. Talvez seja exatamente isto o que Deus queira de mim, que faça alguma coisa no medo e na insegurança. Estou pronto.” (CARDOSO, 2012, p. 325, s.d [jan. 1951]). Parece que, no fim de tudo, prevalece uma aceitação das limitações que sua personalidade impõe, algo que, ainda que envolto em tristeza, é aceito como um desígnio divino, e que parece ter o intuito de mostrar a seu interlocutor que seu conceito de religiosidade transcende a formalidade da instituição católica, com seus sacramentos e exigências. Em outros pontos do diário, Cardoso aborda o tema da homossexualidade empregando termos semelhantes aos que havia empregado na carta ao frei Gastão, em que sua orientação sexual aparece assimilada ao pecado e à danação eterna,

influência de uma formação profundamente cristã, mas com a qual, como acabei de mostrar, o diarista está em constante conflito. É o que acontece, por exemplo, na seguinte entrada:

Noite de chuva e de vento. Durante algum tempo li *Esplendores e misérias das cortesãs*, depois apaguei a luz e procurei conciliar o sono. Em vão: durante todo o tempo rolei de um lado para outro, imaginando as mesmas angustiosas coisas de sempre, minha vida perdida, sacrificada por algum monstruoso erro, etc. Já quase ao amanhecer escutei passos, vozes, levantei-me, abri a janela, mas não vi ninguém – na rua molhada só um leiteiro arrastava sua carroça. (CARDOSO, 2012, p. 423-424, 18 jun. 1957)

Cardoso retorna constantemente a essa ideia, de que as oportunidades de sua existência são reduzidas por conta de algo que ele enuncia apenas muito vagamente, empregando normalmente termos como os que utiliza aqui, o “monstruoso erro”, que faz com que sua vida tenha sido “perdida” ou “sacrificada”. Por vezes a culpa, se não impede o diarista de viver segundo seus desejos e inclinações, lança-o num verdadeiro estado paranoico, em que imagina seus atos policiados pelos outros e em que o ronda o temor de suas ações chegarem aos ouvidos de seus próximos. É o que é possível ver numa entrada em que, estando numa sauna, encontra uma pessoa relacionada à sua família: “Não há dúvida de que era precisamente aqui que eu devia encontrá-lo. Revela-se logo um velho amigo da minha família, enquanto eu tremo interiormente, pensando em tudo o que poderá suceder.” (CARDOSO, 2012, p. 297, 17 ago. 1950). Saber-se visto num espaço que até os dias de hoje ainda é quase um sinônimo de espaço de interação gay, faz o diarista tremer por dentro, pensando nas consequências de ser exposto, no possível escândalo decorrente desse encontro. Mas nem só de referências indiretas se constitui a abordagem que Cardoso faz da homossexualidade, como é possível ver pela entrada em que o autor parece coletar um dado positivo em sua defesa: “Montherlant diz – e não pode haver testemunho mais insuspeito – que o homossexualismo (*sic*) é “a própria natureza”. No que tem razão, pois no ato de duas pessoas do mesmo sexo se unirem, há um esforço da natureza para se realizar até mesmo sem os meios adequados.” (CARDOSO, 2012, p. 463, 20 jul. 1958). O trecho registra a ideia do escritor francês Henry de Montherlant (1896-1972), de que a atração entre pessoas do mesmo sexo seria algo natural, exatamente o contrário da ideia recorrente, defendida especialmente pelas grandes religiões monoteístas, de que a homossexualidade não seria natural, pois a composição macho e fêmea seria a única admissível. O diarista faz questão de, além de registrar, comentar a citação, propondo que se duas pessoas do mesmo sexo ficam juntas, isso seria a própria natureza se esforçando para “se realizar”, mesmo numa situação de impossibilidade. A ideia é, obviamente, discutível em seus detalhes, mas o mais importante é que através dela Cardoso coleta em seu diário argumentos em favor de uma defesa da sua

própria condição. Todavia, o diarista que abre uma entrada para dizer apenas “Estranho dom: Deus deu-me todos os sexos.” (CARDOSO, 2012, p. 506, 31 jul. 1962), parece se limitar a uma defesa da própria causa, pois seus argumentos não necessariamente devem se estender aos outros. Numa entrada que já citei anteriormente, Cardoso diz ter sido aconselhado por um conhecido que leu seu diário, João Augusto, a “ser mais sincero e tocar em pontos que até agora, segundo ele, venho escamoteando” (CARDOSO, 2012, p. 339, 21 fev. 1951). Mas o diarista replica: “Não vejo, na verdade, nenhuma necessidade disto, primeiro porque não tenho nenhuma tese por assim dizer... gideana, a defender, segundo porque não vejo nenhum interesse em enumerar fatos que me parecem mais desdenháveis do que outra coisa.” (CARDOSO, 2012, p. 339, 21 fev. 1951). Propus anteriormente que a tese gideana a que Cardoso se refere seria algo como o que o autor desenvolve no *Corydon*, obra que defende a normalidade e a recorrência histórica da homossexualidade. A meu ver, essa declaração mostra bastante bem como o diarista, apesar de coletar para si alguns posicionamentos que servem a sustentar sua própria condição de homossexual, não tem o intuito de fazer disso uma militância ativa. Há mesmo outras entradas, como a que transcrevo a seguir, em que é possível verificar que o diarista não possui sempre um olhar de solidariedade em direção a outros homossexuais:

A propósito do que escrevi ontem sobre “arte sem coração”, quero acrescentar que neste domínio prevalecem alguns homossexuais mais sem coração que me foi dado encontrar. Não sei se pela necessidade constante de defesa, por excesso de massacre íntimo, por vingança, por pudor – ou seja lá pelo que for, há entre os pederastas sem minúcias de classificação, alguns dos homens mais frios, mais insensíveis, mais sem essa memória particular do afeto, que me foi dado encontrar. (CARDOSO, 2012, p. 513, 04 set. 1962)

Ao mesmo tempo, porém, Cardoso demonstra uma compreensão de que esses “homossexuais mais sem coração”, os “homens mais frios, mais insensíveis, mais sem essa memória particular do afeto”, talvez sejam assim porque estão acostumados a terem que se defender de ataques vindos de todas as direções – e ele mesmo parece fazer sua parte... Outro ponto interessante a se considerar nesse caso é que o diarista não se inclui no grupo, os homossexuais são “eles”, enquanto Cardoso está colocado à distância e nenhuma assimilação a uma coletividade é sequer ensaiada. Assim, creio que seja possível concluir que o lugar que Lúcio Cardoso reserva para a homossexualidade em sua vida e a representação que faz dela em seu diário sejam, em primeiro lugar, mediados por uma tensa relação entre sua condição e os valores que lhe foram incutidos por sua formação religiosa, fundamentais para a cristalização de uma ideia, bastante recorrente, de que esse seria o seu grande “problema”, que impediria a plenitude de sua vida. Apesar disso, a escrita diarística parece ver surgir, ainda que com bastante timidez, um esforço de construção

de uma autodefesa, expressa sobretudo no registro de opiniões positivas – como as de Gide, de que tratei detidamente em um dos capítulos anteriores, e de Montherlant – sobre o homossexual. Acrescente-se por fim – e não seria possível esperar muito mais de uma escrita de seu tempo – que a forma de abordar a homossexualidade no diário é predominantemente negativa e não se desdobra numa reivindicação coletiva, permanece sendo tão-somente um exercício de preservação do sujeito que escreve.

Diferente do que ocorre nos *Diários* de Lúcio Cardoso, no conjunto formado pelos três diários de Waldir Ayala o tema da homossexualidade tanto está mais presente, quanto é tratado de forma mais clara. Logo na primeira entrada, o diarista já coloca em destaque sua compreensão da diferença que o separa dos outros: “Sim, sei desde já que não conseguirei integrar a harmonia do mundo em que vivo, que as pessoas jamais me perdoarão o mal de não ser exatamente como elas, e elas não têm culpa alguma disso.” (AYALA, 1962, p. 09, 01 mar. 1956). Essa diferença, sua condição de exceção diante dos outros, é vista como algo que o separaria do mundo, causando a repulsa daqueles que o cercam. O autor continua: “Sei, desde hoje, que nasci com a máscara inexpugnável de um animal pré-histórico ou de um pássaro empalhado, desses que as populações se apressam em eliminar, e guardam seu espectro para não perder de vista a ameaça das exceções de que são vítimas.” (AYALA, 1962, p. 09, 01 mar. 1956). A forma como Ayala define sua diversidade remete à ideia de monstro evocada por Lejeune, o diarista sente de tal modo a impossibilidade de se identificar com o outro que se considera como um ser à parte, e teme mesmo a punição de seu desvio. Além disso, um pouco mais adiante, o diarista fala em tristeza e falta de comunicação, mesmo com os que “(...) respiram no meu plano de asfixia, animais desconsolados que mugem nas largas noites como búfalos espreitados por exímios caçadores” (AYALA, 1962, p. 10, 01 mar. 1956). Sendo assim, nem entre seus possíveis pares parecia possível encontrar solidariedade, eles são animais, segundo a cadeia metafórica que ele utiliza. O diarista chega até mesmo a assimilar seu estado ao pecado, situação que precisaria ser superada para que houvesse uma integração ao todo: “E esperneio como um animal ferido diante da tentativa de me modificar em minha essência, para integrar o cortejo... não será a minha condição um verídico pecado?” (AYALA, 1962, p. 10, 01 mar. 1956). A mudança em sua identidade, assim, se afigura como um esforço duro, um exercício ao qual ele poderia se lançar, mas não sem resistência. A busca de uma suposta normalidade, de “integrar a harmonia do mundo”, reaparece no diário de Ayala alguns meses depois, num tom caracteristicamente melancólico: “Eu jamais me permiti a degradação das pequenas atitudes em nome dos meus maiores amores. Talvez porque tenha em mente a impossibilidade de amar a quem amo, a desesperança que me acompanha, e o desejo de um

amor normal.” (AYALA, 1962, p. 110-111, 14 nov. 1958). Ayala trata da impossibilidade de viver plenamente um amor, uma vez que não pode amar exatamente quem lhe desperta esse sentimento, situação que deixa apenas o intenso desejo de um amor que ele chama de normal, pelo que suponho que queira dizer um amor simples, realizado sem grandes complicações. No segundo volume dos diários, o autor registra uma lembrança que, a meu ver, poderia ser interpretada como a sua descoberta da diferença: “Hoje lembrei coisas. De como sorri ao me encontrar inadequado ao meu sexo. E de como desejei ser fecundo, noutros tempos. E de como invejei os namorados. E a minha solidão com problemas deste tamanho.” (AYALA, 1963, p. 39, 23 mar. 1959). É difícil supor com exatidão o que o diarista queira dizer com esse trecho, especialmente com “inadequado ao meu sexo”. É certo que essa é uma referência à sua homossexualidade, mas ao mesmo tempo parece que Ayala compreende sua orientação sexual apenas do ponto de vista da identidade de gênero e não da combinação de diversos fatores, ou seja, em sua concepção, se um homem deseja outro homem seria porque deveria ter uma identidade de gênero feminina. Muito provavelmente essa ideia venha da forma como se compreendia a homossexualidade nos anos de 1950, época em que, ao lado de uma quantidade menor de informação em circulação, havia certamente uma parte considerável dela que tinha natureza duvidosa ou equivocada. O mais importante, nesse caso, é o modo como o diarista se acredita colocado à parte na sociedade, como se sente um verdadeiro anormal e como deseja ardentemente ser assimilado ao todo, para assim poder ter acesso à mesma vida que têm os outros, especialmente no campo amoroso:

Há formas de amor – aquela dos normais acasalados, simples cumpridores de uma lei natural e orgânica, aliada a uma atmosfera primaveral, quase imperceptível, mas que lhes confere o lirismo comovente e respeitável. E há aquela outra espécie de amor, impossível, que exige a ruptura de um muro sólido, que resiste e sangra se arrastando em caminhos de milagre e lágrima, este o meu amor. (AYALA, 1976, p. 85-86, 23 maio 1961)

Nessa entrada, retirada do terceiro volume de seus diários, Ayala coloca em confronto um amor que chama de normal, representado pelos casais que cumprem a ordem natural, e um outro amor, o seu amor, constituído por impossibilidades, resistência e sofrimento. O diarista, é possível afirmar, persiste numa busca, ou ao menos numa admiração, pelo que considera ser a normalidade, por tudo aquilo que não contraria, a seu ver, a ordem natural das coisas no mundo. Tomado apenas por esse aspecto, seria possível considerar que Ayala estava muito atrasado em relação a Lúcio Cardoso, dado que esse último consegue, através de suas leituras, encontrar um espaço para a homossexualidade dentro do espectro do aceitável e do natural. Mas não é

exatamente assim, como mostrarei a seguir, Ayala consegue superar essa obsessão pela busca de uma suposta normalidade através de um olhar muito mais solidário em direção a outros homossexuais e através da proposição de uma verdadeira defesa da homossexualidade. E isso sem levar em conta, por exemplo, como parece muito mais simples para Walmir Ayala que para Cardoso a reconciliação com a religião. O diarista registra seu incômodo, na infância, em se confessar e, assim, “(...) confabular com o Criador a respeito das minhas ações impróprias”. Ele questionava suas “tendências inconfessáveis”, e escreve que disse “eu fiz nomes feios” a um confessor e que relatou a ele o “(...) pecado que cada vez mais se incrustava em minha alma e para o qual estava fatalizado.” (AYALA, 1962, p. 14, 13 mar. 1956). Mas, ainda na mesma entrada, o diarista faz questão de anotar: “Hoje sei que tudo é diferente. Que nem tanto é pecado, e muito maior é o amor de Deus.” (AYALA, 1962, p. 15, 13 mar. 1956), numa clara demonstração de que sua concepção de religiosidade estava mais ligada a uma fé pessoal que à instituição da igreja católica, com seus dogmas e regras. Ainda bem no início do primeiro volume dos diários, numa espécie de desenvolvimento da anotação anterior, o autor vai tocar diretamente no tema da homossexualidade, tentando compreendê-lo melhor:

O que sói determinar o sentido de entrega e renúncia dos homossexuais, notadamente dos passivos, é uma espécie de caridade, de vontade de se dar, dando o melhor — não o melhor numa hierarquia de valores externos, mas o melhor tendo-se em conta que é dádiva consciente, a autoentrega, o objeto mesmo se desdobrando e enriquecendo pelo amor. A solidão obra **neles** como uma larva que perfurasse deixando a filigrana, e a solidão é inescrutável em sua iminência de grandeza, capaz de redundar num silêncio de comiseração que a normalidade sacode sem resultado — assim podem morrer os santos, com seu segredo, sua comunhão com Deus, sua vitória. (AYALA, 1962, p. 16, 02 abr. 1956, grifo meu)

A homossexualidade se vê, nesse caso, associada a uma espécie de *charitas* de si, a um senso de desprendimento de amor e atenção em direção ao outro. O trecho citado está colocado logo após, na mesma entrada, Ayala ter escrito sobre sua necessidade de amor e é interessante notar como o diarista não necessariamente se inclui no grupo (emprega “neles”), mas fala dos homossexuais de um modo amigável, que denota simpatia e identificação. Essa simpatia um tanto conflituosa conhece seu ápice numa entrada do segundo volume dos diários, em que o autor registra: “VIRAGO — Esta palavra me obsessional esta noite. Chamo assim a um bando de mulheres infelizes que me chamam a atenção. Ofendo-as. Mas a palavra me sai da boca como se saísse do coração. Era um jeito áspero de dizer: “Irmãs...” (AYALA, 1963, p. 90, 12 fev. 1960). A violência externa de alguém que insulta mulheres lésbicas em plena rua através de um dos nomes mais pejorativos para elas, normalmente querendo dizer mulher autoritária,

grosseira, rude e masculinizada, é assumida como uma incapacidade de lidar com a situação, com a inabilidade de dizer ao outro que se é, de algum modo, como ele. O “neles” torna-se um “nós”. O “jeito áspero” acaba por ser a única forma de contato encontrada, que permite que a situação não passe em branco, e anotar esse evento no diário, de certa maneira, parece ter a função de se desculpar pela ofensa feita e, ao mesmo tempo, marcar uma posição clara em favor daquelas mulheres. Voltando à entrada anterior, em que o diarista trata sobre o amor homossexual, logo após o trecho citado, Ayala passa a escrever sobre um casal homossexual, identificados como J. e G., também de modo amigável, bastante diferente do que se esperaria para a época:

Lembro de J. e G., amantes. J. era o homem, o protetor, o líder, o belo, a cabeça de João Batista, pesando no ombro do amante — o mais belo peso que conhecera, uma coisa quase de não tocar e na qual G. mal ousava roçar com as pontas dos dedos como quem reconhece caminhos sagrados, como um cego que pressente a verdade e hesita em se entregar a ela, por demérito de seu defeito. Sim, G. se achava feio, e procurava ignorar-se fisicamente, não olhava nem as pernas nem os braços. Se pudesse encolheria as mãos para dentro dos pulsos. Mas como acariciar então? E a verdade é que J. recebia sorrindo aquelas carícias temerosas. (AYALA, 1962, p. 16-17, 04 abr. 1956)

Embora trate J. como “o homem, o protetor, o líder”, Ayala não reproduz meramente os referenciais para casais homem-mulher, como seria de se esperar, ao falar da relação a questão em jogo é outra. O mais importante, nesse caso, é que o diarista aponta com muita insistência para a dimensão afetiva das relações homossexuais, o que é surpreendentemente inovador, mesmo para os textos de hoje, que ainda insistem um pouco na imagem da homossexualidade, sobretudo a masculina, como relações apenas no plano físico. O símbolo disso, a meu ver, estaria na autobiografia de Reinaldo Arenas, *Antes que anoiteça* – publicada postumamente, em 1992 –, em que o autor propõe a ideia de que dois homens jamais poderiam formar um casal estável e unido no plano amoroso, isso porque, para ele: “O mundo homossexual não é monogâmico; talvez pela própria natureza, por instinto, existe uma tendência para a dispersão, os amores múltiplos, e muitas vezes a promiscuidade.” (ARENAS, 2009, p. 91). Sob esse aspecto, o texto de Walmir Ayala pode ser considerado quase militante, uma vez que inaugura a defesa, ou uma imagem positiva, de algo novo, até então impensável. Outro ponto de discussão da homossexualidade no diário de Ayala refere-se ao trecho em que o autor trata de uma carta que recebe de um amigo, indicado pelas iniciais L.C.W.:

Carta atrasada de L. C. W. Fala de sabatinas que concede a médicos do exército sobre o problema do homossexualismo (*sic*). O tom da carta é sóbrio, revelando uma enorme pureza, e que isto não se trata de mais

uma simples experiência, de uma distração, mas que tem intenção educativa. E por isso se submete como cobaia. Mas os outros, entenderão? Era preciso justificar tudo pelo amor e falar com tal eloquência que se inflammassem as paredes da sala. Ah, como podemos amar! Esta ânsia de normalidade, esta inveja dos pares inocentes, este descarnamento, estas lágrimas! L. C. W. é o mais indicado para falar sobre isso tudo, porque convence. É sereno, terno, autêntico. Meu amigo, abraço-te e te agradeço. Cobaia, este é o reino, morre por ele! (AYALA, 1962, p. 79, 20 ago. 1958)

A reprodução da carta de um amigo permite, em primeiro lugar, abordar diretamente, sem meias-palavras, a questão da homossexualidade através das palavras do outro, o que pode ser uma estratégia de preservação da própria imagem. Apesar disso, Ayala não parece preocupado por se incluir no grupo dos homossexuais (“podemos amar”, “nos virem a compreender melhor”). Contudo, o mais importante, além do tom profundamente comovido e amigável do discurso do diarista, é a solução que o autor propõe para o “problema do homossexualismo (*sic*)”, que é a educação, ou seja, o “problema” não é o homossexual, mas naquele que não o compreende. Se esse argumento não bastasse, que se justificasse “tudo pelo amor”, isto é, que se justificasse a existência da homossexualidade pela capacidade de amar entre “iguais” (“Ah, como podemos amar!”). Nesse ponto, chama a atenção como as soluções propostas por Waldir Ayala, em 1958, são semelhantes a alguns dos principais pontos e estratégias de luta dos movimentos LGBT de hoje, ou seja, a educação para a diversidade e a tentativa de colocar fim à ideia preconceituosa de que relações entre os mesmos sexos seriam puramente físicas e imediatas. L.C.W. diz ainda, num trecho da carta que o diarista transcreve: “O principal é que, se tudo isso ajudar a médicos, oficiais e professores, e as demais pessoas nos virem a compreender melhor, e nos ajudarem a todos, eu estarei disposto a quantas palestras, sabatinas e testes queiram. Farei todo o possível para beneficiar a todos.” (AYALA, 1962, p. 80, 20 ago. 1958). Ainda que seja um tanto estranho o tipo de “experiência”, de “estudo” que se faz com o amigo de Ayala, que em muito lembra o tipo de postura que a medicina e a lei tinham em relação à homossexualidade no século XIX, ao mesmo tempo pode-se ver que há um certo interesse pela compreensão do homossexual. Por outro lado, que isso se faça justamente no exército é, no mínimo, algo intrigante. Em seus diários, Waldir Ayala fornece ainda alguns dados nada velados sobre a vida homossexual no fim da década de 1950 e início da década de 1960, apesar de não necessariamente se identificar com os lugares que frequenta com amigos como Lúcio Cardoso: “Com Lúcio ontem na Lapa, no *bas-fond*, uma coisa tão natural para eles, os que vivem lá. Para mim é apenas uma extravagância. Lúcio tem razão, eu resplendo mesmo é diante

de um copo de leite e uma fatia de torta de maçã.” (AYALA, 1962, p. 95, 10 out. 1958). Noutra passagem, fala sobre apresentar um amigo à vida boêmia do Rio de Janeiro:

Chega Fausto de Porto Alegre. Sinto que se decepciona comigo. Antes não sintonizávamos por outras razões — eu era um adolescente capaz de todas as loucuras. Ele era um “snob” discreto dentro de suas particularidades, não discuto. Agora aboli certos detalhes exteriores do meu “fulgor”; bailes, certos cinemas, certos bares, etc. Mas não por temor ao que quer que seja. Pelo contrário, sou capaz de outras audácias muito mais sérias, desde que constituam traço essencial da minha projeção dentro de mim mesmo. (...) me canalizei, me decidi e me falta tempo e ânimo para uma sobrevivência consecutiva em dois planos. (AYALA, 1963, p. 15, 09 jan. 1959)

Ayala trata sobre como se modificou com o tempo, como deixou de lado seu “fulgor”, num aparente esforço de melhor adequar-se à vida numa sociedade sem lugar para o homossexual, assegurando ao leitor que não foi por medo, que, desde que algo esteja realmente presente em sua identidade, não há nada que deseje esconder. O diarista afirma até mesmo que não tem “tempo e ânimo” para uma vida dupla. Contudo, o centro da defesa da homossexualidade que Walmir Ayala propõe ao longo dos três volumes do diário é desenvolvido a partir de uma ideia que se torna recorrente: de que essa condição só poderia ser defendida por alguém que, sendo homossexual, renunciasse a tudo, especialmente às interações físicas, e se mantivesse, assim, casto. Enunciada de passagem no primeiro volume, a teoria de Ayala aparece bem definida no segundo volume dos diários, na seguinte entrada:

Sinto que o tema que abordo só terá advocacia inegável no dia em que eu for capaz de uma viril e exata castidade. Não é na experiência da carne que encontro forças para justificar o que espanta os outros. É na preservação — preservação e ciência. Ser casto tendo conhecido tudo, não por medo — mas por missão. Só um santo poderia explicar o problema do pecado, com serenidade, com objetividade, com profundo amor. Ainda que os problemas do sexo não me pareçam um problema de pecado, mas de solidão, consinto que seja muitas vezes um drama de dissipação, de desespero. E nisto está o pecado, na possibilidade do escândalo, na obrigatoriedade de ocultar as manifestações mais imediatas da existência. Assim gostaria de chegar à isenção absoluta da participação no conflito, para erguer uma espada de justiça em favor de todos os que sofrem perseguição por fragilidade, por sede de amor. Que os homossexuais não tivessem por advogado um viciado, mas um casto. Este seria o caminho de um (*sic*) possível redenção. (AYALA, 1963, p. 109-110, 21 abr. 1960)

A homossexualidade é assumida como um dos temas de sua literatura, todavia, para legitimar a abordagem que o autor faz dela seria preciso, para ele, alcançar um estado de completa castidade. Assim, só casto, sem interferência do desejo físico e imediato, sua obra poderia

propor uma defesa da causa homossexual que fosse mais amplamente aceita. O autor liga, ainda, a homossexualidade ao pecado, mas não por conta do sexo, da união de dois iguais, e sim pela quase obrigação do homossexual de viver uma vida dupla e nos possíveis exageros a que ela levaria. É mais em direção ao vício que ao pecado que se encontra a concepção do diarista sobre ser homossexual e, por conta disso, ele imagina que não haja defesa possível, não poderia ser dado crédito a alguém que estivesse embriagado pela experiência daquilo que se deseja defender. Todavia, retornando à ideia de pecado e à ligação com valores religiosos, o diarista fala, ao fim, de “uma possível redenção”, isto é, da salvação moral, religiosa ou psicológica de alguém. É uma lógica possível, todavia enormemente discutível, uma vez que, para Ayala, o homossexual só seria aceito na sociedade e capaz de falar pelo grupo quando desprovido justamente de tudo aquilo que o caracteriza, ou pelo menos de uma boa parte. É como se se estabelecessem hierarquias dentro da própria homossexualidade, e só pudessem ocupar os postos mais altos, com direito ao discurso, aqueles que conseguissem se tornar mais alheios a ela, que conseguissem, diante da sociedade, se portar do modo menos incômodo. O prefácio ao terceiro volume dos diários de Walmir Ayala coloca, já de entrada, a questão do amor entre duas pessoas do mesmo sexo. À primeira vista isso pode parecer uma postura bastante ousada, especialmente levando-se em conta que a obra foi publicada em 1976, em plena ditadura, explicável talvez por haver uma maior distância entre o momento do registro no diário e o da publicação, entretanto, basta observar o conteúdo mais atentamente para constatar que nele prevalece ainda a ideia de uma renúncia física como preço a pagar pela aceitação da homossexualidade: “Até que ponto um amor pode ser anormal? Penso que uma vez que seja amor já está isento de anormalidade. Mas onde começa, e com que armas, esta festa abstrata? Certamente que nas fronteiras do corpo.” (AYALA, 1976, p. 07). O amor, desde que exista, traz a legitimidade para uma relação, não importando sua composição, mas ainda há as fronteiras do corpo, que podem colocar tudo a perder. O diarista prossegue:

Pode então o amor começar a ser possível e anormal. Pode ser interceptado por simples instituições sociais e religiosas, até gravíssimas realidades da essência da própria natureza humana. No caso temos o amor de uma pessoa livre por outra já legalmente comprometida, ou de duas pessoas do mesmo sexo. No primeiro caso já consideramos com mais naturalidade a realização, embora transpire sempre, ao redor dos que se solicitam forçando preconceitos, uma certa aura de pecado. (AYALA, 1976, p. 07)

A comparação que se tece é com o adultério, o envolvimento de uma pessoa livre com uma legalmente comprometida. Mesmo sendo ele próprio a empregar o termo “legalmente”, ou seja, algo no domínio da lei e da sociedade civil, o diarista diz que essa situação, apesar de cada dia

mais aceita, carrega “uma certa aura de pecado”. Para os homossexuais, a questão era outra: “No segundo caso é o martírio, o combate com o anjo. E o recurso mais certo para preservar o que ameaça sempre virar monstruosidade é, na medida do possível, uma dolorosa renúncia.” (AYALA, 1976, p. 07-08). Mais uma vez a ideia é a renúncia como forma de prevenção à suposta monstruosidade da união entre duas pessoas do mesmo sexo. Só assim poderia existir alguma forma de aceitação, com a renúncia à dimensão física da vida: “Está nos corpos a possibilidade do milagre. Mas pela isenção do toque, pela preservação consciente da possibilidade de vício ou de tédio, por esta superação da chance imediata de embriaguez sexual, é que o espírito engrandece.” (AYALA, 1976, p. 08). A relação de Ayala com o corpo e com essa dimensão da vida, como pode-se observar nesse ponto, é extremamente tensa. No diário, o amor homossexual é representado novamente como pecado e como algo que infringe a lei natural: “Sei que amo e que não sou amado – e sei que não sou amado porque o que pretendo infringe a lei natural. Isto quer dizer que estou a um passo do pecado. Antes que isto aconteça, renuncio...” (AYALA, 1976, p. 54, 06 dez. 1960). Assim, a renúncia ao amor, especialmente ao físico, é uma solução válida tanto no plano pessoal, pois é capaz de salvá-lo do pecado, quanto no plano artístico e, talvez, político, pois garante a legitimidade de seu discurso de defesa da homossexualidade. A renúncia é a chave até mesmo para libertá-lo das supostas mesquinhas dos relacionamentos humanos: “Não, X. não entende que se eu chegasse a tal ponto de amor por sua alma, a tal estado de renúncia física, não teria os mesquinhos ciúmes de hoje. Mas tudo isto é vago, doloroso, difícil de desenvolver.” (AYALA, 1976, p. 76, 18 abr. 1961). Por fim, não há como deixar de colocar em questão um fato: apesar de tamanha insistência na renúncia e na castidade, não me parece haver um período sequer, no tempo coberto pelos diários, em que Walmir Ayala registre estar sozinho por vontade própria, a renúncia é sempre um plano lançado para o futuro distante, algo que reside única e exclusivamente no plano das ideias. Concluindo, creio que seja possível dizer que, na medida do que permitem os limites de sua época, Ayala constitui-se num verdadeiro defensor da causa homossexual. Em sua escrita, o autor cede um espaço bastante considerável a esse tema, sem se preocupar exageradamente em se resguardar, colocando suas próprias experiências a serviço de um dos temas mais recorrentes de sua obra. O diarista parece ter uma verdadeira obsessão com a normalidade, com um desejo de se ver integrado à sociedade sem as dificuldades que sua condição de homossexual possam representar. Apesar disso, ele possui um olhar bastante solidário em relação a outros homossexuais, chegando mesmo a incluir-se no grupo formado por eles, aceitando a existência de casais gays e frequentando espaços de vivência homoerótica. Como uma forma de colocar ordem em seu mundo e em sua militância, Ayala cria uma teoria

segundo a qual a defesa da homossexualidade requereria, de seu defensor, uma total abstinência física, uma castidade absoluta, necessária à legitimação de suas ideias. Essa opção, contudo, além de impraticável no mundo real – aparentemente até mesmo para seu próprio criador –, ainda parece uma impostura no plano da igualdade de direitos e espaço na sociedade, uma vez que nunca se pensaria em adotar um procedimento semelhante, limitador de expressões naturais de afeto, para qualquer questão que envolvesse as relações heterossexuais.

Comparado aos diários de Cardoso e Ayala, o de Harry Laus é bem mais discreto em suas referências à homossexualidade, especialmente na parcela do texto que cobre os primeiros anos. As razões possíveis são muitas e, combinadas, ajudam a compreender sua reserva quanto ao assunto. Laus era militar, além de não poder legalmente ser homossexual, condição negada pelas forças armadas, escrever algo num diário que pode muito bem ser apreendido por seus superiores ou lido por seus colegas, seria o mesmo que produzir provas contra si próprio. Para ele, a escrita diarística era, antes de tudo, motivada pelo desejo de auxiliar sua escrita ficcional e afirmar sua imagem intelectual, o que na sociedade de então era algo incompatível com “ser pederasta”, como já foi discutido anteriormente. Além disso, a questão da homossexualidade, para Laus, poderia ser algo simplesmente impossível de expressar na escrita porque fosse inexprimível na vida. Alguém que viva em negação pode ou não pode encontrar na escrita uma válvula de escape, no caso de uma escrita potencialmente vigiada como a sua, a resposta óbvia parece ser um grande não. Como também creio que já tenha ficado bem explicado até aqui, no Brasil, na época em que os diários de Harry Laus foram, em sua maioria, escritos e seriam publicados, tanto da parte dos editores quanto da parte do público-leitor, não havia uma grande receptividade para as escritas autobiográficas – some-se a isso a temática homossexual. Ter-se-ia, assim, um livro impublicável, e impublicável porque invendável, ora, claramente o oposto do que era desejado por Harry Laus, que tinha a publicação de seu livro como um verdadeiro sonho a ser realizado. Por fim, há ainda a família a preservar, pois como é possível verificar numa das últimas entradas do último diário de Laus, a irmã, que era próxima dele, não aceitava seu modo de levar a vida, seus desejos, afeições, etc. Imagino que por ser de família numerosa e por ter ficado sem os pais muito prematuramente, essa situação se intensifique. Prova disso é que, por mais de uma vez, o próprio Laus se confessa em dificuldade de escrever textos autobiográficos por conta de as pessoas estarem vivas e próximas a ele. Todavia, ainda assim, existem pontos de possível aproveitamento em seus diários para uma discussão da homossexualidade, mesmo que muito obliquamente, o autor não se furta completamente de deixar vestígios em sua escrita. Destacaria inicialmente um trecho em que o diarista demonstra um sentimento de inadequação junto ao grupo de seus colegas: “(...) senti-

me completamente estranho àquele meio, desejos e interesses completamente opostos, os pensamentos divergentes.” (LAUS, 2005, p. 85, 23 abr. 1950). Nessa ocasião, Laus diz sentir-se uma mera plateia para os outros militares, enquanto, esses sim, festejam com bebida e mulheres. Essa inadequação é muitas vezes repetida ao longo dos diários e, a meu ver, revela um pouco da forma como o diarista se sentia colocado à parte, obviamente que não somente por sua orientação sexual, mas também por questões intelectuais e de temperamento. Mais adiante, há um trecho consideravelmente longo, bastante pessoal e até mesmo poético, que foi excluído pelo diarista quando da ocasião da preparação do primeiro datiloscrito de seus diários:

Senti hoje um desejo imenso de voltar à minha simplicidade e inocência de outrora. Ou não terei nunca sido simples, inocente, bom? Mas eu era tímido, tenho certeza disso, e talvez o que chame de simplicidade e inocência nada mais fosse que timidez: ou parecia uma cousa por incapacidade de ser a outra? No entanto, hoje percebo claramente que essa timidez cedeu lugar à ousadia, ao desafio, mesmo, em que, desesperado, procuro identificar-me com a minha verdadeira natureza. Compreendo estar me compreendendo, me prejudicando, pela satisfação transitória, fugaz de um “ato de liberdade.” (LAUS, 2005, p. 144, 07 set. 1951)

Laus expressa um desejo de retorno à inocência, à sua “verdadeira natureza”, em meio a uma aparente crise causada pela forma como se comporta no presente, representada pela “ousadia” e, principalmente, pela “satisfação transitória” que um “ato de liberdade” lhe proporcionou. O que exatamente o autor chama de “ato de liberdade”? E por que ele escolheu excluir justamente esse trecho ao preparar o diário para publicação? A resposta que encontrei para a primeira pergunta, talvez sirva também para elaborar uma possível resposta para a segunda. Numa entrada do ano seguinte, Laus emprega novamente a expressão “ato de liberdade”, igualmente entre aspas:

Descobri que, todas as vezes que se despreza um preconceito, deve-se assumir a inteira responsabilidade desse “ato de liberdade”, e não esperar compreensão, apoio e auxílio de quem quer que seja, mesmo que tenha havido cumplicidade. Por outro lado, a conivência sem cumplicidade pode trazer proveitos: o conivente poderá defender-nos com medo de ser comprometido. (LAUS, 2005, p. 296, 04 jan. 1952)

O “ato de liberdade” seria, portanto, a atitude de contrariar um preconceito existente. Minha proposta, a partir da leitura dessas duas entradas, é que o diarista esteja se questionando por ter transgredido, através de seu comportamento, os limites do que seria aceitável em seu meio. Considerando a culpa advinda desse ato, a possível “satisfação transitória” que ele permite e, ainda, sua exclusão da versão do diário que seria levada a público, creio que não seja forçar em demasia a interpretação supor que o autor esteja falando de alguma conduta sua que teria

denunciado sua homossexualidade, algo extremamente delicado no meio militar. De todo modo, é interessante notar que, mais do que a culpa por conta de sua condição, o diarista preocupa-se em registrar sua perplexidade com a falta de solidariedade do próximo, com a incapacidade do outro de se comover com uma situação delicada e guardar um segredo. Numa outra entrada do mesmo ano, contudo, é possível estabelecer uma teoria ainda mais consistente sobre a referência à homossexualidade nos diários de Laus:

Qualquer indivíduo de minha “raça”, apesar de toda a liberdade que gosta de manifestar, da temeridade e ousadia de que continuamente lança mão, todo ele, quando pretende manter essa espessa e, ao mesmo tempo, esburacada cortina de falsa aparência, é o menos livre indivíduo que existe. Essa pretensa liberdade é apenas revolta. (...) Lutará sempre para afirmar a sua negação. E age com uma incoerência perfeita. Pois não sendo assim, será aniquilado por si mesmo, recorrerá ao suicídio ou à loucura. Começará mentindo e enganando os outros, para acabar ludibriando a sua própria desesperada pessoa. (...) É digno de lástima, mas não se tem pena dele; pelo contrário, julgam-no, com ou sem seus argumentos, com a lei aberta na frente dos olhos e o código penal agravando seu castigo, justamente em razão direta desses argumentos em que, geralmente, não se pode deixar de admitir o brilho e lamentar o perigo... (...) Pobre raça sem pátria, sem bandeira, pobre raça de Proust! Está sempre de acordo em louvar a tua obra, e sempre de acordo em aniquilar a tua vida. (LAUS, 2005, p. 335-336, 07 out. 1952)

O diarista faz um longo comentário sobre os indivíduos de sua “raça”, aparentemente um grupo que exterioriza um comportamento caracterizado por uma grande liberdade e ousadia, mas que, na verdade, essa pretensa autonomia ocultaria uma situação contrária, de revolta e inconformismo diante do mundo. Caso se decida por parar de viver essa pequena farsa, se deixar de ser incoerente, o elemento dessa “raça” acabaria se matando ou ficando louco. Situação comovente, mas, diz Laus, no lugar de compaixão, o que ganharia seria um duro julgamento, amparado até mesmo pela lei e em argumentos bastante convincentes. No fim, o diarista dá um nome a essa “raça”, chamando-a de “raça de Proust”, o que, felizmente, fornece um caminho para desvendar a que realmente Laus se refere. Num estudo genético sobre *À la recherche du temps perdu*, Marion Schmid diz algo que pode servir a estabelecer uma ligação entre o discurso de Laus e a obra de Marcel Proust:

O tema do homossexual, desenvolvido em torno de M. de Guercy, mais tarde Charlus, que havia sido apresentado no *Cahier 7*. A descoberta das preferências sexuais de Guercy leva a uma reflexão sobre os homossexuais como sendo uma ‘raça’ maldita: Proust discute de forma pormenorizada seu sofrimento e comportamento antes de compará-los à raça perseguida de Israel. Esse fragmento é um núcleo primário para a famosa analogia entre homossexuais e judeus que conhecemos a partir de *Sodome et Gomorrhe I*. No *Cahier 6*, o penúltimo caderno da série

de Saint-Beuve, Proust deu ênfase ao tema do homossexual ‘classificando’ os diferentes tipos de homossexuais masculinos num texto intitulado ‘La race des tantes’ [algo como ‘A raça das bichas’], que, novamente, prefigura a abertura de *Sodome et Gomorrhe*.<sup>187</sup> (SCHMID, 2002, p. 62, tradução minha)

Assim, através do personagem Palamède de Guermantes, barão de Charlus, um “invertido”, um homossexual, atraído inicialmente por homens e, mais tarde, por jovens rapazes, Proust coloca a homossexualidade em discussão, associando-a diversas vezes à judeidade. A ideia de raça maldita que o autor desenvolve tem ressonâncias bíblicas em sua ideia de que homossexuais e judeus compartilham alguns traços, especialmente o de serem alvo de intolerância generalizada. A “raça de Proust”, mencionada por Laus, seria um equivalente da “raça maldita” ou da “raça das bichas” proustianas. Consequentemente, é possível refazer a leitura de todos os excertos que destaquei do diário de Harry Laus com mais segurança, podendo afirmar que a grande fonte de tensões, de seu sentimento de deslocamento em relação aos outros, do seu “ato de liberdade” contrariador de um preconceito, da sensação de viver uma vida dupla, da perspectiva de suicídio ou de loucura, do medo do julgamento externo, enfim, de toda essa sensação de expatriamento de sua “raça”, tudo seria decorrente do segredo que ele guardava, de ser ele homossexual. O espaço que o diarista reserva para a homossexualidade em seus diários se é bem verdade que não seja nulo, é, por outro lado, dependente de uma decodificação complexa e que necessita de elementos que não são oferecidos nada gratuitamente, sendo acessível, portanto, a poucos. É interessante notar como Harry Laus vai demonstrar uma preferência em abordar a homossexualidade em contextos artísticos, relacionada a livros nos primeiros diários e, como mostrarei a seguir, relacionada a filmes nos diários escritos mais tarde. Talvez isso seja um esforço para tocar no tema sem, contudo, parecer estar fazendo uma abordagem gratuita, vulgar. É, de certo modo, um tipo de estetização que, acredito, tenha o intuito de ajudar a diminuir o desprezo reinante em relação à homossexualidade. Desse modo, no diário que Laus mantém nos anos de 1970, ele anota a impressão que teve ao ver um filme de Ettore Scola:

“Une journée particulière”, de Ettore Scola, com Sophia Loren e Marcello Mastroianni. Excelente filme. (...) A casa de Sophia, acordando os 6 filhos e o marido. Lembro-me de Estela com a filharada em Porto Alegre, o cansaço dominando sua vida. Depois, a fuga do

<sup>187</sup> No original: “The homosexual theme developed around M. de Guercy, the later Charlus, who was first introduced in *Cahier 7*. The hero’s discovery of Guercy’s sexual preferences leads into a reflection on homosexuals being a cursed ‘race’: Proust at some length discusses their suffering and behaviour before likening them to the persecuted race of Israel. This fragment is an early nucleus for the famous analogy between homosexuals and Jews we know from *Sodome et Gomorrhe I*. In *Cahier 6*, the penultimate notebook of the Sainte-Beuve series, Proust emphasised the homosexual theme by ‘classifying’ the different types of male homosexuals in a piece of text entitled ‘La race des tantes’ [‘The queer race’], which again prefigures the overture of *Sodome et Gomorrhe*.”

pássaro e a ida ao apartamento de Mastroianni que estava pronto para se suicidar. Esse encontro muda completamente a vida de ambos naquele dia particular (em especial). Ele acaba revelando seu homossexualismo (*sic*), numa sequência violenta. Ela insiste e acabam fazendo amor. O fascismo não admitia o homo. Ele perde o emprego de locutor de rádio. Tudo que já pensei, disse e escrevi sobre o problema, está no filme. Então, em vez de Estela, o filme se volta para mim mesmo, sendo enxotado do Exército por nossos fascistóides. (LAUS, 2005, p. 523, 27 set. 1977)

O filme, que o diarista cita através de seu título francês (que no original em italiano seria *Una giornata particolare*) e para o qual fornece um breve resumo, deve passar ao diário porque houve uma profunda identificação entre a situação retratada e a de sua própria vida. Laus chega a dizer que absolutamente tudo aquilo que pensou ou que escreveu sobre a homossexualidade e sobre a forma como a sociedade lida como o homossexual é, de algum modo, tratado pelo filme. Até mesmo a forma como, após 1964, o autor foi afastado de suas funções no exército, obrigado a entrar para a reserva, encontra eco na forma como o personagem de Mastroianni perde o emprego, perseguido pelas forças de Mussolini por conta de sua homossexualidade. É claro que essa entrada é muito mais clara sobre a questão, mas há que se considerar que ela foi escrita no fim da década de 1970, quando Laus já tinha adquirido um grau maior de independência, conquistado um nome respeitável como crítico de arte e, principalmente, não devia mais nada ao exército, que já havia feito a ele tudo de ruim que poderia fazer. Assim, não é de espantar que nessa parcela de seus textos, o diarista não tenha pudor em falar sobre idas a uma sauna e masturbação (LAUS, 2005, p. 508), sobre frequentar bares gays (LAUS, 2005, p. 516), sobre ir, na França, a um cinema que exibia um filme gay e onde os frequentadores se relacionavam sexualmente (LAUS, 2005, p. 527) e, finalmente, fazer um brevíssimo comentário sobre o filme *Casanova*, de Fellini (LAUS, 2005, p. 529-530).

É certo que as representações do homossexual, que as ideias sobre a homossexualidade que trazem os diários de Lúcio Cardoso, Waldir Ayala e Harry Laus são ou bastante equivocadas, ou marcadamente negativas. Como diz White, não há como se esperar algo diferente, uma vez que o orgulho de ser gay só viria a ser inventado muito mais tarde. Por outro lado, a forma como esses três diaristas não se furtam a colocar em seus diários – que, como já ficou estabelecido até aqui, eles desejavam publicar –, a temática (e por vezes mesmo a defesa, na medida do possível) da homossexualidade, é algo que pode ser considerado como um grande avanço dentro da literatura brasileira. É a reivindicação de um espaço, de uma existência simbólica – requerida pela primeira vez por alguém ocupando um lugar de fala identificado com aquele por quem se advoga direitos e espaço – secularmente negados ao

sujeito homossexual. A seguir, trato mais detidamente do modo como esses diaristas dão espaço à dimensão física, ao corpo e à sexualidade em seus escritos.

## 7.2 – Falar sobre o corpo e o sexo no diário

Escrever sobre o corpo e sobre a sexualidade na primeira pessoa toca, obviamente, naquilo que há de mais íntimo e sensível na vida do sujeito. De acordo com Michel Braud, “A sexualidade é, como a doença (e sem dúvida bem mais que ela), excluída do discurso social. É um dos domínios mais privados do sujeito. Sua evocação é muitas vezes alusiva, especialmente em diários do século XIX.”<sup>188</sup> (BRAUD, 2006, p. 86-87, tradução minha). Apesar dessa exclusão e da forma alusiva de ser abordada na literatura de um modo geral, no diário seria de se esperar que a sexualidade encontrasse um espaço de expressão, mas a situação não é tão simples:

(...) o diário tem, por definição, vocação para acolher todos os discursos íntimos, e por conseguinte aquele sobre a sexualidade, uma vez que ele se constitui numa das experiências do sujeito. Mas uma reticência indefinida retém o diarista no limiar da escrita, como se essa atividade permanecesse íntima demais para ser aí registrada, ou como se não houvesse termos adequados disponíveis para descrever com exatidão e sem ser pudico.<sup>189</sup> (BRAUD, 2006, p. 87, tradução minha)

E, assim, parece haver uma hesitação ao escrever sobre sexo e sobre o corpo, como se a linguagem – ferramenta a que está bem habituado o diarista, sobretudo sendo ele escritor – entrasse em crise e não fosse adequada para representar isso que é tão profundo e pessoal. Entre alusões e polissemias, entre vulgaridade e obscenidade, o diarista vai buscar uma forma de colocar por escrito seu corpo e sua atividade sexual (BRAUD, 2006, p. 87). Braud diz que, se por um lado os diaristas do século XIX são bastante pudicos sobre a própria sexualidade em seus escritos, os contemporâneos dificilmente se furtam completamente ao assunto:

Já os diaristas contemporâneos, esses, raramente guardam um silêncio absoluto sobre sua sexualidade, mas manifestam em geral uma certa desconfiança diante do risco de condescendência que se liga à sua evocação. Embora anotem fragmentos de descrição, eles os integram a um discurso de si no qual ganham sentido. Não se trata, ou não apenas,

<sup>188</sup> No original: “La sexualité est, comme la maladie (et sans doute plus qu’elle encore), exclue du discours social. C’est l’un des domaines les plus privés du sujet. L’évocation en est souvent allusive, particulièrement dans les journaux du XIX<sup>e</sup> siècle.”

<sup>189</sup> No original: “(...) le journal a par définition vocation à accueillir tous les discours intimes, et donc celui sur la sexualité en tant qu’elle constitue l’une des expériences du sujet. Mais une réticence indéfinie retient le diariste sur le seuil de l’écriture, comme si cette activité demeurerait trop intime pour y être consignée, ou comme s’il n’y avait pas de termes adéquats disponibles pour la décrire avec exactitude et sans pudibonderie.”

de encontrar a satisfação sexual passada através da precisão da representação (...) mas de integrá-la a uma narração de si que se liga ao valor de suas experiências.<sup>190</sup> (BRAUD, 2006, p. 88, tradução minha)

Isso equivale a dizer que, na contemporaneidade, ainda que haja menos tabus relativos a uma escrita que coloque em cena a sexualidade, prevalece a observância de que quaisquer referências a essa dimensão da vida, mais do que representadas pormenorizadamente, deveriam estar ligadas a algo maior, a experiências fundamentais para a constituição do sujeito que escreve. Uma vez que, como o próprio Braud afirma adiante, “A sexualidade é um signo do sujeito e de sua identidade.”<sup>191</sup> (BRAUD, 2006, p. 88, tradução minha), para que ela seja bem aceita no mundo da escrita é melhor que se mostre bem claramente sua ligação com a constituição de uma identidade. Ainda de acordo com o autor, é recorrente entre os diaristas contemporâneos reivindicarem mesmo “(...) sua sexualidade: sua orientação sexual e, mais amplamente, o lugar, as formas e o valor da sexualidade em sua existência.”<sup>192</sup> (BRAUD, 2006, p. 88, tradução minha). Essa reivindicação vai ter, certamente, um valor especial junto a diaristas homossexuais, para quem uma escrita que busque representar suas interações físicas com o outro será transgressora, além das razões já ditas, por conta do próprio gênero desse outro. No diário, a sexualidade desempenha também um papel importante, serve a mostrar a vida em toda sua exuberância, serve a deixar claro que se existe e que a própria vida é plena (BRAUD, 2006, p. 89). A sexualidade, assim, “(...) mantém a angústia da morte à distância e mostra o rosto da morte. Ela afirma a existência, a presença de si no corpo a corpo amoroso, num contexto de aniquilação e morte.”<sup>193</sup> (BRAUD, 2006, p. 89, tradução minha). Alguns teóricos vão propor, ainda, que o diário acaba se tornando uma espécie de corpo acessório para o diarista. Sérgio Barcellos vai dizer que “O diário como um segundo corpo, onde se rememora o feito, o vivido, o sentido, onde se imagina a vida e se projeta um futuro, é um corpo com seu DNA próprio.” (BARCELLOS, 2011, p. 82). Isto é, o diário serve a reavivar as experiências com o corpo do passado e a antecipar as do futuro, como num segundo corpo que fornece um suplemento de gozo. Jean-Louis Cabanès, em *L'écrivain et ses travaux au miroir des journaux*

---

<sup>190</sup> No original: “Les diaristes contemporains, eux, gardent rarement un silence absolu sur leur sexualité, mais manifestent en général une défiance certaine vis-à-vis du risque de complaisance qui s’attache à son évocation. S’ils notent encore des bribes de description, ils les intègrent à un discours de soi dans lequel elles prennent sens. Il ne s’agit pas, ou pas seulement, de retrouver la jouissance sexuelle passée par la précision de la représentation (...), mais de l’intégrer à une narration de soi qui s’attache à la valeur de ses expériences.”

<sup>191</sup> No original: “La sexualité est un signe du sujet et de son identité.”

<sup>192</sup> No original: “(...) leur sexualité: leur orientation sexuelle et plus largement la place, les formes et les valeurs de la sexualité dans leur existence.”

<sup>193</sup> No original: “(...) tient l’angoisse de mort à distance et montre le visage de la mort. Elle atteste de l’existence, de la présence à soi dans le corps à corps amoureux, sur fond de néant et de disparition.”

*intimes* [O escritor e suas obras no espelho dos diários], tratando dos diários dos irmãos Goncourt, mostra como o corpo participa daquilo que se considera como íntimo:

Poderíamos inicialmente lembrar que, para os dois irmãos, o íntimo é também o corpo, seus humores, suas vísceras, suas excreções. É o sangue que falta, é a linfa que abunda, são os nervos hipersensibilizados. Compreender os trabalhos do escritor é compreender esse enraizamento corporal mas também analisar o impacto do escrito sobre a carne.<sup>194</sup> (CABANÈS, 2009, §01, tradução minha)

Assim, o que está em jogo é não somente a representação do corpo através da escrita, mas também o modo como o ato de escrever, a escolha de uma vida de escritor e de colocar por escrito essa vida através do diário incrustam suas marcas no corpo desse sujeito. Marion Krauthaker, num texto sobre a escrita autobiográfica da autora hermafrodita francesa Herculine Barbin, trata, ainda que superficialmente, sobre a construção simbólica do corpo em nossa sociedade, especialmente através da obra *Corpos que importam*, em que Judith Butler demonstra que a construção do corpo humano é fruto de uma operação de diferenciação que produz o *humano* e o *inumano*, limitando os indivíduos em sua experiência do social (KRAUTHAKER, 2016, p. 19). Um ponto importante da discussão levantada por Krauthaker é aquele referente ao modo como o texto autobiográfico pode ser de fundamental importância para todos aqueles que são um desvio da norma, ela diz: “Uma vez que os “corpos que importam” são aqueles da norma, o “verdadeiro sexo” se esconde forçosamente por trás das aparências.”<sup>195</sup> (KRAUTHAKER, 2016, p. 19, tradução minha). Assim sendo, o processo de investigação de si propiciado pela escrita autobiográfica torna-se indispensável à compreensão de uma identidade que, escapando ao que é central, ao que “importa” e que conseqüentemente tem sua representação garantida através dos canais oficiais, deve ser descoberta ser a ser, praticamente a partir do zero, removendo da vista tudo que é aparência e tudo que é representação dos corpos dominantes.

Nos diários de Cardoso, Ayala e Laus o corpo e a sexualidade estão presentes de modos distintos, às vezes mais, às vezes menos claramente. Em comum, todos eles têm de relegarem esse plano da existência humana a um espaço marginal em sua escrita. Veja-se, por exemplo, o caso de Lúcio Cardoso, em cujo diário há uma decisão expressa no sentido de torná-

<sup>194</sup> No original: “On pourrait tout d’abord rappeler que pour les deux frères, l’intime, c’est aussi le corps, ses humeurs, ses viscères, ses excréments. C’est le sang qui fait défaut, c’est la lymphe qui surabonde, ce sont les nerfs hyperesthésiés. Rendre compte des travaux de l’écrivain, c’est rendre compte de cet enracinement corporel mais aussi analyser le retentissement de l’écrit sur la chair.”

<sup>195</sup> No original: “Puisque les “corps qui comptent” sont ceux de la norme, le “vrai sexe” se cache forcément derrière les apparences.”

lo um texto que trate apenas do que o diarista considera de interesse público (Cf. CARDOSO, 2012, p. 358), isso porque “(...) jamais deveríamos conhecer o particular da vida dos grandes homens” (CARDOSO, 2012, p. 243, 07 maio 1950). Essa separação entre público e privado é expressa também por Lúcio Cardoso na escolha entre escrever sobre fatos (que seriam matéria do diário dos outros) ou sobre ideias e sentimentos (a matéria do seu diário) (Cf. CARDOSO, 2012, p. 351). Numa entrada que encerra uma parcela de seus diários, Cardoso repassa aquilo que já foi escrito e comenta a razão de não ter se detido em seu texto sobre a “questão sexual”:

A questão sexual, por exemplo, que alguns leitores provavelmente reclamariam, que adiantaria estampá-la, destituída de força, apenas para catalogar pequenas misérias sem calor e sem necessidade? Mas por outro lado, procurei, para com as minhas ideias e os meus sentimentos, ser tão exato quanto possível. (CARDOSO, 2012, p. 358, 17 mar. 1951)

O diarista reconhece que, embora haja um suposto interesse de um leitor potencial por revelações e confissões de cunho bastante íntimo, qualquer avanço nesse sentido seria um mero desperdício de energia, que mostraria apenas o que é inferior, as “pequenas misérias” do ser humano. No lugar disso, Cardoso propõe que vale mais a exatidão sobre sentimentos e ideias. Essa é uma forma de se relacionar com o corpo – e com tudo a ele ligado – que vai ditar a postura do autor em praticamente toda a extensão de seus escritos diarísticos:

O que não suporto é que se queira estabelecer a vida sexual — por mais elevada que ela seja — como regra determinada, como realização de uma vida total. / O homem é sempre mais variado e é impossível ficar em uma parte só, ainda quando essa parte se manifestar com genialidade. Não adianta fingir nem enganar: sabemos muito bem que a vida sexual não é tudo. / O erotismo é dessas coisas muito particulares que dificilmente consentimos em tornar públicas. (CARDOSO, 2012, p. 108, s.d.)

Aparentemente, Cardoso foi defrontado com a ideia de que uma vida plena deveria incluir também uma vida sexual. Reagindo negativamente a ela, o diarista chega mesmo a escrever que o sexo não é tão significativo e destaca o fato de o erotismo ser algo que raramente deixa a vida íntima e vem a público. Se o sexo é dispensável, na verdade é porque a concepção que Cardoso tem da totalidade das interações humanas coloca-o em complementariedade em relação a outros valores mais elevados: “Não, a carne é inútil, impossível é contentarmo-nos com tão pouco. O único caminho é ser casto, ante a sensação de pobreza que a posse física nos transmite.” (CARDOSO, 2012, p. 203, 15 set. 1949). A interação meramente física convida à castidade, para evitar, assim, um empobrecimento da experiência e, por consequência, da constituição do sujeito. Essa mesma ideia se encontra também numa entrada escrita cerca de seis anos depois:

Aproveito todas as aquisições da idade: afasto-me da carne pura e simples, sentindo que nela não há prazer e nem enriquecimento, mas somente melancolia e pobreza. Ah, existe um momento em que ser casto não é difícil – e a ele eu me atiro com todas as forças do ser. Não, não se pode imaginar a necessidade que eu tenho de pureza e de tranquilidade – minha impressão é a de que recomeço a viver. (CARDOSO, 2012, p. 413, 31 out. 1955)

O que incomoda, nesse caso, não é a carne, mas quando ela vem “pura e simples”, ou seja, quando o sexo é apenas ele mesmo e não traz uma experiência mais ampla, provavelmente de afeto e partilha intelectual, que se contraporá à “melancolia e pobreza”. O sexo tomado isoladamente é desencadeador de intranquilidade e impureza, numa analogia que vai se aproximando cada vez mais dos valores que o cristianismo costuma atribuir ao corpo e à sexualidade. Por outras vezes, é preciso que se diga, Cardoso aparece em seu diário discutindo a sexualidade sem tantos cuidados. Por ocasião da leitura de *O amante de Lady Chatterley*, de D. H. Lawrence, é possível encontrar um diarista um pouco diferente das outras entradas que destaquei acima, que assume mesmo algumas preferências sexuais:

Lawrence – *O amante de Lady Chatterley*. / Afasto-me de Lawrence quando ele insiste tanto em normalidade e sanidade de sexo, no prefácio de seu livro. O sexo sadio e feito em plena consciência me atrai muito como espetáculo, já foi mesmo um ideal meu e o vejo com muita simpatia. Mas o equilíbrio e a normalidade como objetivo para o exercício do sexo é coisa que realmente não posso admitir. Prefiro uma posição sem leis, até de libertinagem, de sexo pelo sexo, e não de sexo pela naturalidade. / Não que eu compreenda o sexo como algo obscuro que só vem à luz com escândalo; simplesmente quero o sono mais louco, aproveitando melhor as suas imensas possibilidades. (CARDOSO, 2012, p. 106, s.d.)

O sexo como hábito, como prática higienista, dentro de uma rotina e da normalidade não interessa mais ao diarista, para ele valeria mais o sexo pelo sexo – esse mesmo que anteriormente mostrei que ele relegava a um segundo plano –, o sexo como uma “posição sem leis”, libertina. Uma posição um tanto dúbia – e faz parte da escrita diarística, sobretudo aquela mantida durante muitos anos a fio, a mudança de opinião sobre um determinado assunto –, mas que encontra eco num outro trecho do diário, em que Cardoso parece não estar tão disposto a renunciar à carne: “Não importa que uma dialética trágica e destruidora pareça associar-se tão frequentemente à vida sexual. A carne é coisa a que não se renuncia. Deve-se arriscar o corpo também e não apenas o espírito. Não me importa o que acontecer. Tudo será apenas “consequência”.” (CARDOSO, 2012, p. 104, s.d.). No lugar da renúncia, nessa entrada domina o convite a ousar não somente através do espírito, mas também do corpo, pouco importando o

preço a pagar por esse ato. Para Lúcio Cardoso, em síntese, a posição dominante é a de que o sexo só serve se vem acompanhado de algo mais elevado, que sirva a um apuramento da experiência do sujeito. O sexo e a sexualidade interessam pouco à escrita, melhor é que permaneçam na esfera íntima e que cedam lugar a assuntos considerados, senão mais nobres, de maior interesse para a posteridade e para a constituição de um perfil de intelectual. Esse é um claro compromisso com a ideia, sobre a qual tratei anteriormente, de que há, entre os escritores contemporâneos, uma grande preocupação de que a sexualidade não esteja presente de forma gratuita na escrita autobiográfica, que seja justificada e legitimada por sua participação num tipo de experiência mais elevada, que contribua para a composição da identidade do sujeito que escreve. Desse modo, não é de se estranhar a ausência de grandes incursões por uma escrita da sexualidade por parte de Cardoso, talvez ele o fizesse se julgasse que houvesse algo significativo a contar. Como parece não haver algo que se adeque a seus modelos, o diarista desenvolve no lugar disso sua teoria de que o sexo por si mesmo é algo inferior e que é melhor que não seja mencionado. Por outro lado, tudo isso pode ser também motivado por uma impossibilidade de comunicar por escrito suas experiências sexuais. Se a relação afetiva entre duas pessoas do mesmo sexo já choca, o que se diria no Brasil dos anos de 1950 e 1960 sobre descrições bastante plásticas de suas relações físicas? Nesse ponto, pode-se pensar também numa possível tentativa, ainda que não declarada, de retirar a atenção da relação homossexual concebida apenas como física, já que paira sobre o homossexual um espectro de imoralidade. Calar-se sobre certos aspectos sobre os quais há expectativa é, em certa medida, uma tentativa de mudar essa imagem, de ampliar a forma como o senso comum concebe as relações homoeróticas.

No que diz respeito às questões sobre o corpo, o sexo e a sexualidade, os diários de Walmir Ayala são, definitivamente, bastante diferentes dos de Lúcio Cardoso. Apesar de terem quase a mesma idade, serem muito próximos intelectualmente, conviverem nos mesmos meios, terem referências culturais semelhantes e escrevem no mesmo momento, Ayala é muito mais aberto sobre seus questionamentos e mesmo sobre questões práticas ou cotidianas em sua escrita. Já no primeiro volume, ao lado do tema mais importante, o amor, de que falarei mais adiante, é possível encontrar algumas referências diretas a um prosseguimento mais físico dos muitos amores que passam por sua escrita. A espera de um amante que não aparece faz com que o corpo chame a atenção do diarista: “Noite. Espero um telefonema. Minha carne arde e eu busco um motivo para ser infiel a J. No fundo não é o motivo que me inquieta, mas a necessidade de ser infiel.” (AYALA, 1962, p. 79, 20 ago. 1958). A “carne arde” entre o desejo de ser infiel e a culpa por trair J. Alguns meses depois, Ayala passa a noite com alguém

identificado pela inicial E., a quem contempla, consciente de sua fragilidade: “Tenho que dormir E. está ao alcance da minha mão para uma carícia ou para a morte. Eu não tocaria nele se não fosse para torná-lo eterno, além de mim...” (AYALA, 1962, p. 114, 26 nov. 1958). A história transcende o mero encontro casual e, alguns dias depois, o diarista tem o amado novamente em seu leito, e o observa, deslumbrado: “E. é o ser mais bonito que eu vi adormecido. Incluo nisso os gatos que amei, os pássaros, e mesmo um coelhinho branco que me roubaram numa sexta-feira santa.” (AYALA, 1962, p. 114, 30 nov. 1958). Por outras vezes, ainda no mesmo volume do diário, a linguagem usada para tratar dos encontros físicos é mais contida, como na seguinte passagem, em que o diarista flerta com um homem não identificado nem ao menos por iniciais:

Em amor gosto que me resistam, constatei isto ontem diante de um entusiasmo que, pela facilidade se transformou em simples aventura. E uma aventura não deixa raízes, a fraqueza me desinteressa. Sabia que me observava, que esperava um sinal, um gesto, uma intimidade, e não concedi propositadamente, e juro que isto não me faria mais feliz, por isto não concedi. Se eu amasse seria diferente... (AYALA, 1962, p. 122, 12 dez. 1958)

A cena descreve um encontro bastante casual, uma tentativa de conquista que se empreende praticamente sem palavras, um “entusiasmo”, como diz o diarista, mas que não vai adiante pois ele diz também preferir a resistência, o desafio, artificios dispensados unicamente se houvesse amor envolvido na situação. No segundo volume dos diários de Ayala, as menções à sexualidade e ao amor físico continuam, mas não há uma obsessão pelo tema, o amor vem muito antes dele. Isso me parece intimamente ligado à proposta elaborada no primeiro volume, o que tratei no subcapítulo anterior, de se conquistar um lugar para a homossexualidade através do amor e da renúncia física. Assim, evita-se ao máximo o registro meramente realista do sexo no diário de Walmir Ayala:

Hoje tenho um encontro à meia-noite. Não será um encontro carnal — se fosse eu não registraria aqui, não interessam além da dualidade combativa que armam. Mas o encontro é com uma pessoa fundamental — sob um certo sentido a mais fundamental agora. Eu não saberei como levar o copo aos lábios. Conversaremos assuntos os mais alheios ao problema da nossa alma. Ficarei confuso sem saber onde pôr as mãos, como olhar, com confissões novas aflorando mudas. (AYALA, 1963, p. 88, 29 jan. 1960)

O diarista declara a decisão expressa de não passar para a escrita de seu texto aquilo que seja simplesmente pertencente a um plano carnal, o que me parece estar relacionado à deliberação consciente de advogar por uma causa, indefensável, para ele, se o seu defensor se permite perder somente no desejo físico. No caso do encontro em questão, é possível notar que há toda uma

preocupação do diarista em destacar que se trata de uma “pessoa fundamental” e em descrever sua postura de deslumbre e afeto em relação a ela. Dentro desse contexto, as “aventuras carnavais” vão acabar sendo associadas, inevitavelmente, ao pecado e à culpa: “O que fiz da minha noite? Uma aventura carnal me dá a maior sensação de vazio. O pecado é isto, relacionar-se por distração, para violentar-se, dar vasão ao instinto para profanar um pensamento que persistia fiel. Hoje pequei.” (AYALA, 1963, p. 33, 08 mar. 1959). O sentimento de vazio, de estar pecando, cometendo uma violência contra si mesmo, enfim, a atribuição de tudo que é negativo ao sexo feito fora de uma relação, vão persistir, afinal são motivados por uma verdadeira “sede do sexo”: “O que M. L. compõe para si mesmo, humanamente: esta sede do sexo que o atormenta (e que a mim também atormenta, mais moderadamente — por isto ousou ventilar).” (AYALA, 1963, p. 45, 31 maio 1959). Essa tensão, esse tormento causado pelo desejo, convive, no diário, com cenas que descrevem afeição e ternura, como a registrada pela entrada adiante, em que Ayala faz uma carícia furtiva no amante da vez:

Ontem eu estava pleno de amor. Caminhávamos fraternalmente lado a lado. No bar não resisti à tentação de lentamente acariciar-lhe os cabelos, como se faz com uma criança; depois, furtivamente passei-lhe as mãos nas costas. Nada mais. É um amor com prazo marcado. Sei que partirá logo. (AYALA, 1963, p. 45, 30 maio 1959)

Próximo ao fim do segundo volume do diário, contudo, o diarista parece se aproximar de uma definição do que seria uma relação equilibrada e que satisfizesse plenamente seus ideais: “O amor mais perfeito seria aquele que incluísse uma profunda amizade. Como acontece com E. (...) Para a perfeição só faltou a impossivelmente certa relação sexual.” (AYALA, 1963, p. 109, 21 abr. 1959). Dessa maneira, o relacionamento ideal seria constituído por amor, amizade e sexo, algo que se aproxima muito do que ele acreditava ter, naquele momento, com E., apesar de faltar o último dos elementos. No terceiro e último volume dos diários, Ayala, ainda que quase invariavelmente proponha um amor constituído de renúncia carnal, faz constantes incursões no terreno do amor físico, sempre, ou quase sempre, relacionando a dimensão física, o corpo, ao pecado, ao crime, ao erro e à perturbação do espírito: “Ontem à noite ameí um corpo magnífico. Quis acreditar que precisava disso e representei um papel de amante. Na realidade não entendia aquele corpo. (...) Me arrependo depois de cada aventura e sinto atração permanente pelos corpos.” (AYALA, 1976, p. 12-13, 27 jun. 1960). O encontro amoroso traz, mais uma vez, o arrependimento, mesmo que junto não venha a desistência de amar novos corpos. Em outra passagem, a realização física é associada a um verdadeiro suplício: “Uma aventura amorosa de há três dias atrás deixa uma dor mansa e suportável em minha carne. (...) Há no ato sexual todo um ritual de crucificação.” (AYALA, 1976, p. 113, 29 set. 1961). O sexo

é comparado, assim, à crucificação, castigo reservado pelos antigos romanos especialmente àqueles que questionavam o poderio de Roma e que carrega, obviamente, um forte significado no mundo cristão. Em Walmir Ayala, o corpo e o amor físico não são inferiorizados por serem, apesar de satisfatórios, apenas um ponto de passagem para algo que se considere superior, o amor espiritual. Não é só isso, o plano físico é negligenciado, associado ao mal e deve ser absolutamente sublimado; o que vale única e exclusivamente é o amor espiritual e o entendimento intelectual entre duas pessoas. O sexo é banal, mesmo que ainda exerça controle sobre sua existência: “O sexo me atinge em sua banalidade, me obriga a comunhão de desespero, enquanto o amor sobrenada os destroços, um amor que ninguém pressente, que se quer absoluto e por isso perde a superfície que lhe concedem, tão precária e soturna.” (AYALA, 1976, p. 71, 04 abr. 1961). O amor se opõe ao sexo, sendo representado como uma espécie de salvação. O corpo é também tomado como um caminho desagradável para a realização do amor: “Se eu pudesse dialogar apenas com a tua alma! É inútil, é só através de teu corpo magnífico que posso imaginar a alma, e sem este caminho físico eu estaria condenado a uma eternidade de trevas mais abominável que a morte.” (AYALA, 1976, p. 71, 04 abr. 1961). Apesar disso, a dimensão física é uma realidade à qual não se pode escapar e o diarista parece se conformar com a ideia de que ela é tudo que se pode realmente conhecer e alcançar no outro, sem ela tudo seria somente “uma eternidade de trevas mais abominável que a morte”. Apenas alguns dias depois, Ayala vai registrar, com muito menos conflito, que o corpo seria o meio de se atingir o amor:

O corpo é sempre o meio pelo qual se chega ao amor. Lembro seus olhos claros, sua luz mansa, seu sorriso, sua carne de pétala e amêndoa; lembro seus pés, seus tornozelos, seu andar, suas espáduas que são a primavera; lembro a linha ingênua e vigorosa do seu braço e suas mãos perfeitas onde se consuma a verdadeira glória de uma fidalguia original. (AYALA, 1976, p. 73, 09 abr. 1961)

E, alguns meses depois, o diarista vai propor que não se misturem o corpo e a alma, duas instâncias irreconciliáveis: “O amor. Certamente não há como imiscuir o corpo e a alma nesta luta. Ama-se a alma, com a alma. O corpo é o sinal de que a alma existe, e reflete visualmente particularidades desta alma.” (AYALA, 1976, p. 116-117, 11 nov. 1961). O próprio corpo também é levado em conta pelo diarista, mas numa perspectiva que o considera uma máquina defeituosa, fadada ao mau funcionamento e à decomposição:

Há dias em que me cansa carregar este corpo. Já tenho uma tal noção do apodrecimento que me espera por toda a eternidade da minha carne, que seria justo ter recebido a dádiva de um corpo perfeito. E como entregar ao ser amado esta máquina que falha, que se fatiga, que sofre?

Isto jamais frutificaria o deus que o amor reclama. (AYALA, 1963, p. 88-89, 29 jan. 1960)

A consciência da efemeridade da vida, do destino que aguarda todos os corpos, interferem profundamente na forma de se relacionar com o outro, afinal, como oferecer ao amado, em sacrifício ou em dádiva, algo que se reconhece falho e perecível? Para Ayala, a entrega amorosa requereria uma oferta perfeita, capaz de fazer com que se desenvolvesse perfeitamente o elemento de divindade que ele via no amor. Por fim, a “máquina desarranjada” do corpo incomoda:

Os sintomas de futuras doenças se fazem visíveis para mim, e resisto a esta mágoa moral de entregar a um médico a aceitação da minha máquina desarranjada. A humanidade deveria nascer perfeita e um dia se apagar como se apaga uma luz, sem os apodrecimentos, as falhas de coração, os cânceres. É triste tomar conhecimento da matéria corruptível que sustenta o nosso espírito e que, por mais iluminados que sejamos, só nos resta para entregar à morte um triste despojo fétido e desprezível. (AYALA, 1976, p. 104, 11 ago. 1961)

A ciência da declinação do corpo com o avanço da idade faz mesmo imaginar um novo sistema de envelhecimento, em que o desaparecimento se fizesse instantaneamente, sem a via-crúcis da doença. A relação com o próprio corpo é, dessa maneira, mediada pelo outro, o corpo serve a encontrar a alteridade, ao amor, e não se torna uma grande questão para sua escrita a não ser que comece a falhar, que comece a dar indícios de que a morte chegará um dia. Por fim, é importante salientar que o diário de Walmir Ayala se abre, como nenhum outro de sua época, para uma representação das relações homoeróticas, sua escrita, corajosamente, coloca em cena relacionamentos que, até então, não tinham sua existência atestada senão pelos escritos médicos, pelas páginas policiais ou estereotipadas através de textos literários escritos por autores que conheciam a homossexualidade somente através das duas instâncias anteriores. O diarista, talvez por ter em mente a aura de imoralidade e superficialidade que tradicionalmente se atribuía ao homossexual, busca sempre colocar as relações físicas que descreve num contexto maior, sobretudo associando-as ao amor, em interações que ultrapassem o imediatismo do corpo.

Harry Laus mostra-se o mais circunspecto entre os três em suas anotações no que diz respeito ao sexo e ao corpo. Não há nada em seu diário que denuncie um encontro, uma relação, uma aventura passageira. No lugar disso, há o registro da solidão e de um corpo que deseja companhia, que anseia ter onde depositar sua voz, seus carinhos:

E quando termina o dia e voltamos para casa fatigados, e com medo de mergulharmos em nós sem nada encontrar? / Infundável troca das

esperanças de ontem pelos desenganos de hoje. / Ter de palavras a boca repleta, de carícias as mãos transbordando... e a esperança narrando dia a dia... (LAUS, 2005, p. 120, 19 abr. 1951)

Pelas mesmas razões que elenquei no subcapítulo anterior, o diário de Laus somente vai se abrir a temas de foro mais íntimo naquela parte – bastante pequena, constituindo-se quase que somente de anotações esquemáticas não desenvolvidas – escrita a partir do fim dos anos de 1970, quando o autor já estava afastado das forças armadas. Nesse período, o diarista vai mesmo ser capaz de se questionar sobre as razões de ter, de certo modo, abandonado o gênero a partir de um dado ponto de sua vida:

Quando Claire esteve aqui, em outubro de 88, perguntou-me por que não retorno ao Diário que leu todo. Eu o mantive entre 1947-1976, diz ela nos prefácios de *Caixa d' aço* e *Jandira*. Na verdade, ele não vai até tão longe. Imagino que o Diário terminou em 1958, em Corumbá. Depois disso veio o álcool e o sexo – ou melhor, se intensificaram – e nunca mais me detive a escrevê-lo. (LAUS, 2005, p. 551, 24 fev. 1991)

Nesse momento, o sexo se vê equiparado ao alcoolismo na vida do diarista, razão de dispersão e de abandono da escrita, o que, sabendo o valor que a construção de uma vida intelectual desempenhou para Laus, é definitivamente algo enorme, importantíssimo.

Em conclusão, creio que seja importante notar que, de um modo geral, na forma como os três diaristas lidam com o corpo, a referência que se faz é, quase sempre, ao corpo do outro. É como se o homossexual, além de não ter direito a voz e a representação simbólica, também não tivesse direito a uma existência corpórea, e estivesse fadado a se ver senão no corpo do outro. Assim, nas poucas vezes que emerge um corpo nesses escritos diarísticos, é o corpo amado, o corpo que se deseja mas que, ao mesmo tempo, logo se esvanece. O próprio corpo, se aparece – a meu ver algo que acontece apenas no texto de Ayala –, é para lembrar de um corpo que está em vias de se dissipar, que se destina a deixar de existir do modo mais doloroso possível.

### 7.3 – Um diário para falar de amor

Como creio que já tenha sido possível antever até aqui, o amor se impõe como um tema indispensável para a escrita diarística de Cardoso, Ayala e Laus. Mas como o diário vai se relacionar com a escrita amorosa? Num texto sobre um diário de André-Marie Ampère, Philippe Lejeune ensaia uma tentativa de definição desse subgênero:

O que é um diário amoroso? / É, simplesmente, um diário em que não escrevemos nada senão o que se liga a um amor. Um diário

especializado, como um diário de doença ou um diário de caça. Os dias passados sem “ela” não existem. Serão absolutamente omitidos, sem mesmo se dar ao trabalho de escrever “Nada”, como fez Luís XVI. É como se, nesses dias, não se houvesse vivido.<sup>196</sup> (LEJEUNE, 2016b, p. 01, tradução minha)

Por conseguinte, um diário amoroso seria um texto monotemático, especializado, não existiria nada no mundo além da pessoa amada. Lejeune utiliza mesmo uma comparação com o diário de Luís XVI, que, no dia da tomada da Bastilha, registra apenas uma palavra, dizendo que nada de relevante havia acontecido, pois não havia caçado “nada”. Nem isso o diarista amoroso se preocuparia em escrever. Todavia, essa definição faz pensar em exclusividade, uma escrita que se desenvolve apenas em torno de uma história amorosa, não cedendo qualquer espaço para outros assuntos. Bem, não é de modo algum o caso dos meus diaristas. Para eles, o diário é um suporte múltiplo, que comporta todos os assuntos de uma vida, desde sua dimensão mais intelectualizada, como mostrei em capítulo anterior, até sua dimensão mais física e sentimental, sobre o que trato agora. Ainda assim, alguns dos elementos que Lejeune encontra na escrita diarística amorosa, podem ser relevantes para a leitura do tema do amor nos diários aqui abordados. Um desses elementos está relacionado ao modo como o diarista fala da pessoa amada, ele escreve, segundo Lejeune, apenas para si, o leitor, que chegou depois, é um intruso, só poderia compreender aquela história de amor se se fizesse todo um aparato de notas de pé-de-página (LEJEUNE, 2016b, p. 01). Esse diário “(...) é feito para acompanhar, na solidão, uma aventura ainda incerta: fomentar uma esperança, medir uma progressão, fixar lembranças...”<sup>197</sup> (LEJEUNE, 2016b, p. 01, tradução minha). Isso justifica em grande medida seu caráter lacunar, no diário amoroso não há a necessidade de fazer grandes análises ou desabafos, ele é “(...) um espaço onde recolher-se, onde celebrar, através de pequenos signos discretos, um culto.”<sup>198</sup> (LEJEUNE, 2016b, p. 01). Além disso, Lejeune diz que, normalmente, após a realização desse amor, após a vitória sobre o outro, sua conquista, a escrita diarística amorosa tende a desaparecer. No caso dos diaristas em questão, são os amores presentes no diário que vão se eclipsar, não sua escrita, talvez porque suas paixões não conheçam um ponto final de realização plena, que assegure todo o porvir, como no caso de diaristas heterossexuais – é o que aconteceu a Ampère –, muitas vezes detidos por ocasião de um matrimônio.

<sup>196</sup> No original: “Qu’est-ce qu’un journal d’amour? / C’est, tout simplement, un journal où l’on n’écrit rien d’autre que ce qui a rapport à un amour. Un journal spécialisé, comme un journal de maladie ou un journal de chasse. Les jours passés sans “elle” n’existent pas. On les omettra carrément, sans même se donner la peine d’écrire “Rien”, comme le fit Louis XVI. C’est comme si, ces jours-là, on n’avait pas vécu.”

<sup>197</sup> No original: “(...) est fait pour accompagner, dans la solitude, une aventure encore incertaine: soutenir un espoir, mesurer une progression, fixer des souvenirs...”

<sup>198</sup> No original: “(...) un lieu où se recueillir, où célébrer, par de petits signes discrets, un culte.”

No diário de Lúcio Cardoso, o autor está sempre às voltas com uma pessoa, identificada como X., com quem parece ter um longo envolvimento amoroso. Não há como afirmar que a pessoa escondida sob a inicial seja sempre a mesma, todavia, a julgar pela continuidade que tem a história de amor dos dois, faço uma escolha por considerar que sim. A primeira das muitas aparições do amado se dá ainda em 1949: “Ontem a esta hora, X. estava aqui e eu sentia a casa inteira cheia de sua presença. Mas que é ONTEM? Somos, cega e deploravelmente, apenas hoje, apenas o que nos vive.” (CARDOSO, 2012, p. 216, 09 out. 1949). O amante é lembrado através de sua presença, capaz de modificar completamente um ambiente e, até mesmo, de influenciar o questionamento do tempo. Todavia, como acontece frequentemente num relacionamento, os períodos de harmonia são intercalados com outros, de desentendimento, o que leva mesmo à separação:

Rompendo ontem com X., atingi o final de um movimento que vem caminhando há muito tempo. Pensando hoje nos detalhes, imagino que talvez tenha sido injusto (...). Pensando em certos detalhes da vida de X., sua pobreza, suas dificuldades, o escuro porão em que mora, sua timidez mista de orgulho e em geral suas dificuldades na vida prática, sinto uma enorme pena. (CARDOSO, 2012, p. 342, 28 fev. 1951)

Através dessa entrada o leitor fica conhecendo um pouco sobre X., especialmente sobre sua origem social, descrita como marcadamente inferior à do diarista, o que traz um aspecto de arrependimento por conta da relação rompida. Apesar disso, Cardoso continua firme em sua decisão de continuar sua vida independente da presença de seu amado, escrevendo sobre seu processo de superação de sua lembrança: “Não há dúvida, é o período novo, onde não mais existe a sombra de X. – e sem temor, sem ânsias, o horizonte clássico da minha reforma e da minha maturidade.” (CARDOSO, 2012, p. 377, 18 set. 1951). O diarista parece tentar a qualquer custo se convencer de que a ausência de uma pessoa seja o indício de um novo tempo, livre dos inconvenientes trazidos pelo antigo amante, capaz de trazer de volta sua antiga personalidade. Relendo o diário e voltando a escrever, Cardoso provavelmente se dá conta da assiduidade com que X. comparece em seu texto e faz questão de comentar sobre sua atual relação com a lembrança daquela pessoa:

Depois de uma longa pausa recomeço a escrever neste caderno. As condições de minha vida são atualmente completamente diferentes. Para trás, bem para trás, ficou tudo o que tanto me absorveu, desde Itaipu. X. é um nome completamente esquecido e eu trabalho sem descanso procurando recuperar tudo o que perdi nestes últimos tempos. (CARDOSO, 2012, p. 386, 03 dez. 1951)

X. é colocado no passado, ao lado de coisas que marcaram como inconvenientes, é sinônimo de perdas, de estar desviado do caminho que Cardoso desejava que sua vida seguisse. No ano seguinte vai aparecer um outra pessoa, no diário publicado identificada como X., mas referida no manuscrito como V., e portanto alguém diferente, com quem o diarista tenta uma nova história: “Todos esses dias em companhia de X. [V.], a quem tento adaptar-me quase num gesto de autodefesa. Dentro de mim já não restam grandes energias para o amor, e vejo a paixão de longe, como um esforço imenso a que é preciso a maior dose de imaginação possível.” (CARDOSO, 2012, p. 391, 05 set. 1952). Cardoso vive esse princípio de relação amorosa sob o signo da desconfiança e como se estivesse cansado de fazer novas tentativas de entendimento. Tanto é assim que, ainda na mesma entrada, o diarista escreve que esse amor poderia ter lugar, mas não no presente: “X. [V.], certamente eu poderia amar – mas em outra época. Hoje, através de sua imagem, apenas relembro o que fui.” (CARDOSO, 2012, p. 392, 05 set. 1952). A partir de então, com a saída de cena de X. [V.] e com a internalização da impossibilidade de encontrar novas relações amorosas, toma conta do diário uma desesperança associada ao amor que a entrada seguinte sintetiza bastante bem: “Amar, a cada momento me parece mais difícil. Sondo a mim mesmo com inquietação, perguntando se não é a possibilidade do amor que morreu em minha natureza. Sinto-me seco e sem raízes na vida.” (CARDOSO, 2012, p. 424, 24 jun. 1957). O diarista não só não tem mais esperança no amor, como pensa que ele é quem guarda um problema, que não está mais apto a se abrir à entrada de outra pessoa em sua vida. De todo modo, alguns anos depois, Cardoso registra a presença de mais um “problema sério” – é bastante reveladora a forma como passa a chamar seus casos –, dessa vez identificado sob as iniciais J. P.:

Pela primeira vez, depois de já ter estado com ele três vezes, J. P. anuncia, por telefone, que virá ao Rio. Marca um encontro às três horas nas Barcas. Irei, e com certo sobressalto – estarei diante de um novo problema sério? É possível, e como imagino, quase com certeza, que seja este o último da minha vida, apresto-me para dele tomar as notas que devia ter tomado em todos os outros. (CARDOSO, 2012, p. 514, 18 set. 1962)

Não é com grande esperança que o diarista aguarda a chegada de J. P., sua presença e o envolvimento com ele parece mais servir a um aprendizado sobre os relacionamentos, coisa que não havia sido feita com todos os outros de até então. Mas no fim, o que fica na escrita do diário de Cardoso é uma presença constante da solidão: “Solidão. Tanto falei de solidão ao longo da solidão, e no entanto não a conhecia ainda como a conheço agora – ah, não essa solidão a que as coisas exteriores nos obrigam, essa que vem de fora para dentro, e que é apenas uma forma

de desamparo no espaço cheio do mundo.” (CARDOSO, 2012, p. 514-515, 09 out. 1962). O sentimento de estar só cresce, se intensifica a cada ano que passa e vai criando raízes. Se é a solidão que impulsiona a busca de companhia, por outro lado ela acaba tendo uma presença maior na escrita diarística do que o amor. Creio que seja importante dizer, no fim, que a forma como Lúcio Cardoso coloca em cena o amor em seu diário é bastante ousada para a época, afinal, trata-se sempre de um amor que foge às regras da sociedade. É certo que o diarista oculta os nomes de seus amados, muito certamente masculinos, sob iniciais, mas isso, mais do que esconder seu gênero, que aparece de outras formas, tem por objetivo proteger a privacidade das pessoas mencionadas no diário e, ainda, de resguardar a própria publicação do texto, que não se torna passível de uma ação da justiça movida por alguém que se sentisse incomodado e que acabasse por resultar no recolhimento do volume das livrarias. Por outro lado, a expressão dessas histórias de amor, tais como podem ser vistas no diário, dão uma ideia da frustração e da falta de lugar com que foram vividas, o que faz indagar se, caso não tivessem que ser obrigatoriamente realizadas à margem, a solidão e a frustração não seriam menores ou menos frequentes nessa escrita.

O amor é, sem dúvida, o tema mais recorrente nos diários de Walmir Ayala e seu objeto, se é constante que seja outro homem, sempre muda de rosto: “Antes de falar de amor quero deixar bem claro que mudarei sempre de objeto. Que não permaneço neles senão o tempo necessário para me desencantar.” (AYALA, 1962, p. 49, 15 jun. 1958). O que se encontra em Ayala é muito mais o amor de amar, o amor pelo próprio amor, do que o amor por uma pessoa em especial: “Sou um enamorado do amor, e o amor não cessa por mais céleres que sejam os objetos. Ele se transfere.” (AYALA, 1962, p. 123, 12 dez. 1958). O diarista entende, assim, o amor como sendo algo plural: “Porque amor, e entendo amor coisa que se sucede, fluído que transita, energia que se manifesta por tantas antenas, cobres, ouros, é tudo sugerindo o eterno, menos que amor, e mais eterno.” (AYALA, 1963, p. 09, 01 jan. 1959). Diante desse sentimento múltiplo, diverso, há uma grande necessidade que faz com que seja sempre procurado: “Ando desesperadamente necessitado de amor...” (AYALA, 1963, p. 76, 22 nov. 1959). Todavia, essa necessidade parece governada por um desejo em especial, de encontrar não apenas um amor após o outro, mas sim um grande amor: “Necessitaria um amor, mas um tão grande amor que me compensasse por todo o desprezo de mim mesmo.” (AYALA, 1962, p. 47, 13 jun. 1958). Descobrir um amor que fosse definitivo, sé é capaz de operar sobre a imagem que Ayala tem de si, por outro lado, parece algo distante, inatingível: “Desconfio que não amei no tempo, que não amarei nunca em medida. Ou que amo através de diversas matérias adequadas. Mas o amor único, intransponível, insubstituível, este não me acontece.” (AYALA, 1963, p. 15, 09 jan.

1959). O diarista trata a presença constante do amor em sua vida como algo forte e fora de seu controle: “Que instinto é este que me obriga a estar sempre apaixonado? O que invento para sobreviver em interesse humano, desperta do fundo de mim, onde não sei de caminhos nem de preferências. A semente é mínima. A minha necessidade de amor é que não cessa.” (AYALA, 1963, p. 86-87, 27 jan. 1960). O amor é mesmo associado a algo que desvia de todos os outros assuntos da vida, tamanho é seu poder: “É impossível que eu veja queimar-se assim a minha vida, perdendo a oportunidade maior de justificá-la... porque só me importa o amor, e tenho no momento os meios de levá-lo a termo.” (AYALA, 1962, p. 92, 22 set. 1958). No terceiro volume dos diários de Walmir Ayala, se o amor continua sendo seu tema mais frequente, há uma mudança considerável em relação aos dois primeiros textos, uma vez que esse último volume vai ser o diário de uma única paixão. Enquanto nos outros volumes havia mesmo a decisão de não fixar-se em ninguém, Ayala agora identifica como X. a nova paixão. Antes de sua chegada, porém, há um período de desapontamento, em que os amores não correspondidos parecem ser dominantes: “As pessoas que amei geralmente já estavam endereçadas, e hoje se completam com outras pessoas que as amam como eu talvez as amaria se me amassem.” (AYALA, 1976, p. 18, 08 jul. 1960). O amor chega, enfim, e a vontade do diarista é que ele dure o máximo possível: “Estou apaixonado. Gostaria que este sentimento se prolongasse por toda a eternidade. Nada então me afastaria da graça divina de que careço para manter o equilíbrio que pretendo entre o meu mundo interior e o espelho universal em que me busco.” (AYALA, 1976, p. 35, 13 ago. 1960). Diferentemente das duas primeiras parcelas de seus diários, nesse momento o amor traz êxtase e felicidade, ainda que efêmeros. E, de fato, não demora a aparecer o primeiro rompimento: “Penso que terminou mais uma fase. Há dias sem uma palavra. (...) Para quem tem um temperamento apaixonado, como eu, isto significa morrer cem vezes. O que dói mesmo é ter que ressurgir.” (AYALA, 1976, p. 40-41, 11 set. 1960). Para o diarista que vive o amor do próprio amor, o término de uma relação que vinha trazendo tanta alegria é ainda mais penoso, e só vai ter mesmo um fim quando o amado retorna: “X. voltou. Dissipou-se o pesadelo. Reconheço a necessidade que tenho da sua presença, (...). Mesmo que tudo acabe, terei ficado muito mais rico, muito mais nobre, muito mais dono do mundo. O amor me arma cavaleiro de todas as vitórias.” (AYALA, 1976, p. 41, 12 set. 1960). Essa ideia de enriquecimento através do amor, de ser ele uma experiência construtiva, vai ser aproveitada por Ayala em sua literatura: “Ontem um amigo me perguntava, intrigado, como eu podia falar de amor com tanta clareza, como eu tinha coragem de escrever a palavra AMOR com todas as letras. Respondi que tudo o que tenho escrito, desde que sei de mim, é uma longa e interminável pesquisa do amor.” (AYALA, 1976, p. 63, 23 jan. 1961). Assim, tamanha frequência da temática amorosa nos

diários de Ayala se justifica também como um processo de pesquisa estética, do cruzamento entre sua vida íntima e sua vida intelectual é que saem todos os textos que o autor diz já ter produzido. Por fim, destaco uma entrada bastante representativa da temática amorosa no diário de Ayala, em que ao lado dos momentos de contentamento, advêm igualmente fases de solidão ou de desengano, mas em que o reconhecimento de que esse movimento faz parte de um ciclo permite continuar tirando o melhor proveito de suas vivências:

Mais uma vez registro que estou feliz por questão de amor. A oscilação deste termômetro dá a medida exata da minha invenção neste terreno. Sei que sobre mim desabam infinidades de forças, energias, potências, claridades, e tudo é nada diante da minha aptidão de avalanche, de tal forma que sou o bólido mais raro deste conflito em direção ao Nada. Sei que chegará o tempo das uvas amargas – agora provo as doces que caem para o lado do meu muro numa provocação milagrosa. (AYALA, 1976, p. 70, 30 mar. 1961)

Seja pelos tempos de uvas amargas ou pelo tempo de uvas doces, o diário de Ayala é bastante tocante por ser capaz de colocar tão veementemente e de modo tão aberto a questão de um amor que, em sua época, não tinha praticamente nenhuma expressão. Sua transgressão está, desse modo, além de no próprio ato de amar, no registro corajoso do amor.

A questão do amor se coloca para Harry Laus de uma forma consideravelmente diferente, é certo que ele, vez por outra, fala de pessoas com quem tem relacionamentos, todavia, seu grande objeto de amor, de uma paixão desmedida mesmo, vai ser a literatura. Assim, mais do que as estratégias de conquista e do acompanhamento dos avanços e retrocessos de sua ligação com outras pessoas, o diário vai ser lugar de uma forte preocupação com o “ser escritor”, com a existência nele mesmo de uma vocação e com os meios de agenciamento dessa carreira: “O certo é que a paixão, o sentimento da frase, o amor pela literatura, um pouco dos sonhos, tudo isso está amortecido e temo muito se para sempre. Busco o motivo e não encontro nenhum que seja fundamental – e desde o ano passado.” (LAUS, 2005, p. 234, 16 maio 1950). Como se faria com uma relação, o cuidado com o objeto de amor é fundamental, e na entrada citada acima Laus se questiona se não se teria perdido de uma vez por todas a paixão que o unia à escrita. Questionamento semelhante aparece alguns meses depois, ainda com um vocabulário que em tudo se assemelha àquele usado para falar do amor entre dois seres humanos: “É bem verdade que não há, de minha parte, a necessária dedicação e o necessário amor, pois muitas horas livres eu esbanjo em conversas inúteis, sem ter a concentração e a capacidade de abstração necessária.” (LAUS, 2005, p. 247, 18 ago. 1950). Como um amante relapso, o diarista conclui não devotar o devido amor à literatura, perdendo sua energia em atividades inúteis. Essa preocupação com melhorar a relação com a própria escrita, fazendo com que ela dê cada vez

mais frutos, vai permear todo o diário, fazendo com que seja ele um verdadeiro diário amoroso... da literatura. Como os outros diaristas, Laus dá um amplo destaque à solidão: “Estar só. É delicioso estar-se voluntariamente só. Saber ao nosso alcance a possibilidade de movimento, ruído, gente, abrir uma janela, vestir-se, sair. / Mas ficar sozinho, involuntariamente, em silêncio, como é difícil.” (LAUS, 2005, p. 46, s.d.). A solidão que não se escolhe, desse modo, é a mais dura a suportar. Além da falta de escolha, assombra também a constância no tempo desse estado de isolamento: “E será sempre assim: triste, doente, insatisfeito. / Será sempre assim?” (LAUS, 2005, p. 344, 04 dez. 1952). Sentimento que se exacerba quando se considera que também no passado a solidão se fez como uma constante: “Trinta anos! / E o coração vazio. / E as mãos vazias.” (LAUS, 2005, p. 344, 11 dez. 1952). É, na maioria das vezes, esse estado de desamparo que leva à busca do amor, como na seguinte entrada, em que Laus idealiza a pessoa que viria a amar: “Sim, penso nela algumas vezes. Não tem forma completamente definida, é claro, pois é mais um desejo do que uma pessoa. Não obstante suave, uma simples palavra dita de um modo especial.” (LAUS, 2005, p. 177, 13 ago. 1952). Apesar desse desejo, o diarista anota raramente a existência de uma ligação com outra pessoa e, quando o faz, não é em bons termos, como nesse trecho, em que denomina uma aventura amorosa de “acidente” ou de “incidente”: “No entanto, pensara até em escrever um conto que há alguns dias vem me perseguindo. Mas um pequeno incidente, ou acidente, sentimental tem me atormentado... e isso é horrível. Ontem de noite perdi o sono e hoje ainda anda agarrado comigo.” (LAUS, 2005, p. 175, 14 maio 1952). O tom dramático mostra um pouco o lugar ocupado pelas relações amorosas na vida do diarista, mais do que motivo de alegria, ou então como tema de sua escrita, o acontecimento provoca tormento, desvia daquilo que é realmente essencial, do verdadeiro amor de sua vida, a escrita. Se a literatura mobiliza em Laus todas as forças, se ocupa o centro de suas preocupações e esforços, os amores, por sua vez, são reduzidos a assuntos cotidianos:

Finalmente, consegui a dispensa e fui ao Rio. (...) Tempo curto demais para fazer tudo o que se impunha: liquidação de um caso sentimental errado, expulsão de quem ficou em meu apartamento e não cumpria os compromissos, conseguir novo inquilino. (...) Mas um caso sentimental é sempre um caso sentimental. (LAUS, 2005, p. 446, s.d.)

Assim, liquida-se “um caso sentimental” com a mesma atitude prática com a qual se consegue um novo inquilino para um apartamento, é tudo um caso de tempo e de tomada de providências. Todavia, para que não se exagere na praticidade de sua relação com os sentimentos, Laus também tem seus momentos de profundo sofrimento:

Tibiamente, deixei que voltasse tudo. Um por um aqueles mesmos sentimentos. A indiferença fingida com a presença; a angústia da ausência; a mágoa ante essa espécie de sorriso que despreza; as agulhadas de uma língua sem coragem para ser sincera; o temor da sinceridade que virá; o ciúme, o desejo, a febre, a insônia, o fastio... o desconsolo. Tudo evoluindo, se misturando, as intenções aparecendo ridiculamente claras sob a luz da paixão que se vai fazendo, aos poucos, descontrolada. (LAUS, 2005, p. 340-341, 28 out. 1952)

A longa descrição de sentimentos ruins encontra, ao fim, sua origem, uma paixão que foge de controle, que faz com que a vida fuja do caminho que o diarista havia traçado para si e que faz antever apenas sofrimento, a possibilidade de sucesso nem ao menos é cogitada. De um modo geral, é essa aura negativa que cercam os amores de Laus e, junto a ela, uma certa imprecisão quanto a quem é o objeto de seu amor, nem mesmo o recurso das iniciais é empregado, é como se ele estivesse em relação com ideias, não com pessoas. Mais uma vez, vai ser apenas em seu diário tardio que será possível encontrar algo mais claro:

(...) engracei-me por um rapaz e resolvi trazê-lo a meu apartamento. Discuti com Ruth, devo tê-la ofendido, ela disse ao rapaz: “Você só quer o dinheiro do velho”. Saímos todos, nada aconteceu. Na manhã seguinte, um sábado, ela foi-se embora, sem se despedir. Pelo Natal, devolveu meu cartão de felicitações, onde eu dizia que “continuará como sempre fui”. Ao mandar um dinheiro pela Celeste, que estava no Rio, juntou um bilhete sem assinatura, dizendo que resolveu passar o testamento (há um testamento recíproco entre mim e ela) para outrem porque não quer que tudo aquilo que conseguiu com grandes sacrifícios seja dado a meus “vagabundos ‘amados’.” (LAUS, 2005, p. 552, 30 mar. 1991)

Não é exatamente uma história de amor, seria mais um encontro casual, mas serve bem a mostrar as dificuldades a que estava sujeito Laus, mesmo nesse caso, aos 69 anos de idade, tendo de se ver repreendido e, posteriormente, ignorado pela irmã Ruth por conta de quem o atraía. Como essa entrada, há como se supor dezenas de outras situações parecidas, mas não escritas, ocorridas ao longo de sua vida, que mostram uma vida inteira de frustrações e insucessos.

Em comum, esses três diários têm o fato de falarem de amores praticamente impossíveis em suas épocas e, ainda, de carregarem todas as marcas deixadas por essa exclusão. Cada um à sua maneira, Cardoso, Ayala e Laus parecem nunca terem realmente desistido de ter para si uma parcela de amor que a sociedade queria lhes negar. Mas fizeram bem mais que isso, escreveram sobre essa busca, deixaram testemunhos assinados para a posteridade, capazes de fazer lembrar tanto da possibilidade de existência desse “amor que não ousa dizer seu nome”, quanto da angústia, da tristeza e da solidão de saber, dia após dia, que, na realidade de seu

próprio tempo, esse amor não pode ser mais nada do que circunstancial, fragmentado, cabotino, enfim, marginal.

## Considerações finais

Chegando ao fim desse longo percurso, espero sinceramente ter sido capaz de, inspirando-me na atitude dos três diaristas que estudei, escrever uma tese contra o silêncio. Dizer sobre a homossexualidade de um autor brasileiro equivaleu, na maior parte da história da literatura do país, a fazer uma calúnia à sua pessoa ou à sua memória. E isso até mesmo para autores que, tal como Cardoso, Ayala e Laus, abordaram a homossexualidade em seus textos. Uma longa tradição de silenciamento do sujeito homossexual, fundada sobre todo tipo de preconceito, diz que o gay pode até aparecer no carnaval, pode fazer cabelos, decoração, moda, mas convém que desapareça depois, que se eclipse tão logo sua presença se torne indesejável. A representação simbólica, subjetiva, a participação na dita alta cultura sempre foi um passo grande demais, o recomendado seria a negação de sua existência e de suas experiências.

Nesse contexto, as vozes que Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus ousaram levantar, em plena década de 1960, têm um valor que espero ter contribuído para evidenciar tanto em sua importância quanto em seu caráter inaugural. Para compreender todo o processo que levou esses autores a falarem, em seus diários, sobre o “amor que não ousa dizer seu nome”, escolhi algumas linhas de força que atravessam os três conjuntos de diários, sobretudo tendo em conta sua relação com a expressão da homossexualidade através desses textos.

Desse modo, num primeiro momento tratei do modo como, apesar da resistência e dos discursos de detração da prática diarística, da constante dúvida que Cardoso, Ayala e Laus lançam sobre o gênero em que estão se expressando, os três diaristas vão elegê-lo como um de seus meios de expressão, escolha feita em especial por conta da utilidade que vão encontrar nessa escrita, uma vez que o diário é um gênero que se coloca a serviço da pessoa. O diário serve, assim, para conservar a memória, sobreviver, desabafar, conhecer-se, deliberar, resistir, pensar e escrever. Além disso, outra maneira pela qual os diários dos três autores se aproximam e se colocam a serviço de suas vidas e de suas obras literárias, será através de sua articulação como um espaço seguro de construção de uma determinada imagem de si, permitindo a elaboração de um perfil que, de acordo com os objetivos, vivências e condições de seus autores, privilegia ou oculta traços do sujeito. Esse ponto foi de fundamental importância pois através dele foi possível ver como esses diaristas criaram um ambiente de auto-hospitalidade capaz de acolher, sem as regras e preconceitos do mundo exterior, um discurso da margem. Minha proposta foi mesmo mostrar o diário como uma ferramenta de empoderamento de discursos marginais pois, se uma das grandes estratégias de marginalização é o silenciamento, a interdição de discurso e de representações simbólicas, o diário permite que o sujeito se veja como tal e,

ainda mais importante, que se inscreva textualmente no mundo, adquirindo justamente aquilo que lhe é normalmente negado: a voz e a existência simbólica.

Em seguida, fiz uma incursão pela história e pela definição do diário de escritor, subgênero de diário que Cardoso, Ayala e Laus praticaram. Fundamental para essa abordagem foi o traçado de todo o percurso que levou à valorização do diário como objeto legítimo de estudo, o que passou pela emergência, a partir do século XVIII, de uma estética ou de uma poética do rascunho, que culmina na institucionalização do ensaio como forma literária. Para os três autores que estudo, a escrita do diário parece ter tido uma importância ensaística, no sentido do ensaio como texto de prestígio, usado para refletir sobre literatura e, ao mesmo tempo, para fazer literatura. Tratei também do modo como o diário permitiu que os três autores elaborassem uma imagem de escritor e, ainda, como serviu como um livro de leituras, permitindo organizar e acompanhar seus projetos literários. Ainda dentro desse eixo temático, creio que tenha sido de fundamental importância a figura de André Gide, que busquei destacar em toda a sua relevância para os três diaristas, tanto por tematizar, em seus escritos, seu desejo e suas experiências homossexuais, quanto por fazê-lo também através de um diário, gênero considerado “menor” que o autor ajudou a legitimar e a consagrar. Os três autores se apropriaram da *escrita oblíqua*, característica do diário gideano para tratar da homossexualidade, para abordarem o tema em seus próprios textos.

No capítulo que dediquei aos limites entre o íntimo, o privado e o público, limites que procurei observar quando está em questão a enunciação da homossexualidade, um dos grandes avanços foi mostrar que o diário é um gênero em constante transformação e que a intimidade, componente que se pensaria diretamente associado a essa escrita, não é senão uma novidade, que nada garante que permaneça no futuro e que, talvez, a publicação crescente de diários seja mesmo um indício dessa possível mudança. Cardoso, Ayala e Laus vão, cada um a seu modo, expressar repulsa ou desejo por representar suas vidas privadas, cruzando, ou não, os limites que separam a vida íntima da literatura. Diante desses dilemas de expressão do eu, o não-dizer e a autocensura evidenciaram-se como estratégias de preservação do sujeito num contexto que repudiava veementemente a orientação sexual dos três diaristas, sobretudo quando ela era afirmada publicamente e quando se ousava incluí-la no espectro da normalidade.

O estudo das tensões entre público e privado, bem como da censura e da autocensura na escrita diarística abriu caminho para uma reflexão sobre a publicação do diário, uma vez que ela potencializa seus efeitos. Nesse sentido, foi importante poder estudar o contexto de enunciação do diário, levando em conta as tentativas de publicação desses textos autobiográficos – que nunca foi simples no Brasil –, observando o tempo entre registro e

publicação, a publicação de versões censuradas e o modo em que a publicação – ou a não publicação – afetou esses diários.

No último capítulo, pude enfim explorar as fronteiras mais extremas do diário, representadas por temas como a abordagem direta da homossexualidade, a relação com o próprio corpo e com a sexualidade e as relações amorosas, que, além de colocarem em evidência os limites do diário e de sua publicação, também mostram os avanços e retrocessos, ousadias e ocultamentos presentes nessa escrita. Pude averiguar que os três diaristas, ao falarem de amores praticamente impossíveis em suas épocas, não se contentaram em simplesmente serem silenciados, e sim que, apesar de todo o preconceito existente, mesmo dentro deles próprios, cada um a seu modo soube erguer a própria voz no sentido de conquistar um espaço que a sociedade lhes negava.

Ao fim, resta ainda uma questão que não deixa de me intrigar. Textos que tocam no tema da homossexualidade, diários que, pela primeira vez, representam a experiência da homossexualidade do ponto de vista daquele que a viveu, os diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus são textos que fazem parte de um cânone homossexual? São textos a que se recorre quando se descobre homossexual? São retomados por seus sucessores? Eu diria que não. O silêncio que envolveu a publicação desses diários, o decoro que recomendava não falar da homossexualidade de um autor, fez com que essas obras fossem pouco lidas e pouco estudadas ao longo do tempo. Todavia, espero ter dado minha contribuição para uma modificação nesse estatuto, espero ter feito algo para que eles sejam mais lidos e mais publicados.

A pesquisa que iniciei aqui, contudo, ainda não está terminada. Se os diários de Lúcio Cardoso e Harry Laus contam com boas edições, feitas recentemente e de acordo com os mais recentes preceitos advindos sobretudo da crítica genética, o mesmo não é verdade para o diário de Walmir Ayala. Seus textos publicados se restringem aos três volumes saídos em 1962, 1963 e 1976, sem quaisquer reedições e difícilimos de se encontrar à venda atualmente. Para além disso, como apurei a partir dessa pesquisa, sua escrita diarística se estendeu até seu falecimento, perfazendo, possivelmente, algumas décadas de textos inéditos. Assim, minha proposta seria de continuar a seguir esse caminho, tanto através do cotejo dos manuscritos com os três volumes já editados, quanto com a transcrição e estudo dos manuscritos inéditos. Trabalho que talvez poderia levar, ao fim de alguns anos, a uma edição mais acessível e abrangente dos diários de Walmir Ayala, capaz de acompanhar a evolução de seu pensamento artístico e, ainda, de seu posicionamento, que suponho que não deva ser nulo, em relação ao

avanço dos direitos homossexuais e do lugar do homossexual na sociedade brasileira e mundial ao longo das últimas décadas do século XX.

## Referências

- A *Manhã*, A morte de André Gide. Rio de Janeiro, p. 3, 20 fev. 1951.
- A *Manhã*, Nomes do dia: André Gide. Rio de Janeiro, p. 2, 04 dez. 1945.
- A *Manhã*, Nomes do dia: André Gide. Rio de Janeiro, p. 2, 20 jun. 1945.
- A *Manhã*, Uma arma que ajudou os franceses a reconquistar a liberdade: os livros editados no exílio. Rio de Janeiro, p. 1, 15 ago. 1945.
- A *Noite*, Juiz de menores determina a apreensão de diversos livros. Rio de Janeiro, p. 4, 30 abr. 1963.
- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003. P. 15-45.
- ALMEIDA, Teresa de. *Lúcio Cardoso e Julien Green*, transgressão e culpa. São Paulo: Edusp, 2009.
- AMIEL, Henri-Frédéric. *Journal Intime*. Tome second, janvier 1852 - mars 1856. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1978.
- ANDRÉ, Émeline. Parcours génétique du *Journal de guerre* de Simone de Beauvoir. Genre, sexualité et représentation mémoriale. In: VIOLLET, Catherine; CONSTANTIN, Danielle (Org). *Genre, sexes, sexualités*. Que disent les manuscrits autobiographiques? Mont-Saint-Aignan: Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2016. P. 93-100.
- ARENAS, Reinaldo. *Antes que anoiteça*. Trad. Irène Cubric. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2009.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ATHAYDE, Austregésilo de. A solidão de Gide. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 5, 17 mar. 1951.
- ATHAYDE, Austregésilo de. Assim foi André Gide. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 5, 14 jun. 1952.
- ATHAYDE, Tristão de. O Jesucentrismo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 03, 12 jan. 1961.
- AYALA, Walmir. *A fuga do arcanjo: diário III*. Rio de Janeiro: Brasília/Rio, 1976.
- AYALA, Walmir. *Diário I*. Difícil é o reino. Rio de Janeiro: GRD, 1962.
- AYALA, Walmir. Diário: Lúcio Cardoso, A véspera do livro. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 01, 10/11 set. 1960.
- AYALA, Walmir. *O visível amor: diário II*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1963.
- AYALA, Walmir. *Poesia revisada*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

BANCAUD-MAÉNEM, Florence. Le journal de Kafka ou l'autobiographie fantôme. In: LEJEUNE, Philippe; VIOLLET, Catherine. (Org.) *Genèses du "Je"*. Manuscrits et autobiographie. Paris: CNRS Éditions, 2001. P. 137-153.

BARCELLOS, Sérgio. O corpo nos diários pessoais: presença e latência. In: MONTEIRO, Maria Conceição; CHIARA, Ana Cristina; SANTOS, Francisco Venceslau. (Org.). *Escritas do corpo*. Rio de Janeiro: Caetés, 2011. P. 76-86.

BARTHES, Roland. Prefácio a *Tricks* de Renaud Camus. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012. P. 364-369.

BOURAOUI, Nina. "Écrire, c'est retrouver ses fantômes". *L'Express*, Paris, documento eletrônico, 31 maio 2004. Entrevista concedida a Dominique Simonnet. Disponível em: <[http://www.lexpress.fr/culture/livre/ecrire-c-est-retrouver-ses-fantomes\\_819681.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/ecrire-c-est-retrouver-ses-fantomes_819681.html)>. Acesso em: 24 jul. 2017.

BRAUD, Michel. Journal littéraire et journal d'écrivain aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Essai de définition. In: DUFIEF, Pierre-Jean. (Org.) *Les journaux de la vie littéraire: Actes du colloque de Brest 18-19 octobre 2007*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009. Disponível em: <<http://books.openedition.org/pur/38894>>. Acesso em: 29 nov. 2016.

BRAUD, Michel. *La forme des jours*. Pour une poétique du journal personnel. Paris: Seuil, 2006.

BRAUD, Michel. Lecture et écriture du journal intime au XIX<sup>e</sup> siècle. In: SERGIER, Matthieu; VANDERLINDEN, Sonja. (Org.) *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n<sup>o</sup> 9, Le Journal d'écrivain. Les libertés génériques d'une pratique d'écriture, 2012. P. 27-36. Disponível em: <<http://interferenceslitteraires.be/sites/drupal.arts.kuleuven.be.interferences/files/illi9michelbraud.pdf>>. Acesso em: 27 nov. 2016.

BURNETT, Lago. O mundo terrível de Ayala. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 03, 20 fev. 1964.

CABANÈS, Jean-Louis. L'écrivain et ses travaux au miroir des journaux intimes. In: DUFIEF, Pierre-Jean. (Org.) *Les journaux de la vie littéraire: Actes du colloque de Brest 18-19 octobre 2007*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009. Disponível em: <<http://books.openedition.org/pur/38896>>. Acesso em: 26 nov. 2016.

CAMPOS, Geir. O visível amor. *Última Hora*, Rio de Janeiro, p. 04, 10 jan. 1964.

CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Organização, apresentação, cronologia, estabelecimento de texto e notas de Ézio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CASTELLO, José. Existe uma Estética Homossexual!? *Bravo!*, ano 11, número 144, p. 44-45, ago. 2009.

CONDE, Miguel. Os acervos literários. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 01, 16 out. 2010. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/os-acervos-literarios-332898.html>>. Acesso em: 17 jun. 2017.

COOPER, Emmanuel. Breaking out, private faces in public places. In: *The sexual perspective; homosexuality and art in the last 100 years in the West*. New York: Kegan Paul; London: Routledge, 1986. P. 134-155.

CORRÊA, Roberto Alvim. O “Journal” de André Gide. *A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 27 abr. 1944.

*Correio da Manhã*, Diário, Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro, p. 09, 10 dez. 1962.

*Correio da manhã*, O “Diário” de André Gide e outras novidades literárias de Paris. Rio de Janeiro, p. 3, 21 jul. 1939.

CUDDON, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books, 1999.

DAMASCENO, Beatriz dos Santos. *Lúcio Cardoso e a experiência-limite com o corpo e a escrita*. Rio de Janeiro, 2010. 135p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

DE BIASI, Pierre-Marc. *Génétique des textes*. Paris: CNRS Éditions, 2011.

*Diário Carioca*, Escritora às voltas com a polícia. Rio de Janeiro, p. 6, 07 ago. 1963.

*Diário Carioca*, Vida Literária. Rio de Janeiro, p. 03, 23 nov. 1952.

*Diário da Noite*, Cassandra Rios acusada de rapto e corrupção de menor. Rio de Janeiro, p. 10, 17 jul. 1963.

*Diário de Notícias*, A civilização e a mentira, uma vigorosa resposta a André Gide, depois do Congresso Internacional de Escritores. Rio de Janeiro, p. 18, 25 ago. 1935

*Diário de Notícias*, Diário de Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro, p. 03, 22 jan. 1961.

*Diário de Notícias*, Lúcio Cardoso acrescenta algo à literatura nacional: o diário. Rio de Janeiro, p. 03, 27 nov. 1960.

*Diário de Notícias*, Pages de Journal. Rio de Janeiro, p. 19, 11 nov. 1934.

*Diário do Paraná*, Denegado habeas-corpus a Cassandra Rios. Curitiba, p. 2, 17 mar. 1962.

*Diário do Paraná*, Promotor é de opinião que livros obscenos só o são para antiquados! Curitiba, p. 12, 06 maio 1962.

DIAZ, Brigitte Diaz; DIAZ, José-Luis Diaz. Le siècle de l’intime. In: COUDREUSE, Anne; SIMONET-TENANT, Françoise (Org.). *Pour une histoire de l’intime et de ses variations*. Paris: L’Harmattan, 2009. P. 117-146.

DUBOIS-BOUCHERAUD, Simon. De l’auto-bio-graphique à l’auto-publication: les écritures des “moi” d’Anaïs Nin. In: MEYNARD, Cécile (Org.). *Les journaux d’écrivains: enjeux génériques et éditoriaux*. Berne: Peter Lang, 2012. P. 333-345.

DUFIEF, Pierre-Jean. Présentation. In: DUFIEF, Pierre-Jean. (Org.) *Les journaux de la vie littéraire: Actes du colloque de Brest 18-19 octobre 2007*. Rennes: Presses Universitaires de

Rennes, 2009. Disponível em : <<http://books.openedition.org/pur/38892>>. Acesso em: 21 nov. 2016.

EL-GHARBIE, Rana. Les adresses à l'éditeur dans *Le Passé défini*. In: MEYNARD, Cécile (Org.). *Les journaux d'écrivains: enjeux génériques et éditoriaux*. Berne: Peter Lang, 2012. P. 325-332.

ENEIDA. Walmir Ayala – Diário. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 02 e 05, 02 set. 1962.

FARIA, Octávio de. O “Diário” de Walmir Ayala. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 02 e 05, 23 dez. 1962.

FERRÉ, Vincent. Frontières de l'essai et de l'autobiographie. In: SIMONET-TENANT, Françoise (Org.). *Le propre de l'écriture de soi*. Paris: Téraèdre, 2007. P. 43-48.

FONSECA, Edson Nery da. A autobiografia no Brasil. In: *Anais do III Encontro Inter-regional de Cientistas Sociais do Brasil*. Recife: MEC/IJNPS Edições: 1978. Pp.126-171.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

FREITAS, Geraldo de. Morre mais um escritor. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 37, 03 mar. 1951.

FREITAS, Geraldo de. No mundo dos livros. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 29, 16 ago. 1952.

GANNETT, Cinthia. *Gender and the journal. Diaries and academic discourse*. Albany: State University of New York Press, 1992.

GIDE, André. Et nunc manet in te. In: *Journal 1939-1949, Souvenirs*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1954. P. 1121-1160.

GIDE, André. *Journal 1889-1939*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1941.

GREEN, James Naylor. *Frescos trópicos: fontes sobre a homossexualidade masculina no Brasil (1870-1980)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

HOGAN, Steve; HUDSON, Lee. André Gide. In: *Completely queer: the gay and lesbian encyclopedia*. New York: Henri Holt and Company, 1998. P. 247-248.

KENDALL, Diana. *Sociology in our times: The Essentials*. 10. ed. Boston (USA): Cengage Learning, 2014.

KRAUTHAKER, Marion. S'écrire pour mieux mourir. Les souvenirs de l'hermaphrodite Herculine Barbin. In: VIOLLET, Catherine; CONSTANTIN, Danielle (Org). *Genre, sexes, sexualités. Que disent les manuscrits autobiographiques?* Mont-Saint-Aignan: Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2016. P. 17-26.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.B. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: PUF, 2007.

LAUS, Harry. *De como ser*. Porto Belo: Lunardelli, 1978.

LAUS, Harry. *Diários: espaço de presença e ausência de Harry Laus*. Edição crítico-genética de Taíza Mara Rauen Moraes. Joinville: Letradágua, 2005.

LEIRIS, Michel. Da literatura como tauromaquia. In: *A idade viril*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LEITE FILHO, Barreto. André Gide revolucionário. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, 21 fev. 1935.

LEJEUNE, Philippe ; BOGAERT, Catherine. *Un journal à soi*. Histoire d'une pratique. Paris: Textuel, 2003.

LEJEUNE, Philippe. "Ceci ne doit être lu par personne". In: *La Faute à Rousseau*, n° 51, jun. 2009c, p. 14-16.

LEJEUNE, Philippe. "Mais ce n'est plus intime!". In: *La Faute à Rousseau*, n° 51, jun. 2009b, p. 12-14.

LEJEUNE, Philippe. "Un journal à soi": de l'expo au livre. In: *Signes de vie*. Le pacte autobiographique 2. Paris: Les Éditions du Seuil, 2005. P. 91-113.

LEJEUNE, Philippe. André-Marie Ampère, diariste amoureux. In: *Aux origines du journal personnel*. France, 1750-1815. (Projet de livre). 2016b. Disponível em: <<http://www.autopacte.org/28Ampere.pdf>>. Acesso em: 18 jun. 2017.

LEJEUNE, Philippe. Au pays du journal. In: *Pour l'autobiographie*. Paris: Seuil, 1998b. P. 58-66.

LEJEUNE, Philippe. Autobiographie et homosexualité en France au XIXe siècle. *Romantisme*, 1987, n°56, p. 79-94.

LEJEUNE, Philippe. Journaux personnels, les femmes écrivent, les hommes publient. In: *La Faute à Rousseau*, n° 24, jun. 2000, p.45-46.

LEJEUNE, Philippe. La voix de son maître, l'entretien radiophonique. In: *Je est un autre: l'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris: Seuil, 1980.

LEJEUNE, Philippe. L'autobiographie et l'aveu sexuel. *Revue de littérature comparée*, 2008b/1 (n° 325), p. 37-51. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-1-page-37.htm>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

LEJEUNE, Philippe. Le journal au seuil de l'intimité. In: COUDREUSE, Anne; SIMONET-TENANT, Françoise (Org.). *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*. Paris: L'Harmattan, 2009a. P. 75-90.

LEJEUNE, Philippe. Le journal comme "antifiction". *Poétique* 1/2007 (n° 149), p. 3-14. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-poetique-2007-1-page-3.htm>>. Acesso em: 14 nov. 2016.

LEJEUNE, Philippe. Le journal, instrument d'éducation. In: *La Faute à Rousseau*, n° 51, jun. 2009d, p. 53.

LEJEUNE, Philippe. Le journal: genèse d'une pratique. In: *Autogenèses, les brouillons de soi*, 2. Paris: Les Éditions du Seuil, 2013. P. 333-354.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico – de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008a.

LEJEUNE, Philippe. Rousseau coupé. In: *La Faute à Rousseau*, n° 30, jun. 2002, p. 42-43.

LEJEUNE, Philippe. S'exposer. In: *Pour l'autobiographie*. Paris: Seuil, 1998a. P. 229-231.

LEJEUNE, Philippe. Une poétique du brouillon. In: *Aux origines du journal personnel*. France, 1750-1815. (Projet de livre). 2016a. Disponível em: <<http://www.autopacte.org/26Brouillon.pdf>>. Acesso em: 14 nov. 2016.

*Letras da Província*, O “Diário” de Lúcio Cardoso. Limeira (SP), p. 14, 15 mar. 1977.

MARTINS, Wilson. A significação literária do “Journal” de André Gide. *O Dia*, Curitiba, p. 1, 15 maio 1949a.

MARTINS, Wilson. A significação literária do “Journal” de André Gide, II. *O Dia*, Curitiba, p. 1, 22 maio 1949b.

MARTINS, Wilson. O falso diário. *Suplemento Literário*, São Paulo, p. 04, 07 fev. 1971.

MARTY, Éric. *L'écriture du jour, Le Journal d'André Gide*. Paris: Seuil, 1985.

MATTA, Ary da. Vida dos livros. *Suplemento literário do Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 04, 12 jan. 1964.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Entrevista com José Carlos Sebe Bom Meihy. *Estado de Minas*, Caderno Pensar, Belo Horizonte, p.01-02, 17 maio 2014. Disponível em: <<http://150.164.100.248/literafro/data1/autores/40/entrevistabommeihy1.pdf>>. Acesso em 25 out. 2016. Entrevista concedida aos pesquisadores do NEIA – Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade (UFMG).

MEIRA, Mauritônio. “Diários íntimos” de Lúcio Cardoso serão publicados finalmente: pela Simões. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 06, 31 maio 1960.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOLLOY, Sylvia. O leitor com o livro na mão. In: *Vale o escrito – a escrita autobiográfica na América hispânica*. Tradução de Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003. p. 29-61.

MONTÉMONT, Véronique. L'intime. In: *La Faute à Rousseau*, n° 51, jun. 2009, p. 10-11.

MOREIRA, Daniel da Silva. *A autobiografia no Brasil, entre desejo e negação*. 2011. 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011. Pesquisa orientada pela Profª. Drª. Jovita Maria Gerheim Noronha. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/2117>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

*O Cruzeiro*, Um livro de Gide. Rio de Janeiro, p. 20, 19 ago. 1944.

*O Dia*, A morte de André Gide. Curitiba, p. 7, 01 abr. 1951.

*O Dia*, Leituras da atualidade: “Les faux monnayers”, de André Gide. Curitiba, p. 1, 03 set. 1944.

O'DWYER, Heitor. Ayala, Difícil é o Reino. *O mundo ilustrado*, Rio de Janeiro, p. 41, 10 jan. 1963.

OLINTO, Antonio. *O “Journal” de André Gide*. Os cadernos de cultura, vol. 81. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Cultura/Serviço de Documentação, 1955.

PACHET, Pierre. *Les baromètres de l'âme*, naissance du journal intime. Paris: Hachette, 2001.

PY, Fernando. Edições dos livros de Carlos Drummond de Andrade. *Lingua e Literatura*, (16), 1987, P. 77-88. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/download/114332/112206>>. Acesso em: 05 dez. 2016.

REBREYEND, Anne-Claire. Sexualités et autocensure. In: *La Faute à Rousseau*, n° 30, jun. 2002, p. 51-52.

RHODES, Paul. Paul Ricoeur and Narrative Identity. Why we are our story. *Psychology Today*. 13 abr. 2016. Disponível em: <<http://www.psychologytoday.com/blog/post-clinical/201604/paul-ricoeur-and-narrative-identity>>. Acesso em: 13 jan. 2017.

RIBEIRO, Ésio Macedo. Apresentação. In: CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Organização, apresentação, cronologia, estabelecimento de texto e notas de Ésio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

RIBEIRO, Maria Lúcia Campanha da Rocha. A escritura oblíqua de Garcia Lorca. In: NASCIMENTO, Evando *et al.* (Org.) *Literatura em perspectiva*. Juiz de Fora: UFJF, 2003.

RICŒUR, Paul. O si-mesmo como um outro. Trad. Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

ROSENFELDT, Deborah. The Politics of Bibliography. In: HARTMAN, Joan E.; MESSER-DAVIDOW, Ellen. *Women in Print I: Opportunities for Women's Studies Research in Language and Literature*. New York: Modern Language Association, 1982.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *As confissões*. Trad. Wilson Lousada. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1965.

ROUSSEAU, J-J. *Os devaneios de um caminhante solitário*. Trad. Fulvia Moretto. 3. ed. Campinas: Unicamp, 1995.

SÁ, Marcos. Esta é a mulher maldita. *O mundo ilustrado*, Rio de Janeiro, p. 34-35, 09 dez. 1961.

SANTOS, Cássia dos. Vicissitudes de uma obra: o caso do Diário de Lúcio Cardoso. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. v. 28, n. 39 – jan.-jun. 2008. P. 51-78. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/8856/7684>>. Acesso em: 22 jun. 2017.

SCHMID, Marion. The birth and development of *À la recherche du temps perdu*. In: BALES, Richard (Org.). *The Cambridge Companion to Proust*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 58-73.

SCHNYDER, Peter; TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique. Avant-propos. In: SCHNYDER, Peter; TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (Org.). *Ne pas dire – Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*. Paris: Classiques Garnier, 2013a. P. 07-09.

SCHNYDER, Peter; TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique. Les dits du non dit. In: SCHNYDER, Peter; TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (Org.). *Ne pas dire – Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*. Paris: Classiques Garnier, 2013b. P. 11-27.

SERGIER, Matthieu; VANDERLINDEN, Sonja. Le journal d'écrivain. Les libertés génériques d'une pratique d'écriture. In: SERGIER, Matthieu; VANDERLINDEN, Sonja. (Org.) *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, n° 9, Le Journal d'écrivain. Les libertés génériques d'une pratique d'écriture, 2012. P. 7-14. Disponível em: <<http://interferenceslitteraires.be/sites/drupal.arts.kuleuven.be.interferences/files/illi9introductionfr.pdf>>. Acesso em: 23 nov. 2016.

SERGIER, Matthieu; WATTHEE-DELMOTTE, Myriam. Le journal d'écrivain, un énoncé de la survivance. In: SERGIER, Matthieu; WATTHEE-DELMOTTE, Myriam. (Org.) *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, n° 10, Le Journal d'écrivain. Un énoncé de la survivance, maio/2013. P. 7-13. Disponível em: <<http://interferenceslitteraires.be/sites/drupal.arts.kuleuven.be.interferences/files/illi10introduction.pdf>>. Acesso em: 27 nov. 2016.

SILVA, Aguinaldo. Livros da semana. *Última Hora*, Rio de Janeiro, p. 03, 15 mar. 1964.

SILVEIRA, Alcântara. O diário de Lucio Cardoso. *Suplemento Literário*, São Paulo, p. 01, 02 set. 1961.

SIMONET-TENANT, Françoise. À la recherche des prémices d'une culture de l'intime. In: COUDREUSE, Anne; SIMONET-TENANT, Françoise (Org.). *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*. Paris: L'Harmattan, 2009b. P. 39-62.

SIMONET-TENANT, Françoise. *Journal personnel et correspondance (1785-1939) ou les affinités électives*. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia, 2009a.

SIMONET-TENANT, Françoise. L'extime. In: *La Faute à Rousseau*, n° 51, jun. 2009c, p. 11-12.

SIMONET-TENANT, Françoise. *Le journal intime*. Genre littéraire et écriture ordinaire. Paris: Téraèdre, 2004.

SIMONET-TENANT, Françoise. *Le journal intime*. Paris: Nathan, 2001.

SIMONET-TENANT, Françoise. Le journal personnel comme pièce du dossier génétique. *Genesis*, n°32, "Journaux personnels". Paris: Jean-Michel Place, 2011. P. 13-27. Disponível em: <<http://genesis.revues.org/425>>. Acesso em: 27 nov. 2016.

SIMONET-TENANT, Françoise. L'édition du journal de Catherine Pozzi: un défi difficile. In: MEYNARD, Cécile (Org.). *Les journaux d'écrivains: enjeux génériques et éditoriaux*. Berne: Peter Lang, 2012. P. 363-377.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SOUZA, Pedro de. *Confidências da carne: o público e o privado na enunciação da sexualidade*. Campinas: UNICAMP, 1997.

STIÉNON, Valérie. Roland Barthes et son Journal: de l'inclination à la délibération. *Études françaises*. Vol. 45, n° 3, 2009, p. 129-150. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/038862a>>. Acesso em 24 out. 2016.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

TREVISAN, João Silvério. Introdução. In: CAMINHA, Adolfo. *Bom Crioulo*. São Paulo: Hedra, 2009.

*Tribuna da Imprensa*, O "Diário" de Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro, p. 04, 28 nov. 1960.

*Última Hora*, Cassandra Rios acusada de seduzir menina de 15 anos. Rio de Janeiro, p. 3, 18 jul. 1963.

*Última Hora*, Cassandra Rios às voltas com a polícia paulistana. Rio de Janeiro, p. 7, 31 out. 1962.

*Última Hora*, Livros obscenos apreendidos em Minas. Rio de Janeiro, p. 7, 06 jul. 1963.

*Última Hora*, Pornografia. Rio de Janeiro, p. 2, 10 mar. 1962.

*Última Hora*, Rio de Janeiro, p. 2, 18 jul. 1963.

*Última Hora*, São Paulo apreende os livros imorais. Rio de Janeiro, p. 4, 04 abr. 1962.

VIANNA, Marfa Barbosa. O perigo da subliteratura. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 6, 27 ago. 1960.

VIOLLET, Catherine. Abordagens genéticas da escrita de si. Trad. Samara Fernanda A. O. de L. S. Geske. *Manuscritica*, revista de crítica genética. n. 27, 2014, p. 17-25. Disponível em: <<http://revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/view/2220/2025>>; Acesso em: 01 jun. 2017.

VIOLLET, Catherine. Russie: où se cache l'intime? In: *La Faute à Rousseau*, n° 51, jun. 2009, p. 23-24.

WHITE, Edmund. Writing Gay. In: *Arts and letters*. San Francisco: Cleis Press, 2004. P. 03-20.